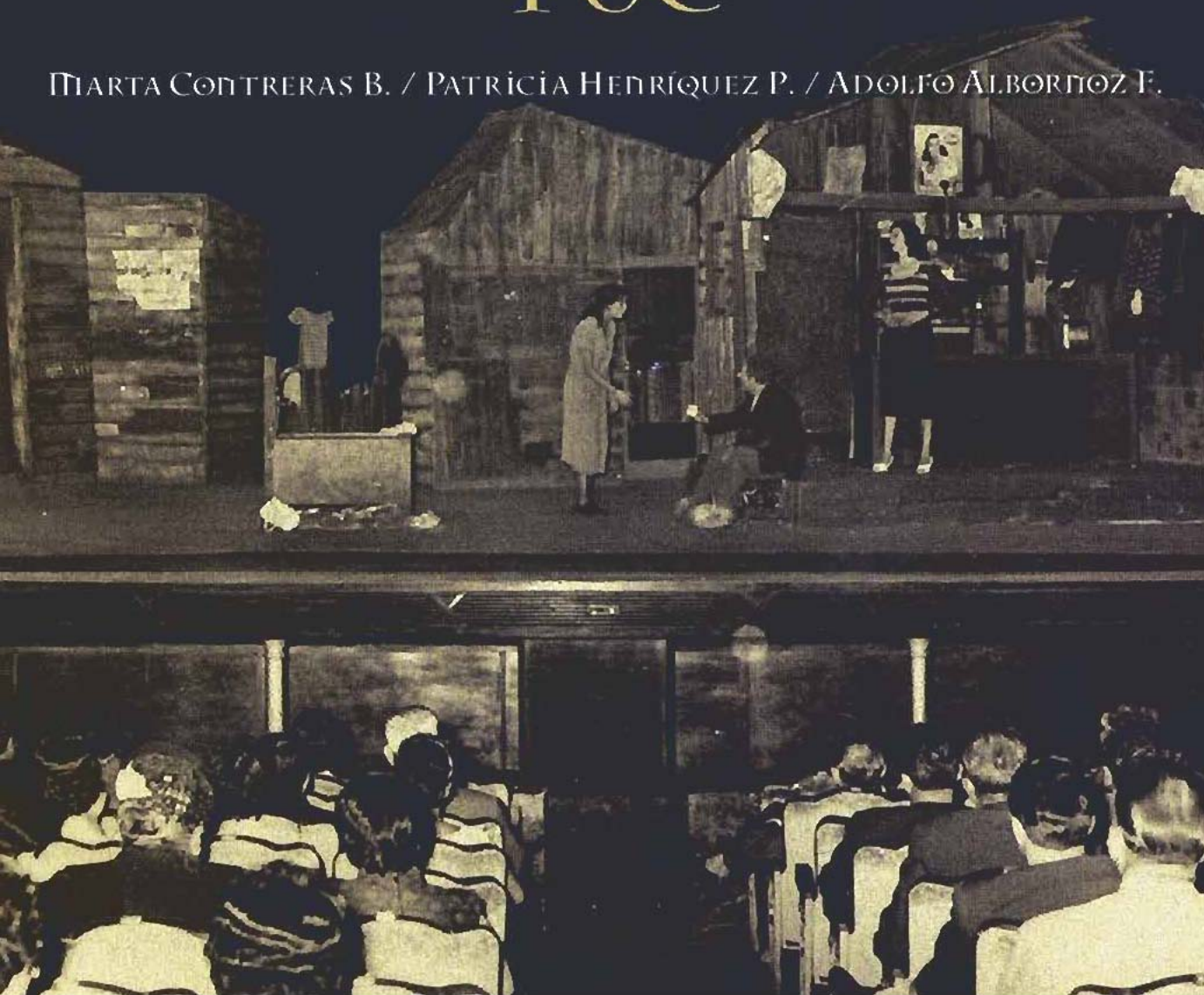
HISTORIAS DEL TEATRO DE LA UNIVERSIDAD DE CONCEPCIÓN

TUC

MARTA CONTRERAS B. / PATRICIA HENRÍQUEZ P. / ADOLFO ALBORNOZ F.



es Profesora Titular del
le Concepción. Realizó sus
ıile y obtuvo el PhD en la
Dicta clases de Literatura
Hispanoamericano en los
en Literaturas Hispánicas
y Doctorado en Literatura Latinoamericana de su Universidad. Su área de investigación principal es el campo teatral lo que se ha traducido en la publicación de diversos artículos y del libro *Griselda Gambaro Teatro de la Descomposición*. Ha incursionado en la poesía ofreciendo talleres de escritura creativa y publicando el poemario *Angel Todavía Feo*.

PATRICIA HENRÍQUEZ PUENTES es Investigadora Teatral, Magister en Artes, mención Literaturas Hispánicas y Candidata Doctoral del Programa de Doctorado en Literatura Latinoamericana de la Universidad de Concepción. Se ha especializado en Teatro Indio Precolombino, Teatro Moderno y Contemporáneo europeo y latinoamericano, Discurso Periodístico Teatral y Didáctica de la Expresión. Ha realizado investigación teatral en la Universidad de Sevilla en España y participado en congresos nacionales e internacionales. Ha coordinado proyectos del Fondo de Fomento del Libro y la Lectura desde 1997 e integrado el comité editorial de la Revista de Cultura Regional Teniente Bello (FONDART 2002), en la cual fue columnista permanente. Ha trabajado en programas de perfeccionamiento docente impartidos por instituciones privadas y estatales y se ha desempeñado como docente en la Universidad de Concepción, Institutos Profesionales y establecimientos educacionales de la región.

ADOLFO ALBORNOZ FARÍAS. Investigador Teatral y Dramaturgo. Estudió Sociología y realizó cursos de postgrado en Literaturas Hispánicas en la Universidad de Concepción y cursó estudios de Teatro en la Universidad Finis Terrae. Actualmente es Coordinador de Extensión y Profesor de Historia del Teatro y Dramaturgia de la Escuela de Teatro de la Universidad del Desarrollo y Profesor de las mismas materias en la Escuela de Arte Dramático del Sur -de la cual además fue Director. Es coautor del libro *Loceras y Bordadoras de Quebrada Las Ulloa y Copiulemu* y autor de diversos artículos sobre teatro, cultura y ciencias sociales. Algunos de sus últimos trabajos escénicos han sido como actor en *La Musica* de Marguerite Duras, autor y director de *Testimonio de Rosalina y Encarnación*, autor de *Imbunche*, director de *Amor Sepultado* de Nelson Oyarzúa y productor de *El Malentendido* de Albert Camus.

Andrés Rojas
Verónica Cereceda
Carlos Núñez
Delfina Guzmán

Fresia Acuña
Alberto Villegas
Inés Fierro
Nelson Villagra

Emilia Meruane
Fernando Farías
Tennyson Ferrada
Jaime Vadell

Gabriel Martínez
José Chesta
Gustavo Meza
Jasna Ljubetic

David Stitchkin
Pablo Dobud
Tennyson Ferrada
Eduardo Hyde

Brisolia Herrera
Vicente Santamaría
Roberto Navarrete
Ricardo Pérez

Aída Garcés
Gastón von dem Bussche
Matías Bustos
Elvira Santana

Inés Fierro
Andrés Rojas
Jorge Elliott
Mario Ricardi

HISTORIAS DEL TEATRO DE LA UNIVERSIDAD DE CONCEPCIÓN

TUC

GOBIERNO DE CHILE
FONDART

Universidad de Concepción

COMITE EDITORIAL

Grupo de Investigación Teatral
de la Universidad de Concepción
1997 - 2002

Marta Contreras Bustamante
Patricia Henríquez Puentes
Adolfo Albornoz Farías

ISBN 956-227-259-1
Inscripción Nº 126.907

DIAGRAMACION E IMPRESION
Trama Impresores S.A.
Fono 435151, Fax 434135
Avda. Colón 7845, Talcahuano

Impreso en Chile / *Printed in Chile*

ÍNDICE GENERAL

RECONOCIMIENTOS 7

PRIMERA PARTE 15

HISTORIA DEL TEATRO DE LA UNIVERSIDAD DE CONCEPCIÓN, TUC EN SU REPERTORIO DE PUESTAS EN ESCENA.

Marta Contreras Bustamante

SEGUNDA PARTE 63

HISTORIA DEL TEATRO DE LA UNIVERSIDAD DE CONCEPCIÓN, TUC Y DISCURSO PERIODÍSTICO TEATRAL.

Patricia Henríquez Puentes

TERCERA PARTE 323

HISTORIA DEL TEATRO DE LA UNIVERSIDAD DE CONCEPCIÓN, TUC RECONSTRUCCIÓN TESTIMONIAL.

Adolfo Albornoz Farías

CUARTA PARTE 477

HISTORIA DEL TEATRO DE LA UNIVERSIDAD DE CONCEPCIÓN, TUC PRODUCCIONES Y FICHAS TÉCNICAS.

Adolfo Albornoz Farías

RECONOCIMIENTOS

Este libro, Historias del Teatro de la Universidad de Concepción, TUC, se publica gracias al financiamiento del Fondo Nacional de Desarrollo de las Artes y la Cultura obtenido por el proyecto 46718 del año 2000 en la ciudad de Concepción.

La investigación y escritura del libro se realizaron a través del Proyecto 97. 062. 028-1.0 de la Dirección de Investigación de la Universidad de Concepción del año 1997 y del Proyecto 1980505 del año 1998 del Fondo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico, Fondecyt.

Los materiales necesarios para documentar la investigación han sido provistos por la Biblioteca de la Universidad de Concepción (Hemeroteca y Archivo Fotográfico) y por el Archivo Fotográfico del Diario El Sur instituciones a las que agradecemos su extraordinaria colaboración.

También agradecemos a las diferentes personas que han colaborado gentilmente a la realización de nuestro trabajo con sus archivos personales (fotos, programas, y documentos) Inés Fierro, Aída Garcés, Norma Gómez, Brisolia Herrera, René Mayorga, Berta Quiero, Gastón Ramos, Juan Santamaría.

Agradecemos a las personas que fueron entrevistadas y cuyo testimonio ha aportado luces para estas historias que pretenden registrar lo que puede haber sido un tiempo teatral que hoy aparece con el aura de lo mítico: Juan Arévalo, Gastón von dem Bussche, Tennyson Ferrada, Inés Fierro, Aída Garcés, Delfina Guzmán, Brisolia Herrera, Gustavo Meza, Andrés Rojas, Gloria Varela.

Especialmente agradecemos a Brisolia Herrera quien ha estado respaldando nuestro trabajo a lo largo de todo el camino de su realización con extraordinaria generosidad y serena paciencia.

Desde el fondo de las ciudades las escenas teatrales emergen, como músicas visuales ejecutadas por el actor; como conflictos entre un cuerpo viejo y un cuerpo nuevo los que modulan sus ritmos en escenas de deseo, desplazamiento, gesto, parodia; puede ser que el movimiento de los cuerpos se manifieste como rebelión, como burla, como intento de huir, como intento de conquistar, de seducir, como juego. También se puede querer abandonar inútilmente un lugar, cambiar de oficio, mejorar social y económicamente; tal vez, encontrar un sentido, una dirección, un cuerpo, otro cuerpo. Las ciudades contienen muchas ciudades, entre ellas, la ciudad teatral con su música propia se entrama con otras creando espacios dondé algunas de ellas se pueden tocar. En torno al TUC se articuló la ciudad teatral de Concepción por varias décadas, al escribir hoy día una de sus historias quiero hacer visible la ciudad teatral de entonces recogiendo unas visiones que iluminen momentáneamente nuestro presente.

M. C. B.

El proceso de selección, lectura y análisis de 28 años de discursos periodístico teatrales ha permitido la reconstrucción de una historia del elenco universitario caracterizada entre otras cosas, por ser una sucesión de transcodificaciones. *El Sur, La Patria, Crónica* y *El Diario Color* entre las décadas del 40 y 70, pusieron en funcionamiento una política cultural de apoyo y fomento de la actividad teatral, protagonizada por el TUC, a través de la publicación sistemática de discursos periodísticos que interpretaron y traspasaron la experiencia analógica del crítico-espectador a una experiencia digital, a un relato sobre una función o una escena de un montaje al que éste había asistido. Este proceso de transcodificación e intervención, ha vuelto a desatarse en este libro, treinta y dos años más tarde, con una diferencia fundamental, hoy no hay espectáculo sobre el que relatar, sino discursos periodísticos sobre ellos.

P. H. P.

HISTORIA DEL TEATRO DE LA UNIVERSIDAD DE CONCEPCIÓN

TUC

En su repertorio de puestas en escena

Marta Contreras Bustamante

Índice primera parte

Algunas causas para escribir esta historia 19

Signos locales 23

De escenas y escenarios 26

Una mirada al repertorio internacional 28

El repertorio nacional 42

ALGUNAS CAUSAS PARA ESCRIBIR ESTA HISTORIA

La escritura de la historia del TUC surge como un proyecto interdisciplinario en la urgencia de necesidades artísticas locales - la ciudad en sus historia y proyecciones - y en el marco de una realidad nacional cuyo proyecto educativo aparece como una prioridad característica de la agenda de los gobiernos de los países en desarrollo. Así se ha escrito en una serie de documentos relativos a la educación en Chile y así se expresó, por ejemplo, con ocasión de la Reunión en la Cumbre de Presidentes de los países de América celebrada en 1998 en Santiago de Chile.

Los años 90 en el campo de los estudios humanísticos nos han traído los desafíos de transformar drásticamente los quehaceres de las disciplinas que constituyen las humanidades llevándonos a repensar los ejercicios de lectura e interpretación de texto para conectar esa experiencia a una realidad educativa que en los últimos 50 años se ha modificado dramáticamente. Quizás si el género de lo trágico dé mejor cuenta de algunos pérdidas de esa realidad educativa que de brillante (pensemos en el sistema fiscal renovado y experimental de educación que disfrutamos en los años 50) se fue convirtiendo en un sistema uniformado y empobrecido en sus potenciales de transformación, creatividad y educación civil.

Las urgencias de mejoramiento del campo educativo han generado múltiples diagnósticos que se materializan ahora en una serie de medidas y proyectos cuyas direcciones apuntan a sacar del campo educativo las muletillas adquiridas por una práctica autoritaria en su administración y modernizante en su aspiración. En nuestra práctica particular nos aferramos a lo que explícitamente se ha señalado en las grandes proyecciones de política educativa nacional. Nos proponemos aportar en ese proyecto educativo nacional y regional desde nuestro quehacer académico cuya dirección u orientación tiene que ver con las metas del crecimiento del humano integral que todavía espera para entrar en escena. Estamos en la búsqueda de las palabras que abran fuentes vivas de sentido que conecten lo que está desconectado, olvidado o invisibilizado.

Un proyecto de historia teatral no puede estar desvinculado de las necesidades actuales de la ciudad desde el punto de vista de la expresión artística, del ejercicio y función de la lectura, del ejercicio y función de la crítica. Así este proyecto de hacer la historia del TUC tiene varias entradas, surge de la necesidad de responder a varias preguntas. Si vuelvo a lo dicho antes y tomo el carácter local como referencia, podría hacer un diagnóstico sobre la situación teatral de la ciudad que es una evidencia para todos.

La ciudad de Concepción no ha tenido teatro profesional por largos años. Las personas que querían hacer teatro lo hacían llevadas por una vocación que los mantiene hasta hoy en la dirección, actuación y producción de puestas en escena con apoyos de universidades, colegios, empresas privadas pero sin superar las metas del teatro aficionado o teatro escolar que ameniza las veladas y celebraciones varias que la ciudad y sus instituciones requieren.

Hoy día y en el plazo de un par de años la situación está empezando a modificarse por la existencia de la Escuela de Teatro del Sur que ha realizado montajes profesionales como Cruzadas. Esta puesta en escena fue dirigida por Francisco Albornoz y fue el examen de titulación de los estudiantes de esa carrera ofreciendo una temporada al público de Concepción en el año 2001. Esta misma Escuela ha llamado a un concurso de dramaturgia cuyos resultados conocimos en el año 2002.

La ciudad recibe a veces visitas de grupos profesionales lo que permite establecer parámetros de profesionalización establecidos por los grupos y escuelas de Santiago. Por ejemplo, hemos visto en 1997 una puesta en escena con Horacio Videla en la dirección de un grupo de la Universidad ARCIS. Se trata del Woizeck de Büchner. Esta obra fue escrita en el siglo XIX y su primera puesta fue en 1913 en Alemania y podemos definir su estilo como expresionista.

Escrita tempranamente en relación con el auge del expresionismo es una obra plena de sentido y potencial expresivo en la actualidad. La elección de esta obra para ser representada en escena es sintomática de su plena vigencia como objeto artístico teatral. Esto se puede advertir a través de una puesta en escena que muestra unos actores con dominio de sus voces, de sus recursos de expresión corporal, de actuación, un manejo rico del maquillaje, vestuario e iluminación. El ritmo de la obra mantiene al espectador suspendido entre el horror y el humor sin distracciones producidas por vacíos o fallas de alguno de los sistemas artísticos que componen la representación.

El trabajo realizado con los medios de expresión teatral está tan bien logrado que las imágenes de la puesta en escena quedan en la retina por mucho tiempo. La puesta en escena sigue generando una riqueza de sentidos que viene por un lado, de la cualidad de una obra viva, y por otro, de una puesta en escena propiamente artística. Se establecen así parámetros de eficacia estética que nos permiten distinguir niveles en el campo del ejercicio teatral.

De este mismo orden es la experiencia teatral que registra Sergio Vodánovic cuando comenta la puesta en escena de La Opera de Tres Centavos de Brecht y Weill en 1960 en el Teatro Antonio Varas por el ITUCH. Yo vi esa puesta en escena y siempre que en mis clases me refiero a la obra de Bertold Brecht recuerdo para mis alumnos una escena inolvidable. Marés González interpretando El Velero Escarlata en un escenario que avanza sobre la sala, con el teatro oscuro con la figura de Jenny iluminada, sola en medio de la sala.

Sergio Vodanovic, hace 40 años lo describe así "El intérprete logra de su personaje el máximo de dramatismo y, por un momento, se funden en un solo ente el actor y el ser de ficción. Son momentos que se producen en el teatro y que se recuerdan largamente, que impresionan al espectador y lo estremecen en su sensibilidad. Es el teatro llevado a su máxima expresión. ¿Te acuerdas de Marés González cantando "El Velero Escarlata"? se preguntarán los aficionados al teatro con el transcurso de los años. Y por cierto que la recordarán. Recordarán su gesto amargo, su mímica violenta, el silencio con el que los espectadores la oyen y el fervoroso aplauso que sigue después." [1]

Yo agregaría a esa memoria el efecto en mis oídos de la voz tremenda; de la luz suspendiendo su figura como en el aire y su postura agresiva y rota a la vez. Todo ello reaparece confirmando el nivel del trabajo interpretativo de Marés González. Podemos establecer parámetros para medir el trabajo artístico y el texto de Sergio Vodanovic anuncia un hecho que hoy podemos confirmar: la permanencia en la memoria de ese trabajo cuya evanescencia propia lucha exitosamente con el olvido.

[1] Ecran Nº 1527 3-V-1960 p. 15.

Otras puestas en escena han sido presentadas en el año 2001 en Concepción que son dignas de mención como referentes profesionales del teatro. En Loco Afán, [2] escenificación de un texto crónica de Pedro Lemebel, nos encontramos con la cruda exposición poética de amores y soledades homosexuales. La escena desmitifica y expone las condiciones de unos intercambios ocultos, tabúes, propios de una cultura de hombres, propios de una cultura falo-anal.

Esta es una de las expresiones que se deja escuchar, que se deja ver con gran éxito de público y con una puesta en escena maestra de Alejandro Trejo. Travestismo, luces, música, el show del bolero, sirven al propósito de hacer aparecer en escena unos seres quebrados en el deseo, en la posesión, y el abandono. Todo cuenta en el momento de la seducción, que chisporrotea en un segundo, para dejar paso al vacío desencanto de unos seres solitarios y con el corazón roto. El trabajo de creación escénica queda claro en tanto que construye técnicamente una poética espacial [3]. El texto se luce en su carácter plástico iluminando algunos pliegues de unas escenas complejas, violentas o llorosas.

La poética teatral alcanza niveles extraordinarios con la puesta en escena de Eva Perón [4] del argentino Copi. Esta obra encarna con su nombre uno de los mitos de América. La puesta en escena ágil, colorida, violenta, desmitifica el mito reinstalando en la escena algo así como una quinta esencia de lo mujer y por ello lo hombre en un intercambio entrañado, entramado que condiciona y conduce (interpreta) la escena política (policial) sudamericana.

Lo mujer: Eva, en la escena un afiche, rubia, sonriente, clásicamente Evita Perón. Perón un sujeto casi siempre mudo, como marco del personaje activo Eva Perón enferma de cáncer. ¿Qué se desenvuelve aquí? Las relaciones del poder que pasan por el cuerpo femenino en tanto que placentero y en tanto que promesa de salvación como el cuerpo de la madre, la madre de Dios. La decadencia del cuerpo, la enfermedad genera la escena moribunda de un ejercicio militar y policial de todos modos eficiente y que se alimenta de lo mujer en todas sus formas. Incluso del cuerpo agónico de Evita.

Este cuerpo es puesto en escena, es estratégicamente administrado para beneficio de la salud política del país, para beneficio de los que cosechan en sus bolsillos la fuerza de su magnetismo, la fuerza de la ilusión que ella vende. El cuerpo de Evita es todo promesa, es todo calavera disfrazada de vida, maquillada para sonreír mientras el espectro de sus huesos tintinean con sonido de metal. El trabajo del director revela claridad sobre el género que se está montando, farsa negra o grotesca; el trabajo de los actores revela eficacia profesional y dominio de las técnicas actorales. El texto de Copi se recrea en una puesta que es artísticamente coherente.

Y lo último, la Muestra de Dramaturgia Nacional [5] realizada en Santiago vino a Concepción con tres obras de las cuales comentaré dos. Benjamín Galemiri, reconocido dramaturgo joven chileno con varias obras y premios nos propone Edipo asesor. [6] Una farsa pop y metálica que reinstala la escena básica del Edipo en un

[2] Loco Afán es una adaptación de Alejandro Trejo quien también hace la dirección de la puesta en escena . Actúan Miguel Stuardo, Cecilia Godoy, Julio Milostich, Verónica Santiago, Sergio Cantillano. La iluminación, gran acierto de la puesta, fue de Miguel Stuardo. Esta obra fue exhibida en Concepción el 1ª de junio del 2001. La sala del Teatro Concepción estuvo repleta y el público aclamó a los actores cuya interpretación fue brillante.

[3] Poética espacial es un término acuñado y desarrollado ampliamente por Ramón Griffero. Este concepto nombra la hechura artística que el director imprime al espacio escénico en su totalidad. Actores, actuación, iluminación, texto, maquillaje, vestuario, objetos, etc. En mis trabajos de teoría teatral me he referido al espacio con el concepto de unidad escénica que creo que apunta desde el texto al carácter espacial del teatro y a la especie de cohesión que existe en una obra que ha sido visualizada teatralmente ya sea por el autor en el texto o por el director en la puesta en escena.

[4] Eva Perón no fue montada en Argentina y su puesta en Chile es del año 2001. Dirige Marcial di Fonzo Bo con la colaboración de Bruno Geslin. El elenco estaba constituido por Alfredo Castro, Francisco Reyes, Rodrigo Pérez, Mario Poblete, Pablo Schwarz. Fue una producción franco chilena. Su autor, Copi nace en Argentina en 1939 , muere exiliado en París en 1987.

[5] Esta muestra es el resultado de un concurso de dramaturgia que de setenta y tantas obras presentadas seleccionó 9 para ser puestas en escena. Tres de estas obras vinieron en la muestra a Concepción los días 9 y 10 de agosto del 2001.

[6] Elenco: Roxana Naranjo, Nono Hidalgo, Roberto Farías, Rodrigo González, Paula Silva, Macarena Silva, Teresa Hales. Dirección, Luis Ureta.

espacio tecno-burocrático. Los recursos de la escena son la robotización y el expresionismo. Muñecos mecánicos los actores -personajes van a dar a veces al fondo expresionista de exceso patético. Ejemplo Edipo se pincha los ojos delante del público y la sangre salta de sus ojos manchando el muro y su cara. La escena familiar se repite para un héroe que lo ha estudiado todo, que lo ha leído todo y al que no le han quedado sino juegos vacíos de palabras.

Los cuerpos son puestos en acción apretando los botones del deseo y la ambición pero su eficacia es momentánea y no se constituye ningún destino trágico. Lo risible de la caricatura es la tónica de la escena a ratos esperpéntica pero sobre todo robótica. ¿Qué clase de Edipo es este Edipo asesor?. Una traducción contemporánea de la escena familiar y de la escena del poder figurada en Atenas por Sófocles. Sófocles reflexiona sobre el destino y el individuo pero en esa reflexión se exhibe, lateralmente, el modo de ejercicio del poder político. Galemiri muestra la precariedad de los lugares de poder y los trasfondos lúbricos del ejercicio administrativo y político.

Me referiré por fin a la obra El Desvarío [7] de Jorge Díaz maestro del.absurdo. Maestro del teatro. Nos entregó una obra chispeante llena de teatralidad farsesca, construida como rehechura de varios géneros de comedia: comedia negra, vodevil, comedia de equivocaciones, comedia musical, etc. La actuación de todo el elenco fue plástica, ágil, con dominio total de escena. Los actores hacen aparecer en el escenario la pregunta por el acto, por la identidad, por el sentido. La mascarada es expuesta al trasluz con humor, con diálogos divertidos, chispeantes. El ritmo atrapante de la obra y de la puesta ejemplifican la maestría de Jorge Díaz y del Director de la puesta Alejandro Trejo. Teatro sin esperanzas, teatro crítico, teatro lúdico, teatro verbal y corporal, teatro de síntesis de los lenguajes teatrales, de los códigos de la representación teatral, revela una madurez distanciada a toda marcha del teatro profesional de ciudad. De una ciudad latinoamericana, Santiago de Chile.

Hay centros fugitivos de poder artístico que son la expresión puntual artística (poético- teatral) de fuentes vivas de energía expresiva popular. Hay también unos estados centrales, tecnocráticos, blancos, o blanqueados, vulgares, paródicos de los centros desarrollados del poder. Sirvientes del gran poder económico que ejecutan una puesta en escena telenovelesca del género grotesco, desenrraizados, sin autorreferencias, sin mirarse al espejo, enajenados en la mirada que los refleja en un espejo narcisista. Mientras tanto, las indias (me refiero a los ocupan el rol de servicio doméstico en cualquiera de las distribuciones de la administración familiar y estatal) sirven las cocinas, los indios (alegóricamente me refiero al trabajo de mano de obra mal pagado e invisible) laboran en la amasandería, los niños van a la escuela a aprender el catecismo de la computación y al Mall a ingerir la dieta plástica intervenida del Mc. Donald.

El espectáculo teatral refracta esas escenas y las propone a nuestra contemplación. He optado por la metodología del análisis teatral. Ha sido una decisión con efecto de ancla. La escena teatral recorta un aquí y ahora, nos instala frente a lo tridimensional en la forma espectacular del arte del actor. El actor es una figura de nosotros mismos. El actor se desencaja en la escena a fin de ponernos frente a nuestros temores y a nuestros deseos, a fin de desautomatizar por el horror o la risa los recorridos mecánicos de nuestras vidas. La escena teatral remite a la escena familiar, a la escena política, a la policial, a la del sanatorio. A veces, surge en medio de ellas una visión única, una iluminación momentánea, una presencia que no estaba. El doble [8] nos sonríe o nos hace una mueca. El actor se transfigura y ocurre lo sagrado.

[7] Elenco: Julio Milostich, Sergio Monje, Cecilia Godoy, Gerardo Wistuba. Dirección, Alejandro Trejo.
[8] El concepto del doble es expuesto por Antonin Artaud en su libro clásico El teatro y su doble.

SIGNOS LOCALES

Un signo relevante del momento actual en la ciudad de Concepción es una puesta en escena que establece cierta coherencia con las producciones de ciudades latinoamericanas. En el teatro latinoamericano encontramos las luchas colectivas contra la naturaleza, contra las configuraciones rígidas de lo social, contra el ejercicio abusivo del poder. En las puestas en escena aparecen los síntomas de las múltiples transculturalizaciones, los síntomas de la modernidad, el diagnóstico del ejercicio de los poderes, los cambios económicos, los síntomas de la globalización. La destrucción del lenguaje, la cultura de la imagen, las estéticas del cine invaden la escena. Estas formas de hacer teatro se materializan en una serie de registros artísticos como el costumbrismo, el realismo social, la parodia, la caricatura, el grotesco.

La puesta en escena a la que me refiero inaugura para la ciudad un registro intimista de autor propio, se trata de Testimonio de Rosalina y Encarnación de Adolfo Albornoz Farías.[9] El tono íntimo de la puesta en escena se logra por un texto hecho de monólogos e interpretado por voces femeninas cuya presencia se vuelve representativa de un colectivo de mujeres, rurales, artesanas. La obra pone en escena unas mujeres de oficio con la tierra y cuyas vidas están domeñadas por la figura masculina, padre o amante que las viola y define en esa violación las heridas por las cuales sus vidas se derraman. La obra es testimonio de mujeres convertido en poesía teatral a través de los efectos de la música, el lenguaje, la actuación, la luz, los gestos. Una cierta economía de la escena caracteriza esta puesta no melodramática.

Aquí lo rural, lo incestuoso, lo violador hacen una cadena que entrama los destinos de estas mujeres poniendo una marca como grillete a sus vidas que se superponen, se identifican, se sobreimponen como si fueran una especie de mariposas reconocibles por el color de sus alas, es decir por el color de sus heridas que se trasunta en las voces, en los gestos, en los rictus, en las miradas. Puede ser esta obra la primera de una serie nueva que reabra las puertas de su propio teatro a la ciudad de Concepción con una dramaturgia local.

Hay parámetros de referencia para reconocer un teatro profesional y el TUC cumplió con esos parámetros, sin embargo, una cierta forma de invisibilidad afecta su historia y es nuestro propósito hacerla visible con la mayor riqueza que podamos por un proceso de progresivo descubrimiento y registro que hemos iniciado y desarrollado por nuestro interés en el teatro y por el compromiso adquirido de participar en el reconocimiento de una tradición de la ciudad de Concepción que nos concierne.

[9] Estrenada en formato breve el 11 de enero del 2001 en el Tercer Festival de Teatro de pequeño formato, sala Zócalo de la Universidad de Chile. Presentada en Concepción el 21 de abril del año 2001 en la Sala de Arte Dramático del Sur del Instituto Profesional Barros Arana. Dirigió la puesta en escena Adolfo Albornoz.

Esta es la historia de cómo el margen se hizo centro, de cómo un teatro de provincia pudo tener el mismo nivel de los teatros de Santiago. El TUC ingresó al mundo del teatro y ello significa que estuvo conectado a la producción dramática internacional contemporánea explorando lenguajes y poéticas dramáticas emergentes. También participó en la estimulación de la producción dramática de la ciudad contribuyendo a la consagración de una tradición teatral local.

El proceso mediante el cual el TUC realiza sus prácticas ilumina las cuestiones candentes, no resueltas, de una cultura política, económica, social, profundamente afectada por un centropismo que se resiste a la regionalización o descentralización y cuya superación pareciera requerir estrategias de crecimiento más eficaces.

También el análisis del proceso de formación y desarrollo del TUC nos permite reflexionar sobre las condiciones de la actividad teatral conectada con la vida universitaria, particularmente en las décadas de los cincuenta y sesenta en Concepción. Esta reflexión apunta, por una parte a distinguir las prácticas institucionales que entonces afectaban el ejercicio del arte teatral y por otra parte, a abrir una perspectiva que permita visualizar un proyecto teatral de provincia dentro de las reglas del juego del campo social del momento.

Esto implica reconocer los modos de funcionamiento de las instituciones de educación superior en relación con los cuales la actividad teatral se define de alguna manera compatible con su diversificación y pragmatismo. Y también, reconocer e identificar los esquemas centralistas y autoritarios que caracterizan la historia del orden político nacional. La ciudad necesita, en áreas importantes de su realidad, de una vida autónoma floreciente en la que el teatro pueda ocupar un lugar importante con su alquimia ritual capaz de transformar, afectar, iluminar o discutir en alguna forma las rutinas civiles.

En 1993 se realizó el Festival Internacional del Teatro de las Naciones que alcanzó en alguna medida a la ciudad de Concepción. En esa ocasión la ciudad pudo ver manifestaciones teatrales locales y de otros países, conferencias, videos, etc. Fue con ese motivo que se hizo un folleto que circula con el nombre de Breve Historia del TUC cuya función era acompañar una exposición de fotografías, programas y documentos del TUC que se realizó con la colaboración de Tulio Cortilla y Julio Baño del diario El Sur, Berta Quiero, Brisolia Herrera y varios vecinos de Concepción que acudieron al llamado que se hizo a través de la Dirección de Extensión de la Universidad de Concepción para montar la exposición. Esta actividad nos puso en contacto con una realidad muy rica y a la vez evidenció un pasado teatral complejo no registrado.

Tal como lo señala Adolfo Albornoz en su artículo Teatro Universitario de Concepción, TUC. 1945-1959: Desde su nacimiento hasta su profesionalización [10] el TUC vivió un proceso de crecimiento que lo llevó a ocupar el centro de la actividad del campo teatral del momento. Es ese proceso el que nos interesa mostrar para contestar a la pregunta de cómo eso llega a ocurrir. Cómo es que el TUC se convierte en un teatro universitario de escuela, cómo se estabiliza institucionalmente, cómo se sostiene por un cierto tiempo y cómo desaparece completamente. Mientras en Santiago las escuelas de teatro universitarias y las múltiples escuelas de teatro que han surgido en los últimos años forman profesionales que van al campo del teatro, del cine, de la televisión, de la publicidad, de la creación dramática, de la educación, la ciudad de Concepción no tiene hasta el año 1998 escuelas o institutos de formación en las disciplinas del teatro [11].

Retomando nuestro tema de la historia del TUC y su relación con la Universidad de Concepción nos preguntamos cuáles fueron los factores que determinaron su nacimiento y configuración, cuáles lo potenciaron para ser un teatro de gran nivel, y cuáles determinaron su final. Consideramos que la sigla TUC da nombre a un proceso que a través del acopio de documentos, entrevistas, artículos, testimonios, críticas,

[10] Acta Literaria Nº 22 , 1997, pp.59-78.

[11] Desde 1999 funciona en Concepción el Programa de Teatro del Instituto Barros Arana. En el año 2002 se abre la Escuela de Teatro de la Universidad del Desarrollo.

historias se va configurando como un objeto complejo, dinámico y de capas diversas.

Escribir una entrada en la historia del TUC será en este caso recuperar algunos hechos de la memoria local y nacional para proponer un diseño que respete la multiplicidad polifónica del objeto, sin pretender agotarlo. Entre los múltiples materiales encontrados en este trabajo, he elegido uno particularmente interesante para introducir de manera dialógica la relación de los hechos que constituyeron lo que fue un grupo profesional de teatro adscrito a la Universidad de Concepción. Me refiero a un artículo del Sr. Juan Antonio Pinto publicado en la Discusión de Chillán con el título "Visión y condiciones para el renacer del teatro".12 En el primer párrafo se establecen las condiciones para el funcionamiento de cualquier institución

"Toda organización, entidad, empresa o actividad formal requiere necesariamente una Dirección o Jefatura que determine o formule sus propósitos y metas. Esta dirección puede ejercerse de maneras diversas: individual o colegiada, pero siempre jerarquizada, conforme a su naturaleza. El teatro, como actividad humana que, además, está implícita dentro de las muchas que conforman el Arte, no puede escapar o prescindir de los principios elementales que le son propios como organización y, lo que es más, su acción debe concretarse en un organigrama o programa rígido o en el peor de los casos de una flexibilidad mínima y procurarse los medios materiales y humanos."

Pareciera ser, según este enfoque, que el TUC y todos los teatros universitarios chilenos "no alcanzaron siquiera a llegar al nuevo proceso de institucionalidad que vive el país, pues sus estructuras internas y sus integrantes habían dejado de ser fieles a los principios primarios de su naturaleza artística y universitaria."

Esta forma de ver la historia de los teatros universitarios es muy interesante ya que trae la atención a lo que podríamos llamar el origen de las organizaciones, el fundamento de su existencia y la manera como ellas persisten o mueren. Ciertamente no basta un decreto o un organismo directivo para que el teatro florezca, se mantenga o renazca. Si tratamos el objeto teatro como un ente natural podríamos pensar con Aristóteles que así como la tragedia nació, creció, se desarrolló hasta llegar a su esplendor, para luego morir, así, los teatros universitarios fueron organismos vivos que crecieron entrañados a otra institución mayor de la que se nutrieron de acuerdo con las características propias de cada una.

El teatro universitario es una forma de organización que depende de la vida universitaria y es la relación que se establece entre uno y otra, lo que define su crecimiento y sobrevivencia. Las universidades tienen su propia historia y ella afecta en cada caso de manera diferente la historia de sus respectivos teatros. El Teatro de la Universidad de Concepción, tendrá las características que la vida de la ciudad y de la universidad le den en un determinado momento de la historia, la que está atravesada por los conflictos propios del **escenario regional** llamado **CONCEPCION.** Hemos afirmado que el TUC ocupó el centro de la actividad teatral nacional. Pero fue por poco tiempo y debido a condiciones transitorias algunas de las cuales saldrán a la luz en este trabajo o en los trabajos de mis colegas, Patricia Henríquez y Adolfo Albornoz, quienes trabajan en el material TUC desde otras perspectivas.

Las condiciones de la vida cultural, económica, social de lo que hoy es la 8ª región no son las de Santiago. Ni lo han sido. Y en lo que respecta al teatro siguen sin serlo. La actividad teatral profesional y sistemática, institucionalizada no se constituye por un deseo individual, ni por buena voluntad de un grupo de personas, sino que es el resultado natural de condiciones a las que es necesario prestar atención antes de repartir culpas aquí y allá suponiendo que nos hayamos puesto de acuerdo sobre lo que el Sr. Pinto llama "los principios primarios de su naturaleza artística y universitaria". No me parece que las cosas estén tan claras, por decir lo menos, en relación con las definiciones de funciones y de principios, cuando no se ha marcado ningún punto de vista, ningún territorio de hablada, ninguna representatividad.

[12] La Discusión, Chillán, Viernes 24 de julio de 1981.

DE ESCENAS Y ESCENARIOS

La actividad teatral se conforma con una variedad de disciplinas que requieren desarrollo propio y especializado. Así por ejemplo la línea de actuación, de dramaturgia o de dirección requieren entrenamientos bien específicos cuyo dominio o maestría toma tiempo y trabajo adquirir. Conociendo la complejidad del campo hemos desarrollado un área de investigación teatral posible desde la academia literaria, en la cual estamos, que tiene que ver con las obras, con el repertorio.

Nuestro objetivo, sin embargo no se agota en un trabajo de comentario literario de obras escritas sino que intenta formular una entrada en los textos que los revele en su naturaleza propiamente teatral. [13] Mucho se ha desarrollado en este campo sobre todo en los últimos treinta años cuando los estudios semiológicos del teatro se consolidan afincados en las obras de estudiosos como Tadeus Kowsan, Patrice Pavis, Juan Villegas, etc. y con centros de investigación en Italia, Francia, Argentina, Chile, Brasil, México, etc.

El campo teatral cuenta hoy con innumerables avances en la lectura de puestas en escena, desarrollos variados y amplios de estéticas teatrales diversas. En la ciudad de Concepción se realizan discusiones constantes y muy enriquecedoras sobre los diferentes temas del campo teatral. Esta efervescencia dialógica podría anunciar un creciente interés por las actividades relativas al teatro en la ciudad. Las universidades de la ciudad han integrado a sus programas de verano y a sus actividades de extensión la oferta de talleres, invitaciones a dramaturgos, directores y puestas en escena de Santiago, realización de festivales universitarios o escolares, etc.

Lo que a este trabajo le compete es el campo de investigación de la historia teatral la cual puede desarrollarse desde múltiples enfoques como esta misma escritura lo muestra. Se produce este trabajo en el espacio de una reflexión y escritura en el campo de lo teatral con vistas a las clases de pregrado, de postgrado, y a la dirección de tesis escritas por estudiantes de la carrera de Pedagogía en Español, de Magister en Literaturas Hispánicas y Doctorado en Literatura Latinoamericana. En los últimos años también hemos incursionado en talleres de teatro para nuestros estudiantes de pregrado.

La derivación desde los estudios literarios a los estudios teatrales ha sido la natural consecuencia de estar trabajando con el pensamiento crítico humanístico y advertir que los escenarios teatrales son lugares privilegiados para la actividad del pensamiento crítico del cual surge la crítica literaria, entre otras actividades críticas, consustanciales al campo de las humanidades. Los escenarios teatrales, síntesis lúdicas, aglutinan en su interior, cristalizan diamantinamente escenas de pasión, de pensamiento, de acción que nos retratan en

[13] He desarrollado este enfoque en libro Griselda Gambaro: Teatro de la Descomposición Concepción: Ed. Universidad de Concepción, 1994.

nuestra confusa condición humana, en nuestra diversidad irrepetible, o en nuestros más profundos temores y deseos. Y esto lo hacen de esa manera propia que mima la forma tridimensional y dialógica de nuestra experiencia de lo real.

Pensamos que es una empresa intelectualmente saludable describir algunos escenarios básicos de las obras teatrales seleccionadas por el TUC para su puesta en escena. Hay una serie de obras europeas en las que me interesa ver los elementos constitutivos de la escena dialógica dramática. Qué está en debate en las obras extranjeras que puede ser significativo para la audiencia local. Qué escenas alientan en el fondo común de la tradición, de los clásicos. Qué es lo que se produce que escenifica los rasgos locales.

Sería posible dibujar matrices escenáricas donde se esquematicen los componentes de los conflictos que las obras plantean: nivel del diálogo, procedimientos, nivel de la acción verbal; queda esto abierto a la investigación futura. La acción en el teatro se puede materializar como deseo, como desplazamiento, como gesto, como parodia, como empresa transformadora individual o colectiva. Como rebelión, como burla, como intento de huir, como intento de conquistar. También se puede querer abandonar un lugar y cambiar de oficio, mejorar económica y socialmente; tal vez, encontrar un sentido, una dirección, un significado o un cuerpo. Lo que es permanente es el carácter espacial de la escenas teatrales en las cuales estas acciones ocurren. Más aún, los lugares y su distribución, definen los roles y las acciones y por ello, se pueden dilucidar los entramados de poder que subyacen a su diseño.

UNA MIRADA AL REPERTORIO INTERNACIONAL

El nacimiento del TUC y su primera etapa [1] están ligados a la figura de Don David Stitchkin, quien dirige el montaje de la primera obra La zapatera prodigiosa de Federico García Lorca. Esta obra fue escrita entre 1923 y 1926 y estrenada en Madrid en 1930. En Buenos Aires se estrenó en 1934. La diferencia de años entre su primer estreno y la puesta en escena en Concepción marca razonablemente la conexión y la distancia del teatro local con la actividad teatral en Madrid. El que Augusto D´ Halmar presentara la puesta en escena de La zapatera prodigiosa en Concepción en 1945 y también lo hubiera hecho en un teatro de La Coruña colaborando directamente con Federico García Lorca ilustra un hecho que caracteriza la cultura y arte nacionales: un período de relación cercana y muy activa entre una elite de intelectuales y artistas chilenos y los artistas europeos.[2]

La Zapatera es un clásico del teatro contemporáneo y reúne cualidades teatrales escénicas y dramáticas que hacen de ella una obra muy atractiva, colorida, de ritmo escénico ligero. El diálogo es fluido y el conflicto humano se resuelve con humor y una cierta gracia aérea que la acerca al juego escénico visual de la danza. La gracia del duende atraviesa esta obra de conflicto amoroso y de ambiente popular.

Así, el comienzo de la vida del TUC fue brillante y con una obra muy bien elegida para un público amplio en el escenario del Teatro Rex de Concepción. Se trata de una obra actual, ágil, atractiva. Los diálogos tienen un ritmo y precisión maestros y van construyendo una acción dramática teatral también ágil y casi musical en la cual se muestran las características del teatro del momento influenciado por Pirandello. [3] La inteligente elección de la obra por Don David Stitchking, es un factor de éxito de este primer montaje y anuncia un estilo de hacer teatro que se caracterizará por su gran nivel profesional y su pertinencia histórica.

Las puestas en escena recogieron de allí en adelante lo más vivo del teatro contemporáneo, muchas veces, anticipándose a los teatros de Santiago. Las personas que definieron el repertorio del TUC sabían de teatro, conocían las obras de los autores significativos del momento, por ello, fueron capaces de recoger lo que estaba en el aire haciendo un teatro de gran actualidad. Eso significa que las puestas en escena locales

[1] El centro de ex alumnos de la Universidad de Concepción fundado en 1944 con motivo del cumpleaños Nº 25 de la Universidad, tuvo una importancia decisiva en el nacimiento del teatro universitario. En particular su presidente el Sr. Juan Bianchi participó activamente en los ensayos del primer montaje. El financiamiento de la puesta en escena fue aportado por el centro de ex-alumnos.

[2] "Efectuó la presentación del Teatro Universitario, el escritor nacional Augusto D' Halmar. En amena presentación hizo un recuerdo de su amistad con el autor de la obra estrenada, Federico García Lorca y de la coincidencia de haber sido él también quien presentó el teatro estudiantil organizado por García Lorca y estrenado en un teatro de La Coruña. " La Patria 20 noviembre 1945.

[3] La influencia de Pirandello en el teatro europeo primero y luego latinomericano se manifiesta en obras que incorporan lo teatral como materia de la obra y de la puesta en escena. Luigi Pirandello nace en 1867 y muere en 1936. En 1921 se estrena Seis personajes en busca de autor en Roma. La Zapatera se estrena sólo 9 años después en Madrid.

Don David Stitchkin

LA ZAPATERA PRODIGIOSA
Brisolia Herrera, Moisés Luengo

estaban sonando al unísono con las de los grandes centros teatrales internacionales del momento. Se trata de un período en el cual se consolida un repertorio teatral contemporáneo que en el correr del siglo XX llegó a ser clásico.

En el período que se inicia en 1945 se destacan algunos hechos teatrales dignos de mención. Visitan la ciudad la actriz catalana Margarita Xirgú, la compañia teatral argentina de Berta Zingerman, la compañía nacional de teatro de Alejandro Flores. Estas visitas revelan un ambiente teatral activo en la ciudad, estimulan la producción local y permiten a los actores del teatro universitario evaluar y situar su trabajo por medio de parámetros nacionales e internacionales.

Margarita Xirgú debutó el 10 de octubre de 1946 en el Teatro Concepción que ofrecía abonos para cuatro obras españolas. La Casa de Bernarda Alba, Bodas de Sangre y Doña Rosita la Soltera de Federico García Lorca y La Malquerida de Jacinto Benavente. El 5 y 6 del mismo mes, en el mismo teatro se había presentado el Teatro Universitario con El Difunto Sr. Pic del autor francés Charles de Peyret-Chapuis, comedia dramática cuya puesta en escena, ensayos y estreno fueron seguidos atentamente por la prensa local. Margarita Xirgú opinó de manera estimulante sobre la calidad de los actores.

Con el nombre de Teatro Experimental y bajo la dirección de Jorge Elliot se estrena en 1950 La vida es Sueño de Pedro Calderón de la Barca. Esta obra es un clásico entre clásicos y su puesta en escena es un desafío de muchas maneras. El dramaturgo pone en el centro de la escena teatral la acción humana y la discusión de su naturaleza. El destino y la divina providencia son los motores de la acción donde las figuras humanas deben comprender la fugacidad y evanescencia de sus afanes aún en el medio de las más enrevesadas equivocaciones a las que su necesidad de acción y poder los lleva y que el mundo real les ofrece aparentemente.

La tradición de los siglos de oro españoles se conecta con la cuestión teatral por excelencia: la pregunta por la naturaleza de la acción humana y sus determinantes divinos ya sea el destino o la divina povidencia. Se relacionan con ello la voluntad de acción, la autodeterminación, el determinismo; la casualidad o la causalidad: los cambios de fortuna.

El decoro, es decir la propiedad del vestuario, rol y voz son barrocos. La estructura del conflicto también lo es. La escena inicial de la obra transcurre en el monte agreste que semi oculta una torre. Segismundo está oculto del mundo político y Rosaura oculta su identidad femenina. La complejidad barroca pone en escena figuras al menos dobles que en el transcurso de la trama han de exhibir su condición inicial u original y ocultos juegan a la pregunta por el sentido y la identidad. El parecer debe dar paso al ser. La situación de los personajes va del palacio a la torre del encierro de Segismundo pasando por el monte agreste. Este diseño del espacio revela los lugares literarios y culturales entre los cuales se construye el horizonte vital y el horizonte teatral. El palacio y la selva agreste. Esta dicotomía representa en el nivel horizontal del texto dos polos. Uno del ejercicio y dominio del poder político, otro de la ignorancia y alejamiento del mundo.

Alguien ha manejado los hilos de la acción y ha puesto a Segismundo en cierto espacio y le ha reducido su marco de saber. Pero algunos hechos interfieren en este diseño, ya que la divina providencia rige los destinos humanos y es la ley divina la que finalmente predomina y no los temores humanos. La inclusión de La Vida es Sueño en el repertorio del TUC revela un hecho que es común a los teatros universitarios. Cuando se quiere hacer teatro de manera profesional y con apoyo de alguna forma de escuela teatral, necesariamente el grupo o la institución entran en el mundo del teatro desde el punto de vista del teatro en occidente. Hay una historia del teatro que se conecta a la historia de los teatros específicos. Esa historia tiene hitos fundamentales que construyen algo así como un mapa del teatro en occidente.

La Vida es Sueño ejemplifica una opción clásica ineludible por medio de la cual se pone en escena lo teatral de la vida humana y su dependencia con la divina providencia. Esta explicación de la causalidad o del sentido que explica las acciones humanas no impide poner en escena un hombre abrumado por las condicio-

nes de su vida. El personaje barroco se abruma en un lenguaje y una trama complejos al modo de la estética de la anamorfosis, la estética del ocultamiento o disimulo que permite entregar la doctrina a través de una historia que la encubre.

En julio de 1951 se estrenó Siempre hay un medio de Noel Coward (1899 - 1973). Es muy interesante aquí la figura del dramaturgo, actor y compositor británico quien escribió comedias de costumbres expresando la desilusión propia del tiempo después de la Primera Guerra Mundial. Su vida artística empieza a los doce años cuando trabaja como actor. Deambula en las calles desde niño, se va a Nueva York para ir a Brodway. Escribe, canta, danza, actúa. Expresa en entrevista de la BBC que su propósito al escribir teatro es entretener y crear personajes para actuar.

En 1951 se formaliza al grupo de Teatro Universitario, lo que va acompañado de un gran estreno internacional Asesinato en la Catedral de T. S. Eliot. En este momento se forma el Consejo de Teatro de la Universidad de Concepción cuyo objetivo es fomentar el arte dramático y escénico de la ciudad. Este gran objetivo será cumplido a través de mantener una escuela de arte dramático y un conjunto teatral. En este momento se explícita la función de extensión que la Universidad debe cumplir a través del teatro. Esta incluye crear conjuntos teatrales en colegios, escuelas y sindicatos; mantener un programa de presentaciones económicas para estudiantes y obreros; organizar concursos de obras teatrales. Este organismo debe también supervigilar la administración de fondos y proponer nombramientos de personal al directorio de la Universidad. [4]

La formación del Consejo de Teatro de la Universidad de Concepción surge como una consecuencia natural de una cierta interpretación de las relaciones entre las necesidades "del pueblo" y el ejercicio artístico. Se comenta en un diario local que "la Universidad de Chile hace tiempo que da constante impulso y estímulos a todas las ramas del arte y de la cultura, y los frutos ya se perciben no sólo en la presencia de una mayor preparación de gente especializada, pues también se extiende en el ambiente, en la atmósfera misma de la ciudad de Santiago, que es la que más directamente recibe estos beneficios. Ellos son los focos donde se concentran los más altos valores intelectuales y de ellos pueden fluir sus radiaciones para esparcirse en los espacios inmediatos de las grandes ciudades universitarias, y en los ámbitos más extensos y más distantes de los países mismos." [5]

Está en el espíritu de la época pensar que la Universidad irradia a la colectividad y que el arte que ella proteje y desarrolla es una forma disciplinaria superior que ejerce "un influjo bienhechor, una acción decisiva en la formación del espíritu y de las costumbres de los individuos". En suma, se entiende la actividad teatral como parte del perfeccionamiento general de un pueblo. El Consejo, en la definición de sus objetivos, toma esta tarea tanto en un nivel global amplio como en lo preciso inmediato incidiendo en la línea de desarrollo del TUC ya que tiene la responsabilidad de seleccionar el repertorio de obras para ser puestas en escena a proposición de la comisión de lectura [6] .

Asesinato en la Catedral fue un estreno para Chile y su presentación tuvo el prestigio de la figura del poeta inglés-norteamericano T. S. Eliot, premio Nobel de reconocimiento universal. El teatro estuvo lleno, y los comentarios sobre la puesta en escena fueron muy positivos. En cuanto a la obra misma fue calificada como "recio poema dramático" ; "uno de los más importantes dramas religiosos de nuestra época y uno de los pocos escritos en poesía que ha tenido éxito." [7] En un artículo aparecido con posterioridad al estreno se

[4] La Patria sábado 21 de octubre de 1951.
[5] La Patria 29 de octubre de 1951.
[6] La comisión de lectura estaba formada por R. Louvel, Daniel Belmar, Carlos Martínez, Romano Vallebuona, Jorge Elliot y los directores de los institutos binacionales inglés, francés y norteamericano.
[7] La Patria viernes 16 de noviembre de 1951.

Margarita Xirgú

Teatro Universitario de Concepción

DIRECTORIO

PRESIDENTE	Dr. RAUL ORTEGA AGUAYO
VICE-PRESIDENTE	Dr. RENE LOUVEL
REPRESENTANTE DEL DIRECTORIO UNIVERSITARIO	Sr. AMERICO ALBALA
REPRESENTANTE COROS POLIFONICOS	Sr. JULIO PARADA
REPRESENTANTE FEDERACION DE ESTUDIANTES	Sr. DAVID TEJADA
REPRESENTANTE SOCIEDAD DE ARTES	Dr. HERNAN SAN MARTIN
REPRESENTANTE SOCIEDAD EX-ALUMNOS	Sr. EDUARDO DE LA BARRA
TESORERO	Sr. LISANDRO MUÑOZ
SECRETARIO GENERAL DEL TEATRO	Sr. HECTOR SEPULVEDA
DIRECTOR ARTISTICO DEL TEATRO	Sr. JORGE ELLIOTT
SUB-DIRECTOR ARTISTICO	Sr. EDUARDO HYDE

El teatro desea dejar constancia de su agradecimiento a la barraca Villanica y a la firma Rodríguez y García Huidobro por su colaboración en la confección de la escenografía.

Diseñó el programa: E. LENGERICH

BHC

T. S. Eliot y "Asesinato en la Catedral"

Thomas Stearns Eliot, séptimo hijo de Henry Ware Eliot y Charlotte Chauncy Stearns, nació en St. Louis, Missouri el 26 de Septiembre de 1888. Su madre fué poetisa, su abuelo de un extenso poema sobre la vida de Sevenacrib y su padre fué un culto comerciante cuya familia ha contribuido en forma eficaz al desarrollo de la vida cultural de la Nueva Inglaterra. Uno de sus primeros antepasados americanos, Andrew Eliot, fué presidente de la Universidad de Harvard, mientras que su abuelo, Charles William Eliot, fué el fundador de la Universidad de Washington que pudo haberse llamado «Eliot University» si él no se hubiese opuesto.

T. S. Eliot se educó en la Universidad de Harvard (donde desempeñó, durante un tiempo, el cargo de profesor asistente de filosofía), en la Sorbonne, en Munich y en Oxford. Poco antes de la primera guerra mundial se radicó en Inglaterra y en 1927 tomó carta de ciudadanía inglesa debido a que sentía gran afinidad hacia las tradiciones políticas y religiosas del país de sus antepasados. Quizá el factor más importante entre todos aquellos que propiciaron su cambio de nacionalidad se aquel que implica su creciente interés por el anglo-catolicismo. Con el tiempo, estas, sus convicciones religiosas se agudizan, hecho que se muy visible en su obra y muy especialmente en su drama poético.

«Asesinato en la Catedral» es uno de los más importantes dramas religiosos de nuestra época y también uno de los pocos escritos en poesía que ha tenido éxito. Discute el martirio de Santo Tomás à Becket de Canterbury que fué asesinado en su propia catedral por cuatro caballeros armados en 1170. Tomás à Becket fué canciller del rey Enrique II en una época en que existían tres poderes diversos: el temporal, el espiritual y el feudal. Cuando se le consagró arzobispo el rey quizo que siguiera a la cabeza de su gobierno para que por su intermedio se unificaran el poder temporal y el espiritual, pero Becket rehusó, sosteniendo que esos poderes eran incompatibles. Surgió así un conflicto entre él y el rey que tuvo como primera consecuencia su destierro y que culminó con su asesinato.

La obra comienza cuando Becket está por regresar de su largo exilio en Francia. El coro femenino, que representa el pesar de las mujeres de Canterbury, no desea su retorno, pensando que se producirá un estado de violencia que repercutirá sobre sus vidas ya bastante angustiosas. Ellas, sin embargo, no pueden impedir su retorno y el arzobispo arriba sorpresivamente y luego anuncia que, por el momento, se le dejará tranquilo, debiendo él, en este intervalo, idear con los sombras, o sea, vencer toda tentación de rebelión. Las tentaciones se presentan objetivamente a través de tentadores. Estos tentadores son, en realidad, pensamientos del arzobispo por lo cual él jamás los mira; escucha sus voces que expresan sus pensamientos. El primer tentador representa al arzobispo durante su juventud y le exhorta que vuelva a la agradable vida de antaño *cuando él y el rey eran buenos amigos. El segundo tentador intenta convencerlo* de que debe aceptar nuevamente la cancillería y el tercero viene a proponerle que se una a los barones, a los señores feudales, porque juntos podrá reconciliarse con el rey. Vence con facilidad estas primeras tentaciones para la cuarta casi le doblega. Ella se objetivisa a través de un cuarto tentador que le señala que no puede haber mayor gloria que la del santo y el mártir «morando eternamente en presencia de Dios». Le pide, por lo tanto, que vaya al martirio por la «gloria del martirio». El arzobispo se da cuenta, sin embargo, que no es el mayor pecado posible que implica buscar una recompensa para cumplir el deseo del Señor. Al sobreponerse a este pensamiento demuestra cuán extraordinariamente a la voluntad de Dios. El primer acto termina con un sermón leído en la misa de pascua de 1170 en el cual explica el significado del martirio y anuncia que pronto habrá otro mártir en Canterbury.

El segundo acto es un acto de acción. En él llegan los caballeros e increpan al arzobispo para no se elevara a mártir. Vuelven, más tarde, algo obrios y así pueden cumplir con lo que consideran su deber. Después del asesinato se dirigen al público y explican los motivos de su acción en tres discursos convincentes desde el punto de vista político, puesto que él permite suponer que «el fin justifica los medios». He ahí, pues, la clave de la incompatibilidad entre el poder temporal y el espiritual, ya que, desde el punto de vista moral, **nada justifica un asesinato**. Por eso el tercer caballero tiene razón al sostener que los que se dejan convencer por sus argumentos son, al fin y al cabo, cómplices de ellos. El segundo acto termina con un coro que se recita mientras se viste al arzobispo, el cual dice al Señor:

«Tu gloria se declarada aún por los que te niegan.
La obscuridad declara la magnificencia de la luz,
y los que te niegan no podrían negarte si no existieras.
La negación nunca es completa mientras que si no fuera ellos no existirían».

ASESINATO EN LA CATEDRAL

POR T. S. ELIOT

TRADUCCION DE GEORGE ELLIOTT

PERSONAJES POR ORDEN DE ENTRADA

primer sacerdote	HUMBERTO DUVAUCHELLE
segundo sacerdote	MAURICIO DE LA CARRERA
tercer sacerdote	FERNANDO GODOY
coro de mujeres de canterbury	MIREYA MORA EMILIA MERCANE ORIETA ESCAMES MIREYA OACITUA YOLANDA OARAY ELVIRA SANTANA
heraldo	REINALDO GONZALEZ
arzobispo tomás à Becket	HUGO DUVAUCHELLE
auxiliar	GABRIEL GONZALEZ
primer tentador	HECTOR DUVAUCHELLE
segundo tentador	ANDRES ROJAS MURPHY
tercer tentador	MATIAS BUSTOS
cuarto tentador	GASTON VON DEM BUSSCHE
los tebaldeos son los caballeros en el segundo acto	
dirección	GEORGE ELLIOTT
escenografía y vestuarios	JAVIER RAST
ejecución de vestuarios	VICTORIA SAN MARTIN
ejecución de calzado y costuajes	ELSA MEDINA
maquillaje	EDWARD HYDE MARTIN GONZALEZ
apuntadores	NESTOR CORONA HERNAN CONTRERAS
trasputnes	RICARDO PEREZ SERGIO PINEDA
ayudantes de producción	JORGE HODGSON EDWARD HYDE
asesor coros hablados	INES RAST
música	COROS POLIFONICOS DE CONCEPCION
dirección	ARTURO MEDINA

comenta la elección de la obra como poco afortunada por su "desarrollo hierático a veces y se arrastra en un sostenido sermón religioso que exige a los artistas condiciones especialísimas para salir airosos". [8] Estos comentarios revelan una posición sobre el texto, pero no afectan la apreciación del trabajo de los actores y del equipo técnico para ofrecer una obra en cierto modo distante de la experiencia lectora e histórica del público de Concepción.

El diario El Sur comenta la obra de manera diferente. "Lo notable del drama de Eliot es que adopta una modalidad teatral que no es precisamente la que la época cultiva. Sin embargo, es tanta la fuerza de su filosofía y el acierto de algunos recursos del teatro moderno, que el drama coge al público y gusta." [9]

T.S. Eliot [10] es profesor universitario, un académico y dramaturgo nacido en familia de escritores y profesores. Su obra tenía relevancia por tratarse de un Premio Nobel, así como O´Neill. Asesinato en la Catedral pone en escena los temas del poder y de la guerra.

El año siguiente de la formación del Consejo de Teatro es brillante ya que trae consigo una serie de puestas en escena de obras maestras del teatro contemporáneo. Esquinas Peligrosas de John B. Priestley, El Canto del Cisne y El Aniversario de Anton Chejov, Antes del desayuno de Eugene O´Neill, Juno y el Pavo real de Sean O´Casey, Siempre hay un medio de Noel Coward y El fuego mal avivado de Jean Jacques Bernard.

Todas estas obras pertenecen al teatro universal al que me he referido antes y su selección indica un reconocimiento de las figuras significativas del teatro contemporáneo. Así por ejemplo, Antes del Desayuno de Eugene O´Neill es una obra que representa un tipo de teatro sicologista, que investiga en las motivaciones de las vidas de personajes comunes como la Sra. Rowland, único personaje en la escena. Fue representada por Brisolia Herrera y dirigida por Jorge Elliott en la celebración del primer aniversario del TUC.

Esta obra es en un acto y representa la forma de trabajo dramático de O´Neill [11]. El personaje de la Sra. Rowland se prestó para lucir las condiciones de Brisolia Herrera; un solo personaje sostiene la obra y en su largo monólogo ella hace aparecer en escena los seres que constituyen su familia, y sobre todo los contenidos amargos de su vida que ella compensa con alcohol. Fue un desafío para Brisolia y "un trabajo que le habría gustado hacer de nuevo". O´Neill desarrolla un modo de hacer teatro que va del realismo sicologista de obras como Antes del Desayuno al expresionismo de obras como Extraño Interludio. Su presencia en el repertorio del TUC forma parte de la vigencia que su teatro tiene en los años 50 y 60 cuando su consistencia como maestro de la dramaturgia está totalmente establecida.

En 1953 se mantiene un ritmo intenso de puestas en escena. El Ensayo de la Comedia Daniel Barros Grez, El Capitán Carvallo de Dennis Cannan, Todos son mis hijos de Arthur Miller, El Paquebote Tenacity de Charles Vildrac, La Pata de Mono de W. Jacobs y L. Parker, y La fabilla del secreto bien guardado de Alejandro Casona.

Como vemos, en esta secuencia de títulos la selección combina obras francesas, rusas, españolas, inglesas y norteamericanas. El teatro anglosajón es puesto en escena con traducciones locales. Por ejemplo Asesinato en la Catedral es traducido por Jorge Elliot y Esquinas peligrosas, por Eduardo Hyde. La influencia

[8] La Patria viernes 16 de noviembre de 1951.
[9] El Sur viernes 16 de noviembre de 1951.
[10] Thomas Stearns Eliot nació en St. Louis , Mo. U.S. el 26 de septiembre de 1888 y murió en Londres el 4 de enero de 1965. Recibió el premio Nobel en 1948. Su obra poética es extensa y sobresale en ella The Waste Land de 1922 y The Four Quartets publicado en 1943. Conocido como crítico, The Sacred Wood de 1920 representa bien este aspecto de su producción. Su principal obra como dramaturgo es Asesinato en la Catedral de 1935.
[11] Eugenie O´Neill nació en Nueva York en 1888 y murió en Boston en 1953. Recibió el Premio Nobel de Literatura en 1936. Sus obras más famosas son el Emperador Jones (1921), Deseo Bajo los Olmos (1925), El Gran Dios Brown (1926), Extraño Interludio (1928), Largo Viaje Hacia la Noche (1952), etc.

multinacional en la selección de texto se relaciona con la forma de establecerse el repertorio. El comité de lectura en el que participan los directores de los institutos binacionales además de profesores de la Universidad pone su impronta abierta al mundo teatral europeo en la selección de obras que deben ser traducidas para su representación en Concepción. De este modo ingresan al escenario penquista obras actuales de la dramaturgia europea.

En 1952 el tema del repertorio aparece como un tema polémico y precisamente, la obra Asesinato en la Catedral es usada como ejemplo de una elección inadecuada desde el punto de vista de los objetivos que el teatro universitario se planteaba. Se pone en debate cuál sea la forma apropiada de cumplir los objetivos que se han definido para la actividad artística como lo dijimos anteriormente, ya que parecería contradictorio montar una obra que es considerada de elite, o que, por lo menos, no estaba conectada con las necesidades del "alma popular". La obra de Eliot es ajena a los intereses y a la sensibilidad local. Está claro en la recepción del público y en los comentarios críticos que es necesario buscar un repertorio que sea más propio. Sabemos que en 1953 se pone por primera vez una obra chilena en escena y han de transcurrir cuatro años más para que una segunda aparezca en el escenario local.

La selección del repertorio es resultado del trabajo de lectura de un grupo exquisito de lectores en un momento en el que no hay una dramaturgia local. La tradición teatral está directamente conectada a la existencia de dramaturgos; un teatro propio se consolida en torno a una escritura dramática viva, rica, necesaria, que surge desde una visión crítica que reinterpreta o sintetiza los diferentes aspectos de la vida de la ciudad. En el conflicto que surge al interior del grupo de actores del TUC no se trataba de desautorizar todo repertorio extranjero sino de definir los criterios de selección de acuerdo con el sentido popular que animaba desde un comienzo la gestión del teatro. Este conflicto parece ser un conflicto de poder.

Siguiendo con el repertorio internacional contemporáneo en 1954 el TUC estrena Marido y Mujer del escritor italiano Hugo Betti (1892-1953). Este escritor encarna el espíritu moderno de entreguerras, fue un hombre de leyes y estuvo preso de los alemanes entre 1917 y 1918. Su búsqueda de una expresión artística amplia lo hace incursionar en la poesía y la novela además del teatro (escribió 26 obras de teatro).

Esta puesta en escena es dirigida por una mujer, Blanca García, cuya dirección es descrita por Ecrán [12] como una dirección de "sensibilidad, gran sentido plástico en la composición de los movimientos y acentuado poder creador. Fue mérito de la directora conseguir cierta homogeneidad en un grupo de actores que tienen distinta academia, y que en algunos casos, actúan sólo por intuición." En cuanto a los actores "revelaron disciplina y especialmente personalidad escénica."

Marido y mujer es una obra en la que "Para expresar una atmósfera de evocación e intimidad de las almas, Betti incorpora los pensamientos interiores de los personajes. Por esta calidad poética todo el montaje de la obra, escenografía actuaciones, etc., es necesariamente simbólico, exento de toques realistas." [13] La obra fue considerada difícil para el público y para los actores quienes superaron el desafío con éxito. Brisolia Herrera, Gastón von dem Bussche, Yeya Mora, Andrés Rojas Murphy y Tennysson Ferrada recibieron el reconocimiento de la crítica por su tarea.

Ugo Betti nació en 1900, su incorporación a la literatura y al teatro datan de 1927 con La padrona, su primera obra, colaborando así al resurgimiento teatral de su patria iniciado por Pirandello. Marido y Mujer es una de sus obras de postguerra, en la que su expresión es oblicua, como las alegorías. El drama no está en los hechos sino en la tortura mental que aflije a los personajes." [14]

[12] Ecrán Nº 1223 7-9-54. p.14.
[13] Programa del estreno de Marido y Mujer 27 de agosto de 1954.
[14] Programa del estreno de Marido y Mujer 27 de agosto de 1954.

CASA ONETO

Donde hay de todo

y para todos

Barros Arana esq. Colo-Colo

CONCEPCION

°°O°°

HAGASE SOCIO COOPERADOR
DEL
TEATRO UNIVERSITARIO DE CONCEPCION

GENTILEZA DEL INSTITUTO CHILENO—ITALIANO DE CULTURA DE CONCEPCION

"MARIDO Y MUJER"

de UGO BETTI

Ugo Betti nació en 1900, en la provincia "Delle Marche", Italia. Su incorporación a la literatura y al teatro datan de 1927, con "La Patrona", su primera obra, colaborando así al resurgimiento teatral de su patria, iniciado por Pirandello. Antes del estallido de la 2.a guerra mundial había conquistado ya un sitio destacado en la literatura italiana contribuyendo a ella casi con una docena de obras dramáticas. La producción de esta etapa, aunque interesante, no posee un contenido "emotivo-intelectual" tan denso como la posterior, realizada después de la victoria aliada.

"MARIDO Y MUJER" es una de sus obras de post-guerra, en la que su expresión es oblicua, como las alegorías. Los hechos que se expresan y los acontecimientos que acaecen objetivizan angustias íntimas, por lo que la realidad se halla, en cierto modo, abstraída. El drama no está en los hechos sino en la tortura mental que aflije a los personajes. La obra adquiere entonces caracteres de universalidad por la ansiosa búsqueda de una solución a los problemas máximos del ser humano individual y social, a través del paso gradual de lo particular a lo general, de lo concreto a lo abstracto. En la intimidad de sus recuerdos, el hombre desnuda su alma y se entrega a la más verídica y dolorosa reconstrucción de su pasado; su mente valora los pequeños actos que pudieron ser factor determinante en su vida; reconoce la mezquindad del ser humano al desviar el camino que lo conduce a la felicidad, errando por un mundo de mentiras. Como es de suponer, las imágenes se presentan con una incoherencia parecida al sueño; las pequeñas deformaciones hacen que se pierdan algunos detalles y, en cambio, se exaltan aquellos que ayudan a encauzar los actos humanos.

Para expresar esta atmósfera de evocación e intimidad de las almas, Betti incorpora los pensamientos interiores de los personajes. Por esa calidad poética, todo el montaje de la obra, escenografía, actuaciones, etc., es necesariamente simbólico, exento de toques realistas.

EL TEATRO UNIVERSITARIO DE CONCEPCION

presenta

"MARIDO Y MUJER"

de

UGO BETTI

REPARTO

(por orden de aparición)

LUIS	Fernando Pinto
CARLOS	Roberto Navarrete
OLGA	Emilia Meruane
SRTA. JULIA	Yoya Mora
ABOGADO	Andrés Rojas Murphy
SRA. HERMINIA	Brisolia Herrera
FELIPE	Gastón von dem Busche
IRMA	Elvira Santana
EL BARQUERO	Sergio Vega
FERRUCCIO MORANDI	Mario Jiménez
PROFESOR C.	Tennyson Ferrada
JUEZ	Matías Bustos
SEÑORA	Andrea Solano
OFICIAL	Santiago Humfán

Dirección: BLANCA GARCIA

Escenografía: GUILLERMO CARVAJAL

Realización supervigilada por Fco. SAN MIGUEL

Vestuario: Adela de Lundie, Maquillaje: Eduardo Hyde.

Traspunte: Pablo Doboud. Utilería: Nana Valdivia.

Apuntador: Inés Fierro.

Días 27, 28 y 29 de agosto en el Teatro Concepción.

El repertorio exhibe las opciones del momento, las modas, las búsqueda de lo último, lo clásico internacional, los afanes momentáneos de un grupo que se identifica con ciertos conflictos que el paso del tiempo ilumina de manera diferente.

Arthur Miller [15] es otro autor importante para el TUC. De él se estrenan tres obras. En 1953 Todos son mis Hijos, en 1958 Una mirada desde el Puente y en 1963 La Muerte de un Vendedor Viajero. Este autor y el repertorio elegido por el TUC son un caso ejemplar de selección de obras pertenecientes a la tradición más sólida del siglo XX. Arthur Miller desarrolla una teoría de la tragedia moderna basándose en las condiciones de vida del hombre común enfrentado a los sinos (signos) de su historia como el personaje griego. Los personajes no tienen alternativa, esta condición se asienta en la cultura materialista del mercado para Miller y en la condición inevitable del destino humano sujeto a leyes de causas y efectos para los griegos.

Todos son mis hijos
Roberto Navarrete, Brisolia Herrera, Gastón von dem Bussche y Aida Garcés.

[15] Arthur Miller nació en 1915 en Nueva York. Ha escrito obras de teatro, ensayos sobre teatro y en 1987 ha publicado su autobiografía, Timebends. También ha publicado algunas recolecciones de relatos.

El estreno de Todos son mis hijos deja en claro que Arthur Miller es valorado por ser un dramaturgo, junto con Tennessee Williams, "preocupado con el problema moral y espiritual del hombre de nuestra época. Ambos han repudiado la comedia de situaciones y de intrascendente humorismo, para buscar el camino del drama y manifestar su profunda compasión por el hombre común de nuestros días." [16]

ARTHUR MILLER: su palabra y su silencio

El Director

La Crítica y la Obra

DARCO

TEMPORADA 1953
TEATRO DE LA UNIVERSIDAD DE CONCEPCION
presenta
"LA MUERTE de un VENDEDOR VIAJERO"
Algunas conversaciones íntimas en 2 actos y un réquiem de
ARTHUR MILLER
Traducción: MARIANO AZUELA y CESAR CIUDAD
REPARTO
(por orden de aparición)

Willy Loman ..... VICENTE SANTAMARIA *
Betty ..... ENRIQUETA HERRERA
Biff ..... NELSON VILLAGRA
Happy ..... JAIME VARELA *
Bernardo ..... ALBERTO RIVERA
La Mujer ..... AMANDA ROMAN
Charley ..... ROBERTO NAVARRETE
Tío Ben ..... ALBERTO VILLEGAS
Howard Wagner ..... PEDRO VILLAGRA
Jenny ..... INES PIZARO
Stanley ..... JORGE GALARDO
Señorita Forsythe ..... DELFINA GUZMAN
Letz ..... CACHITA VARELA
Howie ..... FERNANDO FARIAS

Director
PEDRO MORTHEIRU

Escenografía: OSCAR NAVARRO
Vestuario Especialmente Diseñado por: AMAYA CLAUNS
Música Incidental: HECTOR CARVAJAL
Realización: VIRGINIA HERMAN
Realización Escenográfica: BERNARDO TRUMPER

Director Ayudante: JUAN GUZMAN
Director de Escena y Utilería: SARA GARCIA
Vestuario Femenino: UNA TEATRINO VICTORIA VILLA
Vestuario Masculino: Sastrería ATALA y ASOCIADOS
Realización Escenográfica: TALLERES DEL TUC
Jefe de Talleres: LUIS ROMERO
Jefe de Maquinistas: GUSTAVO CASTRO
Maquinistas Ayudantes: RAUL VILLAGRAN, JOSE SOLAR
Sonidos: HENRY CALIPOA
Fotos Programa: LUIS MIRANDA
Fotos Portada: ENRIQUE LLANOS
Impresión Programa: IMPRENTA DE LA UNIVERSIDAD
Avisos Programa: DARCO

Sólo hasta un momento antes de 1 y 5 actos.

Se agradece la colaboración del Teatro del Trece de la Universidad de Chile.
* Actor-estudiante

Sobre la Naturaleza de la Tragedia

ARTHUR MILLER

[16] Programa del estreno de Todos son mis hijos Temporada de 1953

La búsqueda del TUC se orienta hacia poner en escena conflictos que polarizan "el egocentrismo y el deber social" y de esa manera es visto Arthur Miller quien mantiene una posición intelectual de sensibilidad y profunda compasión hacia los seres humanos perseguidos a su vez por las preguntas del sentido de la vida. Se pregunta Miller "¿Dónde están los dramas que reflejan los tormentos morales, los conflictos espirituales, las preguntas que nos hacemos a cada instante en nuestra casa, en la calle, en el tren?"

En 1957 se pone en escena otro dramaturgo norteamericano, Thornton Wilder [17] Los escenarios teatrales que propone Wilder son muy atractivos para el teatro Experimental de la Universidad de Chile quien lo pone en escena en 1945. Doce años más tarde el TUC recoge esta dramaturgia y hace una puesta en escena que intenta rescatar del olvido un dramaturgo profundo, sutil, y con una poética del espacio escénico purista en el sentido más teatral posible del concepto. Esta poética atrae al TUC quien lo ofrece al público de Concepción con la dirección de Gabriel Martínez. Si leemos hoy día la dramaturgia de Nuestro Pueblo nos encontramos con un universo íntimo, rutinario, suavemente iluminado por emociones de tono menor pero a través de las cuales se plantea en la escena el tema del tiempo, la mutabilidad de las cosas humanas y a la vez su permanencia, con un subtexto que apunta al memento mori, enlazado al carpe diem. Wilder dice el tiempo pasa inexorable, nos morimos, la vida es ahora, mientras la tengo no la puedo desperdiciar en nimiedades, odios o inconsciencia.

Nuestro Pueblo
Aída Garcés, Alberto Villegas, Verónica Cereceda y Mireya Mora.

[17] Nació en 1897 en Madison Wisconsin, USA, murió en 1975, Hamden, Connecticut. Fue novelista y dramaturgo. Ganó el premio Pulitzer por sus obras The Bridge of San Luis Rey, Our Town, y The Skin of Our Teeth.

Esta escena teatral nos parece que se inserta bien en el proyecto del TUC en cuanto a que alimenta las motivaciones de una generación que tomó como tarea el vivir plenamente su momento histórico, el compartir, el solidarizar y en el aspecto de las relaciones interpersonales, pretendió llegar a la autenticidad como forma moral del amor.

El teatro es un arte que en los años de existencia del TUC permite poner en escena las cuestiones más profundas y más perturbadoras de la condición humana en un lenguaje teatral propio del momento histórico: las relaciones interpersonales, los dramas de lo cotidiano, los conflictos de poder y las transformaciones de las costumbres pero también el humor y los juegos escénicos de pura entretención.

Avanzando en la selección de textos internacionales aparecen algunos textos de teatro latinoamericano. Escasos en comparación con las obras europeas y norteamericanas que el TUC monta. El autor es Osvaldo Dragún, importante dramaturgo argentino que empieza a poner en escena sus obras en los años 50. Dragún se caracteriza por una dramaturgia de contenido testimonial y contestatario. [18] En 1961 el TUC pone en escena Historias para ser contadas [19] y en 1968, Milagro en el Mercado Viejo.

Dragún quiere hacer un teatro que rompa con el ilusionismo y las convenciones del realismo. Su posición sobre el teatro latinoamericano remite a la censura y a la autocensura. Dice en relación con ello "Nosotros aprendimos a usar la imaginación y aprendimos primero a usar la imaginación para esquivar la censura. Después aprendimos a usar la imaginación porque no teníamos dinero y tuvimos que hacerlo todo sin nada. Entonces no tuvimos más remedio, como no había dinero para escenografía, que dejar el escenario vacío. Entonces en vez de usar muebles, los actores hacían de muebles. Como no podíamos comprar animales, los actores hacían de animales. Como no teníamos para sonidos, los actores hacían el viento. Como no teníamos para orquesta, los actores hacían la música. Y aprendimos que todo era eso y que no había lugar más libre que un escenario vacío." [20]

El teatro latinoamericano a través de Dragún muestra una presencia que irá delineándose con mayor fuerza desde los cincuenta en adelante cuando se configuran los importantes teatros de Santiago, Buenos Aires, México, etc. Los dramaturgos de Santiago, por ejemplo, en este momento constituyen un grupo diverso y poderoso de expresión artística con lenguajes propios que no necesariamente hacen homenaje a los grandes modelos del teatro clásico contemporáneo europeo o norteamericano, sino que andan en busca de una dramaturgia y una escena propias. [21]

La presencia de Dragún está indicando en una dirección, que en relación con el TUC se va a desarrollar plenamente en la década del sesenta con la fuerte presencia de puestas en escena de autores nacionales. Esto indica un camino de búsqueda de la expresión artística propia. Esto combinado con las exigencias de pensar y actuar en una realidad política de grandes cambios y posibilidades precipita la historia del TUC en su final. Dibuja la curva de su extinción.

El valor de Dragún no consiste sólo en proponer una dramaturgia que dialoga apasionadamente con la realidad contingente, sino que, en su lucidez para reconocer los valores espectaculares propios de las culturas locales como la oralidad, la música, el baile, etc. Las narrativas orales se incorporan al teatro y se confunden con los recursos que Bertold Brecht propone para el teatro épico. Según Dragún se estaba haciendo teatro

[18] Su nombre se asocia al de Cuzzani, Lizárraga, Gené y Gorostiza con quienes forman el nucleo central del teatro argentino de los años cincuenta.
[19] Esta obra es considerada una obra emblemática del teatro latinoamericano contemporáneo.
[20] Entrevista a Osvaldo Dragún por Miguel Angel Giella, Peter Roster, Leandro Urbina en Osvaldo Dragún Teatro Canada: Girol Books, 1981. p.11
[21] Ramón Griffero ejemplifica bien al teatrista contemporáneo latinoamericano con una propuesta por medio de la cual se ha adueñado del espacio escénico y ha relativizado artísticamente el diálogo, haciendo un teatro que surge desde un aquí y ahora locales. Lo local como categoría estética que redistribuye las jerarquías a través de un acto creativo y de apropiación del cuerpo del actor. La poética del espacio de Ramón Griffero marca en mi opinión un hito o un gozne crucial en la articulación del proceso del teatro latinoamericano del cual, encontramos un primer asomo en la historia del TUC por la presencia de obras de Osvaldo Dragún en su repertorio.

épico en Latinoamérica antes de conocer a Brecht. Sólo que al conocerlo se aclaró mucho más su enfoque político y su enfoque científico.

No hay en el repertorio del TUC, sin embargo, una dominante latinoamericanista, sino nacional que como se verá en el capítulo siguiente se desarrollará más intensamente los años 1962 y 1963.

Chejov entra en el repertorio del TUC como otro clásico con la obra Las Tres Hermanas que se puso en escena en 1968. Esta obra la dirige Eugenio Guzmán como director invitado de la Universidad de Chile. El valoriza Chejov en tanto que su obra "es humanista, estremecida de lirismo y lucidez crítica, plena de atmósfera y tintes tragicómicos, ennoblecida por su vivificante humor y su conmovedora aspiración de una vida mejor." [22]

Antón Chejov nació el 29 de enero de 1860 en Taganrog y murió en Badenweiler, balneario alemán, en 1904. Era hijo de comerciantes modestos provenientes a su vez de abuelos campesinos, siervos de la tierra. Su teatro como su narrativa revelan un extraordinario talento para representar la condición humana en el marco de las determinaciones sociales y económicas. El mismo vivió experiencias en su etapa formativa que definieron su visión crítica de la realidad. Su elección para ser representado por el TUC no hace sino confirmar el lugar que le corresponde entre los clásicos geniales del teatro occidental.

La mirada al repertorio internacional del TUC nos confirma los lugares consagrados de la dramaturgia occidental, pero también en su tiempo la búsqueda de nuevos lenguajes teatrales, a veces un poco desenfocada de la sensibilidad local, pero siempre respaldada por un trabajo profesional valiente, que se atreve con éxito a apropiarse de las escenas teatrales de occidente.

Las Tres Hermanas
Sonia Jara, Mireya Mora,
Brisolia Herrera, Inés González

[22] Eugenio Guzmán en Programa de LasTres Hermanas , 1968.

EL REPERTORIO NACIONAL

El repertorio de obras elegidas por el TUC para sus puestas en escena tiene una vertiente de teatro internacional contemporáneo, especialmente europeo y norteamericano; además, el grupo elige sus obras dentro de la tradición del repertorio clásico occidental, y del repertorio local de orientación nacional y regional. En cada uno de esos tres registros encontramos en la historia del TUC montajes de relevancia. El TUC, como otros teatros universitarios chilenos, resuelve la elección de repertorio en esas tres direcciones que responden a la búsqueda de un lenguaje escénico vigente en el momento; al reconocimiento de la tradición teatral clásica; y a la investigación de un lenguaje propio local, regional, nacional en el afán de impulsar la constitución del teatro chileno [1] y a través de ello afianzar los valores de la identidad.

La línea relativa al teatro nacional tiene carácter obligatorio dadas las metas que se plantean los teatros universitarios en el desarrollo de la cultura nacional. Sin embargo, no son sólo las universidades las que se plantearán el asunto de un teatro nacional o hispanoamericano. Este enfoque se da también en teatros populares de orientación social clara y a través de proyectos como el de Enrique Buenaventura, [2] Augusto Boal, [3] Gabriel Martínez. [4] Estos teatristas están involucrados en búsquedas artísticas teatrales locales que persiguen efectos sociales y políticos dentro de un proyecto que excede la academia y que se desarrolla en espacios más amplios que los universitarios.

[1] El teatro chileno es un concepto sintético que permite abordar una serie de trabajos teatrales realizados en el territorio nacional, contiene una imprecisión que se hace más evidente en el momento de hacer la historia de un teatro universitario de Concepción. Los teatros se desarrollan en las ciudades que metonimicamente se confunden con los países. Son las ciudades, como Atenas, Buenos Aires, Santiago las que tienen teatro. Desde el punto de vista de la historia lineal, homogeneizante del teatro, cuando se habla de teatro chileno se está haciendo la historia del teatro de Santiago. De modo que esta historia, la historia del TUC pertence a la historia del teatro de Concepción que se ha invisibilizado cuando se hace la historia del teatro de Santiago creyendo que se hace la historia del teatro de Chile. El carácter espacial del teatro incide en la forma como esta forma artística se produce, se expone, e interfiere con las circulaciones habituales de la ciudad. Un grupo de personas se concentran en poner una escena ensayándola y preparándola por un período de tiempo que esconde el misterio de la alquimia teatral, para llevarla ante los ojos del público que asiste a un espectáculo hecho ya, terminado pero haciéndose frente a sus ojos y que lo deleita en el juego de luces, gestos, máscaras, vestuarios, discursos, música, a la vez que lo lleva a un lugar que es el mismo en el cual está, pero es otro.

[2] Enrique Buenaventura, teatrista colombiano nacido en 1925 funda el Teatro Escuela de Cali que luego será el Teatro Experimental de Cali. Desarrolla las técnicas de creación colectiva y como dramaturgo es autor de obras profundamente críticas como A la Diestra de Dios Padre, Los papeles del Infierno, etc.

[3] Augusto Boal es autor de Técnicas Latinoamericanas de Teatro Popular y Teatro del Oprimido. Fue director artístico del Teatro Arena de San Paulo, Brasil durante un período que renovó completamente el teatro brasileño (1956-1971) Después de esa fecha ha estado fuera de su país dando talleres y conferencias por toda Latinoamérica sobre su concepción del teatro.

[4] vid. Patricia Henríquez P. "Gabriel Martínez uno de los grandes directores del Teatro de la Universidad de Concepción TUC". Revista Apuntes. N 119-120 Año 2000. pp. 215-221.

La selección de obras chilenas es muy significativa en cuanto destaca a los clásicos de la dramaturgia nacional, y además aporta obras escritas especialmente para el TUC, algunas de las cuales fueron éxito de crítica y de público haciéndose acreedoras a reconocimientos nacionales e internacionales. El Club de Teatro y el Datuc también llevan a escena obras de autores nacionales, más aún, de autores locales obedeciendo al afán recurrente en la historia del teatro de Concepción de incentivar la dramaturgia de la ciudad o de la región, particularmente la de los escritores jóvenes.

A través del registro local se ponen en escena rincones y épocas con la finalidad de afianzar un sentido de identidad regional y de debate del alma nacional; se escenifican los conflictos no resueltos de una sociedad desequilibrada, económica y socialmente en lucha. Así por ejemplo, las puestas en escena de Población Esperanza, Las redes del mar, El umbral obedecen al compromiso social y político que el teatro establece con los grupos más dependientes de la escala social chilena. Otras puestas en escena como Su día gris, La Niña Madre exploran en los conflictos de los individuos con los condicionamientos de su medio ambiente y la búsqueda de un sentido de autenticidad o pureza. También se busca explorar lenguajes teatrales que lleguen a la comunidad permitiendo consolidar un público aficionado al espectáculo teatral, que asista a las puestas en escena y que se eduque paulatinamente en los registros propios del teatro. En la elección del repertorio se busca tener éxito con el público y seducirlo a través de obras que "por su contenido y forma de expresión son de fácil entendimiento de nuestros espectadores."[5] Esta es una constante con variaciones en la historia del TUC. Esta afirmación del año 1953 se parece a la explicación del año 1963 sobre la puesta en escena de las obras de Cariola y Mook como veremos más adelante

El repertorio, por otra parte, revela un sentido altruista que se formula como la aspiración de producir transformaciones que impliquen una mayor justicia social a través de exhibir unos personajes locales y sus luchas. Los destinos de estos personajes los podemos seguir en las páginas de la historia chilena contemporánea donde se puede verificar su progresiva extinción carente de heroísmo; no hay escenas épicas para esas figuras que han perdido su carácter promisorio en relación con los destinos de la ciudad y/o del país. Obreros, profesores, pescadores, mineros tenían un rol en la vida política y en el imaginario teatral que los golpes de la historia exhibieron en su fragilidad o vulnerabilidad como fuentes de poder.

La selección de obras revela una inquietud de sentido que una vez hecha consenso pone a la ciudad teatral[6] frente a una puesta en escena en la que puede mirarse y que le permite reflexionar sobre su propia condición. La aproximación que estamos haciendo a esas obras pretende recuperar en alguna medida los sentidos evanescentes que se respiran en cada momento de concreción temporal y que pasado el tiempo corren el riesgo de transformarse, por el ejercicio de la memoria, en nostalgia sin remedio de algo irrecuperable.

La búsqueda de una definición del teatro nacional es un fenómeno que se da también en Santiago y que se manifiesta como un síntoma en los años 50 y 60. Algunos teatristas aportan a esa búsqueda saliendo a perfeccionar su entrenamiento profesional a países con gran desarrollo teatral como Estados Unidos o Inglaterra. Así por ejemplo, Eugenio Guzmán tomó el Curso de Arte Dramático en la Universidad de Yale, al volver comentó sus experiencias del programa que duraba tres años de estudios con especialización de autor, actor, director o técnico [7]; los requisitos para entrar eran preparación previa, sólida cultura o trayectoria práctica en el teatro. El ritmo de trabajo era intenso y las exigencias se orientaban a dar un entrenamiento intensivo y completo, de modo que independientemente de la opción de cada cual todos debían saber escribir un guión, actuar, dirigir y hacer tareas técnicas.

[5] En La Patria, 30 agosto 1952.

[6] El concepto de ciudad teatral hace serie con el de ciudad poética y se complementa con ella para dar nombre a parcialidades humanas y espaciales que constituyen la vida artística de la ciudad. La ciudad es un conjunto heterogéneo inalcanzable e inaprensible de un sólo golpe de vista conceptual cuando queremos hacer una historia del Teatro de la Universidad de Concepción. Pero, ciertamente que la ciudad teatral de Concepción tiene peculiaridades que son las que se pueden rescatar en la elección de obras, en la asistencia a las puestas en escena, en el nacimiento y duración de los grupos de teatro.

[7] Ecrán Nº 1277, 12- VII- 1955.

El teatro norteamericano, según Eugenio Guzmán, es de "excepcional calidad" y la actividad teatral es desarrollada tempranamente en los colegios de Enseñanza Media; hay muchas academias teatrales y los dramaturgos escriben "libremente, sin temor a nada ni a nadie. El teatro norteamericano es extremadamente realista: nada de mitos ni de vida color de rosa. Como no tiene censura, el autor trata de reflejar en sus parlamentos la verdad auténtica, aunque los personajes deban hablar como el pueblo con sus defectos, con sus anhelos, sus estilos y sus vulgaridades." "El autor es alentado a que hable y cuente cosas que ocurren a diario en su propio terreno, para enaltecer los valores colectivos o individuales de los que está tan orgullosa la nación."

Eugenio Guzmán señala en su comentario algunos factores que inciden en el crecimiento de la actividad teatral a la vez que esboza lo que podría ser considerado como un proyecto de desarrollo del teatro en relación con la vida nacional. El período de la historia teatral chilena que nos ocupa se caracteriza por una paulatina definición de los valores del teatro nacional y una búsqueda de un teatro propio. Esto se refiere tanto a la creación de obras, como a la formulación de poéticas del espectáculo teatral relacionadas con la formación de actores, directores y técnicos.

Otro ejemplo es la actriz Gabriela Cruz quien estudió en el Actor's Studio de Nueva York y a su regreso en 1957 formula lo que sería un plan de trabajo que los teatros nacionales universitarios tenían como propio: "Chile ofrece extraordinarias posibilidades, porque podemos construir una dramaturgia nueva, de acuerdo a nuestra realidad actual. ...en nuestro país el terreno está virgen y todos podemos asistir al nacimiento de un teatro chileno, hecho a la medida de nuestra idiosincracia." [8]

Eugenio Guzmán, Gabriela Cruz [9] como otros teatristas de la época son personas con una clara conciencia de las necesidades de formación profesional de los diferentes participantes de la actividad teatral y su inserción en el teatro chileno implica el establecimiento de niveles de excelencia y propiedad característicos de los teatros universitarios y otros teatros profesionales de Santiago. Este "plan" de activación de la dramaturgia nacional fue vivido por el TUC el que definió un estilo propio de hacer teatro interpretando la necesidad de forjar un teatro nacional dentro de las condiciones locales propias que se encarnan de una cierta manera en el trabajo de José Chesta, en las obras de Roberto Navarrete y de Isidora Aguirre; además de los dramaturgos considerados clásicos como Antonio Acevedo Hernández, Daniel Barros Grez y Armando Mook cuyas obras fueron valorizadas y reintepretadas a través de variadas puestas en escena.

No es un número insignificante el de obras nacionales que el TUC pone en escena aunque su número es menor que el de las obras extranjeras. En 1953 se pone en escena por primera vez una obra de teatro chilena: El ensayo de la comedia de Daniel Barros Grez, dirige esta puesta en escena Brisolia Herrera quien debuta como directora. Es la primera vez que una mujer dirige una puesta en escena en Chile y coincide con el hecho de que se trate de una obra chilena, a su vez, la primera obra chilena que el TUC pone en escena. Esta obra se caracteriza por pertenecer al género farsesco que juega con las posibilidades del teatro en el teatro. Daniel Barros Grez por su parte es un dramaturgo cuya producción teatral es reconocidamente clásica en la madurez de sus resoluciones teatrales y en la vigencia que sus escenas tienen hasta el día de hoy como artilugios teatrales propiamente tales.

[8] Ecrán Nº 1358, 29- I - 1957.

[9] Gabriela Cruz siguió un curso en Central School of Speech and Drama de Londres y participó como "observer" por seis meses en el Actor's Studio, lo cual era un privilegio rara vez concedido. Sus compañeros fueron, entre otros, Marilyn Monroe, Shelley Winter, Patricia Neal, Carrol Baker, Joan Crawford, Edward G. Robinson y Ben Gazara.

El Ensayo de la Comedia
Emilia Meruane, Gastón von dem Bussche,
Mireya Mora, Tennyson Ferrada, Andrés Rojas Murphy.

Daniel Barros Grez es un representante sólido del teatro del siglo XIX y encarna además los valores de una época industrial y tecnológica de gran creatividad. El escritor fue como lo describe Orlando Rodríguez [10] "Novelista, ingeniero, inventor, cuentista, fabulista, poeta, profesor universitario, compositor, carpintero, arqueólogo, filólogo y dramaturgo". Para Orlando Rodríguez es un escritor costumbrista que hace crítica social y lo considera "la figura cumbre de este grupo de escritores". Lo considera "Personaje increíble para su tiempo". El tiempo de Daniel Barros Grez (1834-1904) es un tiempo representado ejemplarmente por su polifacética actividad y por sus comedias.

El ensayo de la comedia es una obra graciosa, liviana, en la que el autor retrata costumbres necias y prejuicios ignorantes siguiendo la más antigua tradición satírica occidental. El ensayo de la comedia es una comedia de costumbres en dos actos premiada en el certamen de 1886 del Ateneo de Lima. A la luz de la relectura de esta obra creo que el teatro bautizado como costumbrista ha de ser redescubierto en un prisma contemporáneo que reivindique lo que, bajo ese nombre que se ha vuelto opaco, es el ingenio y lucidez de escritores que vieron a su tiempo con el ojo crítico distanciado de la sátira y que propusieron unas escenas llenas de humor y colorido humanos; llenas de vida artística.

[10] Orlando Rodríguez Teatro Chileno (su dimensión social) Santiago: Editora Nacional Quimantú. 1973. p.22.

Coronación de S. M.

GRACIELA I

Corte de Honor

Srtas.: María A. García R.
" Silvia Aguayo
" Rosa Montori
" Lucía Enríquez B.
" Ema Bravo
" Gabriela Wilson

Presentación de la Embajada Artística de Radio Minería

Rodolfo Cueto
Olga Núñez
Hebert Castro

La escenografía de la Coronación de la Reina fué diseñada por Hugo Santuber y realizada en colaboración de E. Hyde y G. Tapia.

"El Ensayo de la Comedia"

Del autor Chileno Daniel Barros Grez

(Reparto por orden de aparición)

Don Ambrosio, director de una Compañía — Andrés Rojas Murphy
El Apuntador ..... Patricio Velasco
Rafael, galán de la Compañía — Tennyson Ferrada
Bruna, actriz de la Compañía — Emilia Meruane
Teresa, actriz de la Compañía — Sonia Seminario
Alvaro, segundo galán de la Compañía — Gastón von dem Bussche
Doña Rita, primera actriz . Yeya Mora
Serafina, su hija y dama joven — Elvira Santana
Cosme, otro galán ..... Fernando Pinto
El autor de la obra ..... Roberto Navarrete

Dirección: Brisolia Herrera
Montaje de escena: Julio García
Electricista: Flaminio Romero
Utilería: Andrea Solano
Sastrería, cedida gentilmente por el Teatro Experimental de la Universidad de Chile.

Esta puesta en escena es presentada en el programa del Teatro Concepción del año 1953 de la siguiente manera: "esta deliciosa farsa, teatraliza con gran sentido del humor y gracia las costumbres de los actores de su época: hablamos de fines del siglo XIX, y hace una sátira aguda a los tremendos dramas que se representaban en aquel tiempo y del estilo lánguido y alambicado con que se exponían al público. La construcción de esta obra, de un desarrollo muy curioso, ubica a nuestro autor como un precursor de la técnica teatral moderna, en especial de la del genial dramaturgo siciliano Luigi Pirandello." [11]

El interés por definir un teatro nacional y registrar su historia queda de manifiesto en la visita del Teatro Experimental que trae a Concepción una muestra del teatro chileno en la que evocan a Camilo Henríquez, Daniel Barros Grez, Armando Mook, Antonio Acevedo Hernández, Aurelio Díaz Meza, Artemio Mook, Víctor Domingo Silva, Rafael Raveneau, Lautaro García y Carlos Cariola. A través de diálogos entre María Cánepa y Mario Lorca, Brisolia Herrera y Flavio Candia se hace el registro de esos autores y los más contemporáneos Luis Alberto Heiremans, Isidora Aguirre y Fernando Debesa. Esta presentación va acompañada de una charla de Orlando Rodríguez sobre el teatro chileno desde sus orígenes hasta nuestros días. [12]

[11] El Ensayo de la Comedia es publicado en 1889 en Revista del Progreso en Santiago T. II, pp. 137-174. Recordemos que el estreno de Seis personajes en busca de autor de Luigi Pirandello es en 1921.
[12] La Patria, 1958.

La tradición teatral chilena que viene del siglo XIX tiene otro representante en el repertorio del TUC, se trata de Armando Mook (1894-1943) del cual se ponen en escena La Srta. Charleston en 1960, Pueblecito en 1961, Un crimen en mi pueblo en 1963 y 1968. El llamado teatro costumbrista, de raigambre romántico realista, sigue en su composición dramática las normativas neoclásicas que reinterpretan la poética clásica desde la retórica dieciochesca; este teatro contiene un valioso registro social crítico y por su cuidadosa concepción del escenario permite una aproximación privilegiada a los hábitos de vestuario, lenguaje y estilos de vida muy reveladores de una época que la mirada de hoy no puede sin más dar por terminada. Muy al contrario, podemos percibir en estas obras materiales sociales, conflictos, figuras que son los antepasados del presente.

Armando Mook estrenó su primera obra, [13] Isabel Sandoval, Modas a los 21 años, en 1915, obra en la que según Julio Durán Cerda, "acierta en el tema y en el ambiente de la más pura esencia chilena del momento; una historia sentimental desenvuelta en el corazón de la clase media que se debatía silenciosa entre la pobreza y el arribismo,". La Srta Charleston, se publica en Buenos Aires en 1927, a donde Armando Mook fue atraído por el ambiente teatral de esa ciudad. Allí sus obras fueron publicadas y representadas con gran éxito. Su obra La Serpiente fue llevada a toda América y Europa con gran éxito. Fue traducida al inglés por Martín Brown, autor norteamericano, quien que la firmó como propia y vendió los derechos cinematográficos a la Paramount la que realizó un film llamado Cobra con Rodolfo Valentino y Geraldine Farrar. [14]

Armando Mook es un gran teatrista y maneja el lenguaje escénico con maestría y humor. La Srta. Charleston puesta en escena por el TUC en 1960 es una obra graciosa y reveladora de ciertos afanes libertarios de una mujer de clase alta chilena. Mook compone un personaje femenino que ejerce su capacidad de decisión en el vestuario que usa, de corte masculino, en el aprendizaje de box, y en general en sus modales desenfadados y caprichosos. La obra plantea la futilidad de los arrestos independentistas de la protagonista que cae rendida por el amor que le inspira su enamorado de la infancia, Joaquín.

El personaje femenino es desenmascarado y reducido porque se ridiculiza su posición frente al poder terso y absoluto de la figura masculina, pero queda a la vista una cierta forma del juego de los sexos que anuncia resoluciones menos tersas en la escena contemporánea como sabemos.

Armando Mook ha sido considerado un escritor costumbrista y, así como Daniel Barroz Grez, metido en un casillero que, como bien lo señala Grinor Rojo en el año 1971, [15] oculta más que expone las condiciones de una dramaturgia rica en recursos escénicos; me sumo al planteamiento de Rojo en el sentido de que existe una necesidad de estudiar esos autores. Agrego que sería necesario reponer sus obras en los escenarios contemporáneos, exponerlas al trabajo creativo de los increíbles directores cuyos trabajos hemos comentado ya que tienen un potencial teatral exquisito que puede materializarse en puestas hilarantes, grotescas, negras, acrobáticas, musicales, etc., ese potencial se funda en el dominio de los lenguajes de la dramaturgia y del teatro que sus autores pusieron en obra.

Pueblecito es una obra encantadora y que con razón se señala como una obra representativa de la producción de Armando Mook y muy enraizada en lo local. La acción ocurre en una aldea al borde del campo como tantos pueblos chilenos de la zona central, los temas que atraviesan este espacio son los relativos a la educación de la mujer; este tema aparece reiteradamente en la dramaturgia chilena desde la Camila o la Patriota de Sudamérica [16] donde cruza de manera definitoria el proyecto educativo político y social propuesto por Camilo Henríquez para Chile y para la América Indiana en general.

[13] Julio Durán Cerda Panorama del Teatro Chileno, 1842-1959 Estudio crítico y antología. Santiago de Chile: Editorial del Pacífico, 1959. p. 53.
[14] Esta información aparece en nota inserta en Armando Mook Teatro Seleccionado Tomo II Santiago de Chile: Ed. Cultura, 1937 p.5. Es una nota del autor que debió aparecer en el Tomo I donde la obra La Serpiente fue antologada.
[15] Grinor Rojo Prólogo de Armando Mook Teatro Santiago: Nascimento, 1971.
[16] Marta Contreras, Primeros escenarios del teatro chileno. La Camila o el proyecto educativo de la independencia nacional. Acta Literaria N 20, 1995.

En esta obra de Armando Mook los componentes del problema son la educación doméstica y pueblerina en oposición con la educación santiaguina. Estos dos mundos generan los caracteres diversos de las protagonistas, Marta que encarna la sofisticación, el dominio social, pero a la vez la alegría de vivir y Rebeca que es la mujer hacendosa, hogareña y sencilla. El objeto del deseo es un hombre campesino que domina su territorio. Curiosamente la educación rústica no afecta negativamente al personaje masculino sino que sólo a la mujer quien pierde en la competencia de amor al que parecía ser el amor de su vida.

Un Crimen en mi pueblo, es presentada en un programa doble con Quien Mucho Abarca de Cariola y Frontaura por Roberto Navarrete de la siguiente manera: "Entregamos entonces a Uds. Estas dos obras con el único propósito de hacerles pasar un rato agradable, con personajes concebidos para este objeto y puestos en juego en un mundo imaginario por el ingenio de sus creadores". [17] El Teatro de Armando Mook es entendido como teatro de entretención por oposición al teatro serio como el de Antonio Acevedo Hernández "quien muestra en su teatro con mayor profundidad lo que todo dramaturgo chileno pretende en este momento: reflejar la realidad social de su tiempo y de su espacio y mostrar al hombre en la lucha por su dignidad."

Este enfoque sobre los estilos de los dramaturgos comentados ilumina los criterios de la selección del repertorio nacional a la vez que señala las direcciones en las que los jóvenes dramaturgos como Navarrete mismo buscan una expresión artística propia y apropiada a las necesidades de su tiempo. En la explicación de los criterios quedan a la vista las evaluaciones que autorizan o no la práctica artística de los autores que, a pesar de ser considerados clásicos, sin embargo no llenan los requisitos de ser considerados dramaturgos en serio.

De Isidora Aguirre en 1957 se hace la puesta en escena de Dos y dos son cinco. La frase que encabeza el programa de la puesta en escena dice: "No puede haber buen teatro en un país, mientras no se haga a base de obras de autores nacionales..." Esta obra es considerada una comedia brillante por la crítica; el año 1959 se pone en escena Población Esperanza de Isidora Aguirre y Manuel Rojas, esta obra es un clásico del repertorio del TUC y su montaje le valió al premios y reconocimientos múltiples.

Población Esperanza es una obra escrita para el TUC por dos creadores nacionales tan importantes como Isidora Aguirre y Manuel Rojas. En entrevista concedida por Isidora Aguirre [18] nos relató la manera como trabajaron en esa obra. Fue un trabajo de discusión sobre la naturaleza y expresión de los personajes que resultó en una obra cuyos caracteres están dibujados con veracidad y profundidad. Al leer hoy día esta obra entendemos la reacción que suscitó en su momento el poner en escena figuras dramáticas que revelan una realidad chilena marginal pero plena de vitalidad y rica en humanidad.

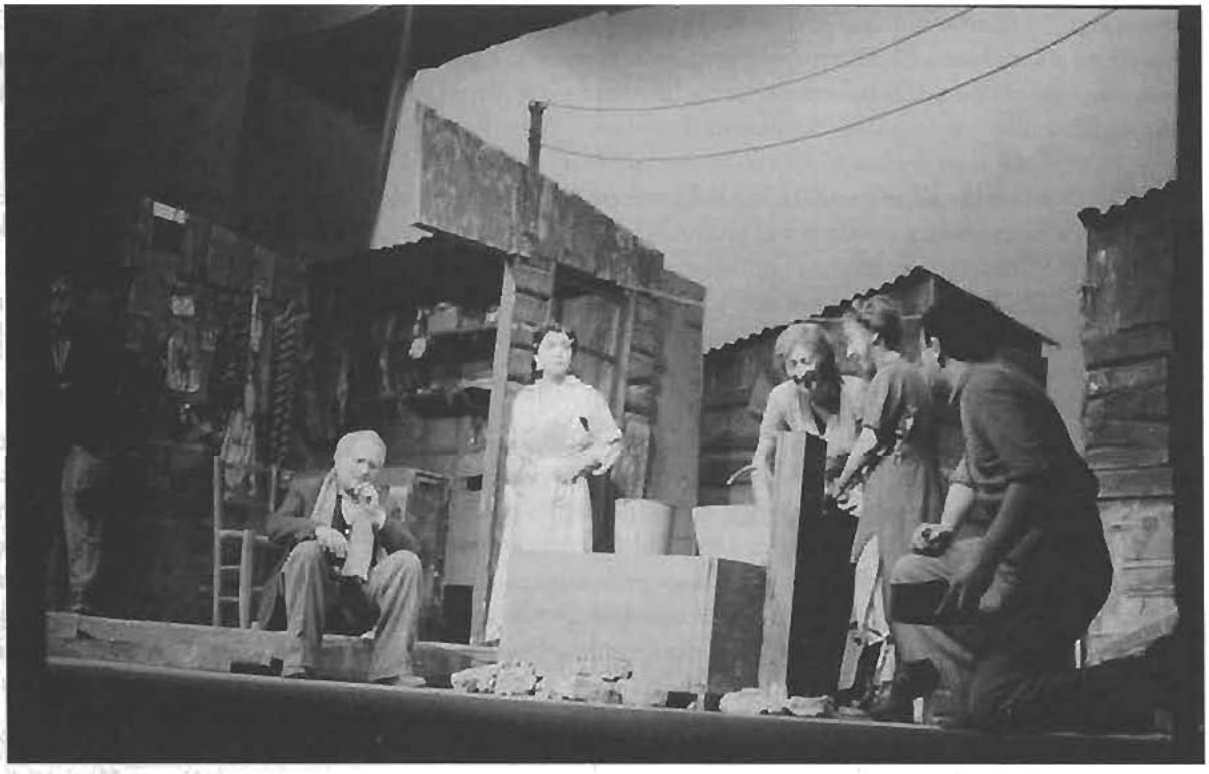
Isidora Aguirre relató las circunstancias por las cuales Pedro de la Barra conoció esta obra y por las cuales se motivó a venir a Concepción: invitó a Pedro de la Barra a comer a su casa cuando tenía el texto escrito; Manuel Rojas le leyó el texto sabiendo que a Pedro de la Barra no le gustaba que le leyeran obras. Fue como a la fuerza, era su cumpleaños y el de el hijo de Isidora; habían estado buscando obras, una posibilidad era Antonio Acevedo Hernández; pero esta opción implicaba trabajar en el texto ya que, según Isidora, los personajes eran buenos pero había fallas de construcción y Antonio Acevedo no quería hacer cambios.

Cuando Pedro de la Barra escuchó la lectura dijo "Yo voy a Concepción a hacer esta obra". Antes había dicho ¿A Concepción? Isidora le replicó: "Tú no sabes el teatro que tienen allá."

Cuando la obra fue mostrada al público la reacción de los críticos fue entusiasta como la de Pedro de la Barra. Así Samuel Elchelbaum [19] escribe "Población Esperanza es una obra primaria, ingenua hasta causar

[17] Programa Especial de Extensión Temporada 1963 Teatro Chileno.
[18] Entrevista realizada por Adolfo Albornoz y Marta Contreras el año 1998 en Concepción.
[19] Diario Crónica del día 3 de mayo 1960.

Población Esperanza
Andrés Rojas M., Mireya Mora, Jazna Lubetic, Manuel Rojas, Delfina Guzmán, Isidora Aguirre, Roberto Navarrete, Brisolia Herrera, Luis Alarcón, Inés Fierro, Jaime Vadell, Nelson Villagra.



Población Esperanza
Roberto Navarrete, Brisolia Herrera, Jazna Lubetic, Mireya Mora

emoción, de un contenido literario muy claro y donde Manuel Rojas ha puesto su condición de escritor realista e Isidora Aguirre su capacidad para dialogar sobre las ingenuidades del pueblo. Hay frases como ¿puede un evangélico pegarle a su mujer? que penetran adentro del corazón..." Luego dice "Pero, si la obra es primaria, de la Barra se encarga de darle fuerza y colorido." La crítica del Sr. Elchelbaum es reveladora de una visión del pueblo condescendiente mientras valoriza las artesanías teatrales de los autores y el director de la puesta.

Esta obra fue llevada a Montevideo y en el comentario de Crónica obtenemos una mirada valiosa sobre los materiales del montaje "El decorado que se presentó en el teatro Victoria de Montevideo fue el mismo que se utilizó en Concepción y Viña del Mar. Se trata de 1800 kilos de tablas, calaminas, zunchos, alambres, cuerdas, un auténtico pilón de conventillo y tarros y bacinicas que ejercen de maceteros. El acarreo se hizo por ferrocarril transandino."

Cora Saravia comenta [20] el trabajo del TUC con Población Esperanza señalando su "Alto nivel artístico, madurez y capacidad técnica". La manera de ver la obra del crítico que citamos antes es diferente. En este caso se entiende que " los autores de Población Esperanza denotan ser conocedores finísimos, agudos observadores de estos tipos humanos, que como ellos mismos afirman, tienen un contenido de universalidad, una misma razón, un mismo origen, un igual modo de sentir y actuar. Pero, Población Esperanza tiene además el valor de su tipificación chilena; su decir, sus modismos, su lenguaje reflejan con un verismo, fotográfico por lo fiel pero teatral por lo vivo, sincero y sin efectismos, la manera de vivir, hablar, sentir, peculiar de las poblaciones callampa." Este comentario proyecta el carácter local de la obra a una dimensión universal y la asocia al crecimiento de las grandes ciudades.

En la visión de Manuel Rojas Población Esperanza "no es una obra costumbrista ni criollista. No pretende reflejar la vida de la población callampa o de un conventillo de Santiago, Valparaíso u otra ciudad cualquiera. Sus personajes son símbolos de seres o de serie de seres y sus actitudes, condiciones y problemas son cosas que existen en todos los países sub-desarrollados y aún en los super-desarrollados." [21] A su vez, Isidora Aguirre plantea que la idea para escribir la obra vino de un axioma de Bernard Shaw "La miseria es el mal de los miserables". El enfoque que le dimos al problema podría resumirse en la frase de uno de los protagonistas del drama: "la miseria tiene mucha fuerza y hay gente que vive de ella y esa gente no quiere que desaparezca".

Otro momento de materialización del proyecto de dramaturgia local lo constituye el trabajo de José Chesta cuya escritura es apoyada por el grupo de trabajo que puso en escena sus obras. Me refiero a que los textos de José Chesta se afinan con el trabajo colectivo a través del cual se van haciendo las puestas en escena. Las Redes del Mar y El Umbral son dos referentes de la cultura local que tienen hasta hoy día un carácter emblemático como representaciones del mundo de la caleta de pescadores y del mundo de los mineros del carbón respectivamente.

Las redes del mar se estrenó en Concepción en 1959, se llevó a Santiago el mismo año y se presentó de nuevo en 1963 en Concepción, año de gran relieve para el teatro nacional en el repertorio del TUC como lo hemos señalado anteriormente. El Umbral se estrenó en 1967 y el Datuc la puso en escena otra vez en 1970; en 1959 José Chesta tenía 23 años y es presentado por sus compañeros de trabajo de la siguiente manera: "Estamos convencidos de que con José Chesta surge de nuestras filas el primero de los dramaturgos penquistas de la nueva época del teatro chileno". [22] Este concepto de nueva época refiere a una concepción del teatro y del arte relacionado con el proyecto político social y cultural en el cual la generación de los años sesenta le toca vivir y tomar sus opciones.

[20] Diario Crónica del día 6 de mayo 1960
[21] Programa de Teatro de la Universidad de Concepción: Temporada 1960 Población Esperanza .
[22] Programa de Temporada 1959 Teatro de la Universidad de Concepción.

El Umbral
Brisolia Herrera, Jorge Gajardo, Raúl Barrientos, ? , Nelson Feebrodt.

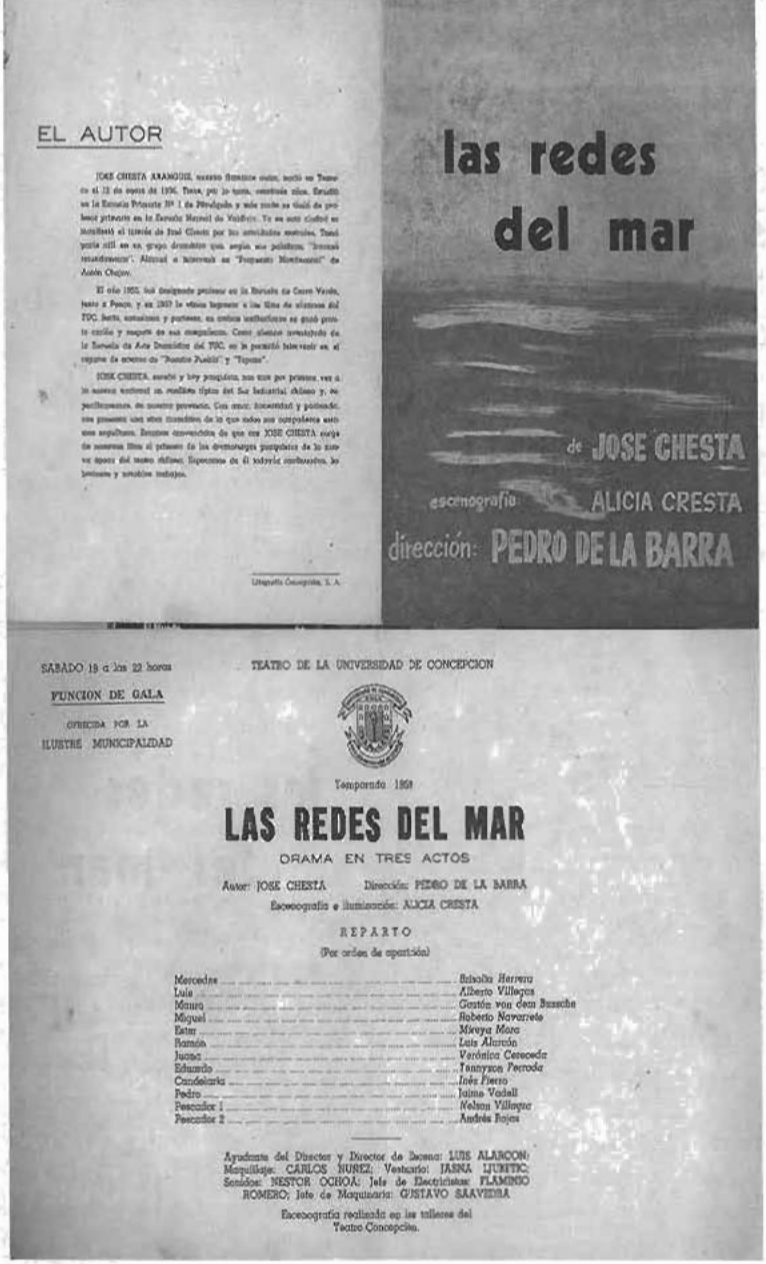
Tal vez, una frase que defina bien lo que estaba en el corazón y en las mentes de los artistas del momento es la que pronunció Volodia Teitelboin cuando dijo: "La humanidad es una sola y el tema de toda la literatura en el fondo es el mismo: el hombre." [23] Esta frase la pronunció en la quinta sesión del Seminario de Estudios Humanísticos Americanos realizado en la Universidad de Concepción y organizado por Gonzalo Rojas para celebrar los 150 años de vida independiente; el tema de este seminario fue "Estudio y revisión de lo netamente chileno".

Al inaugurar el Seminario Gonzalo Rojas dijo "Será tarea de las universidades el realizar esta empresa, puesto que, a ellas está encomendada fundamentalmente el conocimiento de nuestra nacionalidad para que una vez conocidas las conclusiones puedan ser aprovechadas en los múltiples sentidos que se desprenden de los hechos mismos" [24]

En trabajo publicado sobre José Chesta en 1994 [25] he descrito lo que llamo marco escénico amplio resaltando especialmente algunos componentes ambientales de Las Redes del Mar: pobreza, superstición, oralidad y artesanía. En relación con lo que llamo marco escénico inmediato la acción se desarrolla dentro de un orden familiar de roles fijos cuyas funciones están conectadas con el orden económico. El elemento que irrumpe o quiere irrumpir en estos órdenes tradicionales que eternizan la pobreza y el autoritarismo es el proyecto educativo posible encarnado en la figura del profesor. Su proposición es que "nuestro país necesita técnicos, gente segura, clara, que sepa hacia donde va, no frustrada."

[23] Crónica, 18 enero, 1960.
[24] Crónica, 4 de enero, 1960.
[25] Contreras, Luengo, Vergara José Chesta: Textos y Contextos, Concepción: Ediciones Universidad de Concepción, 1994. pp. 30-34.

Las Redes del Mar
Brisolia Herrera, Roberto Navarrete, Gastón von dem Bussche



EL AUTOR

JOSE CHESTA ARANGUIZ, nuestro dramaturgo autor, nació en Temuco el 12 de enero de 1936. Tenía, por lo tanto, veintiún años. Estudió en la Escuela Primaria Nº 1 de Pitrufquén y más tarde se tituló de profesor primario en la Escuela Normal de Valdivia. Ya en esta ciudad se identificó el talento de José Chesta por los estudiantes teatrales. Tomó parte allí en un grupo dramático que según sus palabras "buscaba resultados". Actuó e intervino en "Fuenteovejuna" de Lope de Vega y en "Fuente Ovejuna" de Adolfo Chejov.

El año 1955, fue designado profesor en la Escuela de Cerro Verde, hasta a Penco, y en 1957 lo vimos regresar a las filas de alumnos del TUC. Serio, estudioso y partesano, en cortos instantes se ganó pronto cariño y respeto de sus compañeros. Como alumno ayudante de la Escuela de Arte Dramático del TUC, en la pasantía interviene en el reparto de autores de "Fuente Ovejuna" y "Tartufo".

JOSE CHESTA, escritor y hoy pasajero, nos sale por primera vez a la nueva sociedad un conflicto típico del Sur industrial chileno y, especialmente, de nuestra provincia. Con amor, humanidad y profundo, nos presenta una obra dramática de la que todos nos sentiremos sus orgullosos. Bruscas conversaciones de gente con JOSE CHESTA exige de nosotros libre el primero de los dramaturgos porteños de la nueva época del teatro chileno. Esperamos de él valiosas contribuciones, los lectores y amables trabajos.

Litografía Concepción, S. A.

las redes del mar

de JOSE CHESTA

escenografía ALICIA CRESTA

dirección: PEDRO DE LA BARRA

SABADO 18 a las 22 horas

FUNCION DE GALA

OFRECIDA POR LA ILUSTRE MUNICIPALIDAD

TEATRO DE LA UNIVERSIDAD DE CONCEPCION

Temporada 1958

LAS REDES DEL MAR

DRAMA EN TRES ACTOS

Autor: JOSE CHESTA Dirección: PEDRO DE LA BARRA

Escenografía e Iluminación: ALICIA CRESTA

REPARTO

(Por orden de aparición)

Mercedes	Rebeca Herrera
Luis	Alberto Villegas
Mauro	Gastón von Gen Bauche
Miguel	Roberto Navarrete
Ester	Mireya Mora
Ramón	Luis Alarcón
Juana	Verónica Cereceda
Eduardo	Tennyson Penroda
Candelaria	Inés Pinto
Pedro	Jaime Vadell
Pescador 1	Nelson Villegas
Pescador 2	Andrés Rojas

Ayudante del Director y Director de Escena: LUIS ALARCON; Maquillaje: CARLOS NUÑEZ; Vestuario: JASNA LJUBITIC; Sonidos: NESTOR OCHOA; Jefe de Electricistas: FLAMINIO ROMERO; Jefe de Maquinaria: GUSTAVO SAAVEDRA

Escenografía realizada en los talleres del Teatro Concepción.

"Chesta propone como posible alternativa a la realidad de la pesca artesanal un proyecto educativo que capacite a los miembros de esta microcultura para desarrollarse en el interior de una cultura tecnológica de la cual parece estar distante muchas eras." El desarrollo de la acción de la obra muestra un fracaso como descenlace el cual parece estar determinado por una especie de destino fatal que condena al hijo a repetir el oficio del padre y a depender de los caprichos del mar para su sobrevivencia. La naturaleza manda y la pobreza y la precariedad se heredan junto con el rol.

El Umbral fue escrito en el Taller de Escritores de la Universidad de Concepción de 1960 en el cual José Chesta participó como becario. Cuando la obra se estrena en Concepción [26] en 1967 el dramaturgo ya ha fallecido en un accidente automovilístico el 23 de diciembre de 1961. Esta obra es presentada por Sergio Vodanovic: [27] "los personajes que los acompañarán por un par de horas, la ternura que se advierte en algunas escenas, la protesta, en otras; la sed de justicia que se expresa desbordante en el último parla-

[26] La obra El Umbral fue puesta en escena en 1964 en Viña del Mar por el Taller de Arte Dramático de Santiago.
[27] Programa Teatro Universidad de Concepción, Temporada 1967.

mento, es la supervivencia de Chesta, es su espíritu hecho teatro, es el testimonio de una vida tan corta, pero tan rica. Yo encuentro que este estreno tiene las características de un símbolo. El símbolo de la Universidad y, más propiamente, de la universidad regional. Chesta, profesor primario, pleno de inquietudes, de talento, de capacidad, pudo seguir la suerte de tanto otro joven profesor cuya frustración mayor es su incapacidad para trascender. Pero la Universidad acogió a Chesta... le dio la oportunidad de escribir, le dio cierta tranquilidad económica."

Se resalta la figura del autor en la presentación y la función de la universidad "regional" que puede amparar el talento artístico en sus más variadas instancias, la escritura, la puesta en escena. La obra misma presenta un conflicto laboral que surge de una larga huelga que sostienen los mineros y un conflicto amoroso ligado al primero. Esta obra tiene un descenlace positivo en tanto que las fuerzas organizadas de los trabajadores logran a través de enormes sacrificios un pequeño triunfo y que la pareja protagónica realiza su amor.

La Niña Madre de Egon Wolf fue puesta en escena el año 1962; ese año también son llevados a la escena Entre Gallos y Medianoche de Carlos Cariola, Su día gris de Roberto Navarrete, Dos y dos son Cinco de Isidora Aguirre. En el año 1963 se escenifican Las Redes del Mar de José Chesta, Quien Mucho Abarca... de Carlos Cariola y Rafael Frontaura, La Canción Rota de Antonio Acevedo Hernández y un Crimen en mi Pueblo de Armando Mook.

La Niña Madre de Egon Wolf fue la única obra de este dramaturgo que el TUC puso en escena. Se estrenó el 21 de abril del año 1962 en la sala Maccabi y dirigió la puesta en escena Gustavo Meza; esta obra debió darse el año 61 pero por falta de sala no fue posible. La obra es descrita por la crítica local como "la lucha entre clase media y clase baja"; los adjetivos que le dedica la prensa son "sencillez y humanidad". [28] Hoy día la lectura de esta obra nos pone frente a unas escenas cuyos personajes y espacios se sienten desvaidos por el tiempo. Los caracteres se dibujan con una intención sicologista que intenta revelar algunas vistas íntimas de la convivencia de un grupo humano sin grandeza, sin heroísmo; son seres urbanos perdidos en sus vidas y estancados en sus pequeñeces y debilidades.

El proyecto dramatúrgico de Egon Wolf se resume en sus propias palabras cuando dice "Mi obra trata sobre la sociedad actual. La técnica, la ciencia, y la lucha por la vida en el mundo de hoy deshumanizan y hacen que el ser humano no logre su verdadera estatura. Se abandonan los valores intrínsecos del hombre". Por su parte el trabajo del director, Gustavo Meza, fue celebrado por H. Malimarich [29] "La dirección de Gustavo Meza supo sostener el ritmo ajustado de la obra y de cada uno de los personajes, elevándolos desde los pozos de la tranquilidad inicial al clima trágico que sella sus destinos".

Lo que hace desvaída su proposición teatral, hoy día, es que no está para nada claro de qué está hablando él cuando dice "los valores intrínsecos del hombre". La escena teatral se puede especificar en relación con unas figuras que están concretamente en un lugar y tiempo precisos y en su carácter concreto individual llegan a rozar a veces un nivel de humanidad que brilla en su desdicha o precariedad inseparable de su condición histórica.

En este año Gabriel Martínez escribe una nota en el diario Crónica en la cual agradece las entrevistas y el interés de la prensa pero se queja de la falta de interés general por las actividades del TUC. En esta nota él define las tareas del Teatro de la Universidad. El TUC debe promover el desarrollo del teatro, el desarrollo de la cultura nacional y el desarrollo cultural de "nuestro pueblo". Este programa atraviesa la historia del TUC y define la relevancia de las puestas en escena de obras de autores nacionales. A su vez estos autores están investigando en los diferentes estratos de la sociedad chilena con énfasis en sus clases medias y bajas.

[28] Crónica, 16 de abril de 1962.
[29] Zig-Zag, 1959.

La Niña Madre
Pedro y Nélson Villagra, Roberto Navarrete,
Jaime Vadell, Brisolia Herrera,
Delfina Guzmán, Shenda Román.

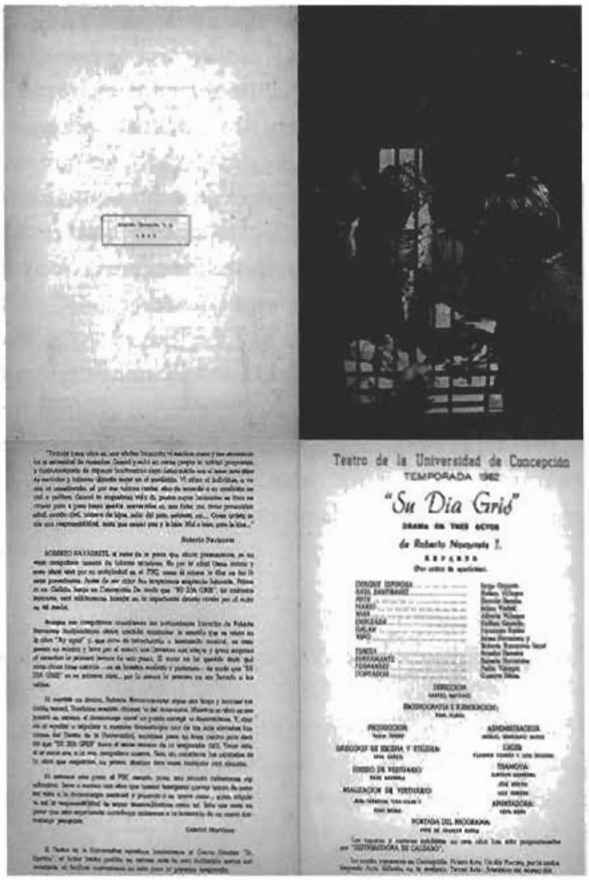
En este afán nacionalizante y popular se entiende la puesta en escena de Entre gallos y medianoche de Carlos Cariola que dirige Pedro Sienna. Este director es llamado a Concepción para aportar con su experiencia y trayectoria a la dirección de esta obra de género farsesco. En esta etapa el repertorio del TUC se define por los afanes de búsqueda de un teatro nacional y popular. El aporte de Pedro Sienna como hombre de teatro es reconocido por Gustavo Meza cuando recuerda cómo se integró al TUC con su talento y su sensibilidad a pesar de ser mucho mayor que los demás integrantes del grupo. "El viejo cuenta el nacimiento de los teatros y nos da un salto en lo que nosotros andábamos buscando". [30]

La dirección de Pedro Sienna de Entre gallos y medianoche imprime a la puesta en escena de esta obra de carácter nacional y popular algunos efectos teatrales que conceden más espacio al público y sus reacciones frente a ella. Por ejemplo él deja tiempo entre los parlamentos para que el público aplauda, o tiempo a la entrada de un actor muy popular, o tiempo después de un chiste bien recibido.

La obra misma es un clásico de su género y recrea los afanes de unos personajes en el modo de la comedia de equivocaciones y la sátira de los intereses sociales que determinan las relaciones entre los mismos.

En relación con esta obra Gabriel Martínez, director del TUC en ese momento, explica: "Esta producción tiene para nosotros el carácter de una experiencia especial. Quisimos someternos a ella con el propósito de recapturar, o por lo menos conocer, a través de un contacto vivo y directo, algunas de las virtudes de aquel extraordinario movimiento de desarrollo del teatro chileno que se produjo entre los años 1918 y 1935 más o menos. Por cierto, tras un propósito ulterior de mayor alcance: conocer si existían elementos de una tradición teatral rota que pudieran retomarse para, bajo nuevas condiciones, impulsar el desarrollo de un teatro nacional que funcione como un auténtico fenómeno cultural."

[30] Entrevista de Gustavo Meza por Adolfo Albornoz, 7 de sept. 1998.



Como vemos, el proyecto del TUC es claro, pero en este caso en particular requiere de la explicación así como la puesta en escena de las obras de Armando Mook. Entre Gallos y Medianoche se ajusta a los requerimientos señalados anteriormente y por su carácter cómico también se ajusta a la necesidad de presentar "a nuestro público una comedia reidera, tanto tiempo ausente de nuestra escena."

El TUC actúa como conservador, guardador de la tradición teatral y conecta el pasado con el presente a través de exponerse a un trabajo diferente al que lo caracteriza y define como teatro. Eso refiere no sólo al repertorio sino a la dirección que como he señalado antes estuvo en las manos de Pedro Sienna cuyo trabajo es visto por Grabriel Martínez como una posibilidad para el TUC de "dejar momentáneamente de lado sus concepciones, sus normas, métodos de trabajo y estilo, para entregarse plenamente y disciplinadamente al director invitado. No nos cabe duda que los resultados de esta experiencia serán ampliamente positivos." [31]

Roberto Navarrete hace un aporte importante al repertorio del TUC con cuatro obras. Su día gris de 1962, La flor de la laguna en 1966, La mariposa en el barbecho de 1969 y Hora cero en 1972. Esta última fue puesta en escena por el Datuc. Su día gris es una obra que pone en escena unos personajes de oficina. Grises en su medio rutinario, estrecho, de vigilancias privadas, de mentiras y traiciones. Esta obra marca el debut de Roberto Navarrete como dramaturgo y es comentada por el periodismo local por presentar un antihéroe: "Seres humanos en busca de una meta en una sociedad cruel, egoísta y deshumanizada. Se trata de la lucha inútil con el medio" [32] Esta obra tiene reminiscencias del teatro de estilo realista de O´Neill. Un teatro de personajes comunes en cuyas vidas se indaga al exponerlas teatralmente.

[31] Programa de Entre Gallos y Medianoche Teatro de la Universidad de Concepción, 1962.
[32] Crónica sábado 27 de oct. de 1962.

Roberto Navarrete es presentado a la escena teatral en su calidad de "viejo compañero nuestro" por Gabriel Martínez, [33] a su vez, él se presenta diciendo: "Trabajé trece años en una oficina bancaria; vi muchas cosas y me atormentaba la necesidad de contarlas. Conocí y sufrí en carne propia la actitud prepotente y deshumanizada de algunos funcionarios cuyo único mérito era tener más años de servicios y haberse ubicado mejor en el escalafón. Vi como el individuo, a veces, es considerado, no por sus valores reales, sino de acuerdo a su condición social o política. Conocí la angustiosa vida de gentes cuyos horizontes se iban cerrando poco a poco hasta quedar convertidos en una ficha de datos personales: edad, estado civil, número de hijos, color del pelo, estatura, etc.... Como artista tenía una responsabilidad, tenía que contar todo esto y lo hice. Mal o bien, pero lo hice..."

La puesta en escena de Su día gris aglutina varias condiciones dentro del proyecto teatral TUC; por una parte incorpora un dramaturgo local que es un teatrista en un sentido muy completo ya que es actor y músico. La canción que se canta en la obra, "Ay agua", es compuesta por él; por otra parte, es una función relevante del TUC "ayudar e impulsar a nuestros dramaturgos"; finalmente, esta puesta en escena incorpora escenas dramáticas nuevas al teatro local dentro de un concepto artístico que valoriza lo propio, lo inmediato como material artístico lo que en última instancia influye en la imagen que la ciudad teatral tiene de sí misma.

La flor de la laguna , a diferencia del anterior, es un texto dramático poético que incluye canciones y recrea un ambiente rural. Aquí se investiga en los registros del teatro lírico de García Lorca. El desarrollo de las acciones lleva a constituir una equivalencia valórica que se expresa como - flor de la laguna es igual a flor de la dignidad- cuya finalidad es exaltar los valores de personas de una clase social inferior dentro de un proyecto teatral educativo que caracteriza las acciones culturales de los años sesenta. Navarrete intenta establecer una mirada no paternalista sobre las personas de clases sociales inferiores mostrando su riqueza humana y moral que se establece como ejemplo en un mundo corrupto.

El proyecto de teatro nacional y popular no solamente se refiere a poner obras chilenas en escena sino que a escribirlas de acuerdo a los objetivos de cambio que se perfilan en ese momento hacia una sociedad más justa. Forma parte de ese programa el llevar las puestas en escena a los lugares más apartados ya que se entiende que la cultura teatral es necesaria, como lo plantea Gabriel Martínez, para la elevación de las condiciones de vida del pueblo. Los escritores, los actores y directores compartían un espíritu solidario que los hacía realizar grandes esfuerzos a fin de llevar sus creaciones al pueblo. Ese era uno de los motores importantes de su trabajo: comprobar que eran bien recibidos, que la gente los necesitaba era una compensación espiritual incomparable. [34]

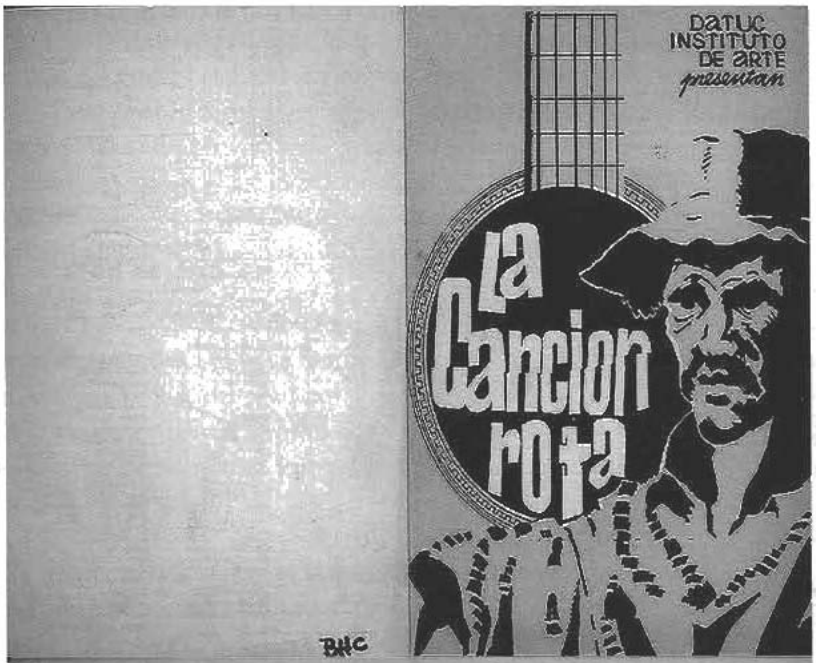
Entre los años 64 y 69 se presentan una o dos obras chilenas por año, de modo que los años 62 y 63 constituyen un momento de apogeo de las puestas en escena nacionales. Un dramaturgo cuya figura es enorme en el teatro nacional y que el TUC lleva a escena es Antonio Acevedo Hernández. En 1963 se estrena La Canción Rota, vuelve a ponerse en escena en 1972 por el Datuc; sólo una de sus obras mereció el privilegio de ser seleccionada; este vacío parcial es revelador de la opinión general sobre la capacidad dramática de Antonio Acevedo Hernández. Sus obras son consideradas con problemas de estructura.

Roberto Navarrete cuando presenta Un Crimen en mi pueblo de Armando Mook y Quien mucho abarca de Cariola y Frontaura en 1963 revela unos criterios que hemos comentado antes sobre lo que es válido en el mundo artístico e intelectual del momento, que generan unas ciertas contradicciones con lo que es válido desde el punto de vista teatral. Dice refiriéndose a Mook, Cariola y Frontaura: "La problemática en las obras de los autores antes señalados no cala en la realidad social de su tiempo, no plantea los grandes conflictos del hombre con su época, sino que se limita a contar la anécdota reidera o sentimental. En este aspecto, un

[33] Programa Teatro de la Universidad de Concepción Temporada 1962.
[34] Vid . entrevistas realizadas por Adolfo Albornoz a Tennison Ferrada, Gustavo Meza, Brisolia Herrera.

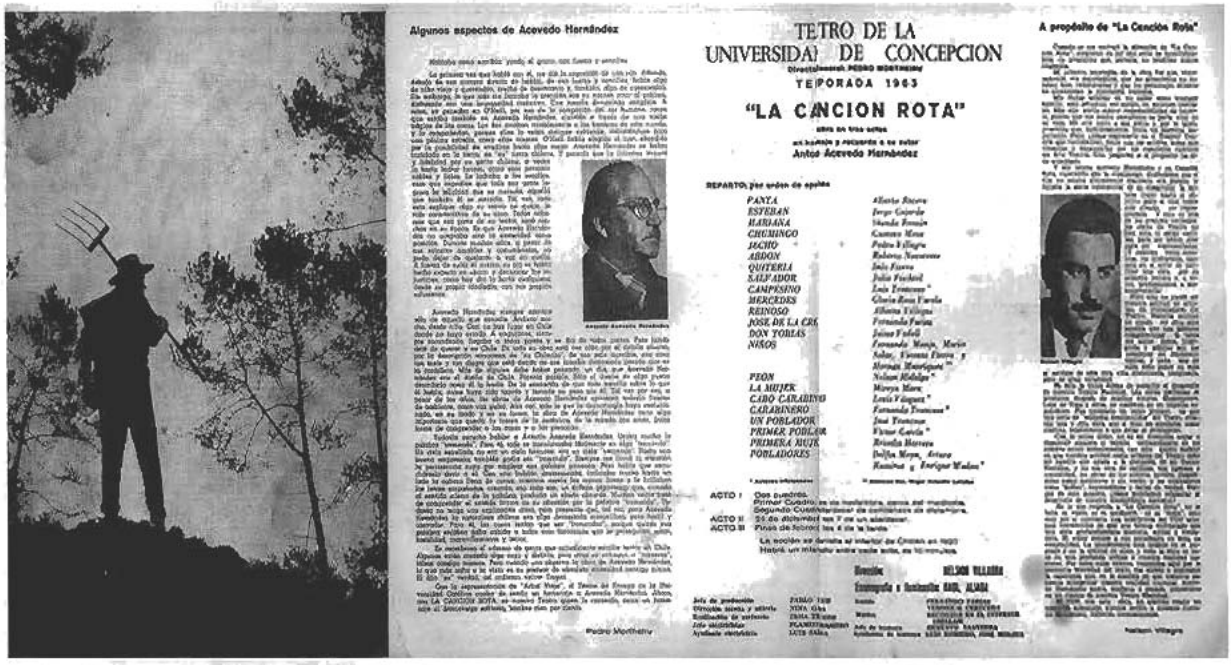
dramaturgo de la misma generación, posiblemente de menor jerarquía intelectual, pero sin lugar a dudas con excepcionales dotes de creador y observador, Antonio Acevedo Hernández, es quien muestra en su teatro, con mayor profundidad lo que todo dramaturgo chileno pretende en este momento: reflejar la realidad social de su tiempo y de su espacio y mostrar al hombre en la lucha por su dignidad."

Esta vista tan iluminadora de una concepción del teatro nos permite entrar en el comentario del último autor al que me referiré en esta mirada parcial del repertorio nacional del TUC. Antonio Acevedo Hernández es el dramaturgo nacional que más me conmueve tanto por su obra como por su vida y creo que queda mucho que hacer aún sobre esta figura artística cuya herencia no se aquilata apropiadamente aún. Se suma su nombre a la lista de los clásicos examinados aquí a quienes no se ha prestado bastante atención y a los cuales es probable que las generaciones actuales ni siquiera conozcan.



La tarea del TUC de poner en escena algunas de las obras de estos autores, no importa con qué excusas en el momento, debería ser tarea de cualquier grupo de teatro nacional que quiera instalarse en la propia tradición teatral sin negar la tradición universal del teatro que pertenece a todos. Desde ese punto de vista el TUC fue ejemplar ya que no fue dogmático con sus registros y admitió las diferencias, la circulación y la experimentación. La puesta en escena de La Canción Rota desató la crítica periodística de algunos comentaristas a través de la cual podemos vislumbrar las tensiones de clase que son el mismo material con el cual Antonio Acevedo Hernández anima sus escenarios. Con su experiencia de vida a lo largo del territorio nacional pudo conocer de primera mano los materiales con los cuales construye una poética teatral que Sergio Pereira ha llamado expresionista y que también se ha registrado como realismo social.

Todos los casilleros muestran algo pero también reducen, digamos que el teatro de Antonio Acevedo Hernández es teatro del grande y que está asentado en la entraña nacional desde el punto de vista de un artista y un hombre del pueblo. Esto significa que su registro es un registro de clase, que está posicionado, que es relativo; pero también significa, ya que es un gran artista, que hay una construcción simbólica en sus obras que no se agotan en un reduccionista casillero de realismo social con el cual muchas veces se quiere autorizar o desautorizar ciertas formas de arte.


Algunos aspectos de Acevedo Hernández

TETRO DE LA UNIVERSIDAD DE CONCEPCION

TEPORADA 1963

"LA CANCION ROTA"

Antonio Acevedo Hernández

A propósito de "La Canción Rota"

Antonio Acevedo Hernández nació en 1887 en Tracacura provincia de Angol y murió en 1962 en Santiago; recorrió el país desde los diez años trabajando en todos los oficios y La Canción Rota pone en evidencia su conocimiento de la vida rural chilena desde el punto de vista de los campesinos en tanto que siervos de la tierra. Esta obra, publicada en 1933, [35] revela los conflictos de un escenario donde se exponen los abusos de poder clásicos de un sistema de tenencia de la tierra de tipo feudal. El crítico de teatro cuyo seudónimo es Exeter se refiere a esta obra como sigue: "La Canción Rota prácticamente carece de argumento. Tiene en subsidio tres anécdotas simples y las tres con un planteamiento complicado, pues carecen de filosofía

[35] Antonio Acevedo Hernández La canción rota Santiago: Nascimento, 1933.

para explicar porqué los pobres son buenos y los ricos son malos; es más, se ignora que la meta del hombre no es más o menos bienes en la vida, sino el grado de felicidad con que se viva. Las tres anécdotas son las siguientes: un muchacho a quien le roban su caballo pero el que va preso es él; una joven pretendida a punta de insultos y vejámenes; y un acaparamiento de aguas que impide a los pobres regar sus tierras." [36]

Excelente la definición de las tres secuencias dramáticas que se enlazan compendiando algunos motivos clásicos de la narrativa universal; el despojo que hace culpable al despojado; la violencia ejercida sobre la mujer como objeto de posesión y competencia; y la administración de las aguas tema crucial en la vida agraria sobre todo si hay un propietario de ellas. Pero al crítico le molesta que aparezca en el escenario un hombre que es a la vez el ladrón del caballo, el acosador sexual, el abusador del derecho de aguas y que aparezca vestido de huaso chileno. El dramaturgo simboliza en ese personaje, sobredeterminando la figura del huaso chileno típico, los sentidos que hacen explotar la imagen colorida del cuadro de costumbres con que se vende la imagen del país o con la que se alisan las profundas fisuras de la patria chilena en los rituales políticos y sociales.

El dramaturgo comparte los ideales de la época y los que se apoyan en su propia práctica de vida y opone al ejercicio brutal del poder la educación como herramienta de liberación, haciendo serie con Camilo Henríquez y con José Chesta por lo menos. Así al personaje dueño del poder se le opone una figura estilizada de un obrero estudioso, culto, digno y valiente que ha regresado al campo para enseñar a leer a los niños campesinos. Esa es la utopía republicana e independentista, es la utopía obrera y radical de principios del siglo XX, un proyecto educativo que sigue siendo un proyecto inconcluso y en cierto modo, ahora, barrido por la velocidad de los cambios en los lenguajes comunicativos.

El trabajo teatral de Antonio Acevedo Hernández mereció el reconocimiento del TUC en un momento en que los lenguajes de la escena a los que tanto teatristas como público estaban acostumbrados no habían explotado en la diversidad, libertad, variedad expresiva que existe hoy día; más de algún registro actual permitiría abrir la riqueza dramática y teatral de estas obras dándoles una perspectiva que permita incorporarlas al registro de memoria de las localidades, los rincones, los escenarios, que constituyen en su conjunto la heterogénea materia de lo nacional.

La evaluación del teatro chileno y el impulso a su desarrollo fue una de las actividades que realizó sistemáticamente el TUC en sus diversas etapas de vida, etapas que quedan expuestas, desde diversas perspectivas, en los trabajos de mis colegas Henríquez y Albornoz. Múltiples temas asoman apenas en este recorrido que puede inspirar otras miradas, otras lecturas de un territorio rico, apasionante, inagotable. Otros dramaturgos probaron su pluma, ya sea en el TUC o en el Datuc o en otras organizaciones teatrales del momento en la ciudad de Concepción, [37] y muchos otros afinan su trabajo de escritura hoy día en una ciudad teatral pletórica y creativa.

[36] Crónica, 22 de mayo 1963.ç

[37] Ver capítulos de Historia del TUC de Adolfo Albornoz y Patricia Henríquez donde estos temas aparecen in extenso.

HISTORIA DEL TEATRO DE LA UNIVERSIDAD DE CONCEPCIÓN

TUC

Y DISCURSO PERIODÍSTICO TEATRAL

PATRICIA HENRÍQUEZ PUENTES

ÍNDICE SEGUNDA PARTE

1. REFERENCIA PERIODÍSTICA DE UNA HISTORIA TEATRAL 73

2. BÚSQUEDA DE UN NOMBRE: TEATRO UNIVERSITARIO, TEATRO DE ENSAYO UNIVERSITARIO, TEATRO EXPERIMENTAL DE CONCEPCIÓN, TEATRO DE LA UNIVERSIDAD DE CONCEPCIÓN, TUC 75

3. MONTAJES INAUGURALES DEL TUC: 1945 – 1950
El Sur: "El Teatro Universitario en cada una de sus presentaciones acusa un progreso evidente, índice claro de la preocupación y el cariño con que dirigentes y actores han emprendido la noble tarea de hacer buen teatro en Concepción" 77

3.1 La zapatera prodigiosa 77
3.2 Huída a la luz de la luna 80
3.3 El difunto Señor Pic 80
3.4 La vida es sueño 82

4. MONTAJES DEL TUC: 1951
La Patria: "El Teatro Universitario tiene las mejores voces y la mejor dicción entre todos los conjuntos similares de Chile" (Pedro Orthous) 84

4.1 Siempre hay un medio 84
4.2 Asesinato en la catedral 85

5. MONTAJES DEL TUC: 1952
La Patria: "Periodistas santiaguinos han venido a pulsar la actividad artística penquista" 88

5.1 El canto del cisne, El aniversario, El fuego mal avivado y Antes del desayuno 90
5.2 Esquinas peligrosas 92
5.3 Juno y el pavo real 92

6. MONTAJES DEL TUC: 1953
La Patria: "El TUC es uno de los bastiones indiscutibles del arte escénico en nuestro país" (Jorge Lillo) 95

6.1 El ensayo de la comedia 97
6.2 El capitán Carvallo 98
6.3 Todos son mis hijos 101
6.4 La pata de mono y El paquebote Tenacity 104

7. Montaje del TUC: 1954
La Patria: "No es este un equipo de profesionales, sino un teatro universitario, en constante transformación y aprendizaje" (Alfredo Lefebvre) 106

7.1 Marido y mujer 106

8. Montajes del TUC: 1955:
La Patria: "Los penquistas nos hemos perdido nuevamente en un desierto sin teatro" (Omar Zemal Ayub) 109

8.1 La carroza del santo sacramento y Cómo él le mintió al marido de ella 109

9. Montajes del TUC: 1956
La Patria: "El elenco de la Universidad de Concepción camina con paso seguro hacia el éxito total de sus actuaciones" (Rubén Sotoconil) 111

9.1 Sganarelle o El cornudo imaginario 113
9.2 Los lobos 114
9.3 La posadera 116

10. Montajes del TUC: 1957
La Patria: "Tenemos un conjunto dramático de magníficas condiciones, capaz de afrontar las mayores responsabilidades interpretativas del arte escénico" (H.N.Gónlez) 118

10.1 Té y simpatía 119
10.2 Nuestro pueblo 122
10.3 Dos más dos son cinco 124

11. Montajes del TUC: 1958
Crónica: "El TUC es un conjunto de gran eficiencia tanto individual como colectiva, lo que permite afirmar que se ubica en el tercer lugar en Chile" 128

11.1 El diario de Ana Frank 134
11.2 Dos más dos son cinco 135
11.3 Topaze 135
11.4 La soga 139
11.5 La voz de la tórtola 141
11.6 Una mirada desde el puente 143
11.7 Zamora 146

12. Montajes del TUC: 1959
El Sur: "Pocas veces he visto un conjunto chileno más disciplinado y serio que éste que nos ha enviado la Universidad de Concepción" (Jorge Alessandri Rodríguez) 148

12.1 Población esperanza 148
12.2 Consagración del TUC: "Premio de Teatro 1959" y "Laurel de Oro" 155
12.3 Triunfo del TUC en Montevideo y Buenos Aires: Población esperanza y Una mirada desde el puente 159
12.4 Contratación y renuncia de Pedro de la Barra 162
12.5 El amor de los cuatro coroneles 166
12.6 Las redes del mar 169

13. Un secreto trabajo en conjunto, TUC y Escuela de Teatro, después del terremoto de 1960
La Patria: "El elenco universitario ha vuelto a recuperar el interés de los penquistas por el arte teatral" 174

13.1 El herrero y el diablo, El pájaro azul, Pasos y Sueño de una noche de verano 174

14. Montajes del TUC: 1961
El Sur: " El público penquista tiene muy pocas oportunidades de ver teatro en esta ciudad. El principal motivo es la falta de locales, ya que los sismos del año pasado nos dejaron sin nuestro principal escenario" 177

14.1 Tienda de modas 177
14.2 El niño de oro 178

15. Montajes del TUC: 1962
El Sur: "Pienso que si se respalda un conjunto de teatro y no se estrena sino que una obra al año, habría que reconsiderar la existencia de tal organismo" (Ignacio González Ginouvés) 180

15.1 La zapatera prodigiosa 180
15.2 La niña madre 181
15.3 Entre gallos y medianoche 183
15.4 Su día gris 185

16. Montajes del TUC: 1963
El Sur: "La compañía sureña lucha en forma denodada por su mayoría de edad" (Yolanda Montecinos) 187

16.1 Quien mucho abarca, Un crimen en mi pueblo y Don Juan 189
16.2 La estrella de Sevilla 190
16.3 La canción rota 190
16.4 El diario de un sinvergüenza 192
16.5 La muerte de un vendedor 194

17. Montajes del TUC: 1964
El Sur: "Es absurdo para el TUC y la Universidad preparar una obra durante dos meses para presentarla sólo por una semana, período durante el cual está disponible el Teatro Concepción" 195

17.1 Don Juan 197
17.2 La muerte de un vendedor 198
17.3 Ayayema 199
17.4 La cantante calva 203
17.5 Un crimen en mi pueblo 204
17.6 Dos horas con William Shakespeare 205

18. Montajes del TUC: 1965
Crónica: "La suspensión de las actividades del TUC permitió perder gente cuya capacidad es reconocida en todo el país. Este mal paso tuvo un culpable: Pedro Mortheiru. Se fue Nelson Villagra, Shenda Román, gente de gran capacidad" (Roberto Navarrete) 206

18.1 La cantante calva, Propuesta matrimonial y Sobre el daño que hace el tabaco 208
18.2 Oh papá, mi pobre papá, mi mamá te tiene colgado en el closet y yo me siento muy triste 209
18.3 La flor de la laguna 211

19. Montajes del TUC: 1966
El Sur: "Sobre cincuenta mil personas vieron las diferentes funciones del TUC, promedio casi igual a temporadas pasadas de duración completa y funcionamiento normal" 213

19.1 El hombre que se convirtió en perro, La peste bubónica, Propuesta matrimonial y El médico a palos 214
19.2 Oh papá, mi pobre papá, mi mamá te tiene colgado en el closet y yo me siento muy triste 214
19.3 Milagro en el mercado viejo 215
19.4 Corre ve y dale 216
19.5 Los Fantástikos 217

20. Montajes del TUC: 1967
El Sur: "Los intelectuales de provincia tienen un papel de primera importancia, especialmente los artistas, en lo que se refiere a vigorizar las comunidades humanas alejadas de la capital" (Gerardo Claps) 218

20.1 Milagro en el mercado viejo, Propuesta matrimonial, La cantante calva, Corre ve y dale y Los Fantástikos 218
20.2 Don Benigno y Los Incendiarios 219
20.3 El umbral 220
20.4 La flor de la laguna 221

21. Montajes de TUC: 1968
Crónica: "Tenía deseos de dirigir algo en el Teatro de la Universidad de Concepción: He venido acá con mucho estímulo, con mucho cariño y con mucho amor por este teatro que yo aprecio mucho" (Agustín Siré) 222

21.1 La Señora Dally 223
21.2 Monserrat 225
21.3 Las tres hermanas 226
21.4 El umbral 229
21.5 Arlequín, servidor de dos patrones 230

22. Montajes del TUC: 1969
El Sur: "El TUC acaba de nombrar su Consejo Directivo, es decir, ha adoptado la Reforma en un 50%: El cambio es revolucionario en la entidad que hasta aquí se había manejado de acuerdo a la espiral tradicional de emanación del poder" 232

22.1 La mariposa en el barbecho, Milagro en el mercado viejo, El umbral y Las redes del mar 234
22.2 Blues para Mister Charlie 235
22.3 Cementerio de automóviles 237
22.4 Romance del Miguel con la María 240
22.5 La mala noche buena de Don Etcétera 242

23. Montajes del TUC: 1970
El Sur: "Se están produciendo grandes cambios en Concepción y en Chile. Durante mucho tiempo nosotros los países del este del cono sur, éramos geografía y en cambio ahora podemos decir que somos historia" (Atahualpa del Cioppo) 243

23.1 Milagro en el mercado viejo, La mariposa en el barbecho y El umbral 245
23.2 Los fusiles de la Madre Carrar 246

23.3 A mí me hubiera gustado ser ingeniero 247
23.4 Los papeles del infierno 248
23.5 Los gatitos cantores, La Tenca y El medio pollo 249

24. Montajes del TUC: 1971
Crónica: "Los actores del TUC partirán a la localidad de Tranapuente, y después Llinhuín, donde existen exclusivamente comunidades indígenas. Allí harán improvisaciones teatrales sobre temas relacionados con los mapuches" 250

24.1 Los papeles del infierno 252
24.2 Los pequeños burgueses 253
24.3 Vida e morte Severina 255
24.4 El muro 256

25. Montajes del DATUC: 1972
El Sur: "El DATUC entregará nociones fundamentales de teatro a estudiantes universitarios con el objeto de preparar a los jóvenes para que estén en condiciones de organizar grupos teatrales en las zonas obreras" 257

25.1 El muro 259
25.2 Hora cero 259
25.3 La canción rota 260
25.4 Lisístrata González 261

26. Montajes del DATUC: 1973
El Sur: "Al parecer hubo una equivocación, por cierto que no involuntaria, en el sentido de confundir el teatro de carácter social, con el teatro político. El artista debe limitarse a señalar los problemas sociales, pero sin caer en la concientización, porque entonces deja de ser arte para dar paso al panfleto político" 263

26.1 Santa Juana de América 266

27. Teatro Libre de la Federación de Estudiantes 267

28. Formación teatral 270

28.1 Academia de Arte Dramático y Escuela de Teatro del TUC (1953-1962) 270
28.2 Club Universitario de Teatro (1963-1969) 276
28.3 Taller Experimental de Teatro (1970-1972) 277

29. Teatro Popular Aucán (1963-1964) y Teatro El Caleuche (1964) 280

30. Discursos periodísticos vacilantes y repertorio de obras del TUC 283

31. Crisis y creatividad. Receso del TUC y nacimiento del Teatro Infantil en Concepción (1964-1969) 285

31.1 Compañía de Títeres La Madejita 286
31.2 Compañía de Títeres y Teatro Infantil Bulubú 286
31.3 Compañía de Títeres y Teatro Infantil Los Geniecillos 289
31.4 Los muñecos de Gavroche 291
31.5 Compañía de Espectáculos Infantiles Zampanó 291

32. Teatro Experimental TEDEC - Teatro Independiente Caracol - Teatro El Rostro 292

33. Festivales de Teatro organizados por el Teatro de la Universidad de Concepción, TUC (1956-1973) 298

33.1 Primer Festival de Teatro (1956) 298
33.2 Primer Festival de Teatro para Universitarios (1965) 300
33.3 Primer Festival de Teatro Aficionado e Independiente de la Zona Sur (1966) 302
33.4 Segundo Festival de Teatro Universitario (1966) 304
33.5 Tercer Festival de Teatro Universitario (1967) 305
33.6 Cuarto Festival de Teatro Universitario de Concepción (1968) 306
33.7 Tercer Festival de Teatro Independiente de la Zona Sur (1968) 307
33.8 Quinto Festival de Teatro Universitario (1969) 307
33.9 Cuarto Festival Regional de Teatro Independiente (1970) 308
33.10 Primer Festival de Teatro Popular (1971) 309
33.11 Quinto Festival de Teatro Independiente de la Zona Sur (1971) 310
33.12 Sexto Festival de Teatro Independiente de la Zona Sur (1972) 310
33.13 Primer Festival de Teatro Estudiantil (1972) 312
33.14 Octavo Festival de Teatro Independiente de la Zona Sur (1973) 313

34. Discurso Periodístico Teatral 314

1. Referencia periodística de una historia teatral

La actividad teatral *de una ciudad* está directamente relacionada con los medios de comunicación que *la hacen visible ante la opinión pública de un lugar y tiempo determinados.*

Los discursos periodístico teatrales forman parte de los que la teoría de la comunicación entiende como periodismo interpretativo o de opinión. En este sentido destacan en ellos las ideas por medio de las cuales se busca influir en la opinión pública, es decir, provocar un efecto en las actitudes y opiniones de otros. Más que los "hechos teatrales", seleccionados y reducidos para dar cuenta de "lo que hay" en la escena teatral de una ciudad.

En Concepción, los cuatro medios de prensa, *El Sur*, *Crónica*, *La Patria* y *El Diario Color** , formadores de opinión sobre el quehacer teatral protagonizado por el TUC entre 1945 y 1973, desempeñaron una función muy importante para su consolidación a nivel local, nacional e internacional. Durante este período, los discursos periodístico teatrales, promovieron, apoyaron, difundieron, valoraron y trataron de facilitar el encuentro entre dramaturgos, directores, actores, actrices, técnicos y espectadores de la época.

Los discursos periodístico teatrales sobre las puestas en escena del TUC son los únicos registros gráficos que hasta ahora, existían en Chile sobre el quehacer del elenco universitario y los únicos referentes que, junto a ciertos archivos fotográficos personales e institucionales, a algunos programas de obras y a los discursos testimoniales brotados de los laberintos de la memoria de testigos y/o protagonistas, han permitido una reconstrucción de la historia del elenco que recupera la plenitud de su proceso.

El testimonio legado por los discursos periodístico teatrales sobre las puestas en escena del TUC permite afirmar que la actividad teatral impulsada por el elenco universitario fue una de las más importantes actividades artístico culturales experimentadas en la ciudad durante el período 1945-1973. Estos textos inaugurales de una crítica periodístico teatral de provincia, atestiguan la voluntad local de una búsqueda exitosa de hacer teatro desde y para los "de acá", en un momento histórico, que se prolonga hasta nuestros días, fuertemente centralizado. Pero, ¿Cómo lograr la valoración local de lo propio? Los medios de comunicación de la época dieron respuesta a esta interrogante, a través de la implementación de una sistemática política informativa que en muchas ocasiones, durante esos casi treinta años de actividad teatral, destinó espacios de las primeras páginas al elenco universitario.

* *El Diario Color* circuló en Concepción desde 1971 hasta 1973

El Teatro de la Universidad de Concepción, TUC, casi invisibilizado por los(as) que se han propuesto proyectos de construcción de la historia de los teatros universitarios chilenos del siglo XX, fue de radical importancia para Concepción, entre otras cosas, porque dio un nuevo sentido a la realidad de la época, irrumpiendo en la historia y en los discursos locales. En el proceso de mitificación del TUC, considerando la más profunda acepción de mito como aquello que da sentido a una realidad, más que como aquello que la falsea, tuvo gran importancia el discurso periodístico de la época.

La historia del Teatro de la Universidad de Concepción es también la historia del discurso crítico periodístico teatral que dio cuenta de su proceso durante 28 años y registró su nacimiento, crisis, apogeos y desaparición. El análisis de estos discursos sobre todo a nivel global o macro estructural*, ha permitido configurar una historia del elenco universitario y simultáneamente aportar al proceso de construcción de una historia del discurso crítico periodístico teatral de provincia.

Los capítulos que siguen a continuación son el resultado de este análisis y de la formulación entre otras, de las siguientes interrogantes: ¿Cómo se organiza el discurso periodístico teatral durante el surgimiento, desarrollo y desaparición del TUC?, es decir, ¿Cuáles son las constantes de este discurso?, ¿Qué explicita y qué omite el responsable de este discurso?, ¿Qué aspectos considera para analizar la obra dramática?, ¿Qué aspectos considera para dar cuenta de los diversos sistemas sígnicos del espectáculo teatral?, ¿Cómo se resuelve en este discurso el análisis de la obra dramática y el análisis de la representación teatral?, ¿Cuáles son los criterios a partir de los cuales fueron evaluadas las puestas en escena?, ¿Cómo se relaciona el proceso teatral del TUC con el proceso de desarrollo de un discurso crítico periodístico teatral de provincia?, ¿De qué modo los procesos y cambios experimentados por la sociedad chilena (y penquista) entre las décadas del 40 y 70 determinaron este discurso?

Estos capítulos no pretenden agotar el tema sobre el proceso de constitución del discurso periodístico teatral de provincia en relación al quehacer del Teatro Universitario de Concepción. Soy consciente de lo parcial de este trabajo. Posteriores investigaciones podrían proporcionar interesantes informaciones sobre las estructuras morfológicas, sintácticas y semánticas de estos textos periodísticos y los contextos cognitivos y microsociales en que fueron emitidos; sobre los supuestos ideológicos de los medios de comunicación de la época y de los responsables de los discursos críticos o sobre la semiología de la imagen y teorías periodísticas dominantes en los discursos periodístico teatrales sobre el Teatro Universitario de Concepción entre 1945 y 1973.

* Las macroestructuras de los textos son semánticas; aportan una idea de la coherencia global y del significado del texto; aclaran el tema del discurso. Las macroestructuras se obtienen al aplicar las macrorreglas a series de proposiciones: omisión, selección, generalización y construcción o integración. Teun van Dijk. *La ciencia del texto*. Paidós Comunicación. Barcelona. 1997.

2. BÚSQUEDA DE UN NOMBRE: TEATRO UNIVERSITARIO, TEATRO DE ENSAYO UNIVERSITARIO, TEATRO EXPERIMENTAL DE CONCEPCIÓN, TEATRO DE LA UNIVERSIDAD DE CONCEPCIÓN, TUC

El Teatro de la Universidad de Concepción inauguró sus actividades en noviembre 1945 con la puesta en escena de *La zapatera prodigiosa* de Federico García Lorca. Este acontecimiento teatral dio origen en Chile al primer Teatro Universitario de provincia y a un discurso periodístico teatral propio que durante 28 años se desarrolló en los cuatro medios de comunicación locales de la época: *La Patria, El Sur, Crónica* y *El Diario Color.*

Desde 1945 hasta 1973, el elenco universitario figuró en los medios de prensa de la ciudad vinculado a dos instituciones. Durante la primera etapa, 1945-1950, sujeto a la Sociedad de Ex Alumnos de la Universidad; y a partir de 1951, vinculado a la Universidad de Concepción.

Durante la etapa fundacional, 1945-1950, el elenco figuró en los diarios locales como "Teatro Universitario" y/o "Teatro de Ensayo Universitario." A fines de 1949, aparentemente después que la Sociedad de Artes de Concepción y la Sociedad de Ex-Alumnos gestionaron su unión con el Teatro Experimental de Concepción[1] , el elenco volvió a figurar como "Teatro Universitario", nombre que conservó hasta 1951.

A comienzos de la década de 1950 fue fundado el Consejo del Teatro de la Universidad de Concepción, reuniendo a importantes figuras vinculadas a la cultura local del período.[2] La fundación de este Consejo fue determinante para la consolidación de la actividad teatral de la ciudad, pues implicó un proyecto de desarrollo del arte de la representación que comenzó a funcionar en 1952 y que llevó al elenco universitario, siete años después, a alcanzar reconocimiento nacional e internacional: "El Consejo se propone mantener una escuela de arte dramático; y un conjunto teatral; fomentar el desarrollo del arte dramático, creando conjuntos teatrales en colegios, escuelas, sindicatos y otras instituciones que se interesen en estas actividades; mantener

[1] Pareciera ser que el Teatro Experimental de Concepción surgió de uno de los primeros elencos teatrales penquistas, el "Teatro Libre", considerado por la prensa de la época como "el teatro de trayectoria más continuada y fecunda que Concepción haya tenido." El Teatro Libre fue fundado por Mario Rojas, Vicente Santamaría y Jorge Elliot e inauguró sus actividades con seis montajes: *La guarda cuidadosa, El bobo que quiso ser médico, A las puertas del cielo, El mancebo que casó con mujer brava* y *Donde está marcada la cruz.* Como Teatro Experimental, patrocinado por la Sociedad de Artes, por la Federación de Estudiantes y por el Centro de Ex-Alumnos de la Universidad, el elenco presentó *La vida es sueño,* dirigida por Jorge Elliot. El año 1952, un nuevo "Teatro Libre" figuró en los medios de comunicación locales. La "nueva versión" distaba bastante de la del año 1951, sobre todo porque surgió a partir de los conflictos generados entre los actores del elenco universitario y Jorge Elliot. Alejandro Chávez Bork. "Sobre el Teatro Universitario." *La Patria.* Concepción, viernes 9 de noviembre de 1951. Mayores antecedentes al respecto figuran en el capítulo titulado "Teatro Libre de la Federación de Estudiantes". p.p. 267-269.

[2] El Consejo del Teatro de la Universidad de Concepción figuró integrado por: Raúl Ortega, Director de la Universidad; René Louvel, Consejero Universitario; Héctor Sepúlveda y Lisandro Muñoz, del Teatro Concepción; Jorge Elliot, Director artístico del elenco; Eduardo Hyde, subdirector del elenco; Julio Parada, de los Coros Polifónicos; Hernán San Martín, de la Sociedad de Artes de Concepción; Eduardo de la Barra, de la Sociedad de Ex Alumnos de la Universidad; y David Tejeda, de la Federación de Estudiantes. *La Patria.* "Se formó el Consejo del Teatro de la Universidad de Concepción." Concepción, sábado 27 de octubre de 1951

un programa permanente de presentaciones teatrales en Concepción y en la zona, ofreciendo funciones a bajo precio a los colegios y sindicatos obreros; fomentar la producción dramática, mediante concursos de obras teatrales; seleccionar las obras que proponga la comisión de lectura y proponer al Directorio de la Universidad los nombramientos de personal y supervigilar todo lo relativo a la administración de fondos."[3]

A partir de la conformación del Consejo de Teatro de la Universidad, el elenco comenzó a depender de la institución universitaria y recibió su nombre definitivo, Teatro de la Universidad de Concepción, TUC, nombre que lo acompañó hasta el año 1972. Los medios de comunicación de la época le dieron una significación tal a este proceso y a quien dirigió el primer montaje del elenco como TUC, que después fue frecuente en la prensa la identificación del año 1951 como el de la fundación del elenco y la de Jorge Elliot como su fundador.

[3] *La Patria*. "Se formó el Consejo del Teatro de la Universidad de Concepción." Op.Cit. *El Sur*. "Teatro Universitario tiene en perspectiva amplio plan de fomento de arte dramático." Concepción, sábado 27 de octubre de 1951

3. MONTAJES INAUGURALES DEL TUC: 1945 – 1950

El Sur: "El Teatro Universitario en cada una de sus presentaciones acusa un progreso evidente, índice claro de la preocupación y el cariño con que dirigentes y actores han emprendido la noble tarea de hacer buen teatro en Concepción"

3.1 LA ZAPATERA PRODIGIOSA

Los discursos periodísticos sobre el montaje de *La zapatera prodigiosa*[4] de Federico García Lorca se caracterizaron por apoyar incondicionalmente esta primera actividad del elenco universitario, identificándola entre las manifestaciones culturales representativas de la cultura local de mediados de la década del 40 en Concepción. En este sentido, los discursos periodísticos lejos de evaluar la puesta en escena se preocuparon de consolidar el lugar que el elenco comenzaría a ocupar en la agenda cultural penquista: "el Teatro Universitario es la nueva forma de cultura ganada por los penquistas, con él ha aparecido un nuevo factor para agitar un poco los espíritus y dar mayor vida a los nobles afanes del arte."[5]

LA ZAPATERA PRODIGIOSA
En escena:
Alejandro Deij, Aída Garcés, Norma Hernández y Violeta Lama

[4] La prensa de la época sólo proporcionó el nombre de dos actores que participaron en el montaje de *La zapatera prodigiosa*: Brisolia Herrera y Alejandro Deij. En dirección, David Stitchkin; y en decorados, Julio Escámez. *La Patria*. "Desarrollo de la cultura artística." Concepción, martes 20 de noviembre de 1945

[5] *La Patria*. "Desarrollo de la cullttura artística." Op.Cit.

Posteriormente, cuando el montaje fue reestrenado los discursos periodísticos enfatizaron en lo que aparentemente fue uno de los objetivos orientadores del quehacer teatral del TUC durante parte de su existencia, la beneficencia: "Cooperando en la campaña de ayuda a los niños europeos, el Teatro Universitario dará dos funciones reprisando la obra de Federico García Lorca, La zapatera prodigiosa. La función del sábado será a beneficio de los niños de Europa y la del domingo, a beneficio de la Cruz Roja de Mujeres."[6]

"LA PATRIA" — Concepción, Domingo 12 de Mayo de 1946 — INFORMACIONES LOCALES

LOS OBREROS TRABAJAN EXTRAORDINARIAMENTE PARA IR EN AYUDA DE LOS HAMBRIENTOS NIÑOS DE EUROPA

ES UN GESTO DIGNO DE TODO ENCOMIO Y EL DEBE SER IMITADO POR LOS DEMAS GREMIOS DE TRABAJADORES DE LA PROVINCIA

Desde la zona cavlan giros a nuestro diario para que sean entregados a la tesorería general de este movimiento

$ 20.000 destinarán el Municipio para los niños de Europa

El teatro universitario reprisará la Zapatera Prodigiosa a beneficio de los niños del viejo continente

Un vecino de esta ciudad fué golpeado por cobrador de góndola

INTERESANTE CONFERENCIA SOBRE "LA HISTORIA DEL ARTE", FUE DICTADA EN EL INSTITUTO CHILENO NORTEAMERICANO

RIFA PRO HOGAR UNIVERSITARIO SE EFECTUARA EL 20 DE ESTE MES

La Junta especial de Coalición Textil quedó constituída

Olivos

CRIADERO SANTA HONORIA

El Que Sabe Enseña..

STERLING Hunter's GRAN COGNAC L'AIGLON

PARA FAENAS DE TRANSPORTES... CAMIONES FORD

Nuevos adelantos que significan economía

Grandes sorpresas brindará próximamente OLIMPIA ¡ESTE ATENTO!

[6] *La Patria*. "El teatro universitario reprisará La zapatera prodigiosa a beneficio de los niños del viejo continente." Concepción, domingo 12 de mayo de 1946

La actuación fue el único lenguaje de la puesta en escena valorado por la prensa de la época, en función de asegurar que el elenco universitario con el estreno de *La zapatera prodigiosa* había inaugurado un nuevo espacio en la escena teatral universitaria nacional. Por otra parte, los discursos periodísticos sólo valoraron el desempeño de dos de las figuras del reparto, omitiendo opiniones e incluso los nombres de las otras 18 personas que también trabajaron en la función de estreno: "La magnífica labor de Brisolia Herrera y Alejandro Deij abre un camino que llevará a corto plazo al Teatro Universitario a alcanzar o superar el prestigio que en nuestro país tienen ganados los teatros universitarios de Santiago."[7]

LA ZAPATERA PRODIGIOSA
En escena: Alfonso Ugarte, Brisolia Herrera, Jorge Risama y Nicolás Yarur

Durante el año siguiente, cuando *La zapatera prodigiosa* fue reestrenada, los discursos periodísticos comenzaron a explicitar los criterios según los cuales ciertos lenguajes de la puesta en escena fueron evaluados. Uno de los primeros criterios considerados para valorar la actuación fue la "naturalidad" con la que los actores y actrices representaban sus personajes y/o la "dicción" o "impostación de la voz" con la que decían sus parlamentos. Además de Moisés Luengo, destacado en *La Patria* por evidenciar "aplomo y naturalidad poco comunes en actores de sus años"[8] , las dos "figuras estelares" distinguidas por su manejo de voz fueron Alejandro Deij y Brisolia Herrera.

[7] *La Patria*. "Desarrollo de la cultura artística." Op.Cit.
[8] *La Patria*. "Evidente superación demostraron miembros de Teatro Universitario. Brillantes resultaron las dos recientes presentaciones de La zapatera prodigiosa." Concepción, jueves 23 de mayo de 1946

Iluminación, vestuario y escenografía, en ese tiempo "decorado", fueron evaluados por la prensa de la época de acuerdo a una concepción teatral que entendía estos lenguajes de la puesta en escena como "telón de fondo" ilustrativo del texto dramático: "El decorado en esta ocasión mostró ciertas innovaciones ganando notoriamente y junto con el colorido de vestuarios e iluminación hacían un conjunto armónico y en todo momento a tono con la obra dando esa sensación de irrealidad, de cuento, que caracteriza a una farsa. Cabe destacar la labor en decorados y diseños del joven escenógrafo del Teatro Universitario de Concepción, Julio Escámez."[9]

3.2 Huída a la luz de la luna

El montaje de *Huída a la luz de la luna* de Kenneth Crety figuró en la prensa local de la época sólo con antelación al estreno y en discursos periodísticos que enfatizaron en el carácter benéfico del montaje, "El sábado 24 de agosto tendrá lugar en el Teatro Concepción el beneficio que organiza un grupo de damas de nuestra sociedad para recolectar fondos en auxilio de los niños pobres de la ciudad. Se contará con la valiosa cooperación de Teatro Universitario de la Sociedad de Ex Alumnos de la Universidad, el que presentará el drama Huída a la luz de la luna."[10]

3.3 El difunto Señor Pic

La difusión del montaje de *El difunto Señor Pic*[11] de Charles de Peyret-Chapuis compartió las páginas de los diarios penquistas de la época con dos acontecimientos políticos importantes para el país, el fallecimiento del presidente de la República, Juan Antonio Ríos, especialmente relevante para la zona, en tanto provenía de Cañete y había sido educado en el Liceo de Hombres de Concepción; y la elección del nuevo mandatario, Gabriel González Videla. A este convulsionado ambiente político se sumó la llegada a la ciudad de la Compañía de Arte Dramático que dirigía la actriz española Margarita Xirgú, elenco con el que el Teatro Universitario, además de compartir las páginas de los diarios locales, compartió el escenario del Teatro Concepción.

El montaje de *El difunto Señor Pic* generó discursos periodísticos que evaluaron dos de los lenguajes de la puesta en escena según criterios novedosos para la época. La actuación de Brisolia Herrera fue valorada según la "naturalidad", pero específicamente "gestual". De esta manera, el discurso periodístico delimitó esa naturalidad al movimiento corporal de la actriz y al dominio de su voz, "Brisolia Herrera se impone como actriz de formidable talento por su dicción clara y espontánea y por la naturalidad y fuerza expresiva de sus gestos."[12]

El desempeño de los actores, desde el comienzo de la actividad del elenco universitario, fue entendido por la prensa local en relación directa con el trabajo de dirección. Sin embargo, no fue hasta el estreno de *El difunto Señor Pic* que los discursos periodísticos explicitaron las estrechas vinculaciones entre ambos lenguajes de la puesta en escena: "El que asiste finalmente a la representación experimenta emoción y sigue con interés el desarrollo de la trama, pero olvida o no sabe que cada gesto, cada movimiento en la escena, cada inflexión de voz es fruto de pacientes e interminables tanteos y repeticiones, reflejo de la voluntad y la sensibilidad de un director como David Stitchkin, que supo darle al escenario el ambiente apropiado y elegir la obra adecuada."[13]

[9] *La Patria*. " Evidente superación demostraron miembros de Teatro Universitario. Brillantes resultaron las dos recientes presentaciones de La zapatera prodigiosa." Op.Cit.

[10] *La Patria*. "Función a beneficio de los niños de nuestra ciudad habrá el sábado 24 de agosto en el teatro de la Universidad." Concepción, miércoles 31 de julio de 1946

[11] Según la prensa en *El difunto Señor Pic* participaron: Brisolia Herrera, Cecilia Cruchik, Carmen Andrade, Aída Garcés, Inés Fierro, Alberto Reyes, Alfonso Ugarte y Luis Sepúlveda. En dirección, David Stitchkin. *La Patria*. "El difunto Señor Pic pone en escena mañana el Teatro Universitario." Concepción, viernes 4 de octubre de 1946

[12] *La Patria*. "El Teatro Experimental de la Universidad de Concepción." Concepción, lunes 7 de octubre de 1946

[13] *El Sur*. "El difunto Señor Pic." Concepción, lunes 7 de octubre de 1946

El difunto Señor Pic
En escena: Brisolia Herrera y Alfonso Ugarte

El difunto Señor Pic
En escena: Cucho Sepúlveda, Mario Ricardi, Alfonso Ugarte, Luis Sepúlveda, Alberto Reyes, Cecilia Cruchik, Inés Fierro, David Stitchkin, Brisolia Herrera y Aída Garcés.

3.4 La vida es sueño

El montaje de *La vida es sueño* de Calderón de la Barca figuró en los medios de comunicación locales en una ocasión. Inmediatamente después de la función de estreno *La Patria* seleccionó fragmentos de un discurso periodístico publicado sobre el montaje, en la revista *Pro Arte* de Santiago. De esta manera la única evaluación del trabajo de vestuario y dirección desempeñado por Eduardo Hyde y Jorge Elliot[14], respectivamente, dio cuenta de los aspectos considerados en relación a estos lenguajes de la puesta en escena, por la crítica teatral santiaguina de la época: "Fue notable lo que logró hacer con un presupuesto modesto el señor Hyde, que diseñó el vestuario. Entre las múltiples formas en que se manifestó la imaginación del director sobresalió el uso ingenioso que hizo de ciertos elementos del decorado y de la música incidental, escogida con gran acierto para contrarrestar la elasticidad de la obra que es su defecto heredado de los Autos Sacramentales."[15] El montaje no contó con discursos periodísticos previos al estreno, ni con la difusión del reparto de actores y técnicos que participaron en él.

Dos años después, el montaje de *La vida es sueño* volvió a figurar en la prensa local en una crónica orientada a esclarecer los conflictos entre el elenco y el director de la obra, "fue muy comentado el hecho de que se escogiera una obra tan difícil para iniciar un movimiento."[16]

[14] Jorge Elliot llegó a Concepción a fines del año 1948, invitado por el Departamento de Extensión de la Universidad para dictar una conferencia sobre la "obra y personalidad" del poeta inglés T.S.Eliot, que acababa de recibir el Premio Nóbel de Literatura. A partir de 1950 figuró en la prensa local como director de los montajes del elenco universitario. En 1950 dirigió *La vida es sueño*; en 1951 figuró como "subdirector" de *Siempre hay un medio* y como director de *Asesinato en la catedral*.

[15] Hayes de Huneus. "Mesa Redonda de Teatro." *Pro Arte*. Santiago, 10 de diciembre de 1950. En *La Patria*. "La vida es sueño." Concepción, 15 de diciembre de 1950

[16] *La Patria*. "Su primer aniversario como organismo de la U celebra hoy el Teatro Universitario." Concepción, viernes 29 de agosto de 1952

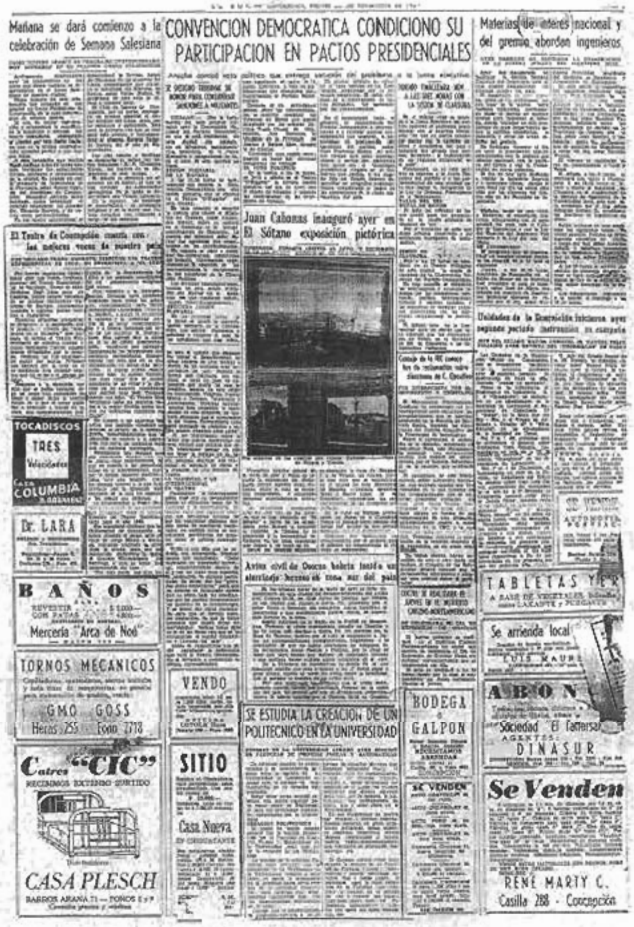
ESQUINAS PELIGROSAS
Gira a Lota: Brisolia Herrera, Tennyson Ferrada, Elvira Santana, Roberto Navarrete, Eduardo Hyde, Inés Fierro, Isidoro Basis, Jorge Elliot, Vicente Santamaría y reportero gráfico de *Ecran*.

4. MONTAJES DEL TUC: 1951

La Patria: "El Teatro Universitario tiene las mejores voces y la mejor dicción entre todos los conjuntos similares de Chile" (Pedro Orthous)

A fines de 1951 se formó el Consejo del Teatro de la Universidad de Concepción. Desde ese momento el elenco pasó a depender de la institución universitaria y recibió su nombre definitivo. Como Teatro de la Universidad de Concepción, TUC, fue dirigido por Jorge Elliot, quien desempeñó esa función hasta el año 1953.

Durante el año 1951, el TUC figuró en los medios de comunicación a propósito de dos montajes, *Siempre hay un medio* y *Asesinato en la catedral*. De éstos, el segundo generó abundantes discursos periodísticos e importantes conflictos al interior del elenco, los que dieron como resultado la primera división del TUC.


Mañana se dará comienzo a la celebración de Semana Salesiana

CONVENCION DEMOCRATICA CONDICIONO SU PARTICIPACION EN PACTOS PRESIDENCIALES

Materias de interés nacional y del gremio abordan ingenieros

Juan Cahanas inauguró ayer en El Sótano exposición pictórica

El Teatro de Concepción cuenta con las mejores voces de nuestro país

TOCADISCOS TRES Velocidades CASA COLUMBIA

Dr. LARA

BAÑOS

Mercería "Arca de Noé"

TORNOS MECANICOS

GMO GOSS

VENDO

SE ESTUDIA LA CREACION DE UN POLITECNICO EN LA UNIVERSIDAD

BODEGA GALPON

TABLETAS

Se arrienda local

ABON

Sociedad El Farrerar

AGENTES: DINASUR

Casa "CIC"

CASA PLESCH

SITIO

Casa Nueva

SE VENDEN

Se Venden

RENE MARTY C.

Casilla 288 - Concepción

4.1 SIEMPRE HAY UN MEDIO

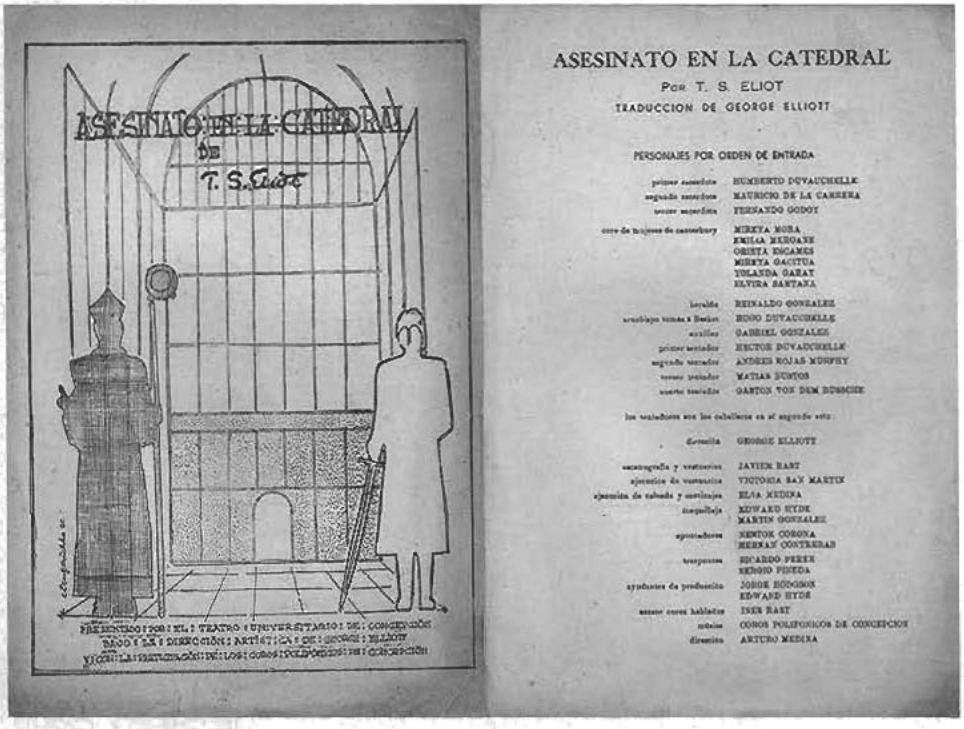
El montaje de *Siempre hay un medio*[17] de Noel Coward figuró en un discurso periodístico que esencialmente proporcionó información sobre el lugar y la fecha del estreno.

[17] Según la prensa en *Siempre hay un medio* participaron: Louise Carpenter, Gastón von dem Bussche, Orietta Escámez, Tennyson Ferrada y Jorge Ruiz. En dirección, Eduardo Hyde; y como "subdirector", Jorge Elliot. *La Patria*. "El Teatro Universitario interpretará Siempre hay un medio, el día 17 con motivo Aniversario Coros Polifónicos." Concepción, jueves 12 de julio de 1951

4.2 Asesinato en la catedral

Asesinato en la catedral[18] de T.S.Eliot fue la primera obra puesta en escena por el elenco como Teatro de la Universidad de Concepción. El montaje fue promocionado en los medios de la ciudad en discursos periodísticos que organizaron la información según ciertas constantes: hubo difusión sistemática de la nómina de invitados especiales provenientes de Santiago[19], del costo total de la producción, del número de entradas vendidas y de los escenarios y fechas de estreno; fue proporcionada una nómina del reparto; un análisis del texto dramático; y cierto desarrollo de algunos aspectos de los siguientes lenguajes de la puesta en escena: escenografía, vestuario, actuación y dirección.

Asesinato en la catedral fue el primer montaje del elenco universitario sobre el que los medios de comunicación locales difundieron una completa nómina del reparto de actores y técnicos. Pese a esto, sólo el desempeño de algunos de ellos fue evaluado según la consideración de dos criterios: "naturalidad de movimientos" y "dominio de voz". En otros casos la evaluación consideró criterios que no fueron explicitados, como por ejemplo aquellos emitidos por Pedro Orthous en un diario local de la época: "Hugo Duvauchelle posee la serenidad necesaria de un actor experimentado"[20] o como aquellos otros considerados por un periodista local sobre el mismo actor: "demostró un aplomo de actor experimentado, lo cual fue confirmado por su voz y movimientos graves."[21]



[18] Según la prensa en *Asesinato en la catedral* participaron: Humberto Duvauchelle, Mauricio de la Carrera, Fernando Godoy, Mireya Mora, Emilia Meruane, Orietta Escámez, Mireya Gacitúa, Yolanda Garay, Elvira Santana, Reinaldo González, Hugo Duvauchelle, Gabriel González, Héctor Duvauchelle, Andrés Rojas Murphy, Matías Bustos y Gastón von dem Bussche. En dirección, Jorge Elliot; en vestuario, Victoria San Martín; en escenografía, Javier Rast; en maquillaje, Edward Hyde y Martín González; en calzado y cortinajes, Elsa Medina; en apuntes, Néstor Corona y Hernán Contreras; en traspunte, Ricardo Pérez y Sergio Pineda; como ayudantes de producción, Jorge Hodgson y Edward Hyde (figuró también como Eduardo Hyde); en asesoría de coros, Inés Rast; en dirección de música y de Coros Polifónicos, Arturo Medina; y en equipos eléctricos, Carlos Gorigoytía. *La Patria*. "Éxito insuperable revistió debut del Teatro Universitario con Asesinato en la catedral." Concepción, viernes 16 de noviembre de 1951

[19] Los medios de comunicación locales dieron especial énfasis a la nómina de invitados: Litlle John Cook, primer secretario de la Embajada inglesa; Derek Traversi, del Consejo Británico en Chile; Pedro Orthous, Director del Teatro Experimental de la Universidad de Chile; Enrique Bello, Director de la revista *Pro Arte*; Etienne Frois, Director del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica; César Cecci y Winfred Manns, de algunos medios de prensa santiaguinos; y Carlos Gorigoytía, del Teatro Experimental de la U. de Chile, técnico contratado por TUC para el montaje. *La Patria*. "Con obra Asesinato en la catedral inaugura hoy sus actividades el Teatro Universitario." Concepción, jueves 15 de noviembre de 1951

[20] *El Sur*, "Éxito obtuvo el Teatro Universitario al presentar Asesinato en la catedral." Concepción, viernes 16 de noviembre de 1951

[21] *El Sur*. "El Teatro de Concepción cuenta con las mejores voces de nuestro país." Concepción, martes 20 de noviembre de 1951

La actuación de algunas figuras femeninas fue valorada según un criterio por primera vez atendido por el discurso periodístico teatral de la época, la "presencia escénica". Este criterio, que da cuenta de la capacidad de la actriz, en este caso de Orietta Escámez, para cautivar la atención del público y/o provocar la identificación del espectador, fue considerado por la prensa local de 1951 sin desarrollar los supuestos que implicaba. En otros casos, el desempeño de las actrices fue estimado deficiente según dos criterios también escasamente desarrollados, "sobreactuación" y "mímica": "Mireya Mora demuestra una vena dramática fácil, aunque estuvo siempre sobreactuando, al punto que a veces sus gestos desviaban la atención del público hacia lo puramente mímico." Por último, también hubo discursos periodísticos que para evaluar el trabajo actoral, consideraron criterios que requerían conocimientos previos de los lectores: "la actuación de Mireya Mora y Orietta Escámez revistieron una plasticidad de auto sacramental dentro de la modalidad de coro griego."[22]

ASESINATO EN LA CATEDRAL
Primera Fila: Elvira Santana, Mireya Mora, Antonio Jaen, Emilia Meruane, Jorge Elliot, Inés Fierro, Pedro Orthous, Aída Garcés, Eduardo Hyde.
Segunda Fila: Tennyson Ferrada, Mireya Gacitúa, Mauricio de la Carrera, Matías Bustos, Lisandro Muñoz, Ricardo Pérez.
Tercera Fila: Humberto Duvauchelle, Orietta Escámez, Hugo Duvauchelle y entre otros, Gastón von dem Bussche.

[22] *El Sur*. "Éxito obtuvo el Teatro Universitario al presentar Asesinato en la catedral." Op.Cit.

La voz, esa cualidad física determinante de la conformación del sentido y de la significación de la puesta en escena, fue al parecer uno de los aspectos más destacados del montaje de *Asesinato en la catedral* y aquel que por primera vez motivó a la prensa a distinguir al TUC en relación a los teatros universitarios de la época: "el Teatro Universitario tiene las mejores voces y la mejor dicción entre todos los conjuntos similares de Chile. Los componentes del Teatro Universitario hablan bien, pronuncian mejor, sin ningún amaneramiento y con rara uniformidad, lo que hace de suyo agradable sus parlamentos."[23]

Los discursos periodísticos de comienzos de la década del 50 orientaron la evaluación del vestuario según un concepto de teatro como "reflejo" de la realidad de un momento histórico o lugar geográfico determinado. En este sentido, era celebrado si es que caracterizaba con verosimilitud al personaje o, como en el caso del vestuario del montaje de *Asesinato en la catedral*, si es que se "ajustaba estrictamente a la época de la obra."[24]

El último lenguaje de la puesta en escena evaluado por los medios de comunicación fue el trabajo de dirección, considerado exitoso según la capacidad del director para interpretar "exactamente" la propuesta del dramaturgo.

Asesinato en la catedral fue determinante para el desarrollo de la actividad teatral de la ciudad, entre otras cosas, porque generó tal nivel de conflictos entre el elenco de actores y el director que luego del estreno, un número importante de ellos renunció y fundó el Teatro Libre de la Federación de Estudiantes.[25] Pareciera ser que los conflictos se suscitaron debido a ciertas discrepacias en los criterios orientadores del proceso de selección de obras. Algunos medios de comunicación de la época señalaron que si bien *Asesinato en la catedral* era una obra excelente, "no era para el grueso público."[26] *La Patria* apoyó esta tesis señalando que la puesta en escena "no fue comprendida por más del ochenta por ciento del público que no alcanzó a captar el espíritu del autor."[27] Producto de esta controversia, finalmente el TUC fue criticado por dar al Teatro de la Universidad una orientación elitista. Esta crítica que involucraba principalmente a Jorge Elliot en tanto integrante de la comisión de lectura y selección de obras y director del montaje, puede haber sido uno de los factores determinantes para que éste comenzara a alejarse paulatinamete de la dirección del TUC.

[23] *El Sur.* "El Teatro Universitario cuenta con las mejores voces de nuestro país". Concepción, martes 20 de noviembre de 1951

[24] *La Patria.* "Teatro Universitario de Concepción continúa preparando con entusiasmo la obra Asesinato en la catedral." Concepción, miércoles 7 de noviembre de 1951

[25] La prensa de la época no difundió los nombres de los actores que a fines de 1951 renunciaron al TUC y fundaron el Teatro Libre de la Federación de Estudiantes de la Universidad. Pese a ello puede suponerse que entre sus fundadores estuvieron Humberto, Héctor y Hugo Duvauchelle, quienes figuraron en el reparto de los primeros montajes del nuevo conjunto. Muy distinta fue la actitud de la prensa local en relación a la nómina de actores y actrices que continuaron integrando el elenco del TUC: Orietta Escámez, Gastón von dem Bussche y Andrés Rojas Murphy. Esta nómina se incrementó durante el año siguiente en que además de los mencionados figuraron integrando el elenco del primer montaje de 1952: Elvira Santana, Inés Fierro, Aída Garcés, Roberto Navarrete y Esteban Pedraza.

[26] Pedro Orthous, en entrevista realizada por el diario *El Sur.* "El Teatro de Concepción cuenta con las mejores voces de nuestro país." Op.Cit.

[27] Sabino Riffo Ketchum. "Tribuna Libre: ¿Qué ocurre en el Teatro Universitario? *La Patria.* Concepción, jueves 27 de marzo de 1952

5. MONTAJES DEL TUC: 1952

La Patria: "Periodistas santiaguinos han venido a pulsar la actividad artística penquista"

El año 1952 fue para el Teatro de la Universidad de Concepción un período difícil, debido a los conflictos desencadenados a fines de 1951 entre algunos actores del elenco y Jorge Elliot, director del último montaje de ese año y aparentemente director del elenco. Esta situación generó la primera división del TUC y la fundación del Teatro Libre de la Federación de Estudiantes de la Universidad, conjunto que posteriormente alcanzó importancia nacional e internacional bajo su nueva denominación: Los Cuatro.

Durante 1952, Elliot continuó vinculado al TUC y "debió afrontar una situación difícil en lo que se refiere a los puntos de vista de algunos actores respecto a la línea que debería seguir el teatro."[28] A pesar de las críticas que los medios de prensa locales le hicieron al elenco universitario y particularmente a su director, el TUC figuró sistemáticamente durante 1952 en las páginas de los diarios locales, compartiendo los espacios periodísticos, el escenario del Teatro Concepción y varios escenarios de localidades de la zona con el Teatro Libre de la Federación de Estudiantes.

En 1952 el TUC puso en escena seis obras. Cuatro de ellas, en el marco de la celebración del 18° aniversario de la Orquesta Sinfónica y de los Coros Polifónicos: *El canto del cisne*, *Antes del desayuno*, *El aniversario* y *El fuego mal avivado*. Las dos primeras dirigidas por Jorge Elliot y las dos últimas, por Brisolia Herrera. A fines de año, figuraron los dos últimos montajes de la temporada, *Esquinas peligrosas* y *Juno y el pavo real*, el único sobre el que los medios de comunicación locales desarrollaron aspectos de los lenguajes de la puesta en escena.

Una de las constantes de los discursos periodísticos publicados sobre los montajes del TUC en 1952 fue la relevancia que le dieron a ciertas figuras representativas de la crítica teatral de Santiago invitadas a las funciones de estreno. Ejemplo de ello fueron las crónicas informativas sobre el montaje de *El fuego mal avivado*, destacado por ser la primera obra dirigida por Brisolia Herrera, pero sobre todo porque contaría con "la presencia y el reconocimiento de los periodistas santiaguinos que, por encargo de la revista Ecran, han venido a pulsar la actividad artística penquista."[29] Similar situación ocurrió con los montajes de *El aniversario* y *El canto del cisne*, que figuraron sistemáticamente a propósito de la función privada que el TUC brindaría a figuras de la prensa capitalina. Amplia difusión tuvo igualmente la llegada a Concepción de Pedro de la Barra,

[28] Jorge Elliot estuvo vinculado al Teatro de la Universidad de Concepción hasta 1953, año en que viajó al extranjero. Su labor con el elenco universitario penquista fue posteriormente destacada por Jorge Lillo: "Jorge Elliot fue el hombre preciso que apareció en Concepción para hacer cabeza del joven grupo penquista. Y su entusiasmo lo llevó hasta sus últimas consecuencias en su calidad de director del grupo. El fue el que consiguió de la Universidad el reconocimiento oficial del Teatro Universitario y su correspondiente financiamiento." *La Patria*. "Su primer aniversario como organismo de la U. celebrará hoy el Teatro Universitario." Op.Cit. Jorge Lillo. "Mi trabajo con el Teatro Universitario de Concepción." *La Patria*. Concepción, viernes 25 de septiembre de 1953

[29] *La Patria*. "Diversas presentaciones hará este mes el Teatro Universitario." Concepción (Chile). Domingo 17 de agosto de 1952

Críticos de Ecran con actrices del TUC en Talcahuano
Reportero gráfico, Inés Fierro, Isidoro Basis y Brisolia Herrera

director del Teatro de la Universidad de Chile; de Pedro Mortheiru, director del Teatro de la Universidad Católica; y de Dorothy Hayes de Hunneus, encargada cultural de la embajada británica y enviada por *El Mercurio* para criticar los montajes con los que el TUC cerraría la temporada, *Juno y el pavo real* y *Esquinas peligrosas*.

5.1 El canto del cisne, El aniversario, El fuego mal avivado y Antes del desayuno

A fines de agosto de 1952 el Teatro de la Universidad de Concepción figuró en los diarios locales con cuatro montajes, calificados como "obritas maestras dentro de su género en la literatura dramática", *El canto del cisne*[30] y *El aniversario*[31] de A. Chéjov, *El fuego mal avivado*[32] de Jean Jacques Berdard y *Antes del desayuno*[33] de E. O'Neil. Si bien los montajes fueron sistemáticamente difundidos en la prensa de la época, ésta dedicó escasos discursos periodísticos a los lenguajes de las puestas en escena y ninguno a la representación de *El fuego mal avivado.*

El canto del cisne fue promocionado en los medios de comunicación en discursos periodísticos que organizaron la información según tres constantes: difusión de los escenarios y fechas de presentación; de una nómina del reparto; y desarrollo de aspectos de dos lenguajes de la puesta en escena: actuación y dirección.

[30] Según la prensa en *El canto del cisne* participaron: Matías Bustos y Mauricio de la Carrera. En dirección, Jorge Elliot. Juan Campanil. "En el año 1952 se concretó el viejo anhelo de formar en Concep. movimiento teatral propio." *La Patria*. Concepción, sábado 3 de enero de 1953

[31] Según la prensa en *El aniversario* participaron: Andrés Rojas Murphy, Tennyson Ferrada, Aída Garcés y Mireya Mora. Crispín. "En el Teatro Concepción." *La Patria*. Concepción, sábado 30 de agosto de 1952

[32] Según la prensa en *El fuego mal avivado* participaron: Elvira Santana, Andrea Solano, Roberto Navarrete y Vicente Santamaría. En dirección, Brisolia Herrera; como apuntador, Tennyson Ferrada; y como traspunte, Eduardo Hyde. *La Patria*. "Diversas presentaciones hará este mes Teatro Universitario." Op.Cit.

[33] Brisolia Herrera fue la única actriz que figuró en la prensa local integrando el reparto de *Antes del desayuno*. Crispín. "En el T.Concepción." *La Patria*. Op.Cit.

El trabajo de actuación de las dos únicas figuras identificadas por los medios en relación al montaje de *El canto de cisne*, Matías Bustos y Mauricio de la Carrera, fue evaluado por Crispín de *La Patria* según criterios no explicitados que destacaron a ambos por lo "acertado de su desempeño." Pese a esta favorable evaluación, cuando este medio se refirió al trabajo de dirección consideró que éste había estado "deficiente", según lo que al parecer, a principios de la década del 50, era estimada una responsabilidad del director, la impostación de la voz, "Matías Bustos se mantuvo siempre en un tono plano, perdiendo el efecto que debía producir."

El montaje de *Antes del desayuno* generó discursos periodísticos que se caracterizaron por evaluar sólo la actuación. En este caso el trabajo realizado por Brisolia Herrera fue destacado por la verosimilitud con la que había transformado el monólogo en un diálogo, "ese fue el gran mérito de la señorita Herrera. Lograr que "él" estuviera en juego en medio del escenario sin articular una sola palabra. Su presencia nos llegaba a través del monólogo mantenido por su esposa desde la cocina."

El montaje de *El aniversario* figuró en la prensa local en discursos periodísticos que desarrollaron aspectos de dos lenguajes de la puesta en escena, actuación y escenografía. La evaluación del trabajo realizado por cuatro de los actores que integraron el reparto estuvo orientada según la consideración de cinco criterios: mímica, impostación e inflexión de voz, gestos, "armonía con estilo" y habilidad para "estar en su papel." La mayoría de estos criterios adolecieron de los supuestos implicados en ellos. De esta manera, por ejemplo cuando se destacó el trabajo de un actor por su "excelente mímica", no se explicitó qué se valoraba en él, si su expresión facial o sus movimientos fisonómicos: "Andrés Rojas, como presidente del Banco, bien. Tiene excelente mímica, pero una gran falla. Su deficiente impostación, agravada por una exagerada inflexión de la voz, le hacen perder algunos detalles de sus parlamentos. Se ve bien en escena y sus gestos siempre oportunos. Tennyson Ferrada, fue tal vez el más bajo del conjunto. Aunque siempre estuvo gracioso, no participó del estilo impreso a la obra por la dirección. Muy acertada Aída Garcés como la esposa del presidente pese a que no estaba en su papel."

El trabajo escenográfico fue evaluado según criterios que no fueron explicitados, como por ejemplo aquellos que señalaron que "la composición escenográfica no estuvo a la altura de la interpretación."

TEATRO CONCEPCION

29 de Agosto de 1952 A las 19 horas

FUNCION DE GALA
EN CELEBRACION DEL
PRIMER ANIVERSARIO DEL
TEATRO UNIVERSITARIO
DE CONCEPCION

1) EL CANTO DEL CISNE de Anton Chejov
ACTORES MATIAS BUSTOS
MAURICIO DE LA CARRERA

2) ANTES DEL DESAYUNO de E. O'Neil
ACTRIZ BRISOLIA HERRERA
DIRECCION JORGE ELLIOTT

3) EL ANIVERSARIO de Anton Chejov

REPARTO:
ANDRES ANDREIVICH, presidente del Directorio del Banco ... ANDRES ROJAS MURPHY
ELISSA NICOLAIEVICH empleado del Banco ... TENNYSON FERRADA
TATIANA, esposa del Presidente ... AIDA GARCES
Señora MERCHITKINA ... MIREYA MORA

DIRECCION BRISOLIA HERRERA
Director Ayud. GASTON von den BUSSCHE
MAQUILLAJE ... E. HYDE y V. SANTAMARIA
VESTUARIO ... ELSA MEDINA

Platea Baja $ 40 — Platea Alta $ 25 — Galería $ 10

El Club Social y Deportivo "Bancario" propende a la unidad entre sus Socios y entre éstos y el público en general por medio de la difusión del deporte y la cultura, a través de sus diferentes ramas deportivas y su Departamento de Extensión Cultural.

Cooperé con nosotros en la campaña pro construcción de nuestra Sede Social y Gimnasio techado. Hágase socio. Compre una acción y con ello habrá salido favorecido Ud., nosotros y el deporte en general.

Consultas en los diferentes Bancos Locales.

EL BANCARIO NECESITA UN GIMNASIO PROPIO

TEATRO CONCEPCION

Club Social y Deportivo

"BANCARIO"

PRESENTA

Con motivo de su 5.º Aniversario

Gran Velada de Gala

Coronación S. M. Graciela 1.ª

JUEVES 27, A LAS 18.45 HORAS

Departamento de Extensión Cultural

5.2 Esquinas peligrosas

El montaje de *Esquinas peligrosas*[34] de J.B.Priestley figuró en la prensa local como la puesta en escena con la que el TUC celebraría su primer aniversario vinculado a la Universidad de Concepción. El énfasis que los medios de comunicación le dieron a este acontecimiento tal vez explica la escasa atención que éstos le prestaron a los lenguajes del espectáculo teatral. A fines de 1952, *Esquinas peligrosas* fue reestrenada. La prensa de la época en esa ocasión, tampoco dedicó discursos periodísticos que desarrollaran aspectos de los lenguajes de la puesta en escena.

Esquinas peligrosas
En escena: Elvira Santana, Roberto Navarrete, Gastón von dem Bussche, Brisolia Herrera, Inés Fierro, Tennyson Ferrada y Aída Garcés

5.3 Juno y el pavo real

El montaje de *Juno y el pavo real*[35] de Sean O'Casey figuró en la prensa local en discursos que organizaron la información según dos constantes: síntesis argumental de la obra y desarrollo de algunos aspectos de los siguientes lenguajes de la puesta en escena: actuación, dirección, escenografía, iluminación, vestuario y maquillaje.

[34] Según la prensa en *Esquinas peligrosas* participaron: Elvira Santana, Inés Fierro, Orietta Escámez, Aída Garcés, Roberto Navarrete, Gastón von dem Bussche, Esteban Pedraza y Andrés Rojas Murphy. En dirección, Eduardo Hyde. A fines de año, *Esquinas peligrosas* fue reestrenada con otro elenco: Brisolia Herrera, Andrea Solano, Aída Garcés, Elvira Santana, Roberto Navarrete, Gastón von dem Bussche y Tennyson Ferrada. *La Patria*. "Su primer aniversario como organismo de la U celebrará hoy el Teatro Universitario." Op.Cit. *La Patria*. "Esquinas peligrosas representó ayer conjunto de T.Universitario." Concepción, lunes 8 de diciembre de 1952

[35] Según la prensa en *Juno y el pavo real* participaron: Vicente Santamaría, Brisolia Herrera, Aída Garcés, Matías Bustos, Andrés Rojas Murphy, Gastón von dem Bussche, Andrea Solano y Mireya Mora. En dirección, Jorge Elliot; en escenografía, Javier Rast; en iluminación, Eugenio Valdivia; y en maquillaje y vestuario, Eduardo Hyde. Tole Peralta. "La representación de Juno y el pavo real por el Teatro Universitario." *La Patria*. Concepción, domingo 7 de diciembre de 1952

El trabajo de actuación del elenco en general fue evaluado según criterios no explicitados. Actores y actrices fueron destacados por su "sobriedad", "acierto", "correspondencia y desenvoltura" y por lo "interno de las expresiones dramáticas."

JUNO Y EL PAVO REAL
En escena: Gastón von dem Bussche, Brisolia Herrera, Matías Bustos, Aída Garcés, Tennyson Ferrada, Mireya Mora, Inés Fierro, Andrés Rojas Murphy y Jorge Elliot

La dirección fue valorada según la consideración de tres criterios: capacidad de Jorge Elliot para "dar vida a un ambiente ajeno al nuestro", es decir para interpretar la obra dramática; capacidad para conmover a los espectadores (o más bien al crítico) por un espectáculo, con el que "sintió intensa emoción"; y capacidad para infundir "ritmo al desarrollo de la obra". Los discursos periodísticos del período no se refirieron a los sentidos implicados en la consideración del "ritmo" del montaje. De esta manera, no queda claro si lo valorado del trabajo de Elliot fue su capacidad para animar la disposición de los diálogos, la configuración de los conflictos, la distribución de los tiempos fuertes y débiles, la aceleración o lentitud de los intercambios; o todo ello en conjunto.

JUNO Y EL PAVO REAL
*En escena:*Brisolia Herrera y Elvira Santana

El trabajo escenográfico en cambio, fue considerado "acertado" según la fidelidad de la puesta en escena en relación al texto dramático. Javier Rast fue en este sentido celebrado por las escenas en que había logrado una "fiel semejanza" entre la realidad irlandesa y la representada en el montaje: "acertada la nota de color necesaria con todos sus tonos vinosos y sus negros fúnebres que anunciaron la caída de la familia Boyle, pero con la colocación de guirnaldas para la escena de la fiesta, la escenografía se transformó en excesivamente chilena y rural. Quedaría por averiguar si en Irlanda son de apariencia tan semejantes a las nuestras."

El trabajo de iluminación fue evaluado según la consideración de dos criterios: estado del equipo de iluminación y habilidad de Eugenio Valdivia para iluminar el espacio oscuro del escenario: "Valdivia hizo un buen trabajo pese a los pobres recursos del teatro local y a los focos no destinados al teatro, pero que ingeniosamente adaptados fueron muy adecuados, permitiendo amplia visibilidad sin destruir el ambiente del escenario."[36] Pareciera ser que a comienzos de la década del 50 los discursos periodísticos penquistas no consideraban las posibilidades creativas de la luz ni la participación de ésta en la producción de sentido del espectáculo.

Los últimos lenguajes de la puesta en escena de *Juno y el pavo real* evaluados por los discursos periodísticos de la época fueron maquillaje y vestuario. Ambos destacados por ejercer una función subsidiaria en relación al proceso de construcción de personajes, "el vestuario y el maquillaje contribuyeron a acentuar la psicología de los personajes."

JUNO Y EL PAVO REAL
En escena: Ricardo Pérez, Gastón von dem Bussche, Mario Ricardi y Tennyson Ferrada.

[36] Tole Peralta. "La representación de Juno y el pavo real por el Teatro Universitario." Op.Cit.

6. Montajes del TUC: 1953

La Patria: "El TUC es uno de los bastiones indiscutibles del arte escénico en nuestro país" (Jorge Lillo)

A comienzos de 1953 Jorge Elliot viajó al extranjero, dejando la dirección del elenco universitario. Los medios de prensa informaron que el Consejo de Teatro había invitado a Pedro de la Barra para que dirigiera una obra con el elenco local, gestión que aparentemente no tuvo éxito, pues durante la primera mitad de 1953, figuraron como directores de obras Ricardo Pérez[37] y Brisolia Herrera.

Durante el segundo semestre de 1953 las gestiones realizadas por las autoridades universitarias dieron los resultados esperados, pero en vez de Pedro de la Barra, llegó a Concepción otro de los fundadores del Teatro Experimental de la Universidad de Chile, Jorge Lillo, quien dirigió con el TUC *Todos son mis hijos*.

Jorge Lillo, catalogado como una de las mejores figuras del arte escénico nacional, concedió una entrevista a *La Patria* cinco días antes de iniciar las clases de actuación dirigidas a los miembros del Teatro Universitario y de comenzar los ensayos del montaje de la obra de Arthur Miller. Lillo afirmó que su presencia en Concepción tenía por objeto "colaborar con uno de los bastiones indiscutibles del arte escénico en nuestro país que ha alcanzado una saludable y auspiciosa madurez y que, por eso mismo, debe constituirse, a corto plazo, en el núcleo organizador y encauzador de las inquietudes teatrales de la vasta zona sur del país."[38]

El trabajo desarrollado entre Jorge Lillo y el elenco del TUC aparentemente tuvo un final exitoso, no sólo porque la puesta en escena de *Todos son mis hijos* fue celebrada por los tres medios de prensa de la época, sino porque las relaciones entre el director y el elenco fueron óptimas, a diferencia de lo que había ocurrido con Jorge Elliot, el anterior director del TUC, "Jorge Lillo fue un maestro experimentado y sereno en las horas de trabajo y un amigo cordial y simpático en los momentos de descanso."[39]

[37] Ricardo Pérez figuró por primera vez en la prensa local de 1952, dirigiendo el grupo de teatro de la Colonia Inglesa de Concepción. Durante ese año el elenco puso en escena "tres obras en idioma inglés, que gustaron ampliamente al público": "*Esquinas peligrosas*, *El hombre que no quiso entrar al cielo* y *Siempre hay un medio*". Juan Campanil. "En el año 1952 se concretó el viejo anhelo de formar en Concep. movimiento teatral propio." Op.Cit.
[38] *La Patria*. "El Teatro Universitario de Concepción es una valiosa realidad, asegura el señor Jorge Lillo." Concepción, martes 14 de julio de 1953
[39] Juan Campanil de *La Patria* destacó la buena "convivencia" que existía entre el elenco y Lillo en una crónica en la que señaló, "el jueves, Jorge Lillo dictó la orden final: Esta noche todo el mundo temprano a la cama. Nadie me va al "Chateau". Y Raúl Iturra y Carlos Corsy, el periodista-poeta y el melódico cantante, asiduos concurrentes a las espirituales tertulias del "Chateau" se autoconstituyeron en ronda nocturna y le declararon a Lillo que actor que pillaran trasnochando lo llevarían retovado para su casa." Juan Campanil. "Candilejas" *La Patria*. Concepción, martes 6 de octubre de 1953

Todos son mis hijos
En escena: Aída Garcés, Gastón von dem Bussche, Roberto Navarrete y Brisolia Herrera.

A fines de 1953 y después que Jorge Lillo regresó a Santiago, el TUC incrementó significativamente sus actividades. Fueron anunciados los dos últimos montajes de la temporada, *El paquebote Tenacity* y *La pata de mono*; la obra que dirigiría Brisolia Herrera con la Academia de Arte Dramático[40], *La fablilla del secreto bien guardado* y el reestreno de *El ensayo de la comedia*. La prensa local destacó la intensidad de trabajo en el que estaban involucrados algunos integrantes del elenco universitario, señalando que éstos "en los ratos libres podían hacer ladrillos." Brisolia Herrera además de dirigir una obra con la Academia, formaba parte del elenco de *La pata de mono*; y Tennyson Ferrada, Andrés Rojas Murphy y Fernando Pinto, integraban los elencos de ambas obras. De esta manera, por lo menos estos actores debían turnarse de obra en obra para los ensayos y Brisolia, dedicarse simultáneamente a dirigir y actuar.

6.1 El ensayo de la comedia

El montaje de *El ensayo de la comedia*[41] de Daniel Barros Grez figuró en los medios de comunicación de la época en discursos periodísticos que organizaron la información de acuerdo a dos constantes: síntesis argumental de la obra y desarrollo de ciertos aspectos de los siguientes lenguajes de la puesta en escena: actuación, dirección y vestuario.

El trabajo de actuación de algunos, como Andrés Rojas Murphy, Elvira Santana y Gastón von dem Bussche, fue evaluado y celebrado según la consideración de cinco criterios: dicción, impostación de voz, juego de tonalidades de voz, desplazamiento escénico y seguridad en los movimientos. Otros, como Tennyson Ferrada y Mireya Mora fueron evaluados según criterios no explicitados: "La actriz Mireya Mora tiene una habilidad especial para darle el toque justo a la caracterización de su personaje. Tennyson en cambio, estuvo mediano; no le sacó todo el partido que el autor dio a su personaje."[42]

El ensayo de la comedia
En escena: Vicente Santamaría, Gastón von dem Bussche, Tennyson Ferrada y Andrés Rojas Murphy.

[40] La primera iniciativa de formación teatral, surgida al alero del Teatro de la Universidad de Concepción, fue la Academia de Arte Dramático fundada y dirigida durante el año 1953 por Brisolia Herrera. A fines de ese año, la Academia presentó el montaje *La fablilla del secreto bien guardado* de Alejandro Casona. El reparto de la obra difundido por la prensa de la época y otros antecedentes sobre los sucesivos intentos del TUC a lo largo de la década de 1950 y 1960 para consolidar una institución de formación teatral en la ciudad, figuran en el capítulo "Formación Teatral" pp. 270-277

[41] Según la prensa en *El ensayo de la comedia* participaron: Mireya Mora, Elvira Santana, María Elena Laurel, Emilia Meruane, Gastón von dem Bussche, Tennyson Ferrada, Fernando Pinto, Vicente Santamaría y Andrés Rojas Murphy. En dirección, Brisolia Herrera. *La Patria*. "Matinée a estudiantes secundarios ofrece hoy Teatro Universitario." Concepción, sábado 11 de abril de 1953

[42] *La Patria*. "El T. Universitario y los Coros Polifónicos actúan en el Teatro Concepción el domingo: estrenan." Concepción, sábado 30 de mayo de 1953. *El Sur*. "Teatro Universitario y Coros Polifónicos actuarán juntos." Concepción, domingo 31 de mayo de 1953

El ensayo de la comedia fue el tercer montaje dirigido por Brisolia Herrera, después de *El fuego mal avivado* y *El aniversario*, ambos de 1952. A diferencia de éstos, el montaje de la obra de Barros Grez motivó a la prensa local a publicar discursos periodísticos que destacaron especialmente el trabajo realizado por Brisolia, según la consideración de cuatro criterios: habilidad y sensibilidad para mantener el ritmo de la obra, capacidad para seleccionar el reparto de actores apropiado y para orientar la mímica y el movimiento de cuerpo y manos.

6.2 El capitán Carvallo

El montaje de *El capitán Carvallo*[43] de Dennis Cannan fue sistemáticamente difundido en los medios de comunicación de la época a través de discursos periodísticos que organizaron la información según tres constantes: difusión del reparto, síntesis argumental de la obra y desarrollo de aspectos de seis lenguajes de la puesta en escena: escenografía, dirección, vestuario, maquillaje, iluminación y actuación.

El Capitán Carvallo
En escena: Gastón von dem Bussche y Brisolia Herrera

[43] Según la prensa en *El capitán Carvallo* participaron: Brisolia Herrera, Sonia Seminario, Andrea Soriano, Tennyson Ferrada, Elvira Santana, Fernando Pinto, Roberto Navarrete, Andrés Rojas Murphy y Gastón von dem Bussche. En dirección, Ricardo Pérez; en escenografía, Eugenio Valdivia; y en traducción, Ricardo Pérez.

El capitán Carvallo fue el primer montaje del TUC que motivó a la prensa penquista de la época a homologar su trabajo con el del Teatro Experimental de la Universidad de Chile, TEUCH, "con el conjunto penquista el Teatro Experimental de la Universidad de Chile se mira sabiendo que ambos están colocados en un mismo plano; en un plano de absoluta igualdad."[44]

El capitán Carvallo fue también el montaje a partir del cual los discursos periodísticos penquistas comenzaron a incentivar al elenco para que gestionara su presentación en Santiago, "La obra ha sido un éxito de realización y labor interpretativa, hasta el punto que el TUC podría presentarse en Santiago."[45]

El trabajo de dirección fue evaluado según la consideración de tres criterios: habilidad del director para elegir una buena obra; para dar unidad al conjunto; y para presentar un "juego escénico equilibrado". Los discursos periodísticos de la época no se refirieron a los sentidos involucrados en el "juego escénico", es decir si esto consideraba o no la acción muda del actor cuando sólo utilizaba su presencia o su gestualidad para expresar un sentimiento o una situación. Por otra parte, aunque la evaluación del trabajo del director fue en general favorable, también hubo ciertas discrepancias referidas a la extensión de algunos diálogos, catalogados de "agotadores e inoficiosos", que le daban una duración de tres horas al montaje. Producto de esta evaluación y de la disposición del director Ricardo Pérez para acoger las críticas, luego del estreno la prensa anunció que "el director resolvió de común acuerdo con el elenco, hacer funcionar la podadora y así aminorar la extensión de los diálogos."

El Capitán Carvallo
En escena: Fernando Pinto, Roberto Navarrete, Brisolia Herrera y Tennyson Ferrada.

[44] *La Patria*. "El Teatro Universitario de Concepción es una valiosa realidad, asegura el señor Jorge Lillo." Op.Cit.
[45] *La Patria*. "Éxito para Teatro Universitario estreno de El capitán Carvallo." Concepción, domingo 5 de julio de 1953

Escenografía, iluminación, vestuario y maquillaje fueron evaluados por los discursos periodísticos de la época según criterios no explicitados. El trabajo escenográfico fue considerado "excelente"; el de vestuario, "cuidadosamente realizado"; y el de maquillaje e iluminación, "acertado."

El trabajo actoral de algunos fue evaluado según la consideración de cuatro criterios: capacidad para "imprimir una adecuada personalidad al personaje"; "manejar el volumen de voz"; "mostrar flexibilidad de los opuestos matices de los personajes"; y "espontaneidad". El trabajo de actuación de otros(as) en cambio, fue valorado según criterios no explicitados. Gastón von dem Bussche por ejemplo, fue felicitado por Alfredo Lefebvre por "lograr con exactitud su personaje"; Sonia Seminario fue destacada por su "adecuado trabajo"; Tennyson Ferrada, por "la sobria versión de su personaje"; Andrés Rojas Murphy, por "la verdadera creación de su personaje, confirmando sus dotes de actor cómico"; y Fernando Pinto, por "cumplir con discreción su rol."[46]

EL CAPITÁN CARVALLO
En escena: Fernando Pinto y Tennyson Ferrada.

[46] *La Patria*. "El capitán Carvallo es un éxito de realización y labor interpretativa." Concepción, sábado 4 de julio de 1953

6.3 Todos son mis hijos

El montaje de *Todos son mis hijos*[47] de Arthur Miller figuró sistemáticamente en las páginas de los diarios locales de la época, a través de discursos periodísticos que además de organizar la información según el desarrollo de ciertos lenguajes de la puesta en escena, dedicaron especial atención al trabajo de preparación del montaje. Ejemplo de ello fue la descripción del trabajo realizado por Nana Valdivia, encargada de una parte de la escenografía, "se dedica a dar forma y color, cortar y pegar aproximadamente las cinco mil hojas correspondientes a los cuatro álamos que aparecerán al fondo del escenario."

La puesta en escena de la obra de Miller fue por otra parte especialmente significativa para el proceso de consolidación pública local y nacional del elenco universitario, en tanto éste figuró como un conjunto teatral de capacidades sobresalientes en relación a otros elencos universitarios, "la sesión de discusión sobre los personajes ha sido interesantísima porque se agotaron los personajes en una visión completa, mirados desde todos los ángulos. En los 12 años que tengo de teatro jamás había asistido a una discusión sobre personajes tan exhaustiva y seria."[48]

Todos son mis hijos
En trabajo de mesa: Gastón von dem Bussche, Fernando Pinto, Sonia Seminario, Andrés Rojas Murphy, Aída Garcés, Jorge Lillo, Brisolia Herrera y Elvira Santana.

[47] Según la prensa en *Todos son mis hijos* participaron: Elvira Santana, Brisolia Herrera, Inés Fierro, Aída Garcés, Tennyson Ferrada, Andrés Rojas Murphy, Roberto Navarrete, Fernando Pinto, Gastón von dem Bussche y Rodrigo Rojas. En dirección, Jorge Lillo; y en escenografía, Nana y Eugenio Valdivia. Alfredo Lefebvre. "Estreno del Teatro Universitario. Todos son mis hijos." *La Patria*. Concepción, sábado 3 de octubre de 1953

[48] Jorge Lillo. "Mi trabajo con el Teatro Universitario de Concepción." *La Patria*, viernes 25 de septiembre de 1953

El montaje de *Todos son mis hijos* fue la segunda puesta en escena del TUC, después de *El capitán Carvallo*, que figuró en los medios de comunicación locales como un espectáculo factible de ser presentado en Santiago. Cuando esta posibilidad comenzó a concretarse, *La Patria* informó en primera plana, que el elenco universitario de Concepción, por intermedio de su director Jorge Lillo, había recibido una carta de invitación de la alcaldesa de Santiago, María Teresa del Canto, para que el TUC se presentara en el Teatro Municipal. Esto sin embargo, no llegó a realizarse.

La preparación del montaje de la obra de Miller estuvo acompañada por una serie de actividades de difusión por primera vez implementadas por el elenco universitario. Estas fueron sistemáticamente apoyadas por los discursos periodísticos de la época que invitaron a la primera conferencia-espectáculo, dictada por Lillo, sobre el texto dramático; y que difundieron el debate sobre *Todos son mis hijos* que sería transmitido por Radio Simón Bolívar, en el que fueron anunciados: Galo Gómez, Presidente de la Federación de Estudiantes, Gonzalo Rojas, Alfredo Lefebvre, Jorge Lillo, Brisolia Herrera, Ricardo Pérez y Raúl Iturra.

Según Lefebvre, las iniciativas de difusión tuvieron éxito pues el día del estreno "el viejo Teatro Concepción tenía completas sus butacas, todas las entradas habían sido vendidas y los aplausos fueron más ardientes que en otras ocasiones."

Después del estreno la prensa local se refirió a algunos aspectos de los siguientes lenguajes de la puesta en escena: dirección, actuación, escenografía e iluminación.

El trabajo de dirección fue evaluado según la consideración de tres criterios: calidad del montaje en relación al tiempo del que había dispuesto Jorge Lillo para prepararlo, "con escasos dos meses de trabajo intensivo ha presentado una de las obras difíciles de la dramaturgia contemporánea"; rigurosidad del director para interpretar exactamente el texto dramático, "subordinó las múltiples fases auditivas y visuales, el ritmo, movimiento y pausas, al sentido de la obra, y lo más interesante, desglosó ordenadamente los diversos valores de la pieza, sin desequilibrar el conjunto en preferencias por alguna idea, matiz, situación o personaje"; y habilidad de Lillo para organizar "armónicamente los desplazamientos y colocaciones de los actores en el tablado, los gestos y actitudes que mostraban su percepción de la armonía controlada por una gran sobriedad."

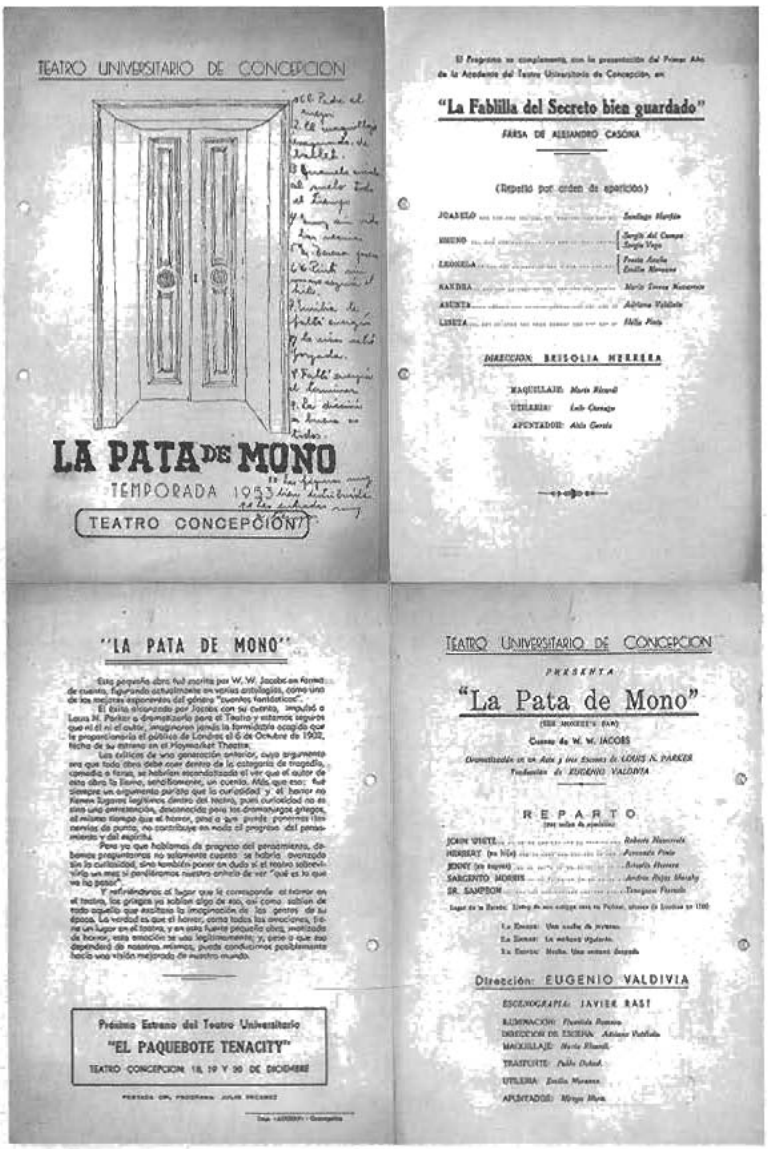
Escenografía e iluminación fueron evaluadas según lo que al parecer era uno de los criterios fundamentales para la crítica del período y especialmente para Alfredo Lefebvre, el apego de la puesta en escena al texto dramático. En este sentido, ambos lenguajes fueron considerados "adecuados a las indicaciones del autor y al espíritu de la obra."

El trabajo de actuación fue valorado en algunos casos, según criterios anteriormente considerados por la prensa de la época. Ejemplo de ello fue el trabajo de Brisolia Herrera, destacado según su dicción; de Roberto Navarrete, destacado según "la identificación y relieve en todos los diversos matices que logró con su personaje"; y de Gastón von dem Bussche, según el "dominio que logró de su personaje." El desempeño de estos mismos actores generó también evaluaciones según criterios que no quedaron del todo claros. Brisolia por ejemplo fue felicitada por Lefebvre por "mantenerse contenida, interior, alcanzando hondo patetismo"; y Gastón, por "alcanzar profundidad y elevación." Aída Garcés fue destacada por "su seguridad, gracia y sobriedad"; Elvira Santana, por "su ternura y natural encanto"; Andrea Solano, por "su picardía y desplante"; y Andrés Rojas Murphy, Fernando Pinto, Tennyson Ferrada y Rodrigo Rojas, por "su simpatía, sencillez, bella moderación y justeza de sus trabajos, además de la ductilidad y capacidad para conmover al público."

Todos son mis hijos
En escena: Brisolia Herrera y Gastón von dem Bussche

6.4 La pata de mono y El paquebote Tenacity

La pata de mono[49] de W.Jacobs-L.Parker y *El paquebote Tenacity*[50] de Charles Vildrac tuvieron escasa figuración en los medios de comunicación de la época. El montaje de *La pata de mono* fue anunciado como una novedad para el público "no acostumbrado a ver teatro de corte terrorífico" y después del estreno, como una obra cuya escenografía no se había adecuado al ambiente de Londres durante la época victoriana. *El paquebote Tenacity* fue solamente catalogado como uno de los más bellos dramas de la primera post guerra europea. La escasa difusión con la que contó este último montaje tuvo tal repercusión en el público que al día siguiente del estreno, uno de los diarios locales señaló que "había más personas en la escena que en la platea."[51]

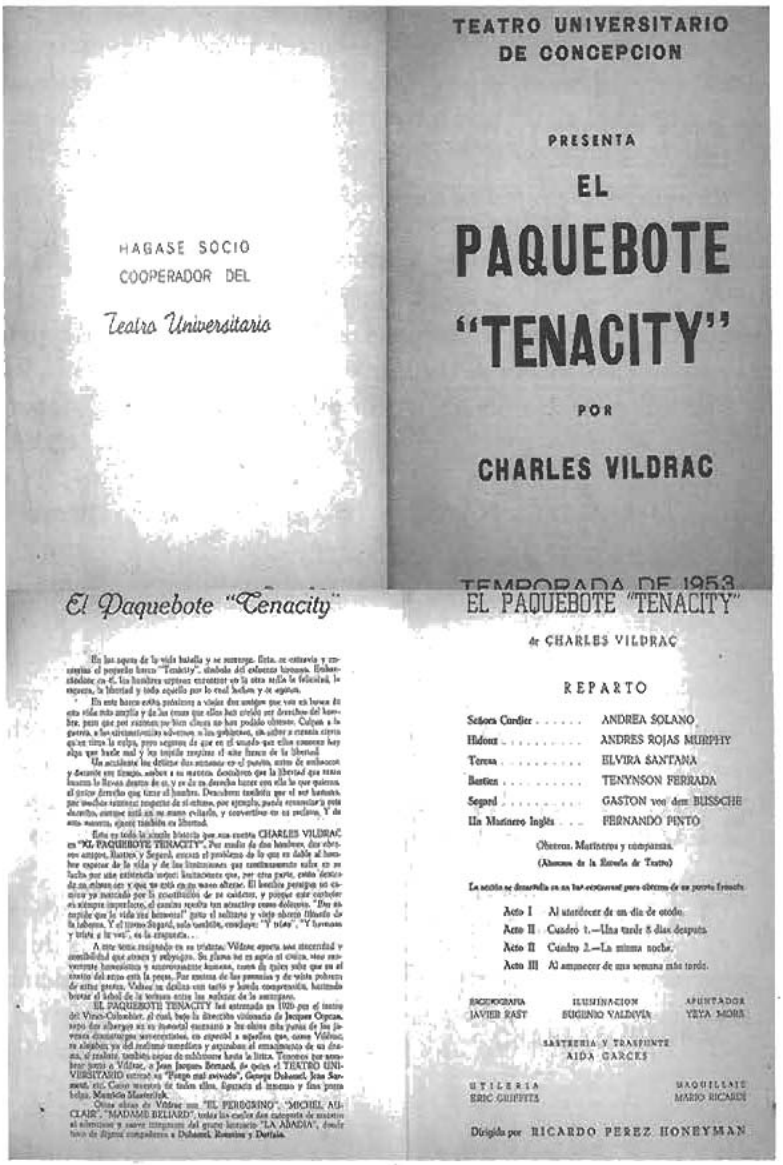


[49] Según la prensa en *La pata de mono* participaron: Brisolia Herrera, Roberto Navarrete, Fernando Pinto, Andrés Rojas Murphy y Tennyson Ferrada. En dirección, Eugenio Valdivia; y en escenografía, Javier Rast. *La Patria.* "De gran factura dramática es la nueva obra que prepara Teatro Universitario." Concepción, jueves 5 de diciembre de 1953

[50] Según la prensa en *El paquebote Tenacity* participaron: Elvira Santana, Andrea Solano, Tennyson Ferrada, Gastón von dem Bussche, Andrés Rojas Murphy, Germán Silva, Fernando Pinto y comparsas. En dirección, Ricardo Pérez; y en escenografía, Javier Rast. *El Sur.* "El paquebote Tenacity, presentará el viernes 18 el Teatro Universitario." Concepción, miércoles 16 de diciembre de 1953

[51] Alfredo Lefebvre. " El Teatro Universitario termina su temporada." *La Patria.* Concepción, martes 22 de diciembre de 1953

Días después del estreno de ambos montajes, Alfredo Lefebvre figuró en *La Patria* con un balance de la actividad teatral penquista de 1953, especialmente de las obras puestas en escena por el TUC durante el año, entre las que estaban aquellas con las que el elenco había cerrado la temporada. De este modo, el único discurso periodístico que desarrolló ciertos aspectos de los lenguajes de la puesta en escena de *La pata de mono* y *El paquebote Tenacity* fue publicado en este contexto.



HAGASE SOCIO
COOPERADOR DEL
Teatro Universitario

TEATRO UNIVERSITARIO
DE CONCEPCION

PRESENTA

EL
PAQUEBOTE
"TENACITY"

POR

CHARLES VILDRAC

TEMPORADA DE 1953

El Paquebote "Tenacity"

EL PAQUEBOTE "TENACITY"

de CHARLES VILDRAC

REPARTO

Señora Cordier	ANDREA SOLANO
Hidoux	ANDRES ROJAS MURPHY
Teresa	ELVIRA SANTANA
Bastien	TENYNSON FERRADA
Segard	GASTON von dem BUSSCHE
Un Marinero Inglés	FERNANDO PINTO

Obreros. Marineros y compañeras.
(Alumnos de la Escuela de Teatro)

La acción se desarrolla en un bar-restaurant para obreros de un puerto francés.

Acto I Al atardecer de un día de otoño.
Acto II Cuadro 1.—Una tarde 8 días después.
Acto II Cuadro 2.—La misma noche.
Acto III Al amanecer de una semana más tarde.

ESCENOGRAFIA	ILUMINACION	APUNTADOR
JAVIER RAST	EUGENIO VALDIVIA	YEYA MORA

SASTRERIA Y TRASPUNTE
AIDA GARCES

UTILERIA
ERIC GRIFFITS

MAQUILLAJE
MARIO RICARDI

Dirigida por RICARDO PEREZ HONEYMAN

El trabajo de ambos directores, Eugenio Valdivia y Ricardo Pérez, fue considerado adecuado según criterios no explicitados, "Ricardo Pérez mantuvo las interpretaciones en un tono de cordial humanidad, correspondiente a la índole de la pieza.", "Valdivia, gracias a su sentido plástico, logró efectos acertados y bellos, como la proyección de sombras de los personajes."

El trabajo realizado por actores y actrices en ambos montajes, motivó por primera vez a Lefebvre a evaluarlos a través de la proposición de alternativas de acción que les permitieran resolver las "dificultades en escena." A Andrés Rojas Murphy le recomendó "perfeccionar su simpatía escénica a través de un curso de dicción"; a Tennyson Ferrada, "controlar su expresividad, de modo de no anticiparse con gestos al diálogo"; a Elvira Santana, "mostrar mayor desenvoltura de su conocida sonrisa escénica"; y a Gastón von dem Bussche, seguir imprimiendo "espiritualidad a su personaje."

7. MONTAJES DEL TUC:1954

La Patria: "No es este un equipo de profesionales, sino un teatro universitario, en constante transformación y aprendizaje" (Alfredo Lefebvre)

El año 1954 el elenco del Teatro de la Universidad de Concepción inició sus actividades sin un director estable. Los medios de comunicación locales de la época sistemáticamente llamaron a las autoridades universitarias a "mantener en forma continua un director entregado totalmente a esa sola labor y que además pueda descubrir futuros actores en el ambiente, que incrementen la Escuela Dramática y el equipo de intérpretes."[52]

A mediados de año, la Universidad de Concepción contrató una directora para el TUC, Blanca García, egresada en 1951 de la Escuela de Teatro del TEUCH. Su nominación coincidió con el arribo a Concepción de Jorge Elliot, ex Director del Teatro Universitario quien, según *La Patria*, "inmediatamente después de llegar se puso en contacto con el TUC para reasumir su puesto de Director."

La controversia en ciernes sobre la dirección del elenco universitario penquista no tuvo continuidad. El asunto no volvió a ser tratado por los medios hasta diciembre de ese año, en que se informó que el Consejo de Teatro de la Universidad había decidido dejar en receso al TUC. Esta situación reactivó la polémica en relación al elenco universitario y a la idoneidad de su directora, situación que se agudizó cuando las autoridades universitarias decidieron además, cerrar la sala de ensayos con la que el elenco contaba en el Teatro Concepción.

En este contexto el Teatro de la Universidad de Concepción puso en escena durante el año 1954 una sola obra, después de cinco meses de ensayos, *Marido y mujer* de Ugo Betti. La Academia de Arte Dramático en cambio, presentó dos obras, *Doña Rosita la soltera* de Federico García Lorca y *La guarda cuidadosa* de Miguel de Cervantes, ambas dirigidas por Brisolia Herrera y presentadas en el Aula Magna del Arzobispado de Concepción.

7.1 MARIDO Y MUJER

El montaje de *Marido y mujer*[53] de Ugo Betti figuró en la prensa local de la época en discursos periodísticos que organizaron la información según el desarrollo de cinco constantes: promoción del montaje como una "primicia para los penquistas", pues sería presentada por primera vez en Chile; referencia a la puesta en

[52] Alfredo Lefebvre. "Balance artístico del Teatro Universitario en 1953." *La Patria*. Concepción, 1 de enero de 1954

[53] Según la prensa en *Marido y mujer* participaron: Andrés Rojas Murphy, Fernando Pinto, Emilia Meruane, Gastón von dem Bussche, Brisolia Herrera, Mireya Mora, Tennyson Ferrada, Matías Bustos, Roberto Navarrete, Elvira Santana, Sergio Vega y Andrea Solano. En dirección, Blanca García; en composición musical, Héctor Carvajal; y en escenografía, Guillermo Núñez. Alfredo Lefebvre. "Primer estreno 1954 del Teatro Universitario." *La Patria*. Concepción, domingo 28 de agosto de 1954

escena de otra obra de Betti, *Corrupción en el palacio de justicia*, montada por el TEUCH en Concepción, en 1952; énfasis en los antecedentes de Blanca García, "la más indicada para conducir esta pieza dramática y una profunda conocedora de Betti"[54]; énfasis en los antecedentes del elenco universitario; difusión de los costos de la producción teatral; y desarrollo de ciertos lenguajes de la puesta en escena: actuación, dirección y composición musical.

Marido y mujer fue una de las primeras puestas en escena del TUC sobre la que los medios de comunicación locales escribieron a partir de uno de los ensayos generales. En este sentido, fue uno de los primeros montajes que motivó a la prensa a juzgar ciertos aspectos del proceso de creación teatral y a hacer visible el trabajo de aquellos que rara vez figuraban en las páginas de los diarios locales, como los "tramoyas, transpirando en la instalación de la escenografía" y los "apuntadores, sugiriendo y ayudando con sus parlamentos a los actores". Por otra parte, desde el ensayo general la prensa también hizo visible otra faceta del trabajo de dirección, "Blanca García ordena, reclama, orienta los gestos, los desplazamientos y reprende a los actores por sus atrasos e intenciones de opinar sobre el montaje. Lo que más se escucha en el ensayo es la palabra calladitos."

MARIDO Y MUJER
En escena: Emilia Meruane y Fernando Pinto

[54] *La Patria*. "Marido y mujer." Concepción, jueves 5 de agosto de 1954

Después del estreno, fue evaluado el trabajo de actuación de ciertas figuras según la consideración de cuatro criterios no del todo claros: "exactitud en la expresión interna y física de las interpretaciones, sensibilidad, justeza y sobriedad." Cuatro fueron los actores destacados por Lefebvre según estos criterios: Gastón von dem Bussche, Brisolia Herrera, Emilia Meruane y Fernando Pinto. El resto del elenco lo fue según "la propiedad de sus interpretaciones", "la armonía de los desplazamientos en escena", "el volumen de voz" y "la espontaneidad."

Lefebvre se refirió también el trabajo del elenco en general y con ello propuso la consideración del estatus de "aficionado" para evaluar su desempeño, "no es este un equipo de profesionales, sino un teatro universitario, en constante transformación y aprendizaje, integrado por un grupo de jóvenes que se esfuerzan más allá de sus posibilidades por intentar un trabajo honrado y conquistar una disciplina interpretativa por sobre las naturales limitaciones de la edad."

El carácter aficionado del elenco fue también para Lefebvre uno de los criterios necesarios de considerar para evaluar el trabajo de dirección. Según éste, el desempeño de Blanca García se había destacado por "su sensibilidad, sentido plástico en la composición de los movimientos y capacidad para conseguir cierta homogeneidad en un grupo de actores que tenían distinta academia y que, en algunos casos, actuaban sólo por intuición."

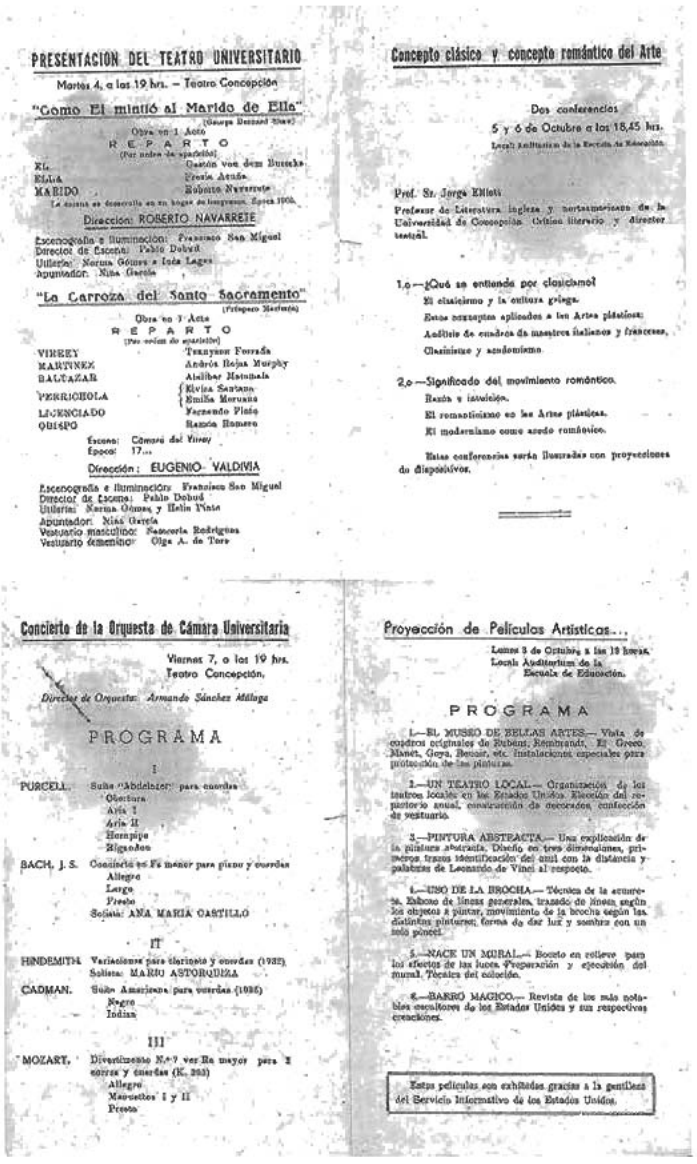
La música, compuesta por Héctor Carvajal para el montaje de *Marido y mujer*, fue valorada independientemente de la puesta en escena, según dos criterios: "trozos de música bien logrados, sin deficiencias técnicas", "se escuchaban bien". No hubo en relación a la evaluación musical, desarrollo de información sobre las funciones que ésta había desempeñado en el montaje. ¿Las composiciones musicales habrán ilustrado y creado una atmósfera determinada para las situaciones dramáticas, habrán estructurado la escenificación, sustituido el texto en algunas escenas o señalado la progresión temática de la obra?

8. Montajes del TUC:1955

La Patria: "Los penquistas nos hemos perdido nuevamente en un desierto sin teatro" (Omar Zemal Ayub)

8.1 La carroza del santo sacramento y Cómo él le mintió al marido de ella

El TUC estuvo en receso hasta octubre de 1955. Sin embargo, durante el mes de septiembre de ese año presentó dos montajes, a los que la prensa local dedicó escasos discursos periodísticos: *La carroza del santo sacramento*[55] de Próspero Merimée, dirigido por Eugenio Valdivia y *Cómo él le mintió al marido de ella*[56] de G. Bernard Shaw, dirigido por Roberto Navarrete.



PRESENTACION DEL TEATRO UNIVERSITARIO

Martes 4, a las 19 hrs. – Teatro Concepción

"Como El mintió al Marido de Ella"

(George Bernard Shaw)

Obra en 1 Acto

REPARTO

(Por orden de aparición)

El ..... Gastón von dem Bussche
Elvira ..... Fresia Arado.
MARIDO ..... Roberto Navarrete

La acción se desarrolla en un hogar de inmigrantes. Epoca 1900.

Dirección: ROBERTO NAVARRETE

Escenografía e Iluminación: Francisco San Miguel
Director de Escena: Pablo Dobud
Utilería: Norma Gómez y Lola Lagos
Apuntador: Nina García

"La Carroza del Santo Sacramento"

(Próspero Merimée)

Obra en 3 Actos

REPARTO

(Por orden de aparición)

VIRREY ..... Tennyson Ferrada
MARTINEZ ..... Andrés Rojas Murphy
BALTAZAR ..... Atalíbar Matamala
PERRICHOLA ..... Elvira Santana / Emilia Meruane
LICENCIADO ..... Fernando Pinto
OBISPO ..... Ramón Romero

Escena: Cámara del Virrey
Epoca: 17...

Dirección: EUGENIO VALDIVIA

Escenografía e Iluminación: Francisco San Miguel
Director de Escena: Pablo Dobud
Utilería: Norma Gómez y Helin Pinto
Apuntador: Nina García
Vestuario masculino: Esmeralda Rodrigues
Vestuario femenino: Olga A. de Toro

Concepto clásico y concepto romántico del Arte

Dos conferencias

5 y 6 de Octubre a las 18,45 hrs.

Local: Auditorium de la Escuela de Educación

Prof. Sr. Jorge Elliott

Profesor de Literatura inglesa y norteamericana de la Universidad de Concepción. Crítico literario y director teatral.

1.o—¿Qué se entiende por clasicismo?

El clasicismo y la cultura griega.
Estas nociones aplicadas a las Artes plásticas:
Análisis de cuadros de maestros italianos y franceses.
Clasicismo y academismo.

2.o—Significado del movimiento romántico.

Razón e intuición.
El romanticismo en las Artes plásticas.
El modernismo como credo romántico.

Estas conferencias serán ilustradas con proyecciones de diapositivas.

Concierto de la Orquesta de Cámara Universitaria

Viernes 7, a las 19 hrs.
Teatro Concepción.

Director de Orquesta: Armando Sánchez Málaga

PROGRAMA

I

PURCELL. Suite "Abdelazer" para cuerdas
Obertura
Aria I
Aria II
Hornpipe
Rigaudon

BACH, J. S. Concierto en Fa menor para piano y cuerdas
Allegro
Largo
Presto
Solista: ANA MARIA CASTILLO

II

HINDEMITH Variaciones para clarinete y cuerdas (1932)
Solista: MARIO ASTORQUIZA

CADMAN. Suite Americana para cuerdas (1936)
Negro
Indian

III

MOZART. Divertimento N.o 7 ver Re mayor para 2 cornos y cuerdas (K. 205)
Allegro
Menuettos I y II
Presto

Proyección de Películas Artísticas...

Lunes 3 de Octubre, a las 19 horas.
Local: Auditorium de la Escuela de Educación.

PROGRAMA

1.—EL MUSEO DE BELLAS ARTES.— Visita de cuadros originales de Rubens, Rembrandt, El Greco, Manet, Goya, Renoir, etc. Instalaciones especiales para proyección de las pinturas.

2.—UN TEATRO LOCAL.— Organización de los teatros locales en los Estados Unidos. Elección del repertorio anual, construcción de decorados, confección de vestuario.

3.—PINTURA ABSTRACTA.— Una explicación de la pintura abstracta. Diseño en tres dimensiones, primeros trazos identificación del arte con la distancia y palabras de Leonardo de Vinci al respecto.

4.—USO DE LA BROCHA.— Técnica de la acuarela. Esbozo de líneas generales, trazado de líneas según los objetos a pintar, movimiento de la brocha según las distintas pinturas, formas de dar luz y sombra con un solo pincel.

5.—NACE UN MURAL.— Boceto en relieve para los efectos de las luces. Preparación y ejecución del mural. Técnica del colorido.

6.—BARRO MAGICO.— Revista de los más notables escultores de los Estados Unidos y sus respectivas creaciones.

Estas películas son exhibidas gracias a la gentileza del Servicio Informativo de los Estados Unidos.

[55] Según la prensa en *La carroza del santo sacramento* participaron: Emilia Meruane, Eloísa Santana, Atalíbar Matamala, Tennyson Ferrada, Fernando Pinto, Ramón Romero y Andrés Rojas Murphy. En escenografía, Francisco San Martín. *La Patria*. "Con dos obras, una de Merimée y la otra de Shaw, inicia hoy su temporada 1955 Teatro de la Universidad de Concepción." Concepción, sábado 3-IX-1955

[56] Según la *La Patria* en *Cómo él le mintió al marido de ella* participaron: Roberto Navarrete, Gastón von dem Bussche y Fresia Montoya. En escenografía, Francisco San Martín.

Durante el período de receso, la prensa informó que Jorge Lillo vendría a Concepción a "tomar las riendas del Teatro Universitario." A mediados de abril de 1955, todo indicaba que esto se haría efectivo, el candidato a director se encontraba en Concepción y anunciaba que la primera de tres obras que pondría en escena con el TUC sería *El sombrero de paja de Italia* de E. Saliche y Mac Michel. Pese a estos anuncios, Lillo no llegó a dirigir el elenco y los medios no volvieron a referirse al asunto, hasta mediados de 1955, en que fue publicada una declaración de Humberto Duvauchelle: "Ninguno de los directores del Teatro Experimental vendrá a Concepción, por lo menos en un tiempo cercano. Y ello se debe principalmente a dos factores: primero, porque a Jorge Lillo, quien iba a ser contratado por el TUC, se le tramitó cuando estuvo en nuestra ciudad para firmar su contrato, notándose un manifiesto desinterés en las autoridades universitarias; y segundo, porque la mantención regular en la cartelera del Teatro Antonio Varas significa ingentes esfuerzos de actores y directores del Teatro Experimental."[57]

Durante el mes de octubre de 1955, *La Patria* publicó varias cartas alusivas a la situación del elenco universitario. Algunas demandaban a las autoridades universitarias solucionar los conflictos y evitar la "disminución de la calidad de las obras y representaciones, como ha ocurrido con el montaje de Marido y mujer, después del cual los penquistas nos hemos perdido nuevamente en un desierto sin teatro."[58] Otras en cambio, como la enviada por Jorge Elliot, exponían los motivos que habían generado la crisis de dirección durante 1955, "Me retiré del teatro cuando, contra mi criterio técnico, se trajo de director a la señora García, algo que no podía tolerar porque esa directora no tenía experiencia ni capacidad superior a los directores locales como el señor Hyde, la señora Brisolia Herrera o el señor Pérez. Cuando Blanca García partió, me incorporé al teatro y comencé a montar Sueño de una noche de verano de Shakespeare, pero nuevamente se cerró el teatro y esta vez se nos lanzó del local y finalmente se nos impuso un director local sin elección democrática. La Universidad cree que teatro se puede hacer de cualquier manera y con cualquier persona porque los artistas andan botados, se les llama con campanilla, según la expresión de un alto funcionario universitario."[59]

El director "impuesto" al que hacía alusión Elliot en su carta pudo haber sido Eugenio Valdivia o Roberto Navarrete, ambos directores de las dos únicas obras puestas en escena por el elenco universitario durante el año 1955.

[57] *La Patria*. "Ningún director del Teatro Experimental vendrá a ésta para dirigir T. Universitario." Concepción, sábado 11-VI-1955
[58] *La Patria*. "Ningún director del Teatro Experimental vendrá a ésta para dirigir T. Universitario." Op. Cit.
[59] Jorge Elliot. "Declaración sobre el Teatro Universitario." *La Patria*. Concepción, domingo 16 de octubre de 1955

9. MONTAJES DEL TUC:1956

La Patria: "El elenco de la Universidad de Concepción camina con paso seguro hacia el éxito total de sus actuaciones" (Rubén Sotoconil)

A partir de noviembre de 1955, la situación del elenco universitario varió significativamente. Gabriel Martínez[60] fue contratado por las autoridades para dirigir el elenco; la Universidad asignó al TUC una sala de espectáculos con capacidad para 70 espectadores, bautizada "Sala Rucalil"; y Rubén Sotoconil, invitado a la Escuela de verano de 1956, figuró en *La Patria* con favorables declaraciones sobre el TUC, "he observado la inquietud y propiedad que guía a los integrantes de este grupo penquista de artistas aficionados, al discutir sobre materias teatrales con gran sentido y criterio bien formado. El elenco de la Universidad de Concepción camina con paso seguro hacia el éxito total de sus actuaciones."[61]

Durante los dos últimos meses del año 1955, el TUC preparó, junto a su nuevo director, el montaje con el que abrió la temporada de 1956, *Sganarelle o El cornudo imaginario*. Los medios de comunicación de la ciudad difundieron sistemáticamente información al respecto y después del estreno todos los diarios locales coincidieron en celebrar la reaparición del elenco universitario en la escena penquista. Esta etapa de apogeo, reflejada en la figuración sistemática del TUC en las primeras páginas de la prensa local, tuvo sin embargo una corta duración.

A fines de junio de 1956 y después de cinco meses de silencio, el elenco universitario volvió a figurar en los tres diarios penquistas de la época, "El Teatro Universitario ha sido entregado a su propia suerte, sin el estímulo que precisa en su amplio viaje cultural. Sus proyectos, para convertirse en centro de la inquietud, están frenados por diversas causas, entre ellas la económica."[62]

Esta situación comenzó a modificarse a partir del mes de agosto de 1956, dos meses después que David Stitchkin, fundador del TUC en 1945, fuera elegido rector de la Universidad de Concepción; que el elenco universitario iniciara los ensayos del segundo montaje de la temporada, *Los lobos* de Rolland; anunciara la simultánea preparación de la tercera y cuarta puesta en escena de 1956, *La Posadera* de Goldoni y *Té y simpatía* de Anderson; organizara junto a la Federación de Estudiantes el primer Festival de Teatro; y participara en el curso de escenografía dictado por Guillermo Núñez.[63]

[60] Gabriel Martínez había formado parte de la Escuela de Teatro del TEUCH y del CADIP, Centro de Arte Dramático del Instituto Pedagógico. Según *Crónica*, Martínez había llegado a Concepción recomendado ante la Universidad por Pedro de la Barra. *La Patria*. "El Teatro Universitario está bajo la dirección de Gabriel Martínez." Concepción, viernes 6 de enero de 1956

[61] *La Patria*. "El curso sobre "El Teatro" en la Escuela de Verano, fue dictado con la cooperación de un actor." Concepción, jueves 19-I-1956

[62] *La Patria*. "Preocupación universitaria por la expresión artística." Concepción, jueves 28 de junio de 1956

[63] Guillermo Núñez, escenógrafo del TEUCH y del CADIP, llegó a Concepción una semana antes del comienzo del Festival de Teatro con el objeto de dictar un curso de escenografía al elenco del TUC. "La escenografía en el fondo no se ha innovado jamás. Desde los griegos ha venido evolucionando lentamente. Aquéllos conocían ya el escenario circular que se usa en nuestros días, principalmente en Japón. La única innovación grande y reveladora ha sido la mecanización e iluminación de la escenografía mediante el uso de la fuerza eléctrica. En el fondo, la escenografía siempre tenderá a servir a la obra." *El Sur*. "Llegó escenógrafo para preparar una obra del Festival de Teatros de la FEC." Concepción, jueves 27 de septiembre de 1956

David Stitchkin

9.1 Sganarelle o El cornudo imaginario

El montaje de *Sganarelle o El cornudo imaginario*[64] de Moliére figuró sistemáticamente en los medios de comunicación locales como la puesta en escena que venía a confirmar la calidad artística del elenco universitario, "una vez más, los jóvenes integrantes de este grupo teatral supieron darle personalidad a cada uno de sus papeles, haciendo de este estreno un completo éxito."[65]

Los discursos periodísticos describieron ciertas etapas del proceso de recepción de la obra, como aquellas reseñadas por *El Sur* en relación a la cantidad de público asistente a la función de estreno y a su reacción frente a la obra, "las aposentadurías del Teatro Concepción se llenaron y el público aplaudió de pie prolongadamente, obligando a los actores a salir al escenario varias veces." Inmediatamente después del estreno, los tres diarios locales difundieron las ciudades en las que el elenco universitario reestrenaría la obra de Moliére y convocaron a los interesados a inscribirse en la "Escuela de Teatro", la que hasta 1954 había figurado como Academia de Arte Escénico.

En sesión de maquillaje:
Carlos Núñez y Mireya Mora

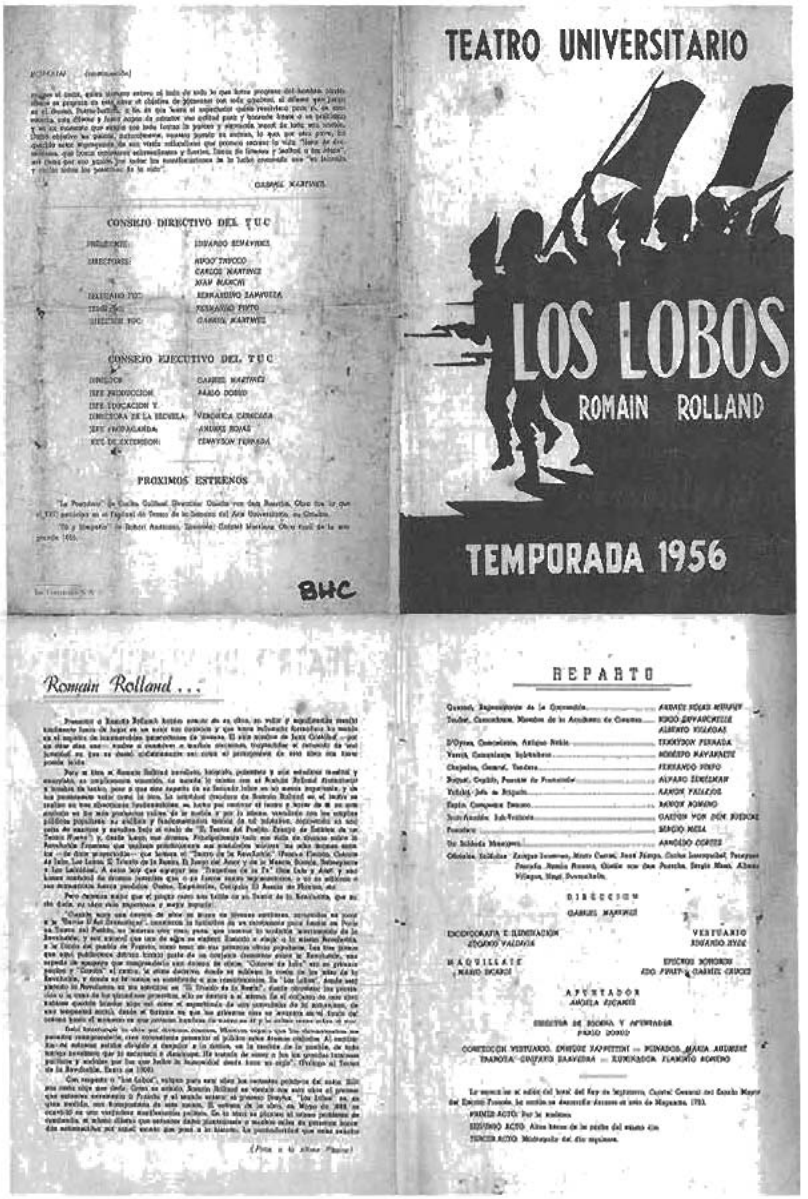
Los medios de comunicación publicaron escasos discursos periodísticos que desarrollaran aspectos de los lenguajes de la puesta en escena del montaje de *Sganarelle o El cornudo imaginario.*

[64] Según la prensa en *Sganarelle o El cornudo imaginario* participaron: Emilia Meruane, Elvira Santana, Tennyson Ferrada, Ramón Romero, Andrés Rojas Murphy, Roberto Navarrete, Fernando Pinto, Helia Pinto, Andrea Solano, Atalíbar Matamala, Mireya Mora, Humberto Yévenes, Norma Yáñez, Nina García, Inés Fierro, Hugo Duvauchelle, Norma Gómez y Angela Escámez. En dirección, Gabriel Martínez; en ayudantía de dirección, Roberto Navarrete; en escenografía, Francisco San Martín; en maquillaje, Mario Ricardi; en vestuario, Peter Zinkle; en iluminación, Eugenio Valdivia y Armando Navarro; y en producción y dirección de escena, Pablo Dobud. *El Sur.* "La obra de Moliére, liviana y picaresca, que presentó el TUC, agradó al público." Concepción, jueves 26 de enero de 1956

[65] *La Patria.* "En brillante velada el Teatro Universitario estrenó ayer El cornudo imaginario de Moliére." Concepción, jueves 26-I-1956

9.2 Los lobos

El montaje de *Los lobos*[66] contó con un especial patrocinio de la Universidad. David Stitchkin, "deseoso de presenciar los preparativos de la obra", visitó en varias ocasiones al elenco en su sala de ensayos; y Gabriel Martínez, director de la puesta en escena, declaró a la prensa local que "apoyados por el rector daremos al teatro una nueva orientación, aumentando el número de obras, de modo que cada dos meses el público penquista disfrute de un nuevo montaje, convocando al teatro a variados sectores de la población, a través del contacto con sindicatos de empleados, obreros y de estudiantes universitarios y secundarios. Queremos desarrollar una tarea persistente para que el arte dramático llegue en forma amplia hasta el pueblo de la zona."[67]



[66] Según la prensa en *Los lobos* participaron: Tennyson Ferrada, Alberto Villegas, Andrés Rojas Murphy, Gastón von dem Bussche, Roberto Navarrete, Hugo Duvauchelle, Fernando Pinto, Ramón Vallejos, Segio Meza, Ramón Romero, René Zúñiga, Alvaro Zemelman, Arnoldo Cortés, Mario Curriel, Mario Hammersley, Carlos Larraguibel y Enrique Inostroza. En dirección, Gabriel Martínez; en escenografía, Eugenio Valdivia; y en vestuario, Eduardo Hyde. *Crónica*. "Preparan montaje de Los lobos." Concepción, viernes 17 de agosto de 1956

[67] *La Patria*. "El TUC presentará obra de intenso dramatismo y gran aparato escénico." Concepción, martes 4-IX-1956

Los discursos periodísticos sobre la puesta en escena de *Los lobos* dieron especial importancia al análisis e interpretación del texto dramático. Gastón von dem Bussche, uno de los actores que integraba el elenco, y Lefebvre dedicaron crónicas exclusivamente a este aspecto del montaje, "esta obra entrará fácilmente en el alma de cualquier público, sin complejidades de ninguna clase, clarísima en la construcción y en el impresionante problema valórico que contiene."[68] Gabriel Martínez por su parte, también enfatizó en la interpretación del texto dramático y en el mensaje que éste presentaba a los penquistas, "aparte de entretener y de hacer gozar con la belleza, puede plantear problemas que significan un enriquecimiento espiritual del espectador, contribuyendo a formar su espíritu y su conciencia frente a los problemas de la vida."[69]

La obra fue catalogada como "un nuevo éxito del elenco universitario penquista y una etapa más de superación de su ya lucida trayectoria de varios años al servicio de la cultura y del arte dramático."[70] Los discursos periodísticos previos al estreno, proporcionaron información sobre el período histórico estudiado por el escenógrafo y el vestuarista para recrear el "despliegue de decorados" y el vestuario; y sobre los costos de producción del montaje.

Después del estreno se generó cierta polémica en los medios de prensa penquistas de la época, sobre todo en lo concerniente al trabajo del director y a la elección de la obra que, según Lefebvre, debía "dejar en el público un llamado secreto, un pensamiento interior acerca de cómo estar en este mundo."[71] Para otros en cambio, la obra no debía haber sido elegida para presentarla en Concepción pues "al ser de mucha actualidad, resultó incómoda en los momentos que vivimos."[72]

A pesar de los cuestionamientos a este aspecto del trabajo de Gabriel Martínez, su labor como director fue considerada excelente por la habilidad demostrada para dar a las escenas "un ritmo adecuado"; y por su capacidad para lograr "homogeneidad con actores fogueados y primerizos."

El trabajo de actores y actrices fue también celebrado, pero según la consideración de algunos criterios no del todo claros: capacidad para "conservar el equilibrio de la representación", "imprimir poderoso carácter a los personajes", "expresarse apropiadamente en escena", "lucir sus histrionismos", "actuar digna y noblemente" y "superar los defectos de dicción." Entre los destacados por Lefebvre estuvieron: Roberto Navarrete, Hugo Duvauchelle, Alberto Villegas, Andrés Rojas Murphy, Tennyson Ferrada y Gastón von dem Bussche.

El último lenguaje de la puesta en escena evaluado fue el trabajo del vestuarista, considerado acertado según su "rigurosa fidelidad histórica."

Después de la función de estreno, el montaje de *Los lobos* continuó figurando en la prensa local debido a su inmediata reposición.

[68] Alfredo Lefebvre. "Ante el estreno de Los lobos." *El Sur.* Concepción, jueves 6 de septiembre de 1956

[69] *Crónica.* "Sectores obreros desea atraer Teatro de la U." Concepción, viernes 31 de agosto de 1956

[70] *La Patria.* "Hoy será presentado el drama Los lobos por el Teatro Universitario." Concepción, viernes 7-IX-1956

[71] Alfredo Lefebvre. "El estreno de Los lobos." *El Sur.* Concepción, domingo 8 de septiembre de 1956

[72] Mientras el TUC preparaba el montaje de *Los lobos*, los trabajadores bancarios de la ciudad se encontraban en una huega indefinida considerada ilegal por el gobierno, lo que dio origen a numerosas órdenes de detención por infracciones a la Ley de Defensa Permanente de la Democracia y a la Ley de Seguridad Interior del Estado, ambas vigentes durante el gobierno de Ibáñez. Carnet 2279002. "Los lobos y el TUC." *La Patria.* Concepción, lunes 10 de septiembre de 1956. Luis Aguilera. "Drama viven en la cárcel los dirigentes detenidos." *Crónica.* Concepción, miércoles 12 de septiembre de 1956

9.3 La posadera

El montaje de *La posadera*[73] fue estrenado en Concepción en el marco del primer Festival de Teatro, organizado por la Federación de Estudiantes de la Universidad y el TUC, en el que también participaron tres elencos provenientes de Santiago, Teatro de la Universidad de Chile, TEUCH; Conjunto Artístico del Instituto Pedagógico, CADIP; e ICTUS. Cuando el Festival terminó, la prensa local afirmó que la puesta en escena presentada por el elenco del Teatro Universitario de Concepción había sido el mayor éxito del Festival.

CONSEJO DIRECTIVO DEL T U C

PRESIDENTE: EDUARDO ROMAVIDES
DIRECTORES: HUGO TRUCCO
CARLOS MARTÍNEZ
RENÉ CANOVAS
DELEGADO FEC: BERNARDINO BARAHONA
TESORERO: FERNANDO PINTO
DIRECTOR TUC: GABRIEL MARTÍNEZ
DELEGADO ACTORES: TENNYSON FERRADA

CONSEJO EJECUTIVO DEL T U C

DIRECTOR: RAFAEL MARTÍNEZ
JEFE PRODUCCION: PABLO DONOSO
JEFE EDUCACION Y DIRECTORA DE LA ESCUELA: VERONICA CERECEDA
JEFE PROPAGANDA: ANDRES ROJAS
JEFE DE EXTENSION: TENNYSON FERRADA
TESORERO: FERNANDO PINTO

PROXIMO ESTRENO

"Te y Etiquita" de Pedro Antonio Gonzalez

Comedia Gabriel Marlines

Imp. Concepción, S. A.
1956

INGRESO A LA ESCUELA DE TEATRO DEL TEATRO UNIVERSITARIO DE CONCEPCION.

BHC

Teatro universitario concepción

GOLDONI

LA POSADERA

temporada 1956

Goldoni o la perenne actividad de lo cordial

Los buenos historiadores literarios de Goldoni no se ponen muy de acuerdo en los entusiasmos, sin duda de benevolencia espectacular, pero en lo que siempre se mantuvo una realmente admirable benevolencia dominante: la de aquel buen estanciero del mundo teatral. Como consecuencia, hoy nos obras tienen algo más que el fundamental valor de constituir todo un retrato del mundo cómico y divertido italiano y más europeo del siglo XVIII [illegible] que puede reconstruir elementalmente en la siguiente: Goldoni substituyó la fantasía y consecuente empobrecimiento de la comedia culta de Metastasio y le ya estéril chocarrería de la "comedia del arte", convertida por entonces en mero repertorio de quiproquos [illegible] por la "comedia de costumbres", observación directamente de la realidad ambiental popular, o en sus personajes conservó su especialísima naturalidad, pero definiéndose de una manera característica, de una gracioso y liviana espiritualidad y la base de algunos de los más importantes creadores de la comedia [illegible] nuestros días: cuentan en observar cómo el hilo, equilibrio e independencia de sus heroínas —siempre apasionadas al verdadero convencional, cortejo y simulacro— resurgirán más tarde dotados de mayor didáctico y habilidad creadora, pero no de menor encanto y franca [illegible], en los hermosos opuestos y habilísimos de G. B. Shaw. En este sentido, Mirandolina, heroína de "La Posadera", con su exigente contenido del poder femenino, resultaría el perfecto antecedente de Ana Whitfield, la "Celia Jaime", la hembra enternecedora de "Hombre y Superhombre".

(Continúa en [illegible]...)

"LA POSADERA"

Versión de la comedia de Carlos Goldoni

REPARTO

(POR ORDEN DE APARICION)

El Marqués de Forlipopoli ..... ANDRES ROJAS MURPHY
El Conde Dalbafiorita ..... ROBERTO NAVARRETE
Fabricio ..... FERNANDO PINTO
El Caballero ..... TENNYSON FERRADA
Cristo del Caballero ..... ATALIBAR MATAMALA
Mirandolina ..... AIDA GARCES
Hortensia, Cómica ..... AMUNEA SOLANO
Deyanira, Cómica ..... IRESIA ACUÑA

DIRECTOR
Gastón von dem Bussche

DIRECCION DE ESCENA Y PRODUCCION
Sergio Meza

ESCENOGRAFIA: C. Hyde y L. San Miguel
VESTUARIO: Eduardo Hyde
MAQUILLAJE: María Ricardi
ILUMINACION: Gustavo Saavedra
EFECTOS SONOROS: Gabriel Cruces
APUNTADORA: Nina García

PEINADOS Y PELUCAS: María Audibert. — CONFECCION VESTUARIO FEMENINO: Elsa Medina. — CONFECCION VESTUARIO MASCULINO: E. Zappettini. — ILUMINADOR: Gustavo Saavedra. — TRAMOYA: Flamilio Romero.

La acción se desarrolla en la posada de Mirandolina, en Florencia, 1753.

PRIMER ACTO: En antesala en la posada. Las nueve de la mañana.

SEGUNDO ACTO: La habitación del caballero. Poco después de mediodía.

TERCER ACTO: El cuarto de planchar de la posada. Anochecer.

GOLDONI... (continuación)

Este "algo más" goldoniano, imposible y eterno, es el verdadero ejercicio del contento de vivir que constituye íntegramente sus obras y, en especial, "LA POSADERA". Porque los personajes terminan siempre por reconocer lo amable que, al mismo tiempo, es lo que les equilibra la existencia y ellos los que no quieren aceptarlo están condenados a vivirla optimamente. Pero todo está, como en la vida, simplemente, "corre". En efecto, en Goldoni se realiza un verdadero milagro artístico: la esencia y total fusión de un espíritu cordial con un sabroso y exporto instinto de lo dramático. De este modo, el goce de vivir no encuentra en él el poeta del detalle, sino el hombre que lo ensaya, lo encuentra, lo "juega", en suma, que le convierte en "actividad". De ahí la precisa funcionalidad de su diálogo, en el que no hay jamás uno de expresiones rellenas absolutamente necesarias para que de transcurso los rostros se pongan en movimiento, opositándose, encontrándose, contradiciéndose, sin cesar de estar flagrando hasta que el juego de la obra se cierre perfectamente sobre sí mismo. "Como no se trata de manipulaciones subjetivas y abstractas, sino estudiadas en la realidad y creadas en el acto de la vida, lo cómico no se desdibuja aquí en frases impresionistas, en reflexiones o en descripciones, sino que brinca en la locura vivacidad de las situaciones y los contrastes... De ahí provienen la espontaneidad del diálogo, que es cortés, bullicioso y muy pocas veces interrumpido o satisfecho por el abuso de reflexiones o sentencias". (DE SANCTIS, Historia de la literatura italiana. Trad. de Andrenio Vecino. Ed. Anaconda. Buenos Aires, 1946).

Alguien dijo que el mundo goldoniano es el que el resto de los hombres conocemos y percibir cuando uno o dos cuerpos dormidos del mágico espíritu del viejo nos descubren un mundo que parece estar repentinamente "movido" hacia el ámbito de lo maravilla. No se trata más allá, porque la magia no nos volverá entonces negra, lúgubre. Necesario es recordar que ese estado era en Goldoni el de su entorno y, por lo tanto, natural y constante. Por él se expresa la sencillez elegida del instinto, encaminándose en pocas palabras a habitabilidad, viviendo con infinita decencia y simpatía el juego de ser hombres.

Por esto, en el montaje de "LA POSADERA" hemos intentado fundamentalmente descubrirle el texto preciosa la cordialidad existente, "ese entusiasta", que es el palpito. Le hemos intentado sin aspavos hacer más que algo de que nuestra inexperiencia y fervor nos permitieron. Pero si hemos Goldoni nos habrán comprendido y aceptado bondadosamente la empresa; sobre todo el saber que la realizábamos porque sentíamos cordialidad de una verdadera "necesidad" de su espíritu contra un cierto de cerrar tan poderoso para algo humano y bastante hábilidad por los fantasmas de la muerte. Adiosito... es primavera. ¿No quieren Vds. ese también bombones?

GASTON VON DEM BUSSCHE.

[73] Según la prensa en *La posadera* participaron: Aída Garcés, Inés Fierro, Fresia Acuña, Roberto Navarrete, Andrés Rojas Murphy, Tennyson Ferrada, Fernando Pinto y Atalíbar Matamala. En dirección, Gastón von dem Bussche; en escenografía y vestuario, Eduardo Hyde; en iluminación, Gustavo Saavedra; en dirección de escena, Sergio Meza; en diseño de vestuario masculino y femenino, Enrique Zappettini y Elsa Medina, respectivamente; en equipos sonoros y musicales, Gabriel Cruces; en maquillaje, Mario Ricardi; en peinados y pelucas, María Audibert; y en tramoya, Flaminio Romero. Alfredo Lefebvre. "Estreno de La posadera de Carlo Goldoni." *El Sur*. Concepción, viernes 12 de octubre de 1956

Los discursos periodísticos sobre el montaje de *La posadera* evaluaron brevemente algunos lenguajes de la puesta en escena, como el trabajo de dirección y actuación; y describieron las reacciones del público en la función de estreno, "los actores fueron interrumpidos en repetidas ocasiones por el público que, entusiamado aplaudía, ya por el parlamento, por una airosa entrada o por la oportunidad con que atacaban el diálogo, o por el matiz intencionado con que acentuaban la situación."[74]

El trabajo de dirección fue evaluado según la consideración de cuatro criterios: "unidad estética", "correspondencia plena con el espíritu del texto", "gusto refinado en los aspectos varios del montaje" y "ritmo ágil que enriqueció todas las escenas con imaginación, logrando infundir al espectáculo una atmósfera risueña y gozosa ciento por ciento y una definición del género de la obra."

LA POSADERA
En escena: Tennyson Ferrada y Aída Garcés

En relación a las actuaciones, Lefebvre destacó el trabajo realizado por Aída Garcés, según la consideración de un criterio, "logró concentrar en torno al carácter que actuaba todo el juego dramático de la obra." El resto del elenco fue evaluado según la "homogeneidad", "armonía interpretativa" y "fluidez en ademanes, gestos y movimientos."

[74] Alfredo Lefebvre. "Estreno de La posadera, de Carlo Goldoni." Op.Cit.

10. MONTAJES DEL TUC: 1957

La Patria: "Tenemos un conjunto dramático de magníficas condiciones, capaz de afrontar las mayores responsabilidades interpretativas del arte escénico" (H.N.Gónlez)

El año 1957 tuvo lugar la Tercera Escuela de Verano organizada por la Universidad de Concepción. El evento fue especialmente importante para la actividad teatral penquista, pues varios de los conferencistas invitados, J.B.Priestley, Eugenio Guzmán y Guillermo Núñez, eran figuras relevantes de la escena teatral nacional e internacional.

En este contexto el elenco universitario preparó el primer montaje de la temporada, *Té y simpatía*, por el que fue unánimemente felicitado; abrió las matrículas para la Escuela de Teatro[75], incluyendo ciertas modificaciones en la malla curricular; contrató a Gustavo Meza para que junto a Gabriel Martínez dirigiera obras con el TUC[76]; y anunció las próximas puestas en escena: *Nuestro pueblo* y *Dos más dos son cinco.*

NUESTRO PUEBLO
En escena: José Chesta, Matías Bustos, Aída Garcés, Verónica Cereceda y Tennyson Ferrada

[75] Entre los alumnos que ingresaron a la Escuela de Teatro del TUC en 1957 estuvo uno de los fundadores de la dramaturgia de provincia: José Chesta y otras figuras que han continuado en la escena teatral local y nacional hasta nuestros días: José Alvear, Mireya Araya, Teresa Auba, Gladys Bobadilla, Miguel Castillo, Angela Escámez, Fernando Farías, Eduardo Furet, Matsuri González, Jaime Mardónes, Jorge Matamala, Alberto Placencia, Berta Quiero, Juan Tulman, Elena Toro, Aurora Torres, Alberto Trewella y Luis Vivallo. *La Patria.* "Nuevos alumnos de la Escuela de Teatro del TUC fueron recibidos ayer con agasajo en Rucalil." Concepción, domingo 9-VI-1957

[76] Una de las personas más determinantes en la reactivación de la actividad teatral que el elenco universitario comenzó a vivir el año 1957, fue Gabriel Martínez. Éste después del estreno de *Té y simpatía* viajó a Santiago a gestionar la contratación de otro director que potenciara al TUC, pero no porque él hubiera decidido dejar su cargo sino movido por la voluntad de compartirlo en beneficio del elenco y del arte escénico penquista. Fue así como llegó ese año a Concepción Gustavo Meza, un director recién egresado de la Universidad de Chile, contratado para dirigir otras obras que incrementaran la escena local, comenzando de esta manera el camino de profesionalización del Teatro de la Universidad de Concepción, TUC. Una reflexión más acabada sobre la importancia de Gabriel Martínez para la actividad teatral universitaria de la ciudad, figura en Revista *Apuntes* Nº 119-120. Año 2001. Pp.215-221

El montaje de *Dos más dos son cinco*, de la dramaturga chilena Isidora Aguirre, marcó una nueva etapa en la relación del elenco universitario con el teatro chileno, situación que fue sistemáticamente apoyada por los medios de comunicación locales de la época, "lo ideal es que se forme en Chile un movimiento teatral, que no espere la obra genial, sino que pretenda un repertorio de muchas obras buenas, de distintos géneros y estilos, para que podamos decir que en Chile hay verdadero teatro nacional."[77]

La primera obra chilena montada por el elenco universitario en 1953 había sido *El ensayo de la comedia* de Daniel Barros Grez. Desde entonces y hasta el año 1957, el TUC se había mantenido alejado de las producciones dramáticas nacionales, situación que comenzó a cambiar con el montaje de la obra de Isidora Aguirre. Dos años después, en 1959, el TUC se convirtió en un elenco profesional de reconocimiento nacional e internacional, después de la exitosa puesta en escena de dos obras chilenas, *Población esperanza* de Manuel Rojas e Isidora Aguirre y *Las redes del mar* del penquista José Chesta. A partir de estos éxitos y pese a las vicisitudes vividas por el elenco durante la década de 1960, anualmente se incluyó una obra nacional en el repertorio, varias de las cuales fueron producciones dramáticas locales.

10.1 Té y simpatía

El montaje de *Té y simpatía*[78] de Robert Anderson figuró sistemáticamente en los medios de comunicación durante el mes previo al estreno. Los discursos periodísticos dedicaron especial atención al trabajo de preparación del montaje e incitaron al público a asistir a través de la descripción de las actividades realizadas por ciertas figuras como Eduardo Hyde, "recorre las casas comerciales penquistas buscando géneros, sweaters, camisas, pantalones y zapatos a la usanza norteamericana, en un ambiente estudiantil de High School"[79]; o del trabajo realizado por ciertos actores como Gastón von dem Bussche, "ensaya una y otra vez la canción que debe cantar e interpretar en guitarra."

Té y simpatía fue catalogada por la prensa local del período como una obra "audaz, peliaguda, de difícil representación, que necesita un ambiente muy especial, una mezcla de poesía y realismo por su crudeza." Los primeros días de enero de 1957, *El Sur* señaló que "debido a que el problema que trata la obra es sumamente crudo, el día del estreno se prohibirá la entrada a menores de 18 años de edad."[80]

Explotarán Las
Minas de Uranio
Fué Formada
Una Sociedad
CRÓNICA
Clamoroso Exito Del Teatro Universitario
Las Negociaciones Con
Argentina, se Reanudan
Un Penquista Falleció en
Misteriosas Circunstancias
J. Ramírez y
Hnos. Robledo
A la Bolsa

[77] *La Patria*. "Con éxito fue estrenada ayer en el Teatro Concepción la obra Dos más dos son cinco." Concepción, 1 de diciembre de 1957. *Crónica*. "Teatro Universitario estrena hoy Dos más dos son cinco." Concepción, sábado 30 de noviembre de 1957

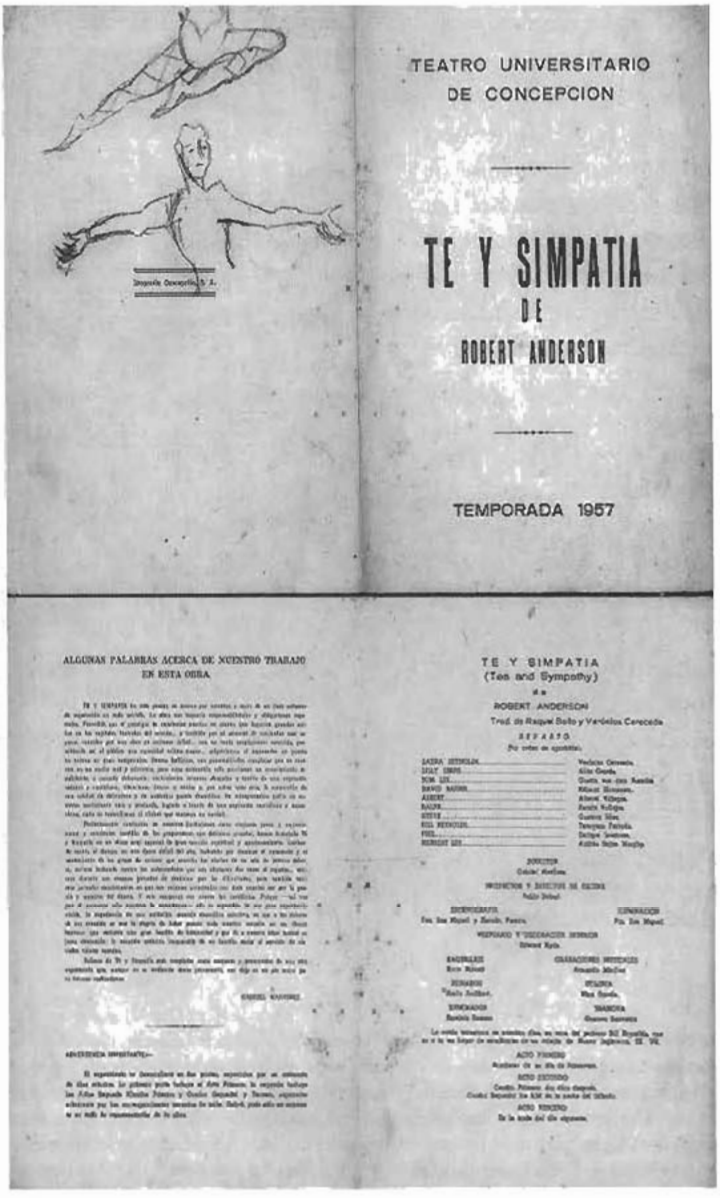
[78] Según la prensa en *Té y simpatía* participaron: Gastón von dem Bussche, Tennyson Ferrada, Aída Garcés, Hugo Duvauchelle, Andrés Rojas Murphy, Alberto Villegas, Adriana Benavides, Ramón Vallejos, Gustavo Sáez y Enrique Inostroza. En dirección, Gabriel Martínez; en ayudantía de dirección, Matías Bustos; en escenografía, Francisco San Miguel y Hernán Pizarro; en iluminación, Francisco San Miguel y Flaminio Romero; en instalación de iluminación, Eugenio Valdivia; en maquillaje, Mario Ricardi; en peinados, María Audibert; en vestuario, Eduardo Hyde; en producción y dirección de escena, Pablo Dobud; en grabaciones musicales, Armando Sánchez; en utilería, Nina García; en tramoya, Gustavo Saavedra; y en secretaría, Mireya Mora. *El Sur*. "A fines de mes estrena el TUC la obra Té y simpatía." Concepción, sábado 5 de enero de 1957

[79] *El Sur*. "Té y simpatía que presentará el TUC es éxito seguro a pesar de las dificultades." Concepción, jueves 7 de enero de 1957

[80] *El Sur*. "A fines de mes estrena el TUC la obra Té y simpatía." Op.Cit.

Los discursos periodísticos sobre el montaje de la obra de Anderson vacilaron entre asegurar el éxito del estreno, según la consideración de los antecedentes de sus actores "fogueados y de primera calidad" y provocar cierta incertidumbre por la que fue considerada "una prueba de fuego" para el TUC y el montaje con el cual el elenco "se jugaba la vida." Junto a lo anterior fueron proporcionados antecedentes del dramaturgo, síntesis argumental de la obra y la nómina de las figuras internacionales que habían participado en uno de los montajes neoyorkinos, "En Broadway fue auspiciada por The Playwrights Company, dirigida por Elia Kazan, con escenografía de Jo Mielziner, vestuario de Anna Hill y con un elenco encabezado por Deborah Kerr, John Kerr y Leif Erickson."[81]

Pese a las vacilaciones de la prensa de la época, *Té y simpatía* fue considerada después del estreno, un éxito, "un hito definitivo en el porvenir del arte teatral en Concepción, y tanto que permite decir sin vacilación alguna: tenemos un conjunto dramático de magníficas condiciones, capaz de afrontar las mayores responsabilidades interpretativas del arte escénico."


TEATRO UNIVERSITARIO
DE CONCEPCION

TE Y SIMPATIA
DE
ROBERT ANDERSON

TEMPORADA 1957

ALGUNAS PALABRAS ACERCA DE NUESTRO TRABAJO EN ESTA OBRA

TE Y SIMPATIA
(Tea and Sympathy)
de
ROBERT ANDERSON
Trad. de Raquel Bello y Verónica Cereceda

REPARTO

DIRECTOR

ESCENOGRAFIA

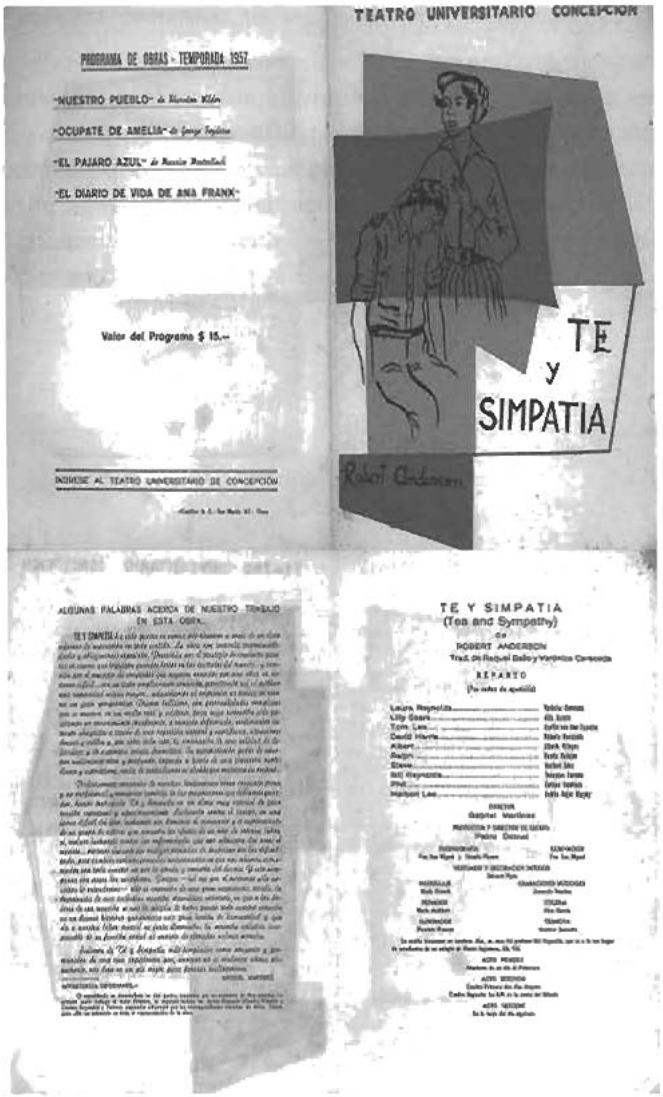
VESTUARIO Y DECORACION MUSICAL

ACTO PRIMERO

ACTO SEGUNDO

ACTO TERCERO

[81] H.N.Gónlez. "Té y simpatía, de Robert Anderson, el TUC y el público penquista." *La Patria*. Concepción, sábado 2 de febrero de 1957


TEATRO UNIVERSITARIO CONCEPCION

PROGRAMA DE OBRAS - TEMPORADA 1957

"NUESTRO PUEBLO" de Thornton Wilder

"OCUPATE DE AMELIA" de George Feydeau

"EL PAJARO AZUL" de Maurice Maeterlinck

"EL DIARIO DE VIDA DE ANA FRANK"

Valor del Programa $ 15.—

INGRESE AL TEATRO UNIVERSITARIO DE CONCEPCION

TE y SIMPATIA

Robert Anderson

ALGUNAS PALABRAS ACERCA DE NUESTRO TRABAJO EN ESTA OBRA

TE Y SIMPATIA

TE Y SIMPATIA
(Tea and Sympathy)
de
ROBERT ANDERSON
Trad. de Raquel Ballo y Verónica Cereceda

REPARTO

DIRECTOR
Gabriel Martínez

Pedro Ostoni

Eduardo Hyde

Gastón von dem Bussche y Tennyson Ferrada

Los tres medios de comunicación escrita de la ciudad coincidieron en describir parte del proceso de recepción de la puesta en escena, informando que el Teatro Concepción se había "repletado, premiando la representación con calurosos y sostenidos aplausos."

El trabajo de dirección fue evaluado según la consideración de sólo un criterio, cuyo sentido no fue desarrollado por la prensa de la época, la capacidad del director para presentar un montaje "uniforme y sólido."

En relación a las actuaciones, la evaluación no fue unánime. Por ejemplo, lo que para *Crónica* fue el "desempeño descollante de un elenco homogéneo", para *La Patria* fue en cambio, "una labor artística poco pareja que denotó fallas que debían atenuarse o desaparecer." Por otra parte, sólo el trabajo de algunos actores fue considerado destacable. Gastón von dem Bussche y Tennyson Ferrada fueron celebrados por la "creatividad laudable impresa a sus papeles", "desplante escénico" e "impresión de seguridad."

El trabajo de los escenógrafos fue considerado acertado según lo que para el crítico había sido, "la traducción exacta de la atmósfera en que la obra se desarrollaba." Por otra parte, el trabajo de vestuario fue destacado según un criterio similar, "Eduardo Hyde conjugó plenamente con la escenografía para formar un conjunto dramático que perdurará en el recuerdo que deja esta nueva y esforzada actuación del TUC."

10.2 Nuestro pueblo

El montaje de *Nuestro pueblo*[82] de Thorton Wilder, considerado el más ambicioso proyecto emprendido por el TUC desde su incorporación a la Universidad, fue sistemáticamente difundido por los medios de comunicación de la época en discursos periodísticos que proporcionaron antecedentes del dramaturgo, sintetizaron el argumento de la obra; promocionaron las actividades emprendidas por actores y actrices del TUC en el medio escolar, universitario y periodístico local; y le dieron especial importancia al proceso de preparación del vestuario para la obra, uno de los lenguajes de la puesta en escena rara vez considerado antes del estreno por la prensa penquista de la época.

[82] Según la prensa en *Nuestro pueblo* participaron: Andrés Rojas Murphy, Tennyson Ferrada, Verónica Cereceda, Aída Garcés, Roberto Navarrete, Matías Bustos, Alberto Villegas, Alvaro Zemelman, Ataliba Matamala, Inés Fierro, Raquel Bello, Vicente Santamaría, Ramón Vallejos, Jorge Matamala, José Vallejos, Adriana Benavides, Mario Hammersley y Francisco San Miguel. En dirección, Gabriel Martínez; en ayudantía de dirección, Matías Bustos; en diseño de vestuario, Raúl Aliaga; en escenografía, Francisco San Miguel y Raúl Aliaga; como sastre, Luis Vergara; en iluminación y producción, Pablo Dobud; en maquillaje, Mario Ricardi, Eduardo Hyde y Arturo Olate; en peinados, María Audibert; como organizador del coro, Heles Contreras; como electricista e iluminador, Flaminio Romero; y como técnico de utilería, Gustavo Saavedra. Pablo Garrido. "Nuestro pueblo." *La Patria*. Concepción, martes 30-VII-1957

Raúl Aliaga figuró en los tres diarios penquistas de 1957 como el escenógrafo y asesor técnico del TEUCH, contratado especialmente por el elenco universitario para crear el vestuario de *Nuestro pueblo*. Para Aliaga el vestuario, "conforme a la época en la cual el autor situaba a los personajes", debía ser hecho de tal modo que ayudara al público a descifrar el período representado en la obra, pero también debía dar cuenta de la "envolutura psicológica de los personajes. En teatro no se trata de disfrazar a un personaje, sino de vestirlo. En su traje va representado su aspecto psicológico de acuerdo con el período de su actuación."[83]

NUESTRO PUEBLO
En escena: Andrés Rojas Murphy, Aída Garcés y Raquel Bello

Según estos criterios orientadores, a comienzos de julio figuró en *El Sur* el siguiente aviso: "Agradeceríamos arriendo, obsequio o venta de piezas y vestuario de época. (Sombreros de hombre y mujer, calzados, abanicos, carteras, armas, etc.) Tratar: Caupolicán de 18:30 a 20:00 horas."[84]

Los aportes brindados por Aliaga en relación a la puesta en escena de *Nuestro pueblo* también consideraron ciertas propuestas escenográficas innovadoras para la época. Para Aliaga la escenografía debía ser capaz de iluminar y no ilustrar el texto dramático, "el escenario requiere un estudio profundo, a partir del cual, debería poder indicarse imaginariamente al espectador que las calles y casas que se indican y que no aparecen, existen realmente."

Posteriormente los medios de comunicación locales señalaron que las propuestas de Aliaga se correspondían con las innovaciones escenográficas presentadas por Thorton Wilder en la obra, "los personajes no actúan como ocurre tradicionalmente en el teatro, en un escenario que representa determinado ambiente, sino que carecen de decorado y aún de elementos de representación, teniendo como fondo el interior del escenario. En esta sencillez reside la dificultad de la representación de Nuestro pueblo, ya que debe hacerse teatral, sin contar con los elementos clásicos del teatro y debe hacerse real cuando la naturalidad es el más difícil efecto del teatro. El pueblo debe ser construido en el alma del espectador, como resultado de la comunión de los actores personajes."

[83] *Crónica*. "Al actor de teatro hay que vestirlo y no disfrazarlo." Concepción, miércoles 26 de junio de 1957
[84] *El Sur*. "Teatro Universitario de Concepción." Concepción, lunes 8 de julio de 1957

Después del estreno los discursos periodísticos describieron ciertas etapas del proceso de recepción del público, señalando que éste había aplaudido cada fin de acto y se había mantenido atento durante las tres horas que duró la presentación; afirmaron que el elenco con este estreno había alcanzado la "categoría y el prestigio de los conjuntos que dignificaban y enraizaban el gusto del espectador por el texto dramático teatral"; y desarrollaron algunos aspectos de dos lenguajes de la puesta en escena, actuación y dirección.

Escena de Nuestro pueblo

El trabajo de actores y actrices fue evaluado según la consideración de criterios no explicitados. Verónica Cereceda y Alberto Villegas fueron felicitados por "demostrar calidad de grandes artistas dramáticos"; Inés Lagos, por "mostrarse muy señora y maternal"; Matías Bustos, Tennyson Ferrada, Vicente Santamaría, Roberto Navarrete y Mireya Mora, por "llenar el escenario con su sola presencia", por "la acertividad, ductilidad, justeza y propiedad de sus actuaciones", por "lograr una armonía excelente de candor y tierno patetismo" y por "impregnar bella y dulcemente a los personajes de un sensitivo registro o una aguda simpatía y una incertidumbre humana bien dibujada."[85]

En relación al trabajo realizado por Gabriel Martínez, Lefebvre sólo destacó la capacidad de éste para interpretar el texto dramático, "captó con máxima fineza el mensaje de la obra, comunicándolo a través de cada uno de los artistas y de una representación en un tono constante de gran espectáculo."

10.3 Dos más dos son cinco

Dos más dos son cinco[86] de Isidora Aguirre, catalogada como una obra de "extraordinario valor por su macicez típicamente chilena", figuró en discursos periodísticos que sintetizaron el argumento, valoraron el

[85] Alfredo Lefebvre. "El nuevo estreno del Teatro Universitario." *El Sur*. Concepción, sábado 3 de agosto de 1957

[86] Según la prensa en *Dos más dos son cinco* participaron: Tennyson Ferrada, Andrés Rojas Murphy, Mireya Mora, Fresia Acuña y Norma Gómez. En dirección, Gustavo Meza; en codirección, Matías Bustos; en dirección de escena, Alberto Placencia; en escenografía, Francisco Pizarro (también figuraron: Francisco San Miguel y Hernán Pizarro); en iluminación, Eduardo Hyde; en vestuario, Eduardo Hyde y Myriam Goñi; en maquillaje, Arturo Olate; y como apuntador, Gustavo Sáez. *La Patria*. "Dos obras prepara simultaneamente el elenco del Teatro Universitario." Concepción, viernes 15-XI-1957

montaje como "un verdadero espectáculo teatral de enormes posibilidades como medio de cultura, progreso y limpieza"[87]; proporcionaron antecedentes de la dramaturga; describieron las reacciones del público; difundieron los nombres de las figuras que desde Santiago vendrían a la función de estreno, Isidora Aguirre, Pedro de la Barra e Isidoro Basis; crearon por primera vez en la historia del elenco universitario, una estrategia publicitaria que figuró sistemáticamente en los diarios locales, "2+2=5"; y evaluaron dos lenguajes de la puesta en escena: actuación y dirección.

Gustavo Meza, el director del montaje, figuró en la prensa local a propósito de ciertas innovaciones metodológicas que estaba considerando para el montaje, "siguiendo una nueva modalidad que busca conocer anticipadamente la reacción del público ante las diversas escenas e intervenir, de acuerdo a ella en los personajes, habrá una presentación previa a la oficial, que será un ensayo general, al modo de los principales conjuntos teatrales norteamericanos de la época."[88]

[87] H.N.Gónlez. "Dos y dos son cinco." *La Patria*. Concepción, domingo 1 de diciembre de 1957. H.N.Gónlez. "La comedia Dos más dos son cinco, el TUC y el Teatro Popular Chileno." *La Patria*. Concepción, lunes 2 de diciembre de 1957

[88] *La Patria*. "Concepción necesita de una Escuela de Teatro en la U." Concepción, miércoles 27 de octubre de 1957

Después del estreno, el trabajo de Gustavo Meza, considerado "un nuevo valor del cual se dirá mucho en el futuro y con quien el Teatro Universitario ganaría mucho si permaneciera por una larga temporada entre nosotros"[89], fue evaluado según la consideración de tres criterios, cuyos sentidos no quedaron del todo claros: "concepto sólido y moderno del espectáculo teatral en su cabal significación"; capacidad para "dinamizar los detalles con equilibrio, propiedad y buen gusto"; e "interpretación ágil, intuitiva y expresiva del texto dramático". Lefebvre y Gónlez no explicaron qué significaba este "concepto sólido y moderno del espectáculo teatral", tampoco cuáles habían sido los "detalles" de la puesta en escena dinamizados por el director, ni en qué consistía esta interpretación "ágil, intuitiva y expresiva del texto dramático."

"Dos Más Dos Son Cinco"..

Por Segunda Vez se Estrenará Ante Público Penquista Obra Chilena

Autora Vendrá a la Función del Sábado

"Carolina" fue Su Primer Exito

Isidora Aguirre..

Es una de las Primeras Figuras En la Joven Dramaturgia Chilena

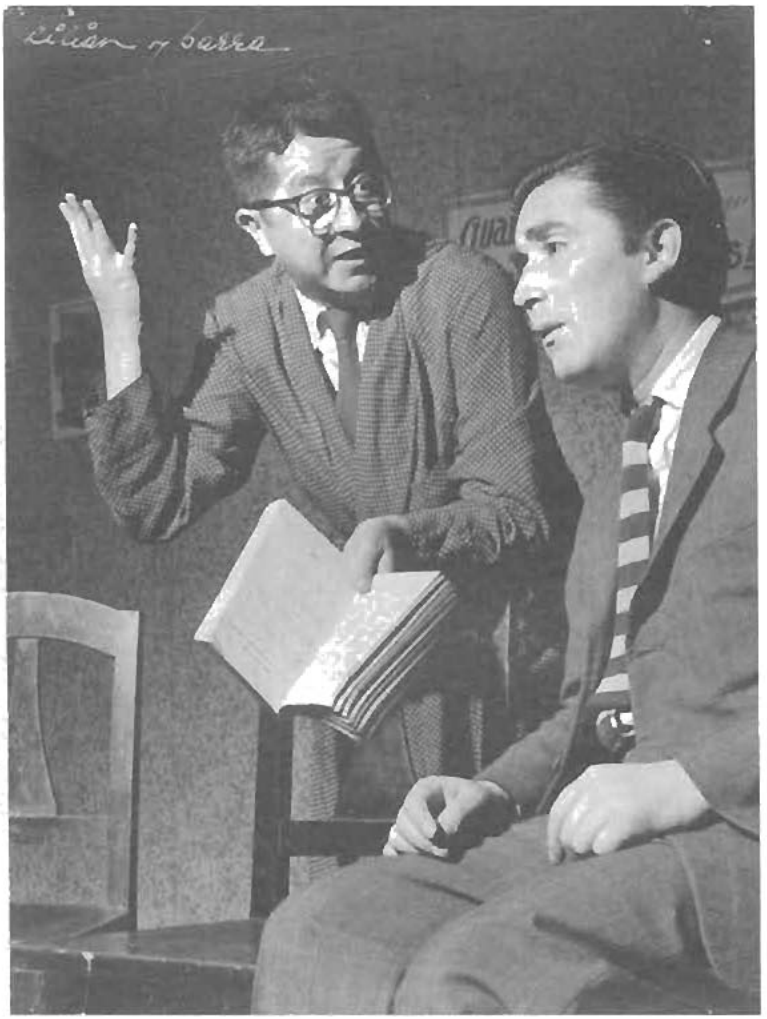
Hechos Del Mundo

Cuba

Los discursos periodísticos después de la función de estreno dieron especial énfasis al montaje como "medio de cultura, progreso y limpieza" de los sectores sociales más abandonados culturalmente. En este sentido, la obra de Isidora Aguirre fue para algunos críticos locales como H.N.Gónlez, un "verdadero espectáculo teatral" en comparación con el teatro que hasta ese momento brindaban a estos sectores algunas compañías nacionales, "el grueso público, el grupo más numeroso y más abandonado en el aspecto cultural, aquellos adictos a la comedia chabacana o al dramón lloriquiento y gritón, a las obras que emplean para divertir al brulote, el chiste grueso, la actitud de los bajos fondos o la incultura crasa. Ese pueblo nuestro, sencillo, inteligente, maleable, imaginativo y pese a sus detractores, poseedor de una aguda sensibilidad, sigue siendo envenenado por el teatro chocarrero, pesado y denigratorio que le proporcionan la gran mayoría de las compañías radioteatrales y otras compañías, encabezadas siempre por uno de esos característicos actores o actrices populacheros y bramadores que en todos los tiempos, han sido los peores enemigos o la plaga del buen espectáculo teatral. Por obra de este teatro de baratija o bufonesco o circense, nuestro pueblo desconoce prácticamente, lo que es verdadero espectáculo teatral, sus enormes posibilidades como medio de cultura, progreso y limpieza."

[89] Eulogio. "Dos más dos son cinco." *Crónica*. Concepción, lunes 2 de diciembre de 1957

En relación a las actuaciones, éstas fueron evaluadas según tres criterios: seguridad de Tennyson Ferrada "para dar real contextura a su personaje, demostrando la ductilidad que es requisito esencial para imponerse ante cualquier público" y capacidad para "proyectar con verdad y convencimiento su personaje"; "desenvoltura de Mireya Mora, muy ajustada al tipo popular de la doméstica que se siente parte de la familia"; y "esfuerzo de Fresia Acuña y Norma Gómez en mantener su trabajo escénico a la altura de Ferrada, Mora y Rojas Murphy."



Dos más dos son cinco
En escena: Andrés Rojas Murphy y Tennyson Ferrada

El trabajo realizado por Fresia Acuña generó variadas opiniones en la prensa local. Algunos la felicitaron por su "exquisita femineidad" y otros por desempeñar su papel "apropiadamente". En lo que hubo unanimidad de la prensa sobre la actuación de Fresia fue en destacar que con ella "el TUC tiene una dama joven para su elenco, cuya falta es demasiado notable."[90] Norma Gómez también generó opiniones diversas. Fue felicitada por su actuación "acertadamente pituca" y por destacarse como una "discípula aprovechada en la experta dirección de Gustavo Meza."[91]

[90] En abril de 1957 los medios de comunicación locales celebraron el plan de formación de actrices y actores impulsado por la Escuela de Teatro del TUC, sobre todo por la necesidad de que surgieran nuevas actrices. A mediados de 1958 esto continuaba siendo un problema para el elenco universitario, "la única falla que tenemos por ahora, es la falta de elementos femeninos, ya que debemos recurrir siempre a las mismas actrices. Ellas son buenas, pero necesitamos mayor número." *Crónica*. "Teatro Universitario de nuevo en escena." Concepción, martes 2 de abril de 1957. *Crónica*. "En Santiago: Cederían el Teatro Antonio Varas para que actúe el TUC." Concepción, viernes 4 de julio de 1958

[91] Eulogio. "Dos más dos son cinco." Op.Cit.

11. MONTAJES DEL TUC: 1958

Crónica: "El TUC es un conjunto de gran eficiencia tanto individual como colectiva, lo que permite afirmar que se ubica en el tercer lugar en Chile"

El año 1958 la Universidad de Concepción impulsó un movimiento cultural tan importante que durante los 45 años siguientes ha seguido siendo un referente obligado a la hora de evaluar la gestión cultural y las políticas universitarias nacionales.

CRONICA LOCAL — EL SUR — Concepción, martes 21 de enero de 1958 — PAG. 3

PRIMER ENCUENTRO DE ESCRITORES INAUGURADO AYER DARA UNA PAUTA DEL ESTADO DE LAS LETRAS CHILENAS

EN EL SALON DE HONOR DE LA UNIVERSIDAD SE EFECTUO LA REUNION OFICIAL DEL TORNEO

TEMAS TRATADOS HAN LOGRADO INTERESAR A MUCHO PUBLICO

Poeta Humberto Díaz Casanueva hablará en sesión de la mañana

Once observadores extranjeros asisten a Encuentro Escritores

El espíritu de estas reuniones intenta un examen actual de las letras chilenas

"Historia del Nuevo Mundo" será el título de la obra que escriben 50 historiadores

"EL NOVELISTA ES UNO DE LOS HISTORIADORES DE SU TIEMPO"

PERSONALMENTE PREPARA UN ESTUDIO SOBRE EL BARROCO EN EL CONTINENTE

Peligro inminente de incendio representa una industria que existe en esta ciudad

Comisión directiva se nombró encuentro de escritores chilenos

Dinero

CATRES DE CAMPAÑA "MAPIE"

TROFEOS DEPORTIVOS — JOYERIA "ALMIRALL"

PINTURAS Forestilla — SUPER CEREMAR

AVISO

Rogamos a nuestros clientes y favorecedores se sirvan retirar de nuestros talleres todos los trabajos de vulcanización, ya sea por reparaciones o recauchaje antes del 31 del mes en curso, por liquidación de esta Firma.

Pasado esta fecha no podremos responder de los trabajos no retirados.

INCAR SOC. Ltda.

Remington Rand

Sistema y organización Xardox

Sistema visible de controles

Una organización al servicio de los negocios

SAN MARTIN 653 - CASILLA 807

FREI

INAUGURARA LA "CASA DE LA CAMPAÑA"

EL JUEVES 23

A LAS 19.30 HORAS

HABLARAN: Pedro Espina R.

DIRIGENTES SINDICALES y el CANDIDATO NACIONAL y POPULAR

- Aníbal Pinto esquina de O'Higgins -

A comienzos de 1958 la Universidad organizó la Cuarta Escuela Internacional de Verano, en la que tuvieron lugar, entre otros, dos eventos de suma importancia para la historia de la cultura penquista: el primer Encuentro de Escritores Chilenos[92] y el primer Encuentro de Folkloristas Americanos.[93]

Los medios de comunicación difundieron y apoyaron sistemáticamente las actividades realizadas en el marco de la Cuarta Escuela Internacional de Verano de 1958 y afirmaron que "Nunca hasta ahora en Chile, y quizás en América, se había logrado algo semejante. Nunca tampoco, había habido una ciudad totalmente interesada en literatura como lo está Concepción en estos momentos."[94]

LA PATRIA

Gabriel Martínez, habla del TUC en un reportaje que le hizo el diario "El Tarapacá"

PRESIDENTE DE CORTE SUPREMA ARGENTINA RENUNCIO EN PROTESTA CONTRA LOS NOMBRAMIENTOS DE FRONDIZI

Lucido concierto ofreció anoche gran banda de 57 músicos de Base Naval de Talcahuano

Soldados de todas las unidades de la Guarnición jurarán hoy a la Bandera

Julio 15 60 Millones ENTERO $ 5.000.- VIGESIMO $ 250.- Lotería de Concepción

En los paseos.. CRI CRI Ambrosoli

Obsequio de LA PATRIA

[92] El 2 de enero de 1958 la prensa penquista anunció que en el "torneo literario" participarían los poetas: Braulio Arenas, Miguel Arteche, Eduardo Anguita, Efraín Barquero, Humberto Díaz Casanueva, Mahfud Massis, Nicanor Parra y Gonzalo Rojas; los novelistas y cuentistas: Guillermo Atías, Daniel Belmar, Mario Espinoza, Claudio Giaconi, Nicomedes Guzmán, Enrique Lafourcade, Carlos León, Herbert Müller, Volodia Teitelboim y José Manuel Vergara; los dramaturgos: Fernando Debesa, Luis Alberto Heiremans, Fernando Jousseau y José Ricardo Morales; y los ensayistas: Fernando Alegría, Alfredo Lefebvre, Juan Loveluck, Jorge Millas y Luis Oyarzún. *Crónica*. "Nervioso ritmo mantiene Cuarta Escuela de Verano." Concepción, domingo 4 de enero de 1958

[93] El Encuentro de Folkloristas reunió en 1958 a: Violeta Parra, Augusto Raúl Cortázar, Efraín Morote Best y Paulo de Carvalho Neto. Después del evento, la Universidad contrató por un período de seis meses a Violeta Parra para realizar una investigación folklórica en la zona (Hualqui, Coelemu, Florida y Ñipas). Producto de esta investigación, Violeta reunió una colección de 50 nuevas melodías que se sumaron a las 15 con las que en todo el país se cantaban las cuecas. *Crónica*. "La folklorista Violeta Parra continuará aquí." Concepción, viernes 28 de febrero de 1958

[94] *Crónica*. "Encuentro de Escritores." Concepción, martes 21 de enero de 1958

El año 1958 el Teatro de la Universidad de Concepción dejó de ser un elenco aficionado para transformarse en profesional. En este proceso, la institución universitaria tuvo un papel determinante, pues gestionó la contratación de cinco actores y de un nuevo director, para que trabajara simultaneamente con Gabriel Martínez, y asignó al TUC una importante cantidad de recursos destinados al pago de honorarios, lo que permitió que actores, actrices, directores y técnicos se dedicaran exclusivamente al teatro.

Durante ese año fueron contratados: Delfina Guzmán, Jasna Ljubetic, Luis Alarcón, Jaime Vadell, Nelson Villagra y el director Gustavo Meza. De éstos, Delfina Guzmán fue la actriz más destacada por la prensa de la época. Cuando llegó a Concepción, el 21 de julio de 1958, *La Patria* dedicó un importante espacio de la primera página para proporcionar sus antecedentes y difundir sus planes en relación al TUC.[95]

LA PATRIA

EE. UU. y G. Bretaña aceptan reunión de jefes de Estado en Consejo de Seguridad de NU

– Del Teatro Experimental al TUC –
Delfina Guzmán llegó de Santiago para presentar "La voz de la tórtola"

Fueron ovacionados los integrantes del Octeto de Viena en concierto de anoche

"SE ESTA APLASTANDO TODA LA VIEJA POLITICA COLONIAL" DIJO KHRUSHCHEV

Se creyó que un tren carbonero de la CAP se había precipitado al Bio Bio

GOBERNISTAS Y OPOSITORES SE HAN ATACADO EN LAS CALLES DE LA PAZ

"La democracia económica se define por el nivel de vida"

27 de Julio
60 Millones
ENTERO $5.000.- VIGESIMO $250.-
Lotería de Concepción

Estados Unidos no enviará sus tropas a Irak

NASSER PRONUNCIO ARDOROSO DISCURSO ANTE GRAN MUCHEDUMBRE EN EL CAIRO

[95] "En realidad sería de mi agrado trabajar con mis compañeros del TUC por una temporada más larga e interpretar varias obras. He recibido proposiciones para ingresar al conjunto penquista. Estamos estudiando estos planes. A lo mejor me vengo a esta ciudad, que tanto me gusta y cuyo ambiente cultural resulta realmente simpático y atrayente." E.R. "Del Teatro Experimental al TUC. Delfina Guzmán llegó de Santiago para presentar La voz de la tórtola." *La Patria*. Concepción, miércoles 23 de julio de 1958

La contratación de estas nuevas figuras significó un gran impulso para la actividad teatral penquista, pues durante ese año el TUC repuso *Dos más dos son cinco* y preparó con tres elencos seis montajes: *Topaze*, *La soga*, *El diario de Ana Frank*, *La voz de la tórtola*, *Una mirada desde el puente* y *Zamora*. Los cuatro primeros fueron puestos en escena durante el primer semestre del año 1958. De éstos, los primeros tres formaron parte de los montajes con los que el elenco universitario realizó una gira por la zona, presentándose en Talcahuano, Tomé, Coelemu, Los Angeles y Penco. Los tres últimos, preparados simultaneamente, formaron parte del repertorio de obras del segundo semestre de ese año, período durante el cual el TUC además invitó al público penquista a la presentación, según la técnica de teatro circular[96], de fragmentos de dos obras: *Nuestro pueblo* y *El zoo de cristal*; y a la puesta en escena de la única obra escrita durante el período por Tennyson Ferrada, *Cuando se casan los huasos*.[97]

Los medios de comunicación de la época apoyaron e incentivaron la profesionalización del TUC como la culminación de un largo proceso en la escena teatral penquista. El elenco, "compuesto por gente que aunque de poca academia, son actores intuitivos, tal vez natos que han logrado un perfecto dominio de las tablas"[98], fue definido como un conjunto de grandes posibilidades que "podía adueñarse de toda la zona sur del país, pues ese era el papel que le correspondía."[99]

Concepción es 2a. Plaza Teatral Chilena

El Tema De Hoy

LABORATORIOS SAVAL S. A.

ORBENIN

LABORATORIOS SAVAL S.A.

[96] Según explicó la prensa de la época, la técnica del teatro circular consistía en que "el público se sitúa alrededor de los artistas para presenciar desde todos los ángulos la interpretación de cada uno de los actores. Así, éstos que no requieren vestuario, maquillaje, ni decorados, están exigidos de realizar un acabado desempeño, ya que sus defectos no pueden ser ocultados. El espectador debe contribuir durante la representación, con una gran dosis de imaginación para ver todo aquello que los intérpretes desean que vea, lo que lo hace en la práctica sentirse como si participara en la obra. *La Patria*. "Sistema Teatro Circular permitirá al TUC amplia difusión en localidades menores." Concepción, miércoles 27-VIII-1958

[97] Según lo informado por la prensa en el montaje *Cuando se casan los huasos* participaron: Enrique Inostroza, María Quiroz, Enrique Puentes, Alberto Eastman, Ximena Ramírez, Tennyson Ferrada, Jaime Vadell, Carlos Núñez, Andrés Rojas Murphy, Nelson Villagra, Luis Alarcón, Delfina Guzmán, Norma Gómez y Jasna Ljubetic. En sincronización musical, Gustavo Meza; y en dirección de escena, Jaime Mardónes. *El Sur*. "Comedia campesina presentarán TUC y conjunto "Los Acampaos" para el 18." Concepción, miércoles 10 de agosto de 1958

[98] E.R. "Un osornino de cepa frente al TUC. Gustavo Meza, hijo de un destacado político y alumno de Pedro Orthus, dirigirá drama policial La soga." *La Patria*. Concepción, jueves 26 de junio de 1958

[99] *Crónica*. "¿Qué programa tiene el TUC?" Concepción, jueves 26 de junio de 1958

La impresión de que el elenco universitario estaba viviendo el comienzo de la etapa más importante de su historia fue reafirmada por las figuras recientemente contratadas, quienes destacaron que el TUC estaba "tomando cuerpo, no sólo en el aspecto artístico, sino que en el de su organización, completando sus cuadros técnicos y formando su propio público."[100]

En este sentido, afirmaron que "El TUC tiene antecedentes muy buenos, es un conjunto de gran eficiencia tanto individual como colectiva, lo que permite afirmar que se ubica en el tercer lugar en Chile, pese a que una comparación entre el teatro penquista y de Santiago o Valparaíso tiene que hacerse una vez que se foguee más, como teatro profesionalmente hablando."

LA PATRIA

El Ejecutivo presentó proyecto que aumenta en 20% desde junio rentas de 39 servicios

EL GOBIERNO EXPLICA QUE ES PARA LOS QUE NO HAN TENIDO LEYES ESPECIALES DE REAJUSTE.—

"EL SENADOR FREI EN "LA PATRIA"

Eisenhower no irá a Buenos Aires 1.º mayo

Madre e hija murieron quemadas en posible al interior de Arica

En mayo se iniciará racionamiento de los servicios eléctricos

S. E. AUN ESTUDIA BUENOS AIRES

POSIBILIDAD DE IR A PRIMERO DE MAYO

Comisión de la Cámara rechazaría cargos contra Ministro de Tierras

Anoche circularon rumores de que se retiraría acusación.—

Un paro de 48 horas de solidaridad con estudiantes de Santiago harán efectivo hoy alumnos de Dentística

— EL "TUC" EMPEZO BRILLOSAMENTE SU JORNADA —

Tennyson Ferrada encarnará "Topaze" y nueva actriz Jasna Sjubetic a "Ernestina Muche"

Jasna Sjubetic, es la nueva actriz del Teatro Experimental que llegó a Concepción para reforzar el TUC.— Vicente Santamaría hará el "Concejal" de la pieza de Marcel Pagnol.— Seis obras subirán a escena este año.— Cuatro directores trabajarán para el TUC en esta temporada.— Lalo Aburcón y Nelson Villagra llegaron también desde Santiago para ingresar al elenco penquista.— Raúl Allegri, del Experimental, diseña las decoraciones de "Topaze".— Una entrevista para el diario "La Patria".

Proyecto de reforma electoral discutido hace años envió el Gobierno al Congreso

LA COMISION DE HACIENDA DE LA CAMARA TRATO PRIMER PROYECTO PRESENTADO.—

Hay criterios diferentes en el bloque acerca de procedimientos

Otras 150 telas ha logrado reunir la Universidad para Museo de Artes

Espectacular accidente en Talcahuano

El 4 de mayo serán las elecciones para Presidente en Colombia

Calzado para INVIERNO

$ 5.016

Colo Colo 680

PARADA 3 A PESCO. ENTRE FREIRE Y MAIPU

REPITA SUS BUENOS RENDIMIENTOS... RESERVE HOY SUS SEMILLAS DE:

TRIGOS - AVENAS CEBADAS - CENTENO

¡ENTREGA INMEDIATA!

PAGO A LA COSECHA 10% INTERES

BANCO DEL ESTADO DE CHILE SECCION COMERCIAL

[100] *Crónica*. "Medio millón de pesos costó montar La soga." Concepción, viernes 4 de julio de 1958

El 15 de noviembre de 1958 llegó a Concepción Pedro de la Barra, invitado por el TUC para dirigir una obra de Manuel Rojas.[101] La prensa de la época no difundió, hasta fines de diciembre, el nombre de la obra, *Población esperanza* y el de la coautora Isidora Aguirre, identificada en numerosas ocasiones y hasta el día de hoy, como "colaboradora" de Rojas. El 17 de diciembre llegaron ambos a Concepción, invitados por la Universidad para dictar, en el marco del evento internacional de verano, una conferencia sobre teatro chileno y *Población esperanza*. Se anticipaba de esta manera el programa de actividades de la Quinta Escuela Internacional de Verano de 1959. A fines del mismo mes, los medios de comunicación locales informaron que a una semana de comenzado el evento, había más de un millar de personas matriculadas en las diferentes actividades.

LA PATRIA

PROYECTIL ATLAS DE 3.900 KILOS PUSO EN ORBITA EE. UNIDOS

Todo el vehículo y no sólo parte delantera, gira en torno a la Tierra

Manuel Rojas, Isidora Aguirre y Pedro de la Barra, nos hablan de su próximo estreno teatral "Población Esperanza"

EXPOSICION FRUTICOLA SERA PRESENTADA EN CONCEPCION

Hoy alzará el azúcar

Veinte prelados fueron ungidos ayer cardenales por S. S. el Papa

Resuelto el conflicto de los ferroviarios

De un 32% será reajte para empleados y obreros de sectes público y privado

Concurso de Navidad de "La Patria"

[101] Los vínculos de Manuel Rojas con el arte dramático databan de 1920. "Mi relación con el teatro data de hace bastantes años, cuando escribí la obra *La voluntad* que se representó una sola vez. Después, cuando estuve en Buenos Aires, con una situación económica pésima, escribí un sainete que no fue aceptado por nadie. Un día Rafael Frontaura me lo pidió y luego lo perdió al arrancar de un hotel por no tener dinero con que pagar la cuenta. Eran tiempos bohemios, duros, pero hermosos a la vez. Conocí a Antonio Acevedo Hernández, me integré a la Compañía de Alejandro Flores, como apuntador de una obra que se representó en Tomé, en una cantina. Alrededor del año 20 me embarqué con una Compañía rumbo a Punta Arenas, me fue tan mal que no tenía cómo regresar a Santiago." Mario Cánepa completa en 1996 la historia rememorada por Manuel Rojas en relación a sus vínculos con el teatro de principios del siglo XX en Chile, "en 1920 se va al sur como consueta de la Compañía Casimiro Ross-Alejandro Flores. Es la gira "rasca", como se le llama en la jerga teatral, con deudas en los hoteles, viajar en tercera o en carreta, no recibir sueldos, y por último, quedar botados como ocurrió en este caso en Punta Arenas. Ross y Flores pasaron a la Argentina, debiendo recurrir el resto del elenco a los pasajes de la Beneficencia Pública, que otorgaban los barcos para los enfermos graves. Algunos se hicieron pasar por tuberculosos, otros por paralíticos y Manuel Rojas por loco." *La Patria*. "El TUC, en vísperas de un gran suceso. Manuel Rojas, Isidora Aguirre y Pedro de la Barra, nos hablan de su próximo estreno teatral Población esperanza." Concepción, viernes 19 de diciembre de 1958. Mario Cánepa. "Manuel Rojas, Apuntador y Autor Teatral". *CUADERNOS*. Fundación Pablo Neruda. Año VII. Número 24. Santiago Chile. 1996. P. 69

11.1 El diario de Ana Frank

El montaje de *El diario de Ana Frank* [102] de Goodrich-Hacket, catalogado como un "estreno absoluto en Chile", figuró con mayor frecuencia en la prensa local del período sólo una semana antes de la función de estreno, cuando la Cuarta Escuela Internacional de Verano había finalizado.

Los discursos periodísticos sobre el montaje fueron contradictorios. Inicialmente la puesta en escena fue considerada un éxito, días después sin embargo, estos mismos medios de comunicación estimaron que había sido "anticipada" y que el TUC no había sabido "sopesar la tremenda responsabilidad que se echó sobre sus hombros con el montaje de esta obra y tampoco tuvo la humildad del caso para reconocer sus propias limitaciones."[103]

Según la prensa de la época las deficiencias del montaje radicaban en el proceso de constitución de dos de los lenguajes de la puesta en escena: actuación y escenografía.

El trabajo de actores y actrices fue evaluado en algunos casos, según criterios no explicitados. Ejemplo de ello fueron aquellas afirmaciones que señalaron que "las actuaciones, salvo excepciones, estuvieron discretas e incluso menos que eso." En otros casos, sin embargo la evaluación consideró la capacidad o incapacidad de actores y actrices para "sentir el personaje" e "identificarse con él." Junto a lo anterior, el trabajo realizado por ciertas figuras provenientes de la Escuela de Teatro e invitados a integrar el elenco para este montaje, generó importantes discrepancias. Ejemplo de ello fue el caso de Jorge Matamala, considerado por algunos como un "principiante que no desmintió su condición de tal" y por otros, como un "debutante que supo desenvolverse con acierto, denotando las enseñanzas de Gabriel Martínez"[104] Ejemplo de ello fue también el caso de Norma Gómez, considerada por algunos "débil" y por otros, "sencillamente buena, pues supo dar a su personaje una síntesis femenina hebraica."

Las discrepancias de la prensa sobre el trabajo de algunos actores y actrices también se manifestó en el caso de ciertas figuras que formaban parte del elenco estable del TUC. Fue el caso de Verónica Cereceda, cuyo desempeño fue considerado por Hermes, falto de naturalidad, "su presencia en escena resultó un tanto afectada. El tono de su voz, y la forma un tanto recitativa de ciertos parlamentos, fueron inadecuados." Para Gónlez en cambio, el desempeño de Verónica había sido apropiado y de acuerdo a su "capacidad histriónica y su sensibilidad femenina."

El trabajo realizado por Vicente Santamaría y Alberto Villegas fue, a diferencia de los casos anteriores, celebrado por casi la totalidad de la prensa local. El primero, catalogado por H.N.Gónlez como "un crédito verdadero del TUC", fue celebrado según su capacidad para transformarse en otro y actuar impulsado según las características de ese otro, "Santamaría construyó el personaje que más convenció, porque su intérprete se mantuvo dentro de él durante todo el desarrollo del drama." En el caso de Villegas, Gónlez consideró el mismo criterio, pero para señalar que el proceso de transformación del actor en otro no se había logrado, "su personaje no llegó al público, por demasiado formal, lo que desgraciadamente provocó que algunas intervenciones suyas, de profundo dramatismo, fueran para ese sector superficial y epidérmico del público, motivo de risa."

[102] Según la prensa en *El diario de Ana Frank* participaron: Andrés Rojas Murphy, Vicente Santamaría, Jorge Matamala, José Chesta, Roberto Navarrete, Alberto Villegas, Ramón Vallejos, Berta Quiero, Aída Garcés, Nancy Schmauk, Norma Gómez y Verónica Cereceda. En dirección, Gabriel Martínez; en ayudantía de dirección, Juan Stoulman; en escenografía, Osvaldo Cáceres y Magdalena Gutiérrez; en interpretación musical, Gustavo Becerra; en utilería, Matzuri González, José Chesta y Luis Vivallo; en iluminación, Pablo Dobud; en maquillaje, Carlos Núñez; en vestuario, Eduardo Hyde; en dirección de escena, Fernando Farías; y como apuntador, Luis Ayala. *La Patria*. "Por primera vez en Chile se presentará en Concepción El diario de Ana Frank." Concepción, jueves 23 de enero de 1958

[103] Hermes. "El diario de Ana Frank." *Crónica*. Concepción, lunes 31 de enero de 1958

[104] H.N.Gónlez. "Estreno de El diario de Ana Frank." *La Patria*. Concepción, viernes 31 de enero de 1958

El trabajo escenográfico fue considerado "restringido", porque en lugar de sintetizar el espacio vital donde ocurrían los hechos, se había tratado de reconstruir la buhardilla de la casa holandesa, "tapando por su amontonamiento exagerado muchos movimientos y trabajo plástico de los intérpretes."

11.2 Dos más dos son cinco

El montaje de *Dos más dos son cinco* figuró en la prensa local a mediados de enero y febrero de 1958, a propósito de su reestreno. Los discursos periodísticos proporcionaron mayor información sobre la reposición de la obra ocurrida durante febrero, tal vez porque ésta se realizó en el marco de la primera gira que el elenco universitario hizo al sur del país y que le permitió presentarse en Aysén, Ancud, Castro, Puerto Montt, Puerto Varas, Osorno, Temuco y Valdivia. "El TUC puso una pica en Flandes y entronizó el gusto por el teatro, como manifestación viva de la cultura, en poblados dejados de la mano de Dios, donde no son familiares ni los circos."[105]

11.3 Topaze

El montaje de *Topaze*[106] de Marcel Pagnol figuró en los medios de comunicación locales en discursos periodísticos que organizaron la información de acuerdo a seis constantes: síntesis argumental de la obra y especulación sobre la tesis propuesta por el dramaturgo; descripción del vestuario y presupuesto asignado a éste; descripción del maquillaje, "acorde con la época que representaba la obra"; descripción de la escenografía, "que daba a todos los ambientes neta sensación de realidad"; entrevista al director Gabriel Martínez; y promoción de una de las actividades de difusión por primera vez implementadas por el elenco universitario, "Hoy un actor, maquillado y vestido a la usanza de la década del 20 paseó impávidamente por las calles penquistas, haciendo réclame a la función de Topaze."[107]

Elogia Ejecución de Nagy.-

China Amenaza a Países Satélites

Pero Yugoeslavia Retiró Embajador en Budapest

Hoy Llegó la 'Burghead Bay'

CRÓNICA

Hija de Infanta de España Casó con un Hijo de Diplomático

Alarma Ante Muerte de Boxeadores

[105] *Crónica*. "Terminó lucida gira del TUC. Expedición Teatral al Sur del país." Concepción, 8-II-1958

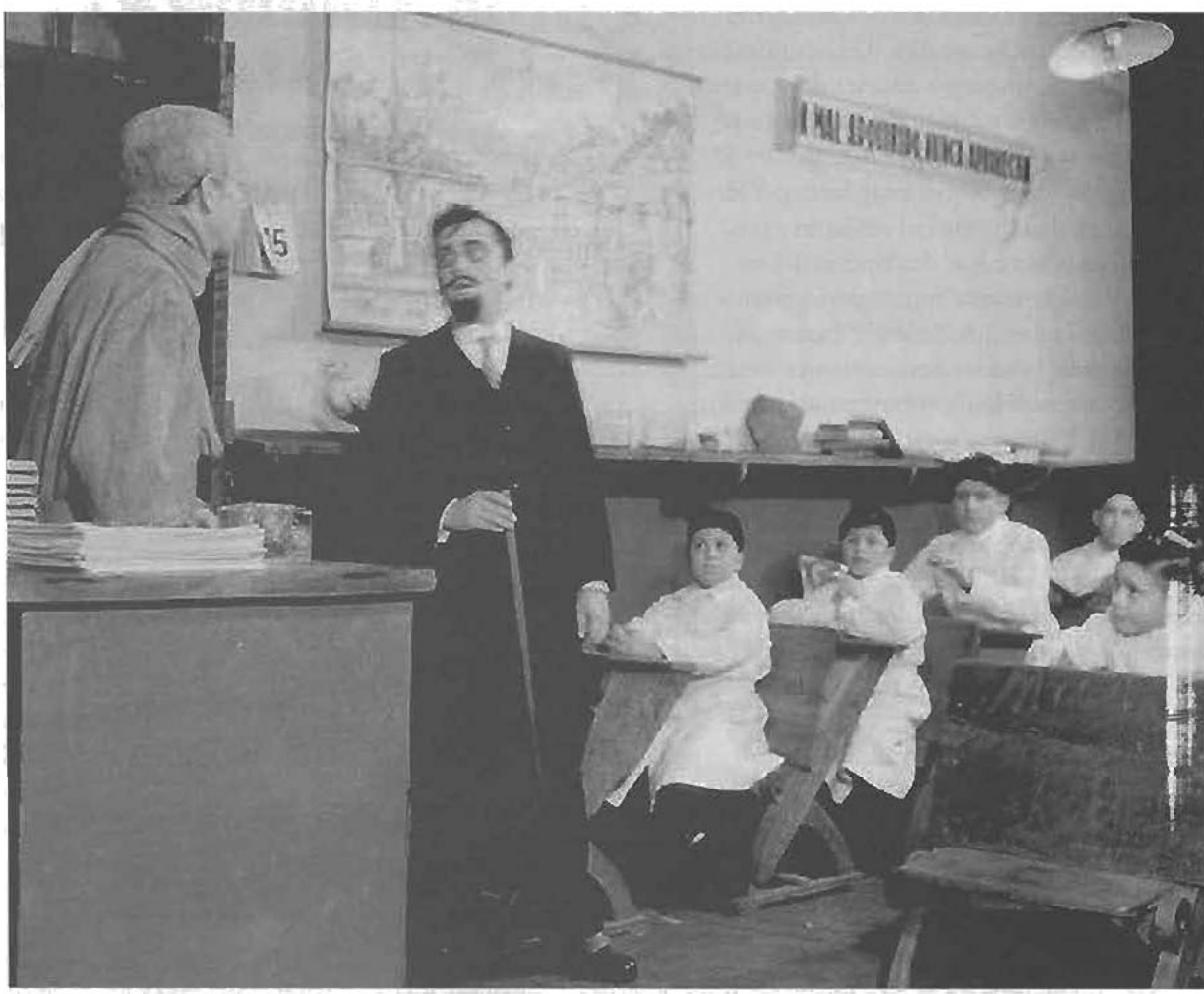
[106] Según la prensa en *Topaze* participaron: Tennyson Ferrada, Luis Alarcón, Gustavo Meza, Nelson Villagra, Jasna Ljubetic, Mireya Mora, Verónica Cereceda, Berta Quiero, Vicente Santamaría, Fernando Farías, José Chesta y Ramón Vallejos. En dirección, Gabriel Martínez; en "decoración", Raúl Aliaga; en escenografía, Salo San Martín (también figuró como Francisco San Martín); en "indumentaria", Eduardo Hyde; en iluminación, Pablo Dobud y Flaminio Romero; y en maquillaje, Carlos Núñez. *Crónica*. "Topaze". Concepción, sábado 21 de junio de 1958

[107] E.R. "A 24 horas del esteno de Topaze. Gabriel Martínez, el director, revela pormenores, problemas y esperanzas de la labor teatral" *La Patria*. Concepción, jueves 19 de junio de 1958

Después del estreno *Crónica* se refirió a las reacciones del público, "que llenó las aposentadurías del Teatro Concepción"; definió a *Topaze* como una obra "que satiriza ciertas costumbres políticas, propias de los sistemas democráticos y de los otros sistemas, en los cuales el prevaricato, el soborno y la coima con que ciertos políticos confunden la acción pública, estaban retratados a través de pinceladas llenas de humor"; y evaluó seis de los lenguajes de la puesta en escena: actuación, dirección, escenografía, iluminación, vestuario y maquillaje.

El trabajo del director fue evaluado según la consideración de cuatro criterios: capacidad o incapacidad de éste para seleccionar la obra y los actores apropiados, para precisar el género de ésta y respetar el texto dramático, de acuerdo al ritmo del montaje.

Dos días antes del estreno, Gabriel Martínez había explicado a *La Patria* los motivos de la selección de *Topaze* para la temporada 1958, "la obra queda dentro de las posibilidades del TUC, porque se trata de una pieza atractiva, emocional, sugerente, muy apropiada para cualquier público, que cumple una misión cultural y espiritual al servicio del público pencón." Pese a las declaraciones de Martínez algunos discursos periodísticos de la época consideraron que la obra, "característica de la post primera guerra mundial, para los espectadores de fines de la década de 1950, resultó recargada, lenta, declamatoria y falsa."[108]



TOPAZE
En escena: Tennyson Ferrada y niños

[108] H.N.Gónlez. "Topaze, comedia de Marcel Pagnol, presentada por el TUC." *La Patria*. Concepción, sábado 21 de junio de 1958

La puesta en escena de *Topaze* fue en general considerada deficiente según "una concepción poco definida y unas interpretaciones poco homogéneas." A juicio de Lefebvre estas deficiencias habrían sido de exclusiva responsabilidad del director que "calificó erradamente la obra de comedia satírico-melodramática con mucho de vaudevillesco, lo que le permitió elaborar personajes grotescos junto a otros serios, alterando la línea de equilibrio teatral y cayendo en caricaturas junto a figuras de constancia humana y realista."[109] Por otra parte, según Lefebvre, el ritmo moroso había sido el resultado de un apego excesivo al texto, "ganando en sinceridad y respeto por la obra, pero perdiendo en expresividad."

Pese a lo anterior, el trabajo de actores y actrices fue en general celebrado. Tennyson Ferrada fue catalogado, después de este montaje, como "un valor histriónico definitivamente consagrado, de gran calidad y de las más amplias posibilidades" H.N.Gónlez consideró dos criterios para esta valoración, la "soltura de su papel" y la "expresión de caracteres precisos y claros en la interpretación de su personaje" Posteriormente, Lefebvre, que también destacó el trabajo de Tennyson según su "gratísima naturalidad", aludió a la evaluación de Gónlez señalando que "no diré la repetida frase que anda de boca en boca y de radio en radio: ha sido la consagración de su carrera, porque este juicio es para reventar a un cristiano que está en la flor de la edad creadora."

TOPAZE
En escena:
Verónica Cereceda y
Tennyson Ferrada

Las únicas debilidades identificadas por la prensa en el trabajo de Ferrada lo fueron según "la colaboración dispareja de los otros artistas." Esos "otros artistas" fueron al parecer Verónica Cereceda y Fernando Farías. La primera, considerada la actriz inapropiada para la obra, fue mal evaluada según su "sobrellevada línea pasiva y monorrítmica." Gónlez le sugirió, "Imprimir desplante, preconcebida melosidad a muchas escenas y fuego pasional que diera nítida sensación de ser fingido y profesional en otras." Lefebvre en cambio, responsabilizó al director por seleccionar a Verónica para interpretar el personaje principal, "la tendencia de

[109] Alfredo Lefebvre, "El Teatro Universitario de Concepción estrena Topaze." *El Sur*. Concepción, domingo 22 de junio de 1958

los teatros universitarios va contra la mantención de estrellatos, como se estilaba antes en las compañías comerciales; por lo tanto no debe insistirse en los mismos intérpretes siempre para papeles principales, salvo cuando las disposiciones individuales favorezcan acentos de la idiosincrasia del personaje o ductilidades probadas."

TOPAZE
En escena: Verónica Cereceda y Vicente Santamaría

A diferencia de las evaluaciones anteriores, el desempeño de Jasna Ljubetic y Nelson Villagra fue destacado por Lefebvre según tres criterios: "desenvoltura en el escenario", "seguridad" y "naturalidad"; y el de Vicente Santamaría, según "la expresividad y consistencia dadas a sus personajes". De estas tres figuras, el trabajo de Villagra generó juicios contradictorios que por un lado celebraron su interpretación y que por otro, lamentaron "el verdadero dibujo animado de índole farsesca que había engendrado una estridencia muy desentonada en el conjunto." Una situación distinta ocurrió en relación a los criterios considerados para valorar el trabajo de Mireya Mora y Ramón Vallejos, ambos celebrados por sus capacidades para "poner en el escenario sus reconocidas dotes de artistas capaces y fogueados." Lo mismo sucedió con la evaluación de dos actores provenientes de la Escuela de Teatro e invitados a participar del montaje, Berta Quiero y José Chesta, destacados según "su claro progreso escénico en su limitada actuación."

En relación a la escenografía e iluminación, éstas fueron consideradas "apropiadas y cuidadosas" según criterios no explicitados. El vestuario en cambio, fue destacado según el efecto de realidad logrado en escena, "no hizo aparecer a los artistas como disfrazados, sino en el carácter de la época, año 1925."

11.4 La soga

El montaje de *La soga*[110] de Patric Hamilton figuró en los medios de comunicación como "el segundo estreno del año que haría el TUC como elenco profesional." Los discursos periodísticos dedicaron especial atención a los actores y actrices que integraban el reparto, quienes describieron sus personajes y destacaron el trabajo del director en un aspecto, "trabajar con Gustavo Meza ha sido una experiencia muy interesante, porque ha aplicado una novedosa forma en los ensayos. Hemos comenzado a trabajar con la pieza teatral entera, lo que ha permitido realizar ensayos de un acto completo e incluso más de un acto, de una sola vez."[111] Posteriormente la prensa difundió el costo total de la producción y reconoció la importancia que en su financiamiento habían tenido ciertos penquistas, que "cooperaron con el teatro facilitando muebles, telas, vendiendo trajes y calzados a bajísimos precios. Día a día el público responde de mejor forma, asistiendo a las presentaciones masivamente, de modo que las recaudaciones están financiando el teatro y dejando excedentes importantes como nunca antes había ocurrido."[112]

"LA SOGA" Mostrará una Nueva Expresión Del Teatro Universitario de Concepción

Ocho Personajes Interpretarán Obra de Suspenso de Halminton

Recién Operado Debió Actuar Rojas Murphy

Dos Damas En La Soga

Cederían el Teatro Antonio Varas Para que Actúe el TUC

El Maquillador del TUC Camufló a Peruano que Era de Color Blanco

Medio Millón de Pesos Costó Montar "La Soga"

Matías Bustos Dirigirá Próxima Obra del "TUC"

[110] Según la prensa en *La soga* participaron: Jaime Vadell, Matías Bustos, Nelson Villagra, Carlos Núñez, Andrés Rojas Murphy, Alberto Villegas y Jorge Matamala. En dirección, Gustavo Meza; en ayudantía de dirección, Gustavo Sáez; en vestuario, Eduardo Hyde; en escenografía, Francisco San Miguel; en maquillaje, Carlos Núñez; en iluminación, Pablo Dobud; en presentación escénica, utilería y traspunte, Alberto Placencia y Jaime Mardónes; en luces, Flaminio Romero; como tramoya, Gustavo Saavedra; y en sonido, Nelson Villagrán. *Crónica*. "Medio millón de pesos costó montar La soga." Concepción, viernes 4 de julio de 1958

[111] *Crónica*. "¿Qué programa tiene el TUC?" Op.Cit.

[112] *Crónica*. "Medio millón de pesos costó montar La soga." Op.Cit.

Después del estreno, los discursos periodísticos fueron unánimes en destacar al director Gustavo Meza y a ciertas figuras del elenco y del equipo técnico como fundamentales para el éxito de la puesta en escena de *La soga*. "el interés y honradez artísticos, el afán de realizar verdadero arte, la clara comprensión del drama a representar y del valor que en su unidad correspondía a cada personaje, para que el autor llegara plena y profundamente al público, fue en este estreno del TUC, el trabajo consciente, sólido, sacrificado y tenaz de Gustavo Meza, hombre joven, dueño de una excelente técnica y escuela escénica"[113] Entre los criterios más sistemáticamente considerados para evaluar el trabajo del director estuvieron su capacidad para seleccionar a los actores apropiados para los respectivos personajes y su habilidad para desarrollar en ellos la naturalidad, el ardor y la homogeneidad interpretativa.

El trabajo realizado por Jaime Vadell, catalogado como "la revelación de la noche", fue celebrado según la consideración de seis criterios, varios de los cuales anteriormente no habían sido considerados por la prensa de la época, de modo que no quedó del todo claro su sentido: pasta, talento, simpatía escénica, calidad humana, voz y estudios para expresar cinismo, frivolidad, refinamiento, audacia, terror, suficiencia, vanidad y miedo. La segunda figura destacada unánimemente por la prensa de la época fue Andrés Rojas Murphy, celebrado según su capacidad de identificación con el personaje representado, "él vive su personaje con una intensidad abrumadora y da a los espectadores la sensación más exacta de realidad y actualidad."[114] Sobre el trabajo realizado por Alberto Villegas, Roberto Navarrete e Inés Fierro no hubo unanimidad. Para algunos las actuaciones de éstos no habían sobresalido. En cambio para otros, Villegas, Navarrete y Fierro "lograron propiedad ajustada al texto, y no debían ser sobresalientes; si esto hubiese ocurrido, el director habría errado al interpretar la función dramática de los personajes. Estos contribuyeron a sensibilizar el ambiente del lugar del crimen con diversas calidades humanas. Cualquier intensificación de la línea interpretativa –que por lo demás en escena significaría sobreactuación- sería un desvío de la atención del público que debe ser dirigido a la trama central."[115]

El maquillaje fue evaluado por Lefebvre según la naturalidad lograda en los personajes, "Carlos Núñez trabajó en serio su modelaje de rostros, edades, fisonomías, acentuación de rasgos, logrando naturalidad y no máscaras, matices y no simples realces característicos."

El Teatro Universitario de Concepción,
se complace en presentar:

"LA SOGA"

de Patrick Hamilton

Traducción de

Eduardo Hyde Buccows

Bajo la Dirección de

Gustavo Meza Webar

Reparto

WYNDHAM BRANDON	Jaime Vadell
CHARLES MAITIN	Alberto Villegas
SABOT	Matías Bustos
KENETH RAGLAN	Jorge Matamala
LEILA ARDEN	Nancy Schmauk
SIR JOHNSTONE KENTLEY	Roberto Navarrete
MRS. DEBENHAM	Inés Fierro
RUPERT CADELL	Andrés Rojas

Producción e Iluminación:	Pablo Dolud
Escenografía:	Francisco San Miguel
Vestuario:	Eduardo Hyde
Maquillaje:	Carlos Núñez
Ayudante del Director:	Gustavo Sáez
Director de Escena:	Alberto Plaza
Realización Iluminación:	Hamilton Romero
Realización Escenografía:	Gustavo Saavedra
Utilera y Apuntador:	Jaime Mardones
Efectos Sonoros:	Nelson Villagra

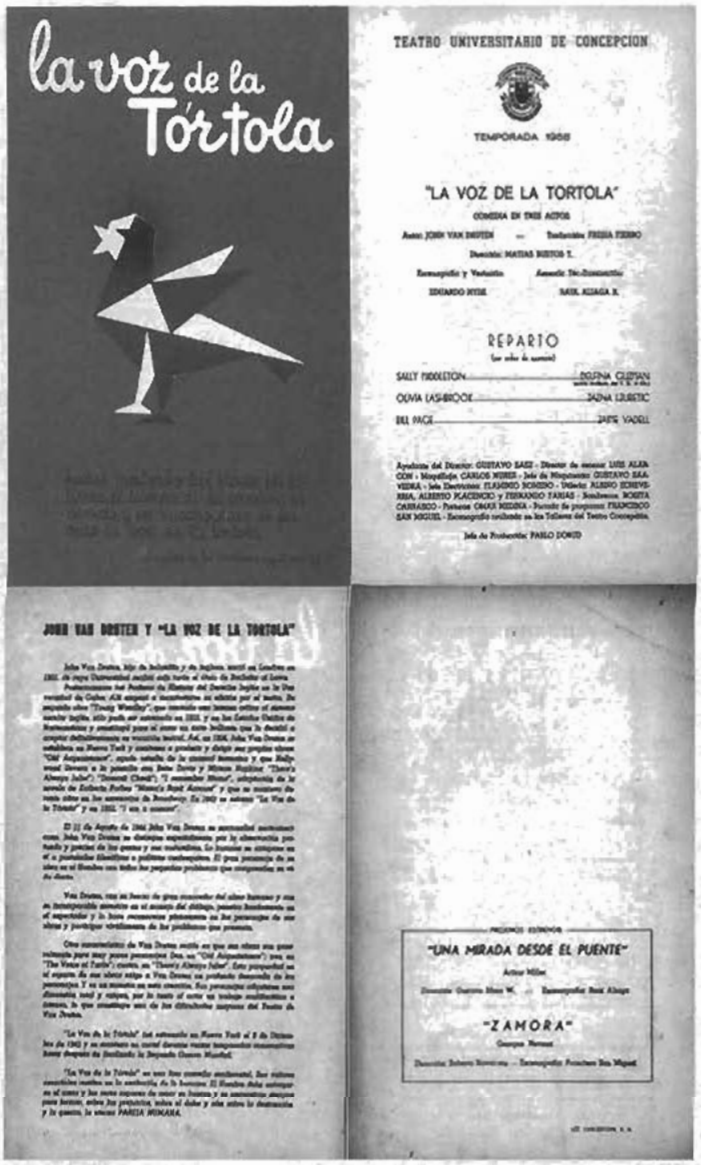
Portada del Programa: Francisco San Miguel

TEATRO UNIVERSITARIO CONCEPCION
1958

[113] H.N.Gónlez. "La soga. Drama criminológico de Patric Hamilton." *La Patria*. Concepción, domingo 6 de julio de 1958
[114] Enrique Barría. "La soga." *Crónica*. Concepción, martes 8 de julio de 1958
[115] Alfredo Lefebvre. "Complemento crítico a La soga." *La Patria*. Concepción, domingo 13 de julio de 1958

11.5 La voz de la tórtola

El montaje de *La voz de la tórtola*[116] de J. Van Druten figuró en discursos periodísticos que organizaron la información de acuerdo a cuatro constantes: descripción de la escenografía, "la obra está montada en un sentido realista. Aparece en escena un departamento típicamente norteamericano, sin que falte nada de las cosas que le son habituales"[117]; difusión de los nombres de las personas que habían intervenido en la selección de la obra[118]; difusión de antecedentes de los elencos internacionales que anteriormente la habían presentado; y desarrollo de aspectos de dos lenguajes de la puesta en escena: actuación y dirección.



[116] Según la prensa en *La voz de la tórtola* participaron: Delfina Guzmán, Jaime Vadell y Jasna Ljubetic. En dirección, Matías Bustos; en escenografía y vestuario, Eduardo Hyde; en traducción de la obra, Fresia Fierro; en asesoría técnica e iluminación, Raúl Aliaga; en maquillaje, Carlos Núñez; en dirección de escena, Luis Alarcón; en producción, Pablo Dobud; como ayudante del director, Gustavo Sáez; en utilería, Albino Echeverría, Alberto Placencia y Fernando Farías; como tramoya, Gustavo Saavedra; como electricista, Flaminio Romero; en pintura, Omar Medina; y como encargado de la portada del programa, Francisco San Miguel. E.R. "Matías Bustos, director debutante. La voz de la tórtola –dijo- ha sido una dura prueba para nuestro Teatro Universitario." *La Patria*. Concepción, lunes 29 de septiembre de 1958

[117] *Crónica*. "Con sólo tres actores se desarrolla toda la trama." Concepción, miércoles 24 de septiembre de 1958

[118] Según declaró Matías Bustos a *La Patria*, en el proceso de selección de la obra habían participado: David Stitchkin, rector de la Universidad; Carlos Martínez, presidente del TUC; y Gabriel Martínez y Gustavo Meza, directores del elenco.

Jasna Ljubetic

El trabajo de actores y actrices fue evaluado según la consideración de cuatro criterios: capacidades histriónicas, versátiles y naturales de Delfina Guzmán y Jaime Vadell; y "ponderada discreción" y buen manejo de las inflexiones de voz de Jasna Ljubetic.

La dirección de la puesta en escena fue destacada solamente por "llevar al público a la suficiente altura de sentimientos." ¿Qué habrá querido decir la prensa con esto?

Cuando aún *La voz de la tórtola* se presentaba en el escenario del Teatro Concepción, *Crónica* informó que Matías Bustos había renunciado al TUC por "razones particulares". A raíz de esta situación el 3 de octubre de 1958 el elenco se reunió en asamblea para debatir al respecto. El tema no volvió a figurar en los medios de comunicación de la época.

11.6 Una mirada desde el puente

El montaje de *Una mirada desde el puente*[119] de Arthur Miller figuró en los medios de comunicación en discursos periodísticos que organizaron la información de acuerdo a cuatro constantes: descripción de las actividades realizadas por el director en el puerto de Talcahuano para hacer estudio de personajes; difusión de los antecedentes de elencos internacionales que anteriormente habían puesto en escena exitosamente la obra; y promoción de antecedentes del director Gustavo Meza y del escenógrafo Raúl Aliaga, invitado especialmente para trabajar en el montaje.

TEATRO DE LA UNIVERSIDAD DE CONCEPCION

PRESENTA:

"Una mirada desde el Puente"

Autor: ARTHUR MILLER — Dirección: GUSTAVO MEZA W.

Escenografía e Iluminación: RAUL ALIAGA — Vestuario: EDUARDO HYDE

REPARTO:

(por orden de aparición)

MIKE	*Roberto Navarrete*
LOUIS	*Alberto Villegas*
ALFIERI	*Luis Alarcón*
EDDIE CARBONE	*Tennyson Ferrada*
CATHERINE	*Delfina Guzmán*
BEATRICE	*Inés Fierro o Brisolia Herrera*
TONY BERELLI	*Alberto Villegas*
MARCO	*Vicente Santamaría*
RODOLFO	*Nelson Villagra*

OFICIALES DE INMIGRACION: 1) Jaime Vadell; 2) Alvaro Zemelman.— DOS MUCHACHOS DEL BARRIO: 1) Luis Ayala 2) Gustavo Sáez.— LIPARI: Alberto Placencio.— MUJER DE LIPARI: Norma Gómez.— HERMANA DE LIPARI: Brisol'a Herrera.— SEÑORA DONDERO: Mireya Mora.— DOS INMIGRANTES CLANDESTINOS: 1) Juan Antonio Cifuentes 2) Carlos Núñez.— UNA MUJER DEL BARRIO: Jasna Ljubetic.

DIRECTOR AYUDANTE: Jaime Vadell.— AYUDANTE DE VESTUARIO: Jasna Ljubetic.— MAQUILLAJE: Carlos Núñez.— AYUDANTES DE MAQUILLAJE: Arturo Olate y Norma Gómez.— PEINADOS: María Audibert.— PELUCAS: Angela Moncada.— SONIDOS: Osvaldo San Martín.— DIRECTOR DE ESCENA: Jaime Vadell.— JEFE DE MAQUINARIAS: Gustavo Saavedra.— JEFE DE ELECTRICISTAS: Flaminio Romero.— TRASPUNTE: Francisco San Miguel.— UTILERIA: Mireya Mora.— MOBILIARIO: Albino Echeverría.— PORTADA DEL PROGRAMA: Francisco San Miguel.— APUNTADOR: Alberto Villegas.— PINTURA DECORADOS: Fidel Pineda y Omar Medina.— CONFECCION VESTUARIO: Enrique Zappettini, Nena Echeverría y Escuela Técnica Femenina.— AYUDANTE ILUMINACION: Flaminio Romero.

Escenografía realizada en los Talleres del Teatro Concepción.

JEFE DE PRODUCCION: Pablo Dobud U.

[119] Según la prensa en *Una mirada desde el puente* participaron: Tennyson Ferrada, Luis Alarcón, Inés Fierro, Verónica Cereceda, Delfina Guzmán, Vicente Santamaría, Nelson Villagra, Ramón Romero, Enrique Inostroza, Alberto Placencia, Alberto Villegas, Hermógenes Sandoval, Gustavo Sáez, Gladys Lagos, Norma Gómez, Mireya Mora, Juan Antonio Cifuentes, José Hernán Molina y Jasna Ljubetic. En dirección, Gustavo Meza; como ayudante de dirección, Jaime Vadell; en producción, Pablo Dobud; y en maquillaje, Carlos Núñez. *La Patria*. "El escenógrafo Aliaga enfoca al TUC. El elenco universitario está a punto de hacer una presentación definitiva con la obra de Miller." Concepción, miércoles 26 de noviembre de 1958

La prensa dedicó especial atención a tres lenguajes de la puesta en escena rara vez considerados con antelación al estreno, escenografía, preparación de personajes e iluminación. En relación a esta última *La Patria* destacó la función que desempeñaba para la configuración del espacio escénico, "la iluminación juega un papel importante, pues ayuda a conformar el espacio de las escenas que ocurren en distintos ángulos del escenario." Respecto de la escenografía, ésta fue descrita de acuerdo a los antecedentes proporcionados por Raúl Aliaga, el que enfatizó en el proceso de constitución del espacio escenográfico "la escenografía es una verdadera proyección del clima que precisa la tragedia. Por esto ha dado origen, en el proscenio del Teatro Concepción, a un edificio de once metros de alto y cuatro pisos. Esta labor de contornos monumentales que ha requerido sus respectivos cálculos de resistencia, es el resultado de las indicaciones del autor, como de la lectura de la obra y de mi participación en los ensayos. Así me doy cuenta cabal del espectáculo que es preciso enmarcar, darle atmósfera y ofrecer la superficie necesaria para su desenvolvimiento."

Dos de los actores que integraban el reparto de *Una mirada desde el puente* figuraron en este medio de prensa describiendo ciertas etapas del proceso de construcción de sus respectivos personajes. Tennyson Ferrada enfatizó el proceso que lo había llevado a "posesionarse" de su personaje, "en cuanto leí la obra y me hice cargo del papel, me di cuenta de la difícil misión que había echado sobre mis hombros, pero tengo confianza y estoy cierto de que he logrado posesionarme del personaje que represento." Nelson Villagra fue destacado por las transformaciones a las que debió someterse para "encarnar con fidelidad su personaje", "Villagra debió cambiar el negro de sus cabellos por un deslumbrante rubio semiplatinado, situación que si bien le ha otorgado cierta nueva personalidad, no ha sido obstáculo para que sus amigos le hagan bromas. Aparte del teñido del pelo, Villaga debió rebajar 13 kilos, pues pesaba 83 y debía pesar 70 para encarnar con toda fidelidad su personaje."

Después del estreno, la prensa local fue unánime en destacar el montaje como un "espectáculo brillante, de gran rango y jerarquía, acaso lo mejor que ha realizado el elenco universitario hasta la fecha, el estreno más impresionante del año." Los discursos periodísticos enfatizaron la calidad de la obra dramática de Miller por las relaciones que en ella se podía encontrar con la realidad, "En Una mirada desde el puente no hay artificios, sino realidad, vida diaria, ambientes recorridos o semejantes a aquellos en los que se desenvuelve la vida actual en cualquier pueblo de la tierra."

El trabajo de ciertos actores y actrices fue celebrado según la consideración de los siguientes criterios: capacidad para "concentrar la atención del público"; "calidad escénica"; "matices de dulzura en las voces"; "justeza y perfección"; "vigor dramático", "naturalidad", capacidad para "resaltar con hondura y sentimiento las emociones correspondientes a sus personajes", "sobriedad y seguridad en escena", "seriedad y simplicidad interpretativa", "dicción clara", "concentración" y "tonalidad precisa". Seis fueron las figuras destacadas por la prensa local: Tennyson Ferrada, Delfina Guzmán, Inés Fierro, Nelson Villagra, Vicente Santamaría y Luis Alarcón.

El trabajo de dirección fue también elogiado según la consideración de dos nuevos criterios: "capacidad directiva para hacer comprender a cada intérprete el personaje que él con tino y claro conocimiento supo asignarle, de modo que resultara la armónica y eficiente interpretación de conjunto" y "capacidad de provocar el esfuerzo y el acondicionamiento psíquico de cada intérprete al ritmo del personaje que encarne y a la suma total del movimiento escénico, tarea que ha cumplido a cabalidad Gustavo Meza."[120]

La escenografía fue considerada "acertada", según la distribución de los planos y lugares de la acción.

[120] H.N.Gónlez. "Una mirada desde el puente". *La Patria*. Concepción, lunes 1 de diciembre de 1958

Carlos Núñez y Delfina Guzmán

11.7 Zamora

El montaje de *Zamora*[121] de G. Neveux figuró en la prensa local de la época como una obra de reconocimiento internacional, "definida por el dramaturgo como una comedia bufa, por la confluencia en ella de dos elementos opuestos, lo cómico y lo trágico."

Aunque la obra de Neveux figuró dirigida por Roberto Navarrete, destacado por *La Patria* como "responsable indirecto" del éxito obtenido con el montaje, fue Gabriel Martínez el que recibió los mayores elogios, en su calidad de formador teatral, "en su escuela de teatro, Martínez no se limita a prepara al actor en una simple disciplina dramática, sino que va mucho más allá, al aprendizaje efectivo del alfabeto teatral, compuesto por esa especie de danza o de maniobra, siempre clara y bien destacada por el arte o más bien por el oficio del director de escena: ese grupo viviente, móvil, sin confusión, tan lleno de sentido por sí mismo; esa real plástica, ese diseño viviente, esa escultura cambiante que produce la substancia misma del Teatro, es decir, la acción o movimiento."

Los discursos periodísticos analizaron la obra dramática y desarrollaron algunos aspectos de dos lenguajes de la puesta en escena, actuación y dirección. El trabajo de actores y actrices fue desatacado por Gónlez según la consideración de siete criterios, algunos de ellos anteriormente considerados por la prensa local: "solidez", "sentido teatral", "carencia de vedetismo", "capacidad para hacer vivir el personaje que les tocó encarnar", capacidad para "vivir con plenitud, vigor y realismo psicológico a sus personajes", para "crear con matices precisos del grotesco vodevilesco sus roles y llenar el escenario con su presencia" y para "elaborar con dinamismo y seguridad, sin baches y con la integridad necesaria la esencia de la fragilidad femenina." Siete fueron las figuras destacadas: Andrés Rojas Murphy, Vicente Santamaría, Fresia Acuña, Inés Lagos, Jaime Vadell, Luis Alarcón, Alvaro Zemelman y Alberto Villegas.

A modo de síntesis de la evaluación del trabajo actoral, Gónlez, señaló que "el TUC tiene verdaderos artistas que en manos de buenos directores pueden realizar una labor de incalculable trascendencia en el Teatro Nacional."

Por último, el trabajo de dirección también destacado, fue evaluado según la consideración de dos criterios: capacidad de Roberto Navarrete para "mover con adecuada intención y finalidad el juego dramático y eludir con su experiencia teatral, la amenaza que contiene el texto de hacer caer a director y actores en el melodrama."

[121] Según la prensa en *Zamora* participaron: Andrés Rojas Murphy, Fresia Acuña, Inés Lagos, Alvaro Zemelman, Vicente Santamaría, Ramón Vallejos, Luis Alarcón, Alberto Villegas, Jorge Matamala, Tennyson Ferrada, Jaime Vadell, Gustavo Montoya, Enrique Inostroza, Delfina Guzmán, Norma Gómez, Mireya Mora, Jasna Ljubetic, Jaime Mardónes, Luis Ayala, Alberto Placencia, Hermógenes Sandoval, Helia Pinto, Gustavo Meza, Gustavo Sáez, Mario Hammersley, Nelson Villagra, Guillermo Ulrich y Nancy y Ruth Fierro. En dirección, Roberto Navarrete; en escenografía e iluminación, Francisco San Miguel; en vestuario, Eduardo Hyde; en maquillaje, Carlos Núñez; en traducción, Lucía Gabriel; en asesoría literaria, Marta Méndez; en asesoría plástica, Raúl Aliaga; y como iluminador y jefe de producción, Pablo Dobud. H.N.Gónlez. "Zamora. Presentación por el TUC de la obra de Georges Neveux." *La Patria*. Concepción, domingo 14 de diciembre de 1958

Zamora
En escena: Alberto Villegas, Andrés Rojas Murphy, Inés Lagos, Fresia Acuña y Alvaro Zemelman

12. MONTAJES DEL TUC: 1959

El Sur: "Pocas veces he visto un conjunto chileno más disciplinado y serio que éste que nos ha enviado la Universidad de Concepción" (Jorge Alessandri Rodríguez)

EL SUR

Fulgencio Batista huyó de Cuba

Exigen rendición de la ciudad Santiago de Cuba

En Ciudad Trujillo buscó asilo, en su huida, el fugitivo ex-dictador cubano

Castro rechazó oferta de paz

Exilados ocuparon embajadas

Conde Louis Mountbatten es jefe de flota inglesa

Marchen sobre La Habana los rebeldes cubanos

Oleoducto más grande de Europa comenzó a operar

DR. MANUEL URRUTIA DEBERA OCUPAR PRESIDENCIA DE CUBA

Inminente es entrada de los rebeldes a Camagüey

Depuesto Mandatario Prío Socarrás regresará a Cuba

El 2 de enero de 1959, Fidel castro y sus hombres entran en la Habana tras el derrumbe definitivo de la dictadura de Fulgencio Batista. Esta información, de relevancia internacional, ocupó páginas principales de los tres medios de comunicación penquistas de la época durante gran parte del año. En este contexto, el TUC comenzó a vivir la etapa final de lo que sería su momento de mayor consagración nacional e internacional.

12.1 POBLACIÓN ESPERANZA

Población esperanza fue el montaje con el que el TUC abrió la temporada correspondiente a 1959. Los discursos periodísticos sobre el estreno fueron estructurados de acuerdo a cinco constantes: propensión a buscar en el montaje aquellos elementos que permitieran definir la obra de criollista y/o realista; difusión de antecedentes del director, de ciertas figuras del elenco y de los dramaturgos, enfatizando en Manuel Rojas; y desarrollo de ciertos aspectos de tres lenguajes de la puesta en escena: dirección, escenografía y actuación.

Tres Rectores Americanos Visitarán la "U" Penquista

Junta Reguladora Estudiará Nuevo Recorrido Interurbano

El TUC Estrena Mañana la Obra "Población Esperanza"

Sugieren Medidas Para Paliar Problema de Escasez de Agua

SAL DE MAGNESIA "DE LA CRUZ"

El montaje de *Población esperanza* fue sistemáticamente definido por la prensa penquista según controversiales categorías literarias vigentes, en Chile y Latinoamérica a fines de la década de 1950.[122] Esto dio como resultado la proliferación de un debate público entre aquellos que afirmaron que se trataba del montaje de una obra criollista y aquellos que señalaron lo contrario. Manuel Rojas lideró esta última opción al afirmar que la obra no reflejaba la vida de una población callampa en particular y que lo que había sido entendido como tal, no era nada más que producto de la necesidad del dramaturgo por situar sus personajes en un ambiente que fuera conocido por el espectador, de modo que el arte literario cumpliera su función: "universalizar lo personal y personalizar lo universal."

H.N.Gónlez rechazó la interpretación de Manuel Rojas, argumentando que el nivel de cercanía entre la realidad representada y la realidad social chilena era un signo indiscutible de que la obra podía ser catalogada de "criollista" y carente de esa proyección internacional que Rojas le había atribuido, "lo que hablan y hacen los personajes, sólo pueden hablarlo y hacerlo los chilenos capaces de alimentar la esperanza en medio de su terrible desheredamiento y de su condición de infra seres humanos. La belleza de este drama y su condición de obra de arte, radica en que ha logrado configurarse en una síntesis agobiante de la existencia de un grupo, por desgracia numeroso y extendido de nuestro cuerpo social, de los chilenos aplastados por deficiencias de nuestra organización económica que han debido regresar a un medio ambiente muy cercano a la caverna troglodítica."[123]

El TUC se Viste de Gala Para Estrenar Obra que Transcurre en una Callampa
Trilogía Perfecta Dio Vida A Obra Población Esperanza
Con Cariño, Interés Logró Montar Totalmente la Obra
El Mejor Buen Exito Desea Prensa De EE.UU. a Nuevo Regimen Cubano
Dote a su Hijo con su Propia Casa
Empresa VINET

[122] Uno de los tópicos en torno a los cuales se centró el debate generado durante el primer Encuentro de Escritores Chilenos, organizado por la Universidad de Concepción el verano de 1958, fue el estado de crisis en el que mantenía el criollismo a la literatura chilena. Según Fernando Alegría, era necesario salvar las letras chilenas, combatiendo la retórica oscurantista, la mediocrización del verso en manos del propagandismo y la estéril acumulación de símbolos falsos que no obedecían a necesidad intelectual, sentimental o histórica. "Hemos de rescatar nuestra novela, cortándole sus últimas amarras con el rastrero geografismo botánico y zoológico de la pasada generación criollista." El mismo tópico volvió a ser motivo de polémica entre los escritores invitados al Tercer Encuentro de Escritores que tuvo lugar en la Universidad de Concepción, el verano de 1960. Según el salvadoreño Hugo Lindo, uno de los problemas de la literatura latinoamericana y de sus escritores era lo que en Chile se denominaba regionalismo o criollismo, porque impedía el vital contacto de los hombres de letras entre sí y entre sus lectores, pues una obra escrita en un país latinoamericano no se entendía en otro por exceso de regionalismos. *Crónica*. "Cuatro escritores muestran lo que piensa la nueva generación literaria." Concepción, martes 21 de enero de 1958. *Crónica*. "La desarticulación de América Latina es principal problema de escritores." Concepción, jueves 21 de enero de 1960

[123] H.N.Gónlez. "Población Esperanza." Presentación del TUC de la obra de Manuel Rojas e Isidora Aguirre." *La Patria*. Concepción, sábado 10 de enero de 1959

Es probable que producto de esta polémica disminuyeran los discursos periodísticos que catalogaban a *Población esperanza* de criollista y surgieran otros que la definían como una propuesta realista "por su hondo sentido social y sus personajes de la vida misma, que siendo típicamente chilenos, alcanzan caracteres universales."[124] Antonio Olivas, delegado peruano de la Conferencia Latinoamericana de Teatro, celebrada ese año en Santiago, señaló que con *Población esperanza*, Chile iniciaba una nueva etapa del teatro realista, logrando "la justa medida de expresión que precisan los pueblos latinoamericanos. *Población esperanza* debe divulgarse en todos los medios y en todos los países y cambiando los localismos puede llevarse a Perú o a México con plena seguridad de éxito."[125]

POBLACIÓN ESPERANZA
En escena: Brisolia Herrera, Jasna Ljubetic y Mireya Mora

Algunos medios de prensa, al parecer preocupados por estimular la comprensión de los mecanismos sociales representados en la obra y de provocar un análisis crítico de la realidad de ciertos sectores penquistas menoscabados socio económicamente, señalaron que *Población esperanza* tenía una misión: "llamar la atención de los indiferentes para con tantos seres iguales, mejores o peores que nosotros que nacen, viven, trabajan y mueren con el destino tremendo de seguir siendo pobres e ignorados."[126] Esta interpretación generó sin embargo, una nueva y última polémica. Según Orlando Rodríguez, la obra no estimulaba el análisis crítico de la sociedad porque se limitaba a "una presentación intelectiva, donde se escribía sobre un tema como es la vida de una población "callampa" desde un escritorio, sin tener la vivencia del problema presentado."[127]

[124] Coincidieron con esta apreciación los críticos argentinos y uruguayos que evaluaron el estreno de *Población Esperanza* cuando el Teatro Universitario penquista la puso en escena en el marco del Festival Internacional de Teatro Independiente que tuvo lugar en mayo de 1960 en Uruguay: "*Población Esperanza* interpreta a todas las poblaciones callampa de las urbes latinoamericanas; en este sentido es evidente en ella, su "sabor universal." Exeter. "Clamorosa acogida brindó el público uruguayo a la primera actuación del teatro de la U." *La Patria*. Concepción, martes 3 de mayo de 1960. Cora Saravia. "El TUC: Alto nivel artístico, madurez y capacidad técnica." *El Plata*. Montevideo, viernes 6 de mayo de 1960

[125] *La Patria*. "Escritor peruano nos visitó ayer. Población Esperanza es la nueva medida del teatro sudamericano." Concepción, lunes 12 de enero de 1959

[126] *Crónica*."El TUC se viste de gala para estrenar obra que transcurre en una callampa." Concepción, 7 de enero de 1959

[127] *El Sur*. "Opina un crítico: Autores teatrales chilenos tratan de dar un arte netamente nacional." Concepción, miércoles 28 de enero de 1959

POBLACIÓN ESPERANZA
En escena: Nelson Villagra, Jaime Vadell, Inés Fierro, Luis Alarcón, Brisolia Herrera, Roberto Navarrete, Delfina Guzmán, Manuel Rojas, Isidora Aguirre, Tennyson Ferrada, Mireya Mora, Jasna Ljubetic y Andrés Rojas Murphy

Los discursos periodísticos que desarrollaron ciertos aspectos de los lenguajes de la puesta en escena de *Población esperanza*, figuraron sistemáticamente en el último párrafo de las crónicas y muchas veces, salvo excepciones, de acuerdo a criterios que no fueron explicitados. Lefebvre y H.N.Gónlez fueron dos excepciones a esta constante.

H.N.Gónlez evaluó el trabajo de dirección en un discurso que enfatizó la importancia del director para generar vínculos entre el espectáculo y los espectadores. De la Barra fue celebrado por su capacidad para influir en el elenco a través de la "imposición de técnicas de teatro moderno"; de la promoción de "unidad orgánica entre los actores"; de la "extracción del máximo de sus recursos y capacidades histriónicas"; y del talento para "animar, insuflarle vida y realidad al texto dramático". Según Gónlez, el acertado desarrollo de estos aspectos en la dirección de la obra, había contribuido a provocar la "integración del público con el espectáculo teatral."

Lefebvre también evaluó el trabajo del director según su capacidad para influir en el elenco, especialmente en el proceso de construcción de personajes: "en sólo un mes de reuniones con el elenco, sacó a escena personajes con tales desenvolturas y gestos que el público se arrebataba y aplaudía cada vez que terminaban una escena."[128]

La escenografía de *Población esperanza* fue destacada por la prensa local según dos criterios: "autenticidad" con la que ésta había "ilustrado el medio" en que la acción se desenvolvía, es decir, efecto de realidad que había provocado en los espectadores; y eficiente rol subsidiario que había desempeñado en relación a las actuaciones: "la escenografía cumplió el rol preciso de instrumento de la labor de los intérpretes, de personaje inmóvil y permanente en estrecha colaboración con los seres animados que se mueven en la escena"[129] Según Gónlez, el mérito de estos aciertos era responsabilidad de Raúl Aliaga que había "estudiado la obra y luego, creado la escenografía sobre la base de las sensaciones que este estudio había provocado en su espíritu."

POBLACIÓN ESPERANZA
En escena: Jasna Ljubetic, Andrés Rojas Murphy y Brisolia Herrera

[128] Alfredo Lefebvre. "Estreno de Población Esperanza." *El Sur*. Concepción, domingo 11 de enero de 1959
[129] H.N.Gónlez. "Población Esperanza". *La Patria*. Concepción, domingo 11 de enero de 1959

Lefebvre no se refirió a la escenografía ni a otros aspectos de la puesta en escena, porque según él "sabía muy poco de electricidad y de cosmética para interiorizar estos menesteres." Comentó brevemente sin embargo, el trabajo realizado por Carlos Núñez en relación al maquillaje, denominado por él "cosmética," según la naturalidad con la que los actores se veían en el escenario.

En relación al trabajo actoral, H.N.Gónlez inexplicablemente separó el desempeño de los actores en tres grupos: "los que asumieron los personajes caracterizados; los que elaboraron los personajes serios o normales y los que hicieron los personajes secundarios."[130] Respecto de los primeros y los últimos, no explicitó los criterios de evaluación que le permitieron celebrar en ellos la "proyección profunda", el "dinamismo esencial" o la "ajustada valoración de su desempeño interpretativo." En relación a los segundos, orientó sus comentarios de acuerdo a la "naturalidad" que los actores habían logrado en la construcción de sus personajes. Esto determinó que algunos fueran celebrados por la "autenticidad", "veracidad" y "fidelidad" de su trabajo y otros, llamados a "adentrarse lo suficiente en el valor anímico de los personajes."

Lefebvre por su parte, orientó su discurso sobre el trabajo de actuación según el nivel de identificación de algunos actores con los personajes representados, mérito que según él, tenía que ver con la "correspondencia entre los temperamentos naturales de éstos y los de los personajes creados."[131] Otros actores y actrices fueron evaluados por Lefebvre, según criterios no explicitados, como aquellos celebrados por "crear sus personajes con todos los matices, con propiedad, creatividad, relieve, dulzura natural y perplejidad." y/o según si habían "superado su carrera teatral."[132]

Sesión de ensayo
Brisolia Herrera, Roberto Navarrete y Andrés Rojas Murphy

[130] Las figuras que según Gónlez representaron los personajes "caracterizados" fueron: Jasna Ljubetic, Mireya Mora y Andrés Rojas Murphy; los "secundarios": Nelson Villagra, Luis Alarcón, Inés Fierro, Gustavo Sáez, Enrique Inostroza y Jaime Vadell; y los "serios" o "normales": Vicente Santamaría, Tennyson Ferrada, Delfina Guzmán y Nancy Schmauck.
[131] Jaime Vadell, Vicente Santamaría, Nelson Villagra y Luis Alarcón.
[132] Mireya Mora, Andrés Rojas Murphy, Nancy Schmauk, Jasna Ljubetic, Inés Fierro, Delfina Guzmán, Jaime Vadell, Vicente Santamaría, Nelson Villagra, Luis Alarcón, Enrique Inostroza, Gustavo Sáez y Tennyson Ferrada.

Los discursos periodísticos aseguraron que con el montaje de *Población esperanza* el elenco universitario había alcanzado su consagración definitiva y la Universidad un gran triunfo. Estas afirmaciones fueron respaldadas por la sistemática difusión de los antecedentes de dos de las figuras que, a juicio de la prensa local, habían sido determinantes en el éxito de *Población esperanza*: Pedro de la Barra y Manuel Rojas. En comparación con el énfasis que los medios de prensa penquistas le dieron a Rojas, la figura de Isidora Aguirre fue prácticamente invisibilizada y mencionada sólo cuando se informaba que viajaría a Concepción para el estreno.

Respecto de Pedro de la Barra, los discursos periodísticos enfatizaron los antecedentes ilustrativos de su trayectoria teatral en Santiago y principalmente su relevancia en la fundación del Teatro de la Universidad de Chile. Manuel Rojas por su parte, fue unánimemente destacado como uno de los novelistas chilenos más prominentes de la época. Según H.N.Gónlez, con esta obra Manuel Rojas había medido su capacidad en el género dramático e intentado fundir sus condiciones, su "sensibilidad finísima con la de Isidora Aguirre." Este proceso creativo, según Gónlez, no había alcanzado su plenitud porque en la obra "era notorio el predominio del estilo prosístico de Manuel Rojas y su fuerza para reproducir los ambientes más sórdidos de la sociedad chilena, en comparación con la intervención de Isidora Aguirre, limitada a brindar apoyo técnico, organizar y dar consistencia y envergadura teatral a la historia narrada por Manuel Rojas."[133]

El Ministro de Educación, Vicealmirante Manuel Quintana hace entrega del Premio Nacional de Literatura a Manuel Rojas, 1957.

[133] H.N.Gónlez. "Población Esperanza". Presentación del TUC de la obra de Manuel Rojas e Isidora Aguirre." *La Patria*. Concepción, sábado 10 de enero de 1959

Lefebvre compartió con Gónlez la opinión de que el triunfo de *Población esperanza* había sido mérito de Manuel Rojas. Al parecer, para este crítico la importancia del novelista había sido de tal relevancia que la coautora, Isidora Aguirre, no le mereció comentario alguno. Para Lefebvre, el mérito de que *Población esperanza* provocara en el espectador "todas las gamas del sentimiento, desde el dolor hasta la sonrisa más patética," había sido fruto de la capacidad literaria de Manuel Rojas. Fue así mismo considerado mérito de éste, la creación de unos personajes que se comunicaban en "un lenguaje auténticamente chileno, cuyo carácter se reconocía fácilmente en los penquistas que se movilizaban en micros o que habitaban en las poblaciones de Cerro La Pólvora o Costanera."

ISIDORA AGUIRRE Y MANUEL ROJAS
Ahora en Santiago verán su obra.

Teatro Universitario de Concepción
Primera Vez en la Capital

UNE MESES DESPUES de su estreno en Concepción, se conocerá en Santiago "Población Esperanza", de Manuel Rojas e Isidora Aguirre (ERCILLA 1.135, pág. 29), gracias a la primera temporada en la capital del Teatro Universitario de Concepción (TUC). Debe darse hoy en el Teatro Camilo Henríquez y cabe suponer que el autor-novelista no pasará esta vez escondido en rincones y tras columnas para dominar sus nervios.

De los tres teatros universitarios, el TUC es el más viajero. Este año ya hizo una gira a Punta Arenas, ahora viene a Santiago y, para el verano, tiene nuevos proyectos nómadas.

EN PUNTA ARENAS

La gira a Punta Arenas —que tuvo lugar el mes pasado— comenzó con malos augurios. Un micro que llevaba a los integrantes del TUC a tomar el avión en Santiago se volcó en el camino y hubo algunos heridos leves. Pero después todo marchó sin dificultades. Pedro de la Barra, director del TUC, confirmó una vez más su calidad de temeroso augur. Dijo a sus actores:

—No se asusten si hay pocos aplausos. Me cuentan que los puntarenenses aplauden con timidez, aunque algo les gusta mucho.

A pesar de tales premoniciones, los aplausos acompañaron constantemente a los actores penquistas en su temporada: sureña. Dieron 7 funciones en 7 días. Su única jornada de descanso la dedicaron a visitar Fuerte Bulnes para conocer el escenario natural de la obra homónima de María Asunción Requena, estrenada en 1955 por el ETUCH.

12.2 Consagración del TUC: "Premio de Teatro 1959" y "Laurel de Oro"

En noviembre de 1959, el TUC presentó *Población esperanza* en el Teatro Camilo Henríquez de Santiago. Para los medios de comunicación, esto significó la culminación de la etapa más importante en el desarrollo teatral del elenco universitario, principalmente porque esta presentación fue la que lo hizo visible ante la opinión de ciertas personalidades del mundo de la crítica y del teatro radicadas en la capital del país.[134]

LAS ULTIMAS NOTICIAS. — Jueves 19 de Noviembre de 1959

La Compañía Universitaria Debutó Anoche.—

Teatro de Concepción: Hijo Precoz de Pedro de La Barra

EL MISMO entusiasmo, las mismas actitudes desplegadas por Pedro de la Barra cuando comenzó a gestar esa movimiento teatral que llegó a ser el pujante Teatro Experimental, hoy Instituto del Teatro, se perfilan en él al volver nuevamente a Santiago, esta vez dirigiendo a 18 flamantes actores del Teatro de la Universidad de Concepción. Es la misma dirección creadora, aunque se diferencia de la vez anterior en el hecho de que hoy Pedro de la Barra mantiene notable influencia por los nuevos chilenos y en el deseo de que todo el país conozca las mejores obras de los dramaturgos nacionales.

PEDRO DE LA BARRA *cuenta a nuestro diario sus proyectos. En el próximo año el TUC recorrerá toda Chile. Es muy probable que llegue hasta Lima. De la Barra dice que la Universidad de Concepción da un amplio apoyo a la Escuela de Teatro y a la Compañía que él dirige.*

Para Pedro de la Barra la producción de los autores nacionales no tiene límites. Cree que debe equilibrarse en los repertorios de obras extranjeras y las de primera nacionales.

El elenco del TUC está integrado en su gran mayoría por alumnos egresados de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile y algunos elementos profesionales, concentrados en Santiago, han sumado posteriormente.

Entre los proyectos más inmediatos del TUC, que ya se anuncia la visita de otros países, está la realización de una gira por todo Chile. Se llegará hasta Arica y es muy posible que Antofagasta sea la última antes de llegar a Lima, Perú, en la más cercana, salvo las representaciones que se harán en Viña, que ya terminada la temporada en Santiago.

La delegación que llega a Santiago está formada por Delia Gómez, Griselda Herrera, Jeana Lhebelle, Elsa Flores, Verónica Cereceda, Teya Moreno, Gloria Hoffman, Nina García, Tomasson Ferrada, Andrés Rojas, Nelson Villagra, Vicente Sentovich, Luis Alarcón, Roberto Navarrete, Alberto Villegas y Jaime Vadell. Escenógrafos, Alicia Cereda y Raúl Alcaíno. Director, Pedro de la Barra. Guitarra Mesa y Canción con Juan Bustos.

[134] Estas personalidades para la prensa local eran Lucho Córdova, Olvido Leguía, Américo Vargas, Pury Durante, Héctor y Humberto Duvauchelle, Agustín Siré, Orietta Escámez, Raquel Parot, Isidora Aguirre, Manuel Rojas, Shenda Román, Kerry Keller, Meche Calvo, Ana González, Jorge Lillo, Eduardo Naveda y entre otros, Pepe Rojas.

Los discursos periodísticos previos a la presentación del TUC en Santiago, señalaron sistemáticamente que ésta era una "prueba de fuego" ante la crítica metropolitana; que el elenco universitario se "enfrentaría a su exigente público"; y que el estreno de *Población esperanza*[135] en Santiago, tendría una relevancia adicional, porque contaría con la presencia del Presidente de la República, Jorge Alessandri Rodríguez.

Después del estreno, la prensa reiteró la importancia que tenía para el TUC la "aprobación" y los "elogios" brindados por "entendidos y calificados críticos y artistas de la escena nacional." La mayoría de los medios de prensa penquistas transcribieron crónicas que habían figurado en los diarios santiaguinos e incluso, fue citada textualmente la opinión del Presidente de Chile de la época: "pocas veces he visto un conjunto chileno más disciplinado y serio que éste que nos ha enviado la Universidad de Concepción.[136]

Filomeno (Andrés Rojas Murphy), con los niños de la "Población Esperanza" en una escena del primer acto de la obra de Manuel Rojas e Isidora Aguirre.

El Tinglado de la Farsa

"POBLACION ESPERANZA"

POR HUMBERTO MALINARICH M.

Pedro de la Barra da las últimas instrucciones a su elenco antes de la première, que fue calurosamente aplaudida por el Presidente de la República.

DESPUES de unas amenta presentaciones en la zona de Concepción y en el extremo sur del país, el teatro de la Universidad de Concepción, estrenó "Población Esperanza", en Santiago. La obra y su interpretación han sido pulidndose de escenario en escenario.

Para el espectador santiaguino, el estreno tenía un doble interés: conocer al mejor novelista chileno de la actualidad, Manuel Rojas (Premio Nacional de Literatura, "Hijo de Ladrón", "Mejor que el Vino"), en su primera incursión teatral y la reaparición, después de años de ausencia teatral, de Pedro de la Barra, fundador del Teatro Experimental de la Universidad de Chile.

Manuel Rojas ha estado gran parte de su vida en contacto con los sectores "bajos" de nuestro pueblo. Ha vivido y trabajado junto a él. El profundo conocimiento de su lenguaje, de su mentalidad y de sus reacciones emocionales los ha vertido en "Población Esperanza". Y también su cariño. Abarquinia en su juventud, novelista en su madurez, Manuel Rojas hace exudar a sus personajes su substrato de bondad y humanidad, a la vez que nuestra, sin palabrios, sus vicios y corrupciones. De los doce habitantes de la "población callampa", sólo de

[135] El reparto de actores que viajaría a Santiago sufrió leves modificaciones. Gustavo Sáez que en la gira al sur había sido reemplazado por Alberto Villegas, volvió a figurar en el reparto, lo mismo Nancy Schmauck, pero no ocurrió así con Enrique Inostroza, el que al parecer fue reemplazado por Gustavo Meza también en la gira a Santiago. Por otra parte, Raúl Aliaga no volvió a figurar como integrante del reparto. Así como hubo ausencias, también hubo nuevas figuras que no habían sido mencionadas en las presentaciones anteriores como la nómina de niños que participarían de este debut: José Contreras, Guillermo Gubson, Jorge Fierro, Patricia Fierro y Hortensia Arriagada. *La Patria*. "Con asistencia del Presidente de la República debuta hoy el TUC en Santiago." Concepción, miércoles 18 de noviembre de 1959

[136] *La Patria*. "Hoy llega el TUC después de una labor consagratoria en Santiago." Concepción, martes 15 de diciembre de 1959

La Patria reeditó el discurso que publicó Critilo en el *El Mercurio*: "Muchos se asombran de la madurez profesional del conjunto penquista, y lo hacen porque desconocen la labor continuada, el fervoroso entusiasmo, la actuación en equipo que desde hace catorce años practican los universitarios penquistas, lo que les ha permitido desempeñarse con una técnica perfecta."[137] La obra, añadió Critilo, destacando los nexos entre *Población esperanza* y la realidad de ciertos sectores sociales chilenos, "estampa aspérrima de los grupos degradados, es la obra de las esperanzas fallidas y la demostración de que el remedio para este morbo no está en la educación, ni en la prédica, ni en el buen ejemplo, sino en extirpar la pobreza."

POBLACIÓN ESPERANZA
En escena: Nelson Villagra, Jaime Vadell, Inés Fierro, Luis Alarcón, Brisolia Herrera, Roberto Navarrete, Delfina Guzmán, Tennyson Ferrada, Jasna Ljubetic, Mireya Mora y Andres Rojas Murphy

El reconocimiento del que fue objeto el TUC en Santiago, generó discursos periodísticos que tendieron a invalidar los juicios que, sobre el elenco universitario, habían publicado estos mismos medios con antelación al estreno en Santiago. *La Patria*, por ejemplo, que meses antes había afirmado que el nivel del TUC era homologable al de los conjuntos universitarios santiaguinos, señaló, después del reconocimiento de "voces autorizadas", que "a partir de ese momento" y con el estreno en Santiago de *Población esperanza* se había demostrado "palmariamente que el TUC se había incorporado con grandes éxitos al buen teatro nacional."[138]

[137] *La Patria*. "Juicio elogioso publicó El Mercurio sobre actuación del TUC en Santiago." Concepción, sábado 21 de noviembre de 1959
[138] *La Patria*. "Un notable éxito constituyó la presentación del TUC en Santiago." Concepción, jueves 19 de noviembre de 1959

Después de este exitoso proceso de evaluación, los discursos periodísticos locales señalaron que el elenco universitario se había consagrado definitivamente. Estas afirmaciones fueron unánimes y de amplia difusión periodística sobre todo cuando, días después del regreso desde Santiago, el elenco universitario fue informado que había obtenido dos estímulos: El "Premio de Teatro 1959", otorgado por el Círculo de Críticos de Arte que distinguía al conjunto como la mejor compañía teatral que se había presentado en la capital durante el año; y el "Laurel de Oro", otorgado por los espectadores y lectores de diarios y revistas, que distinguía a Pedro de la Barra, como el mejor director teatral y a *Población esperanza*, como la mejor obra montada durante 1959 en Santiago. Pedro de la Barra señaló al respecto que el estímulo por el premio recibido significaba "reconocer que el movimiento cultural de nuestro país está madurando en provincia en general, y, en particular en Concepción."[139] Esta maduración implicaba al parecer, "esa manera natural, sobria, sencilla y directa de actuar y comunicar" que, según la prensa capitalina, había distinguido al elenco universitario entre otros conjuntos profesionales.

Recepción en Concepción después del "Premio de Teatro 1959"
David Stitchkin, Andrés Rojas Murphy, Brisolia Herrera, Mario Céspedes, Raul Aliaga, Jaime Vadell, Luis Alarcón, Alicia Cresta, Nina García y Sergio Vodanovic.

El reconocimiento obtenido por el TUC en Santiago fue, según la prensa local, determinante para que algunos dramaturgos como Fernando Debesa y Egon Wolff manifestaran su interés en que el elenco universitario pusiera en escena alguna de sus obras: "Estoy convencido que los actores del TUC pueden interpretar la clase de obras que gusto escribir. Hay aquí actores de primera línea y de gran talento, tales como Andrés Rojas Murphy, Tennyson Ferrada y entre otros, Mireya Mora."[140] Posteriormente los penquistas supieron que la obra a la cual aludía Wolff era *La niña madre*.

[139] *Crónica*. "Gira con miedo se transformó en regreso triunfal: El TUC sacó patente de grande." Concepción, miércoles 16 de diciembre de 1959

[140] Egon Wolff declaró en entrevista a *El Sur* que pese a que en un comienzo se resistía al género teatral, en 1955, descubrió que tenía cierta facilidad en el diálogo y en la composición de escenas por lo que decidió teatralizar una novela ya escrita: *Mani para la novia*, obra que después fue representada con el título: *Discípulos del miedo*. Posteriormente, comenzó a trabajar en una obra teatral a la que llamó inicialmente *Garza* y que después denominó *Mansión de lechuzas* que presentó a un concurso del ITUCH, obteniendo las dos primeras menciones honrosas. Después vinieron: *Rincón sucio*, que no había dado a la publicidad y *Parejas de trapo*, obra que ganó el primer premio del concurso del ITUCH en 1959. *El Sur*. "Obra especial para el TUC escribe Egon Wolff." Concepción, jueves 10 de diciembre de 1959

12.3 Triunfo del TUC en Montevideo y Buenos Aires: Población esperanza y Una mirada desde el puente

Atahualpa del Cioppo, escenógrafo y director del conjunto teatral uruguayo El Galpón, llegó a Concepción invitado por los organizadores de la VI Escuela Internacional de Verano de 1960. En esa oportunidad extendió una invitación al elenco penquista para que participara en el Festival Internacional de Teatro Independiente[141] que tendría lugar entre marzo y abril de 1960 en Uruguay.

Atahualpa del Cioppo, entre otros.

La invitación generó cierta preocupación en la prensa local. A fines de marzo de 1960, H.N.Gónlez señaló que la presentación del TUC en Montevideo y Buenos Aires "enfrentaría" al elenco a un medio ambiente muy superior y distinto al de Concepción y al de Santiago, en el que sería sometido a un examen "riguroso, implacable e insobornable en el aspecto artístico puro." Según Gónlez, el TUC no estaba preparado para ello, sobre todo por "el tipo de obra nacional que pondría en escena y que difícilmente, pese a los arreglos y adaptaciones que se le introdujeran, llegaría al público montevideano y bonaerense por el idioma, el acento fonético, la entonación vocal y la pronunciación de nuestro idioma. La manera de hablar del chileno mueve a curiosidad en los otros países hispánicos, incluso provoca risa."[142]

La preocupación de Gónlez por la tipificación excesivamente chilena de la obra fue sin embargo, lo que destacó favorablemente la crítica uruguaya, "el decir de los personajes, sus modismos, su lenguaje, reflejaban con un verismo fotográfico por lo fiel, por lo vivo, sincero y sin efectismos, la manera de vivir, hablar y sentir, peculiar de las poblaciones callampa."[143]

[141] En el Festival Internacional de Teatro Independiente participarían además cinco conjuntos teatrales uruguayos y seis argentinos. Estos pertenecían a la Federación Argentina de Teatro Independiente y a la Unión Cooperadora de Teatros Independientes. *Crónica.* "El TUC concurre como invitado de Honor al Festival." Concepción, martes 3 de marzo de 1960

[142] H.N.Gónlez. "La gira del TUC." *La Patria.* "Notas de Arte." Concepción, sábado 29 de marzo de 1960

[143] Cora Saravia. *La Patria.* "El TUC: alto nivel artístico, madurez y capacidad técnica." Concepción, viernes 6 de mayo de 1960

La participación del TUC en el Festival Internacional de Teatro Independiente fue ampliamente informada por los medios de comunicación argentinos y uruguayos y por los periodistas penquistas que viajaron especialmente para ello. Exeter de *La Patria* dio cuenta del éxito del TUC en una crónica en la que se preocupó del proceso de recepción teatral experimentado por los espectadores y en la que transcribió fragmentos de los comentarios que al respecto emitieron críticos de las naciones vecinas. "Once veces se levantó el telón del Teatro Victoria de Montevideo después de finalizada la presentación que el TUC hizo de *Población esperanza* y diez y ocho veces, después de *Una mirada desde el puente*. Ambas obras fueron presentadas a "tablero vuelto" y el público, se aglomeró hasta agotar las localidades del estreno, quedando más de 350 personas impedidas de acceder al teatro. El público uruguayo, generalmente exigente con los elencos de teatro de otras naciones, se mostró emocionado y a los aplausos alborozados se sumaron los gritos de "¡Viva Chile!"[144]

"CRONICA", martes 3 de mayo de 1960 — CRONICA INTERNACIONAL — 5

Clamorosa Acogida Brindó el Público Uruguayo A la Primera Actuación del Teatro de la "U"

MONTEVIDEO, abril de 1960.—(ESPECIAL PARA "CRONICA", VIA LAN-CHILE.— POR EXETER).— Once veces se levantó el telón para recibir los aplausos de un público entusiasta que llenaba las aposentadurías del Teatro Victoria, ubicado en calle Río Negro esquina de calle Uruguay, tras la actuación del elenco del Teatro de la Universidad de Concepción, que ofreció como obra de estreno "Población Esperanza", de Manuel Rojas e Isidora Aguirre, bajo la dirección de Pedro de la Barra. El público uruguayo, generalmente exigente con los elencos de teatro de otras naciones, se mostró emocionado y a los aplausos sumó sus gritos de ¡Viva Chile!... Chile... Chile!

Desde Montevideo por Exeter

El embajador de Chile en Uruguay, señor Horacio Latham, en compañía de su señora, se hizo presente en los camarines de los actores para expresar sus felicitaciones y hacer entrega de un hermoso ramillete de flores. El señor Latham entusiasmado por la venida del Teatro de la Universidad de Concepción, dijo en una conferencia en la sede del Diario "El País", sobre la obra de Manuel Rojas, principal exponente de "Población Esperanza".

"Creíamos hasta cierto punto, los críticos literarios que asistimos a la denominada del Teatro Universitario peruano y otros señalaron que Chile ha descubierto por fin la fórmula la ideal para extender el teatro y para proyectar a su difusión a través de las universidades. Lindorico Revelle (37 años como crítico teatral de "La Nación", edición teatrina fundada en 1913) fue más allá para decir: "Ud., nos ha traído teatro. Y punto final. Los aficionados no bastaban. Teatro Universitario peruano y otros señalaron que Chile ha descubierto por fin la fórmula ideal para extender el teatro y para proyectar a su difusión a través de las universidades".

MONTEVIDEO, abril de 1960.— Entre la selecta concurrencia que se dio cita al estreno de "Población Esperanza" por el Teatro de Universidad de Concepción, figuró el secretario cultural de la Embajada Argentina en Uruguay, don Samuel Eichelbaum, notable autor teatral argentino y considerado como uno de los comediógrafos que mayor producción ha entregado a su país. Entre sus mejores creaciones figura "El ganso del Novecientos..." (que se filma actualmente a todo costo en Buenos Aires) "Pájaro de Barro" y otras

EL "TUC" EN MONTEVIDEO.— *Su primera consagración en tablas extranjeras recibió en la capital del Uruguay, Montevideo, el Teatro Universitario de Concepción. Con la obra de Manuel Rojas-Isidora Aguirre, "Población Esperanza", abrieron nuevos horizontes el teatro chileno en general y el TUC en particular. En el grabado, una escena de "Población Esperanza", representada hace algún tiempo en el Teatro Concepción.*

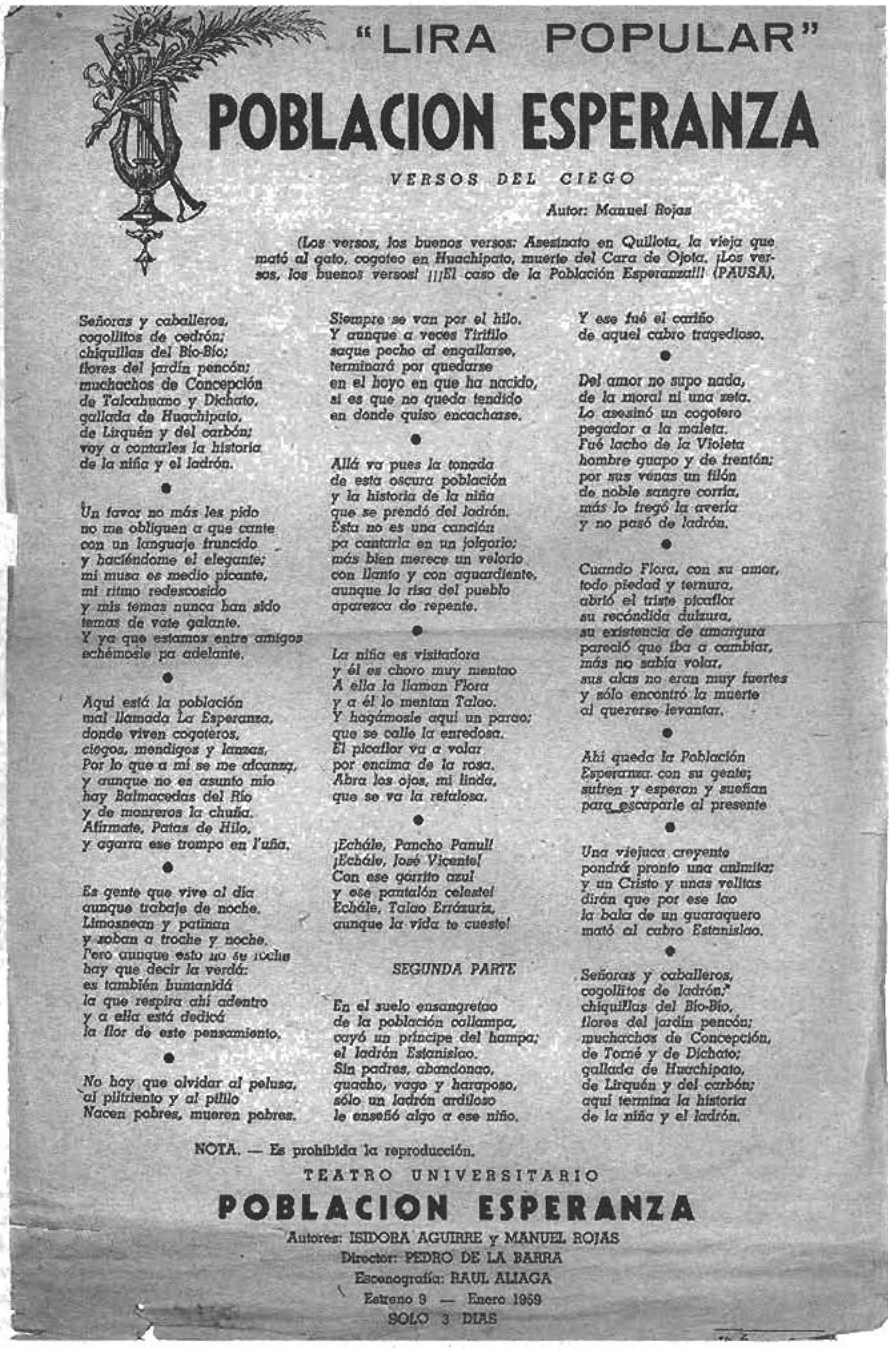
Los Críticos: "Chile Está Mostrando Un Nuevo Camino Para el Teatro

CAMINO DEL TRIUNFO.— *El solo hecho de que tuvieran que levantar once veces el telón del Teatro "Victoria", de Montevideo, para que los actores del TUC pudieran recibir los calurosos aplausos del público, da una muestra del brillante triunfo del conjunto universitario en su gira por el extranjero. Con la obra "Población Esperanza" se abrieron el camino del triunfo y su consagración definitiva. En el grabado, otra escena de la obra de Manuel Rojas e Isidora Aguirre.*

El TUC Concurre Como Invitado de Honor a Festival

[144] Exeter. "Clamorosa acogida del Teatro Universitario." *La Patria*. Concepción, martes 3 de mayo de 1960

En relación a las evaluaciones que sobre ambos montajes hicieron sobre todo los críticos de Montevideo, Exeter seleccionó algunos fragmentos de las crónicas de Ludovico Revello y Samuel Eichelbaum del diario *La Mañana*; de Cora Saravia de *El Plata*; de Angel Rama de *Acción*; y de Gustavo Adolfo Ruegge de *El País*. La mayoría de los fragmentos seleccionados reafirmaban aspectos señalados por los discursos periodísticos nacionales, como aquellos que valoraban el "sabor universal" de una obra como *Población esperanza* que interpretaba a todas las poblaciones callampa de las urbes latinoamericanas; o aquellos que celebraban la habilidad de un elenco que había mostrado "alma de comediante y capacidad de vivir con absoluta naturalidad sus criaturas de ficción"; y otros en los que se destacaba el genio directriz de Pedro de la Barra, al demostrar que "sabe mover inteligentemente a sus actores, dar a la acción un ritmo adecuado y justo, poner intención y resaltar el contraste entre el grotesco y trágico de sus personajes, acentuando la gustosa y colorida picaresca y disimulando la endeblez de la contextura dramática de la obra." De los fragmentos seleccionados, Exeter incluyó también comentarios alusivos a los desaciertos percibidos en *Población esperanza* por la prensa trasandina: "se nota la debilidad en la trama argumental, producto de que la obra adolece de cierta ingenuidad de invención, de cierto tono melodramático que determina una contextura teatral esquemática y simple." Esta debilidad, sin embargo según Cora Saravia, estaba muy bien superada por la puesta en escena, particularmente por el alto nivel logrado en la galería de los tipos humanos, en su picante y pintoresco lenguaje y en el amor y naturalidad con que éstos estaban trazados. En este sentido, añadió Exeter citando a Saravia, había que saber apreciar en *Población esperanza*, el humor, la gracia, la picardía popular que hacía de esta obra una finísima expresión de la picaresca chilena.



"LIRA POPULAR"

POBLACION ESPERANZA

VERSOS DEL CIEGO

Autor: Manuel Rojas

(Los versos, los buenos versos: Asesinato en Quillota, la vieja que mató al gato, cogoteo en Huachipato, muerte del Cara de Ojota. ¡Los versos, los buenos versos! ¡¡¡El caso de la Población Esperanza!!! (PAUSA).

Señoras y caballeros,
cogollitos de cedrón;
chiquillas del Bío-Bío;
flores del jardín pencón;
muchachos de Concepción
de Talcahuano y Dichato,
gallada de Huachipato,
de Lirquén y del carbón;
voy a contarles la historia
de la niña y el ladrón.

Un favor no más les pido
no me obliguen a que cante
con un lenguaje fruncido
y haciéndome el elegante;
mi musa es medio picante,
mi ritmo redescosido
y mis temas nunca han sido
temas de vate galante.
Y ya que estamos entre amigos
echémosle pa adelante.

Aquí está la población
mal llamada La Esperanza,
donde viven cogoteros,
ciegos, mendigos y lanzas,
Por lo que a mí se me alcanza,
y aunque no es asunto mío
hay Balmacedas del Río
y de monreros la chuña.
Afírmate, Patas de Hilo,
y agarra ese trompo en l'uña.

Es gente que vive al día
aunque trabaje de noche.
Limosnean y patinan
y roban a troche y noche.
Pero aunque esto no se noche
hay que decir la verdá:
es también humanidá
la que respira ahí adentro
y a ella está dedicá
la flor de este pensamiento.

No hay que olvidar al pelusa,
al plitriento y al pillo
Nacen pobres, mueren pobres.
Siempre se van por el hilo.
Y aunque a veces Tiritilo
saque pecho al engallarse,
terminará por quedarse
en el hoyo en que ha nacido,
si es que no queda tendido
en donde quiso encacharse.

Allá va pues la tonada
de esta oscura población
y la historia de la niña
que se prendó del ladrón.
Esta no es una canción
pa cantarla en un jolgorio;
más bien merece un velorio
con llanto y con aguardiente,
aunque la risa del pueblo
aparezca de repente.

La niña es visitadora
y él es choro muy mentao
A ella la llaman Flora
y a él lo mentan Talao.
Y hagámosle aquí un parao;
que se calle la enredosa.
El picaflor va a volar
por encima de la rosa.
Abra los ojos, mi linda,
que se va la retalosa.

¡Echále, Pancho Panul!
¡Echále, José Vicente!
Con ese gorrito azul
y ese pantalón celeste!
Echále, Talao Errázuriz,
aunque la vida te cueste!

SEGUNDA PARTE

En el suelo ensangretao
de la población callampa,
cayó un príncipe del hampa;
el ladrón Estanislao.
Sin padres, abandonao,
guacho, vago y haraposo,
sólo un ladrón ardiloso
le enseñó algo a ese niño.
Y ese fué el cariño
de aquel cabro tragedioso.

Del amor no supo nada,
de la moral ni una seta.
Lo asesinó un cogotero
pegador a la maleta.
Fué lacho de la Violeta
hombre guapo y de trentón;
por sus venas un filón
de noble sangre corría,
más lo tregó la avería
y no pasó de ladrón.

Cuando Flora, con su amor,
todo piedad y ternura,
abrió el triste picaflor
su recóndida dulzura,
su existencia de amargura
pareció que iba a cambiar,
más no sabía volar,
sus alas no eran muy fuertes
y sólo encontró la muerte
al quererse levantar.

Ahí queda la Población
Esperanza con su gente;
sufren y esperan y sueñan
para escaparle al presente

Una viejuca creyente
pondrá pronto una animita;
y un Cristo y unas velitas
dirán que por ese lao
la bala de un guaraquero
mató al cabro Estanislao.

Señoras y caballeros,
cogollitos de ladrón;
chiquillas del Bío-Bío,
flores del jardín pencón;
muchachos de Concepción,
de Torné y de Dichato;
gallada de Huachipato,
de Lirquén y del carbón;
aquí termina la historia
de la niña y el ladrón.

NOTA. — Es prohibida la reproducción.

TEATRO UNIVERSITARIO

POBLACION ESPERANZA

Autores: ISIDORA AGUIRRE y MANUEL ROJAS
Director: PEDRO DE LA BARRA
Escenografía: RAUL ALIAGA
Estreno 9 — Enero 1959
SOLO 3 DIAS

El triunfo obtenido por el TUC en Montevideo y Buenos Aires figuró en las primeras páginas de los tres diarios penquistas, cuyos titulares señalaron que la participación del Teatro de la Universidad de Concepción había contribuido a levantar la calidad y el brillo del evento y a mostrar un nuevo y seguro camino para el teatro, el que se hacía desde las Universidades.

12.4 Contratación y renuncia de Pedro de la Barra.

A fines de 1959, los medios de comunicación informaron que las autoridades universitarias, apoyadas por una de las figuras que hasta entonces había oficiado como director del TUC, Gabriel Martínez, gestionaban la contratación de Pedro de la Barra para que dirigiera el elenco universitario.[145]

Concepción, Jueves 9 de Febrero de 1959 — INFORMACIONES GENERALES

Una Nueva Vitalidad Cobrará el TUC Con Pedro de la Barra Como Director

Con la presencia de Pedro de la Barra en esta ciudad el movimiento teatral que encabeza el elenco universitario penquista adquirirá todavía una mayor importancia y trascendencia. Bien conocidos son, en este sentido, los pergaminos que luce el ahora flamante Director del Teatro Universitario de Concepción, que, finalmente después de dirigir "Población Esperanza" se encariñó con Concepción y anoche aquí junto con todo su equipaje teatral.

Como se sabe, Pedro de la Barra había sido tentado por la Universidad Austral de Valdivia, en donde permaneció algunos días estableciendo contactos con los elementos aficionados de esa ciudad y con las directivas universitarias.

Posteriormente volvió a Concepción para estudiar junto a los elementos del TUC su posible permanencia en la dirección de nuestro teatro. El elenco teatral penquista, cuando vió aparecer por el Teatro Concepción en diciembre del año recién pasado a Pedro de la Barra y supo de su [illegible] horizontes para la actividad teatral, siempre inquietante, de inmediato pensó en su establecimiento en Concepción y hubo muchos "cabildos", comentarios, posiciones. Algo de toda esta inquietud llegó al Directorio de la Universidad, puesto que muy pronto fueron iniciadas algunas conversaciones preliminares.

Indudablemente el paso definitivo y vital lo dió Gabriel Martínez — desde 1956 activo Director del TUC — quien ofreció ceder su lugar para que Pedro de la Barra pudiera imbalarse en el timón del Teatro Universitario, aceptando él quedar al frente de la Academia del Teatro a la cual espera dar un fuerte y definitivo impulso. Lo demás, ya fue más sencillo. Si bien es cierto eneló un tanto decidir a Pedro de la Barra, las oportunas gestiones de directivas de la Universidad hicieron el resto y el reputado Director resolvió finalmente venirse a Concepción.

"Que le vamos a hacer, dijo, me he encariñado con esta ciudad. Y así vamos a trabajar fuerte para aprovechar todo lo realizado en estos años por el TUC y los buenos elementos de que se dispone".

PEDRO DE LA BARRA — Después de 20 años de activo trabajo asume ahora la dirección del TUC para dar un nuevo impulso al movimiento teatral penquista.

EL TUC A SANTIAGO

El jueves por el nocturno Pedro de la Barra viajó a Santiago para, preparar su definitivo traslado a Concepción. Regresará el 20 del presente, justo para iniciar las actividades del nuevo año teatral. Su tarea inmediata ahora en la capital se relaciona con finiquitar los detalles para la actuación del TUC en la sala "Antonio Varas" donde el elenco de Concepción dará a conocer sus últimos y más resonantes éxitos. La temporada se iniciará el 14 de marzo con una gran premiere de gala, poniendo en escena en primer término "Población Esperanza" y posteriormente "Una Mirada desde el Puente", de Arthur Miller, que dirige Gustavo Meza. Más tarde, a fines de marzo, el TUC se presentará por primera vez con estas mismas obras, en Viña del Mar, regresando todo el elenco a Concepción, más o menos, el 5 de abril.

El Teatro Universitario de Concepción recibirá a su nuevo director con gran beneplácito que deberá efectuarse el 25 del presente, oportunidad en la cual Pedro de la Barra junto con recibirse oficialmente de su nuevo cargo, dará a conocer su plan de trabajo. Es posible también que en esta ocasión se conozcan las obras que el TUC estrenará este año.

ACTIVAS DILIGENCIAS

Mientras tanto, los componentes del TUC, tan, por una razón u otra, no han podido pasar de sus vacaciones de principios de [illegible] detalles relativos a su gira a Santiago y Viña del Mar; comienzan diversas trabajan en todo lo relativo a revisión de vestuario, de escenografía, propaganda, etc.

Al respecto la Comisión de Propaganda ha elaborado un completo plan de acción por cuanto se pretende obtener por medio de él que el TUC en Santiago sea apreciado por una gran calidad de público, para quienes el movimiento teatral en Chile, ha estado formado hasta ahora únicamente por los conjuntos capitalinos. Se sabe, por el momento, que la Universidad dedicará una edición extraordinaria de su Boletín Informativo, el Teatro Universitario al cual ya se encuentra en preparación.

GABRIEL MARTINEZ — Durante tres años, cumplió dura tarea frente al Teatro Universitario. Se hizo cargo de su dirección cuando el conjunto pasaba por uno de sus instantes momentos difíciles. Dió vida a la Academia de Teatro, formadora de nuevos valores, y montó algunas obras de calidad, entre ellas "Los Labios", de Romain Rolland, con buenos reparto, pieza teatral que obtuvo señalado éxito durante su estreno.

Caravana Teatral Acompañará Estreno del TUC en Santiago

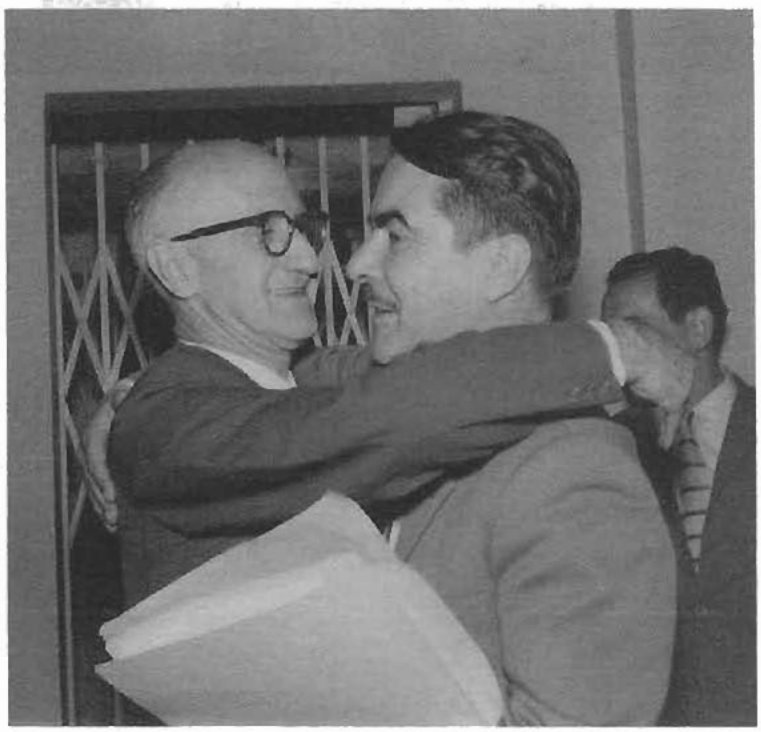
Una modalidad distinta, en este de los estrenos teatrales, constituirá la presentación del TUC en Santiago. Es decir, para los muchachos del Teatro Universitario de Concepción, el hecho de actuar en la capital es dotarse trascendencia en su vida artística y la culminación de muchos años de rudo trabajo y preparación. Comprensiblemente son numerosos grupo de amigos del TUC, además corresponsales y representaciones, alumnos de la Academia, socios de la institución, etc., preparan una caravana automovilística que viajará a Santiago el mismo día 14 de marzo para estar presente en el momento del estreno en el Teatro "Antonio Varas".

"Sí es posible viajar en auto, bus o autobús a ver jugar fútbol al equipo favorito a cualquier punto del país, ¿por qué el TUC no puede también ser seguido por su barra? nos dijo ayer un entusiasta del teatro, organizador de esta caravana.

[145] Pedro de la Barra tuvo la posibilidad de dirigir el Teatro de la Universidad de Concepción gracias a las gestiones emprendidas principalmente por Gabriel Martínez. Este, preocupado de potenciar la escena teatral penquista, había invitado en 1957 a Gustavo Meza para compartir la dirección de obras y cuando el TUC se profesionalizó, puso a disposición su cargo para que el ex director del TEUCH se quedara en Concepción, dirigiendo el TUC y él, la Escuela de Teatro. La buena disposición demostrada por Martínez fue posteriormente reconocida por el nuevo director que declaró a *Crónica* que creía "que en honor a la verdad, el premio debería haberlo recibido mi compañero Gabriel Martínez, actual director de la Escuela de Teatro, ya que en su tiempo se montaron las dos obras que sirvieron para obtener el premio de la crítica, es decir *Una mirada desde el puente* y *Población Esperanza*. Esto lo digo aquí porque cuando se lo digo a él, se enoja." Más antecedentes al respecto figuran en Revista *Apuntes*. N°119 - 120. Año 2001. P.p. 215-221

ser aficionados. En segundo lugar, identificar al TUC con la ciudad y la región de modo de influir en los espectadores de provincia, montando obras que enseñen algo, que tengan un fondo, que sirvan a la región agitando al público y atiendan la zona mediante giras."[146] Para esto, aclaró De la Barra, es necesario estudiar al hombre de provincia y así no hacer una imitación solamente, sino crear a partir de una investigación del medio en que se actúa.

Cada reunión sostenida por el nuevo director y/o gestión realizada para incentivar el teatro en la zona era extensamente informada por los medios locales. Amplia difusión hubo por ejemplo, el día en que De la Barra se reunió con el rector de la Universidad, David Stitchkin para crear la Escuela de Teatro y conseguir una sala propia para el TUC; o cuando se reunió con los dirigentes universitarios, para motivar una participación más directa de los estudiantes en las actividades del teatro; y con los directores de los diarios de Concepción, Emilio Philippi de *El Sur*; Alfredo Pacheco de *La Patria*; y Hugo Araya de *Crónica*, para dar mayor cobertura periodística a las actividades teatrales locales e incentivar de esta manera a los espectadores. "El público penquista está comprendiendo el esfuerzo que significa mantener un elenco experimental de calidad, pues el 6.81% de la población de Concepción está acudiendo a las representaciones del TUC, lo que es un verdadero record, ya que por ejemplo, el público de teatro en Buenos Aires no asciende del 4%, y en Santiago, del 1%."[147]



Pedro de la Barra

[146] La consecución de un teatro regional, al servicio no sólo de Concepción, sino de las ciudades y pueblos de la zona era un objetivo que el TUC se había planteado desde sus inicios y que había alcanzado especial relevancia bajo la dirección de Pedro de la Barra. *El Sur*. "El TUC se convertirá ahora en un elenco profesional." Concepción, sábado 6 de junio de 1959. *La Patria*. "El Teatro Universitario de Concepción dio a conocer ayer sus planes a la prensa local." Concepción, sábado 6 de junio de 1959. *Crónica*. "Teatro amateur en Concepción." Concepción, miércoles 7 de octubre de 1959. *La Patria*. "Elenco dramático de Contulmo será presentado en Concepción." Concepción, miércoles 7 de octubre de 1959

[147] *La Patria*. "El Teatro Universitario de Concepción dio a conocer ayer sus planes a la prensa local." Op. Cit.

En otras oportunidades, los discursos enfatizaron en las estrategias implementadas por el elenco y por las autoridades universitarias para estimular la asistencia de público al teatro y/o difundir los vínculos entre el conjunto teatral y la institución universitaria. Ejemplo de lo primero fue la sistemática difusión de la venta de un bono para el socio cooperador que daba derecho a cinco entradas que podían ser utilizadas el día que se deseara y en la localidad que se prefiriera; el bono era impersonal y transferible y sólo se vendía a estudiantes universitarios, secundarios y al personal administrativo y docente de la Universidad. Por otra parte, en mayo de 1959, el elenco universitario figuró en la primera página de los tres diarios locales, anunciando los lugares de venta de los bonos e invitando a la velada artística con motivo de la celebración de los cuarenta años de la Universidad, en cuyo evento el TUC puso en escena dos *Pasos* de Lope de Rueda: *La tierra de Xauja*[148] y *El bobo que quiso ser médico*, la primera dirigida por Pedro de la Barra y la segunda, por Gastón von dem Bussche.[149]

[148] Según la prensa en *La tierra de Xauja* participaron: Tennyson Ferrada, Vicente Santamaría y Luis Alarcón. En dirección: Pedro de la Barra. *La Patria*. "Universidad celebra sus 40 años." Concepción, martes 3 de mayo de 1959

[149] Gastón von dem Bussche figuró vinculado al elenco universitario hasta 1959. Durante ese año dirigió *El bobo que quiso ser médico*, obra en la que participaron: Nelson Villagra, Alberto Villegas, Roberto Navarrete, Jasna Ljubetic, Jaime Vadell y Carlos Núñez. Cuatro años más tarde, en 1963, volvió a figurar en la prensa local a propósito de la dirección de una obra con el grupo de teatro de la Escuela de Educación de la Universidad penquista. Al año siguiente, su nombre apareció vinculado a la dirección de este nuevo elenco teatral que ese año montó una obra de su autoría: *Estudiantina*. En el montaje paticiparon: Patricio Noska, Hilda Sánchez, Sergio Lidid, Marcelo Coddou, Maya Pizarro, Berta Quiero, Jhospé Inostroza, Gustavo Roa, Federico Beier, Cristina Sickinger, Sandra Lidid, Jaime Maureira y Raúl Barrientos. En el equipo técnico figuraron: Alicia Muñoz, Gustavo Silva, Malela Olalde y Enrique Harsein. La figuración en la prensa local de este conjunto teatral durante 1965 y 1966 estuvo determinada por su participación en los Festivales Teatrales que, durante ese período, fueron organizados por el TUC. En 1967, el Teatro de la Escuela de Educación tuvo presencia en *Crónica* y *El Sur* a propósito del montaje de *Réquiem para un girasol* de Jorge Díaz, dirigida por Gastón Iturra. En 1968, el Teatro de la Escuela de Educación figuró en una sola crónica de *El Sur*, anunciando el estreno de *La lección* de Eugene Ionesco. En 1970, Gastón von dem Bussche figuró vinculado a la dirección de la Compañía Dramática Concepción. *El Sur*. "Estrena conjunto teatral." Concepción, 27 de octubre de 1964. *El Sur*. "Función Teatral." Concepción, lunes 25 de noviembre de 1968. *El Sur*. "Directores del TUC." Concepción, domingo 4 de octubre de 1970

El 8 de julio de 1960, *El Sur* informó que Pedro de la Barra había renunciado a la dirección del Teatro Universitario. Las explicaciones que dio este medio de prensa sólo mencionaron que "a raíz de algunos incidentes ocurridos durante la gira que el elenco del TUC ha hecho a Argentina un grupo de jóvenes actores, encabezados por el director Gustavo Meza, ha presentado una acusación ante el Consejo Directivo del Teatro, en contra de Pedro de la Barra, situación que ha provocado la renuncia de éste."[150]

Los incidentes ocurridos en Argentina no fueron mencionados, tampoco los motivos por los que estos "jóvenes actores" acusaban a Pedro de la Barra de "hacerles sombra y ser absorbente y personalista." Este por su parte, se limitó a declarar que "cuando alguien está de más en una parte, debe irse donde esté de menos."

La prensa no proporcionó más antecedentes respecto del conflicto, sino que se dedicó a destacar el aporte brindado por De la Barra, publicando un artículo transcrito de la revista neoyorkina *Players Magazine*, en el que Stanley Richards, rememorando la visita que había realizado a Concepción, a propósito de su participación de la VII Escuela de Verano de 1960, destacaba a Pedro como el "padre del teatro moderno chileno" y al Teatro de la Universidad de Concepción, como "una de las escuelas más prominentes e influyentes de la nación."

Pedro de la Barra

La polémica sobre la renuncia de Pedro de la Barra y lo que esto significaba para la escena penquista, continuó durante semanas. Varias crónicas fundamentaron la pérdida que esto significaba para la escena teatral penquista, menospreciando la trayectoria teatral del TUC previa a la llegada de De la Barra: "gracias a Pedro de la Barra, el conjunto universitario salió de su condición de teatro familiar, de conjunto casero, estancado durante tantos años."[151] Diez años después, en 1970, todavía algunos señalaban que los mejores momentos del TUC habían sido aquellos en que había sido director Pedro de la Barra. Según Alberto Villegas, "el gestor de los mejores momentos del TUC fue Pedro de la Barra gracias a la modalidad de trabajo impuesta por él en el Teatro de la Universidad."[152]

[150] *El Sur.* "Renunció Director del TUC, Pedro de la Barra." Concepción, 8 de julio de 1960. Stanley Richards. (Traducido por Carlos Godoy Rocca) "El Teatro en Chile." *El Sur.* Concepción, viernes 8 de julio de 1960. Carnet 94007. "Renuncia al TUC." *El Sur.* "Cartas a El Sur." Concepción, sábado 9 de julio de 1960

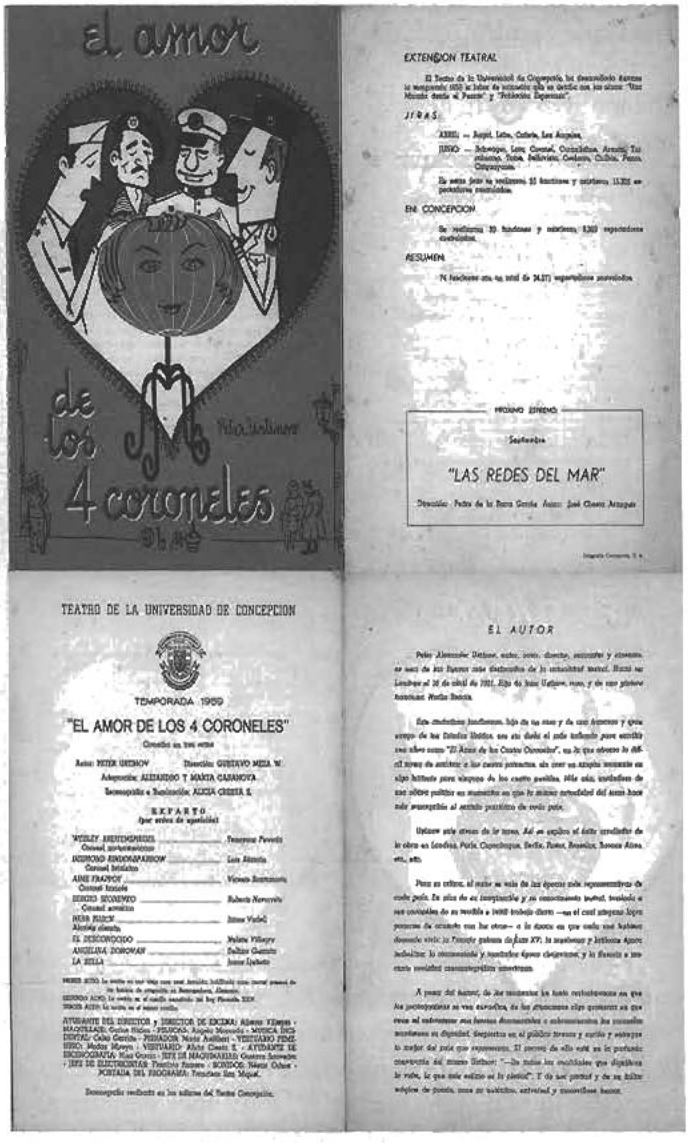
[151] Carnet 94007. "Renuncia al TUC." *El Sur.* "Cartas a El Sur." Concepción, sábado 9 de julio de 1960

[152] *Crónica.* "Alberto Villegas se define "machacón." Concepción, miércoles 30 de diciembre de 1970

12.5 El amor de los cuatro coroneles

El amor de los cuatro coroneles[153] de Peter Ustinov fue el segundo montaje del TUC correspondiente a la temporada 1959. Los discursos periodísticos penquistas se refirieron a él considerando los siguientes aspectos: registro de la reacción del público el día del estreno; análisis del texto dramático; antecedentes del TUC en relación a los teatros universitarios chilenos de la época; antecedentes de elencos extranjeros que anteriormente habían puesto en escena la obra; referencias del director del conjunto universitario y del montaje; énfasis en el carácter benéfico de la presentación; y desarrollo de ciertos aspectos de seis lenguajes de la puesta en escena: dirección, escenografía, iluminación, vestuario, maquillaje y actuación.

El día del estreno de *El amor de los cuatro coroneles*, *La Patria* fue el único medio de prensa que publicó en primera página una crónica en la que felicitó al público penquista por asistir al teatro "pese al temporal que inundó varios sectores de la ciudad."[154] Por otra parte, también fue el único medio que incorporó en su discurso ciertos antecedentes del proceso de recepción de la puesta en escena: "el público rió con ganas y aplaudió con entusiasmo los pasajes más salientes de la producción." Por último, *La Patria* y a través de este medio, H.N.Gónlez, también se distinguió por privilegiar en sus discursos un análisis del texto dramático explícitamente orientador de la interpretación de los espectadores: "el espectáculo debe ser apreciado y valorado porque en medio de la burla a las cuatro potencias mundiales, el espectador descubre la fina sensibilidad del autor, su idealismo profundo y moderno, el intenso amor a la belleza y a la luminosidad de la vida."[155]



[153] Según la prensa en *El amor de los cuatro coroneles* participaron: Luis Alarcón, Tennyson Ferrada, Vicente Santamaría, Roberto Navarrete, Jaime Vadell, Nelson Villagra, Delfina Guzmán y Jasna Ljubetic. En dirección, Gustavo Meza; en escenografía, vestuario e iluminación, Alicia Cresta; en maquillaje, Carlos Núñez; en sonido, Néstor Ochoa; y en ayudantía de dirección, Alberto Villegas. *La Patria*. "Éxito alcanzó el nuevo estreno del TUC: El amor de los cuatro coroneles." Concepción, sábado 25 de julio de 1959

[154] *La Patria*. "Éxito alcanzó el nuevo estreno del TUC: El amor de los cuatro coroneles." Concepción, sábado 25 de julio de 1959

[155] H.N.Gónlez. "La comedia El amor de los cuatro coroneles y su puesta en escena." *La Patria*. Concepción, martes 28 de julio de 1959

Crónica en cambio, publicó discursos que enfatizaron en los antecedentes del elenco universitario, sobre todo en aquellos generados después de la presentación del TUC en Santiago con el montaje de *Población esperanza* y en el nivel de exigencia que esto significaba para sus posteriores trabajos: "el TUC se codea con los grandes conjuntos teatrales chilenos, pues su trabajo es cada vez más intenso, así como también lo son las exigencias del público.[156] En coherencia con esto, también destacó a Pedro de la Barra por el trabajo de formación que realizaba con el elenco universitario y con los actores de "su" Escuela de Teatro. Gustavo Meza, el director del montaje y Gabriel Martínez, el director de la Escuela de Teatro, fueron obviados por *Crónica*: "Pedro de la Barra está labrando una madera artística que no sólo mantiene un elenco capaz de exhibir con éxito las más difíciles obras, sino que también prepara en su propia escuela a los actores que satisfarán las demandas de futuros repartos."[157]

En trabajo de mesa:
Nelson Villagra, Jaime Vadell, Jorge Gajardo y Vicente Santamaría

[156] A fines de la década de 1950, era frecuente que las figuras artísticas que visitaban la zona declararan a la prensa local que el público penquista era exigente.

[157] *Crónica*. "Por espacio de 16 horas diarias está trabajando el TUC. Intensa será su actividad en el año." Concepción, viernes 29 de mayo de 1959

En una crónica posterior al estreno, H.N.Gónlez destacó el trabajo de dirección de Gustavo Meza, según el "natural" desempeño de los actores y la unidad y soltura del juego escénico: "El director facilitó la tarea de los actores "amateurs" en algunas escenas y en otras, dio de forma sostenida y vigorosa la clara sensación de que éstos eran artistas fogueados en las normas del teatro moderno, intérpretes vigorosos e inteligentes, capaces de dar con natural rotundidad los matices que les atribuyó a sus personajes Ustinov."[158]

Los discursos periodísticos previos y posteriores al estreno describieron brevemente la escenografía del montaje. *Crónica* enumeró los lugares en los cuales se "mostrarían diversos ambientes" de la obra, de modo de proporcionar al espectador los medios para localizar y reconocer los espacios recreados: una oficina de un cuartel militar, el interior de un castillo, una alcoba y un teatro versallesco del siglo XVIII. El discurso periodístico no especificó si la escenografía de la puesta en escena era o pretendía ser la materialización de la propuesta escenográfica textual o si ésta era una adaptación de la misma y si era así, qué tipo de modificaciones se habían hecho.

EL AMOR DE LOS CUATRO CORONELES
En escena: Vicente Santamaría y Jasna Ljubetic

Después del estreno, H.N.Gónlez de *La Patria* evaluó la escenografía de acuerdo a una concepción subsidiaria de la misma en relación al trabajo actoral: "con el sano propósito de contribuir, hago un llamado de atención al director de la obra y a la directiva superior del TUC para que se preocupen de la escenografía, de modo que ésta preste toda la cooperación útil al movimiento escénico que está obligada a suministrar y que

[158] H.N.Gónlez. "La comedia El amor de los cuatro coroneles y su puesta en escena." Op.Cit.

en este caso más parece contribuir peligrosamente a limitar o disminuir notablemente el éxito buscado."[159] Lefebvre por su parte, evaluó la escenografía de acuerdo a criterios que no explicitó: "fue necesario un espectáculo más espléndido, sin pobrezas de escenografía ni afán de economizar presupuesto."[160]

La iluminación y el vestuario fueron comentados brevemente por H.N.Gónlez. En relación a la primera, la evaluación consideró sólo los problemas de funcionamiento que ésta había presentado: "los centros de luminosidad fallaron, lo mismo que su graduación."[161] Gónlez no explicó de qué fallas se trataba y tampoco se refirió a los problemas que éstas habían ocasionado para la producción de sentidos de la obra. En relación al vestuario, los comentarios se limitaron a señalar que éste "mostraría" una variada gama que iba desde vestimentas militares del ejército norteamericano inglés, francés y ruso, a trajes de época del siglo XVI, de bufón y penitente.

El trabajo de actuación fue uno de los lenguajes de la puesta en escena evaluado exclusivamente después de la función de estreno. H.N.Gónlez valoró el desempeño de los actores, según su capacidad o incapacidad de identificación con unos personajes que según él, debían haberse construido considerando ciertos rasgos étnicos: "a todo el elenco le faltó imprimir a sus personajes la consabida exuberancia y galanura francesa y la rígida altivez y el limitado sense of humor británico."

Lefebvre coincidió con Gónlez al señalar que: "pese a la acertada intuición del director, el elenco no pudo rendir la madurez europea de varios personajes." Según el crítico, algunos "no parecían convencidos de lo que estaban haciendo" o les había faltado "un imponderable de malicia." Otros, en cambio, fueron celebrados por "demostrar prestancia, firmeza expresiva y ductilidad en el escenario" y/o "gracia, sobriedad y personal encanto."

Por último, Ernesto Rodríguez de *La Patria* incorporó en sus comentarios otro de los criterios sistemáticamente considerados por los discursos periodísticos para referirse al trabajo de actuación: la presencia o ausencia de homogeneidad en el trabajo de equipo: "la interpretación de las figuras masculinas sobresalió nítidamente en relación a la de las figuras femeninas; por lo tanto, el trabajo en equipo y la homogeneidad necesaria para la puesta en escena no pasaron de ser una intención."[162]

12.6 Las redes del mar

Las redes del mar de José Chesta fue el tercer estreno del TUC correspondiente a la temporada 1959, la primera obra de un dramaturgo penquista puesta en escena por el elenco universitario y la obra con la cual José Chesta inauguró su producción dramática. Los discursos periodísticos que acompañaron y apoyaron al elenco durante el período previo y posterior al estreno reiteraron sistemáticamente esta información, desarrollando además otras constantes discursivas: identificación de la puesta en escena como un acierto de las políticas teatrales del TUC y de la Universidad; preocupación por el carácter local del estreno y por la tendencia penquista a subvalorar lo propio; publicación de controvertidas opiniones sobre el texto dramático y el dramaturgo; propensión a buscar en el montaje aquellos elementos que permitieran definir la obra de realista; y breve desarrollo de ciertos aspectos de un lenguaje de la puesta en escena: actuación.

Las redes del mar fue para los medios de prensa penquistas, la prueba del éxito de las políticas teatrales locales orientadoras del quehacer del elenco universitario desde sus orígenes; y la obra con la cual el TUC, la

[159] H.N.Gónlez. "El amor de los cuatro coroneles." *La Patria*. Concepción, sábado 25 de julio de 1959
[160] Alfredo Lefebvre. "Ultimo estreno del Teatro Universitario." *La Patria*. Concepción, sábado 5 de agosto de 1959
[161] H.N.Gónlez. "La comedia El amor de los cuatro coroneles y su puesta en escena." Op.Cit.
[162] Ernesto Rodríguez. "Treinta funciones consecutivas con record de público. El amor de los cuatro coroneles de Peter Ustinov, resultó el más notable éxito logrado por el TUC." *La Patria*. Concepción, martes 18 de agosto de 1959

Universidad y la ciudad, inauguraron una dramaturgia propia, "representativa de la realidad penquista, de sus inquietudes sociales, de su moralidad, amor al trabajo y de los delicados sentimientos de familia y amistad que la caracterizan."[163]

LA PATRIA

Hidalga presentación ofrecieron fuerzas de mar y tierra en tradicional Parada Militar

GRAN EXITO ALCANZO ANOCHE ESTRENO DE "LAS REDES DEL MAR" POR EL TUC

DEPARTAMENTO PARA FOMENTAR LA CONSTRUCCION CREARA LA CORVI

Universidad y Cámara de Construcción organizan exposición de Materiales

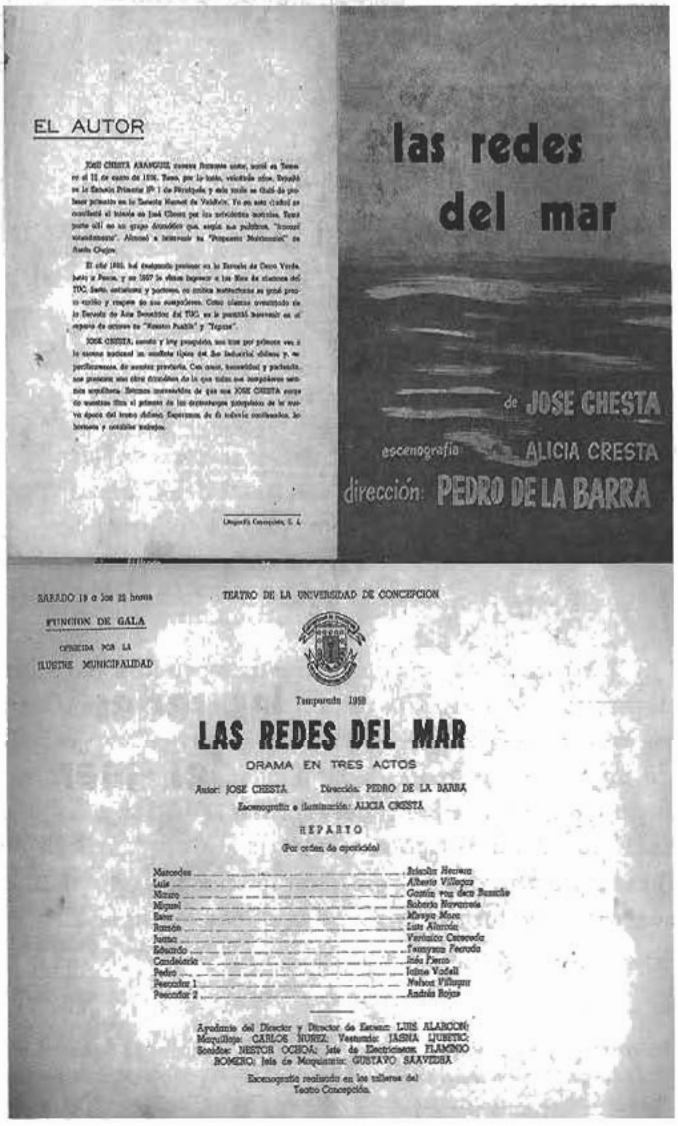
Las redes del mar fue también la obra que generó en los medios de prensa una reflexión sobre la importancia de valorar lo propio, pese a que como en este caso, lo propio careciera de antecedentes "consagratorios." No hay que olvidar que *Las redes del mar* era en 1959, la primera y única obra dramática escrita por José Chesta; éste por otra parte, no poseía más antecedentes dramatúrgicos; y el elenco que pondría en escena la obra tampoco en esa época había logrado consagrarse nacional e internacionalmente. De esta manera, para los medios de comunicación locales, temerosos de que la obra no fuera apreciada por la familiaridad de los lugares y de los tipos humanos representados, no había otra posibilidad, sino organizar sus discursos críticos de acuerdo a otro tipo de consideraciones. Por otra parte, también cabe la posibilidad que el énfasis que los medios de comunicación le dieron al carácter local de este estreno, haya respondido a una opción comunicacional descentralizadora.

[163] *La Patria*. "Rápida encuesta teatral hizo La Patria. El público penquista enjuicia la comedia Las Redes del Mar." Concepción, martes 29 de septiembre de 1959

Lefebvre fue una de las voces locales que sistemáticamente reflexionó sobre la excesiva valoración que los medios y los espectadores de provincia manifestaban por lo foráneo: "he oído varias voces que preguntaron si valdría la pena ver esta nueva obra. Claro, si al autor le hubiesen puesto un acento especial en el nombre y lo hubiesen anunciado lo más extranjero posible, se habrían evitado esas dudas. Estas existen nada más que porque el autor ha nacido en este medio y no trae prestigio de la capital o de EEUU o Rusia.[164]

Lefebvre y H.N.Gónlez fueron también unánimes en opinar que con esta obra Chesta había demostrado poseer "dos atributos esenciales para triunfar en las difíciles lides del arte dramático: percepción precisa del tema y sus modalidades específicas y sensibilidad literaria expresiva."[165] El primero, destacó el montaje como una muy buena recreación del "fatum que destruye a los hombres de este país subdesarrollado, con las horribles miserias económicas de los pueblos menudos, con un sometimiento a la tierra y al mar que obstruye otros caminos y que hace imposible la elevación de las personas." H.N.Gónlez por su parte, señaló que el espectador no tenía más que ir a Cerro Verde para constatar lo que Chesta escribía en la obra.

Prácticamente la totalidad de los discursos periodísticos sobre el estreno de *Las redes del mar* señalaron que se trataba de una obra realista. José Chesta por su parte, definió la tesis a partir de la cual había escrito la obra: "Las condiciones de vida de un pequeño pueblo como Cerro Verde, determinan en un país subdesarrollado como Chile, el destino de sus habitantes."[166]



EL AUTOR

las redes del mar

de JOSE CHESTA

escenografía ALICIA CRESTA

dirección: PEDRO DE LA BARRA

SABADO 19 a las 22 horas

FUNCION DE GALA

OFRECIDA POR LA ILUSTRE MUNICIPALIDAD

TEATRO DE LA UNIVERSIDAD DE CONCEPCION

Temporada 1959

LAS REDES DEL MAR

DRAMA EN TRES ACTOS

Autor: JOSE CHESTA Dirección: PEDRO DE LA BARRA

Escenografía e iluminación: ALICIA CRESTA

REPARTO

(Por orden de aparición)

Mercedes ..... Rebeca Becker
Luis ..... Alberto Villegas
Nicanor ..... Gastón von den Bussche
Miguel ..... Roberto Navarrete
Isaac ..... Mireya Mora
Ramón ..... Luis Alarcón
Justo ..... Verónica Caracoche
Eduardo ..... Tesmyrna Fecroda
Candelaria ..... Inés Pinto
Pedro ..... Iván Vidal
Pescador 1 ..... Nelson Villegas
Pescador 2 ..... Andrés Rojas

Ayudante del Director y Director de Escena: LUIS ALARCON
Maquillaje: CARLOS NUÑEZ. Vestuario: JASNA DJURETIC
Sonido: NESTOR OCHOA. Jefe de Electricistas: FLAMINIO ROMERO. Jefe de Maquinaria: GUSTAVO SAAVEDRA

Escenografía realizada en los talleres del Teatro Concepción.

[164] Alfredo Lefebvre. "Estreno de teatro penquista." *La Patria*. Concepción, martes 23 de septiembre de 1959

[165] H.N.Gónlez. "La interpretación de Las redes del mar." *La Patria*. Concepción, martes 23 de septiembre de 1959

[166] José Chesta. "Estreno de Las Redes." *El Sur*, Concepción, sábado 19 de septiembre de 1959

El montaje de *Las redes del mar* fue celebrado por la casi totalidad de discursos periodístico teatrales de la época, excepto por dos crónicas de opinión firmadas por Exeter y Ramón Vallejos.

Exeter evaluó dos aspectos de la puesta en escena: la historia relatada según si ésta había estimulado o no a los espectadores y a sí mismo a "divagar sobre la idea central"; y los "recursos escénicos de Pedro de la Barra," según si éstos se habían limitado o no a divertir al público: "la obra prácticamente no tiene argumento, pues todo se reduce a plantear una anécdota y a darle un final bellamente triste, que no logra llevar al espectador a divagar sobre la idea central, sino que cuando esto está por ocurrir, surgen los recursos escénicos de Pedro de la Barra, acentuando lo cómico y lo vulgar para divertir el público."[167] A pesar de esta evaluación desfavorable, Exeter afirmó que *Las redes del mar* evidenciaba a un "autor de porvenir" y la mano realizadora de Pedro de la Barra responsable directo de que el elenco local, "a diferencia de sus congéneres de Santiago que veían constantemente las actuaciones de otros elencos, mantuviera una dinámica que potenciaba sus capacidades, pues poseía una especie de mística teatral que era la que formaba artistas, la que plasmaba actores y actrices con disciplina y vocación y no simples imitadores o parlanchines."

Pedro de la Barra y José Chesta

Ramón Vallejos por su parte, evaluó el montaje considerando también cierto aspecto del proceso de recepción. Según éste, *Las redes del mar* carecía de "técnica de exposición", es decir de la técnica necesaria para hacerla verosímil: "adolece de una trama débil, demasiado sencilla y aunque planteada con sinceridad, carece de técnica de exposición. La obra es poco realista, pues los pescadores, seres rudos, no se asemejan en nada a los presentados en escena. Me parecen pescadores muy "achutados" para ser reales, con un vocabulario algo refinado con arranques de chilenismos."[168]

Si bien la mayoría de los discursos periodísticos sobre *Las redes del mar* centraron su interés en reflexionar acerca de lo acertado o desacertado de la obra como interpretación de la realidad local y/o en el mérito que en esto le cabía al primer dramaturgo penquista, José Chesta, también hubo discursos que evaluaron el desempeño de los actores, sin explicitar, salvo excepciones, los criterios de evaluación. Ejemplo de lo anterior fueron los textos periodísticos sobre las actuaciones de Mireya Mora, Verónica Cereceda e Inés Fierro, felicitadas por "dar vida vigorosa y realista a sus personajes"[169], por la "destreza para componer sus papeles", por "ajustar sus actuaciones para hacer interesantes unos personajes que no lo eran"; y en general, por interpretar sus papeles en forma extraordinaria, "pero en su nivel." Lo mismo ocurrió en el caso de Roberto Navarrete,

[167] Exeter. "Las redes del mar." *Crónica.* Concepción, miércoles 23 de septiembre de 1959
[168] *La Patria.* "Rápida encuesta teatral hizo La Patria. El público penquista enjuicia la comedia Las redes del mar." Op.Cit.
[169] H.N.Gónlez. "La interpretación de Las redes del mar." *La Patria.* Op.Cit.

celebrado por *Crónica* por su "prestancia escénica", por la "comprensión adecuada y creación auténtica del personaje que le había tocado interpretar" y por haber estado "casi en su punto, porque no pudo esconder su buena dicción." La excepción a esta constante de ocultamiento de los criterios considerados para evaluar el desempeño actoral fue la valoración hecha por Gónlez sobre el trabajo escénico de la actriz Brisolia Herrera, "los ademanes lentos y mesurados, unidos al juego perfecto de su voz magnífica permiten afirmar que su personaje fue el mejor logrado de la obra."

Las redes del mar fue puesta en escena en Santiago durante el mes de diciembre de 1959, después de *Población esperanza* y *Una mirada desde el puente*. Los discursos periodísticos capitalinos señalaron que el montaje de la obra de Chesta había sido el más débil de los tres, principalmente por lo que fue denominado "flojedad de la intriga y ritmo lento en la progresión del conflicto dramático."[170]

El Tinglado de la Farsa

POR HUMBERTO MALINARICH M.

"LAS REDES DEL MAR"

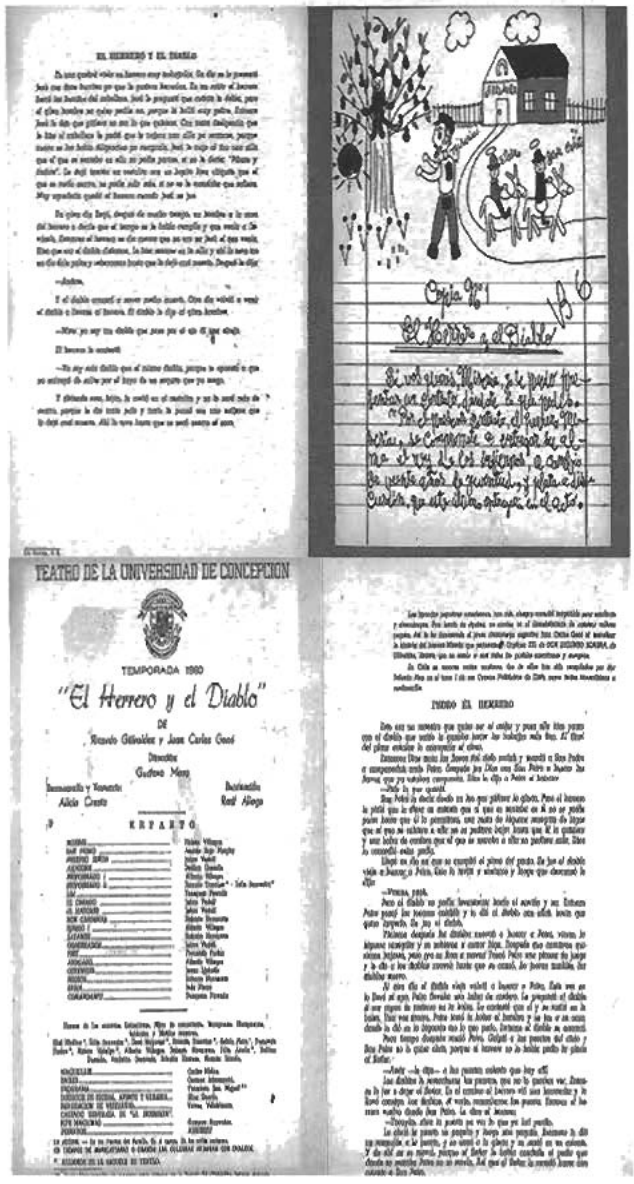
[170] Humberto Malinarich. "Las redes del mar." *Revista Zig Zag*. Nº2854. Santiago, 18 Diciembre de 1959

13. Un secreto trabajo en conjunto, TUC y Escuela de Teatro, después del terremoto de 1960

La Patria: "El elenco universitario ha vuelto a recuperar el interés de los penquistas por el arte teatral"

13.1 El herrero y el diablo, El pájaro azul, Pasos y Sueño de una noche de verano

Después del terremoto de mayo de 1960 y de la renuncia de Pedro de la Barra, las autoridades universitarias suspendieron las actividades del TUC en espera de la resolución de los conflictos y de la habilitación de una sala para que funcionara el teatro. El receso del Teatro Universitario se prolongó por un período que no superó los tres meses. En agosto de 1960, *Crónica* informó que el TUC y la Escuela de Teatro buscaban "revivir la afición teatral de los penquistas con el montaje de *El herrero y el diablo*."[171]



[171] Aunque la prensa anunció que en *El herrero y el diablo* trabajarían figuras de la Escuela de Teatro y del TUC, estos últimos fueron los únicos mencionados: Andrés Rojas Murphy, Tennyson Ferrada, Nelson Villagra, Jaime Vadell, Delfina Guzmán y Alberto Villegas. *La Patria*. "TUC presentará El Herrero y el Diablo el 29 en Chillán." Concepción, sábado 15 de octubre de 1960. *La Patria*. "El TUC viajará mañana a Tomé para presentar El Herrero y el Diablo." Concepción, viernes 11 de noviembre de 1960. *Crónica*. "El TUC reaparece este mes con estreno de nueva obra." Concepción, jueves 11 de agosto de 1960

Posteriormente ambos elencos figuraron en la prensa local con el montaje de tres obras: *El pájaro azul* de Maurice Maeterlinck; *Pasos* de Lope de Rueda; y *Sueño de una noche de verano* de William Shakespeare. Lo curioso fue que el apoyo inicial que este trabajo en común recibió de parte de los medios, no se vio reflejado en las crónicas publicadas sobre los montajes. Por ejemplo, sobre la puesta en escena de *El pájaro azul*,[172] *La Patria* publicó una crónica en la que sólo figuraron los actores del elenco estable del TUC.

La escasa consideración de que gozaron los jóvenes estudiantes de la Escuela de Teatro de parte de los medios de comunicación locales, tal vez estuvo determinada por el proceso de deterioro experimentado por el discurso periodístico teatral penquista después del terremoto vivido en la ciudad y al interior del TUC. H.N.Gónlez y Lefebvre, dos de los críticos teatrales que en algún sentido se habían formado como tales junto al elenco universitario, no volvieron a figurar en los medios de la ciudad, por lo menos durante 1960 y 1961. Por otra parte, durante ese período predominaron las crónicas informativas y no las de opinión o interpretativas y cuando éstas figuraban aparecían bajo la autoría de personas que nunca antes habían estado vinculadas al desarrollo del TUC. Este último fue el caso de H. Ehrmann de *La Patria* que en una crónica sobre el montaje de *El pájaro azul* describió y celebró el modo en el que los 42 actores del elenco, asesorados por la planta de actores del TUC, habían utilizado el escenario del Foro Universitario y lamentó "los problemas de dirección manifestados en la puesta en escena a través de deficiencias en la unidad escénica y de un énfasis excesivo en lo disneyesco." Unido a estos juicios de valor, Ehrmann omitió a los actores de la Escuela de Teatro, para mencionar sólo a los del TUC que habían asesorado la puesta en escena.[173]

Una situación similar ocurrió con los discursos periodísticos iniciales sobre la puesta en escena de *Pasos* de Lope de Rueda, obra dirigida por Gabriel Martínez, en la que también intervenían actores del TUC, asesorando a los de la Escuela de Teatro. La diferencia estuvo marcada por el hecho de que en una crónica publicada el día del estreno, junto a los nombres de las figuras del TUC fue publicada la nómina de los actores de la Escuela de Teatro que participaban del montaje.[174]

En relación a *Sueño de una noche de verano*, dirigida por Gabriel Martínez, también hubo cierta consideración de parte de la prensa local respecto de algunos integrantes de la Escuela de Teatro que participaban en la puesta en escena, claro que aunque se anunció que en ella intervenían 38 nóveles actores, sólo fueron identificados nueve.[175] La nómina de integrantes del TUC, en cambio, figuró en detalle, por lo menos en lo que respecta al reparto de actores, pues del equipo técnico sólo figuraron ciertos nombres.[176]

[172] Según la prensa en *El pájaro azul* participaron: Roberto Navarrete, Gustavo Meza, Shenda Román, Brisolia Herrera y Delfina Guzmán. En adaptación de la obra, Verónica Cereceda y Jaime Vadell; en dirección, Nelson Villagra, Alberto Villegas y Jaime Vadell; en vestuario, Julio Escámez; en iluminación y "decoración", Raúl Aliaga; y en producción, Pablo Dobud. H. Ehrmann. "*El pájaro azul*" de Maeterlinck." *La Patria*. "Teatro en Concepción." Concepción, martes 27 de diciembre de 1960

[173] Roberto Navarrete, Nelson Villagra, Jaime Vadell, Gustavo Meza, Shenda Román, Brisolia Herrera y Delfina Guzmán.

[174] El montaje de *Pasos* figuró asesorado por: Jaime Vadell, Nelson Villagra, Alberto Villegas, Andrés Rojas Murphy y Tennyson Ferrada. Entre los actores de la Escuela de Teatro figuraron: Ana María Boudeguer, Rubén Pinto, María Graciela de la Barra, Eliel Medina, Lucy Neira, Leopoldo Lucero, Luis Troncoso, Ricardo Troncoso, Nelson Gacitúa, Víctor García y Fernando Farías. Este último fue el segundo alumno que una vez egresado de la Escuela de Teatro del TUC, pasó a formar parte del elenco estable universitario; el primero, había sido José Chesta. La ceremonia en la cual Farías fue incorporado oficialmente al elenco teatral universitario coincidió con la que fue anunciada como la ceremonia de despedida que se le haría a Gabriel Martínez. *La Patria*. "Gabriel Martínez fue despedido por actores del TUC." Concepción, domingo 8 de octubre de 1961

[175] Hernán Muñoz, Juan Sepúlveda, Fernando Farías, Sergio Cerda, Luis Troncoso, Víctor García, Mirta Araneda, Nelson Hidalgo y Ricardo Troncoso. Este último figuró tres años después dirigiendo el conjunto teatral Candilejas de Talcahuano, labor en la que fue asesorado por Gustavo Meza y Nelson Villagra. Los montajes con los cuales este nóvel conjunto teatral inauguró su figuración pública fueron: *Tres en un bar* de Leonardo Francquen, obra en la que intervinieron: Loretto Errázuriz, Glenda Franz, Samuel Rodríguez, Heraldo Beltrán y Ricardo Troncoso; y *Se arrienda esta casa* de Gabriel D' Hervilliez, en la que figuraron Samuel Rodríguez, Mario Arancibia, Glenda Franz, Heraldo Beltrán y Nelson Araya. *El Sur*. "Conjunto "Candilejas" prepara su primer estreno. Grupo Teatral para Talcahuano." Concepción, domingo 15 de noviembre de 1964

[176] Roberto Navarrete, Tennyson Ferrada, Jaime Vadell, Alberto Villegas, Inés Fierro, Lucy Neira, Delfina Guzmán, Brisolia Herrera, Nelson Villagra, Verónica Cereceda, Mireya Mora y Luis Alarcón. En escenografía y vestuario, Julio Escámez; en coreografía, Alfonso Unanue; en dirección de escena, Pablo Dobud; en producción, Nina García; en iluminación, Raúl Aliaga; y en música incidental, Gustavo Becerra.

El montaje de *Sueño de una noche de verano* de Shakespeare contó con las crónicas de *La Patria* que, en vez de privilegiar informaciones sobre la obra y su autor, prefirió destacar el mérito que significaba para el TUC montar por primera vez una obra de este dramaturgo inglés; el esfuerzo extraordinario que la monumental escenografía había significado para Julio Escámez y para el Departamento de Ingeniería y Mantención de la Universidad; y el efectivo apoyo que le había brindado el público penquista al TUC, asistiendo masivamente al Foro abierto de la Universidad. El día del estreno este matutino le brindó al elenco universitario, después de mucho tiempo, el sitial de honor de la primera página y anunció que éste había vuelto a recuperar el interés de los penquistas por el arte teatral, pues en el Foro abierto de la Universidad se habían reunido más de 5000 personas.

LA PATRIA

Brillante festival aeronáutico

Nuevo aeródromo inauguró Arauco

PISTA IDEAL PARA CASO EMERGENCIA

MELIPILLA PUNTEA EN EL NACIONAL DE BASQUETBOL

Hoy llegan educadores venezolanos

Castillo monumental en el escenario

Ante 5.000 personas actuó anoche el TUC

Cineastas chilenos filmaron aspectos de esta provincia

TÉCNICA Bogotá

Precios de seguro para todo arreglo de RELOJES

SEÑORITAS

DEPARTAMENTO DE PUBLICIDAD DIARIO "LA PATRIA" COLO COLO

La progresiva figuración en los medios de actores que si bien no formaban parte del elenco estable del TUC, pero eran invitados a participar de los montajes, tuvo un nuevo retroceso a comienzos de 1962 cuando *La Patria* informó que el elenco universitario repondría *La zapatera prodigiosa* en conjunto con la Escuela de Teatro, la Escuela de Baile de Conchita Ferrada y estudiantes de Colegios de la ciudad en las comparsas y ballet. Cuando *La Patria* proporcionó la nómina de actores sólo fueron mencionadas dos actrices de la Escuela de Teatro entre la nómina del elenco del TUC.[177]

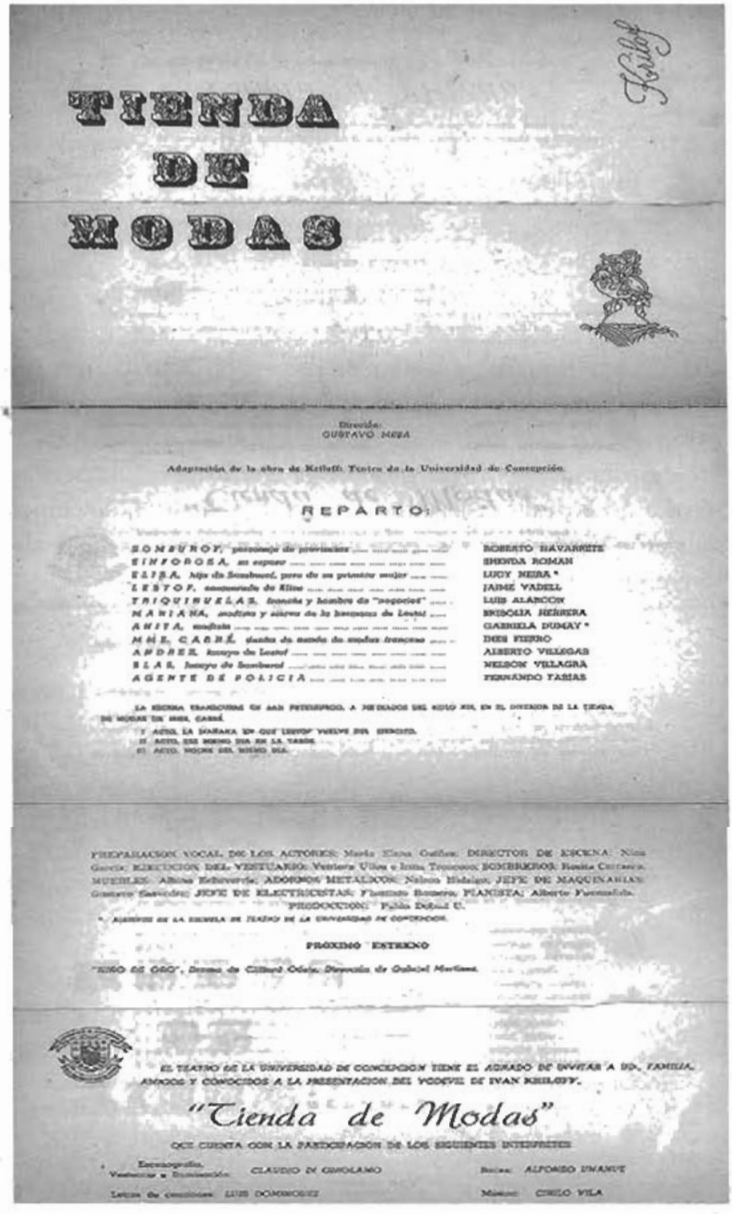
[177] De la Escuela de Teatro figuraron: Inés Chavarría y Mariluz Rojas. Del elenco del TUC: Brisolia Herrera, Nelson Villagra, Roberto Navarrete, Alberto Villegas, Inés Fierro, Delfina Guzmán, Shenda Román, Mireya Mora, Jaime Vadell y Pedro Villagra.

14. MONTAJES DEL TUC: 1961

El Sur: "El público penquista tiene muy pocas oprtunidades de ver teatro en esta ciudad. El principal motivo es la falta de locales, ya que los sismos del año pasado nos dejaron sin nuestro principal escenario"

14.1 TIENDA DE MODAS

El montaje de *Tienda de modas*[178] de Peter Ustinov figuró en discursos periodísticos organizados de acuerdo a cuatro constantes: relación de la obra con aspectos de la convivencia social chilena; evaluación de la calidad del texto dramático; descripción de una etapa del proceso de construcción de personajes; y desarrollo de ciertos aspectos de los siguientes lenguajes de la puesta en escena: dirección, escenografía, iluminación, actuación y vestuario.



TIENDA DE MODAS

Dirección
GUSTAVO MEZA

Adaptación de la obra de Kelleff. Teatro de la Universidad de Concepción.

REPARTO:

SONBUROY, personaje de provincias	ROBERTO NAVARRETE
SINFOROSA, su esposa	SHENDA ROMAN
ELISA, hija de Sonburoy, para de su primera mujer	LUCY NEIRA *
LESTOF, enamorado de Elise	JAIME VADELL
TRIQUIHUELAS, tramoya y hombre de "negocios"	LUIS ALARCON
MARIANA, modista y socia de la tienda de Lestof	BRISOLIA HERRERA
ANITA, modista	GABRIELA DUMAY *
MME. CADRÉ, dueña de tienda de modas francesa	INES FIERRO
ANDRES, hermano de Lestof	ALBERTO VILLEGAS
BLAS, hermano de Sonburoy	NELSON VILLAGRA
AGENTE DE POLICIA	FERNANDO FARIAS

LA ESCENA TRANSCURRE EN SAN PETERSBURGO, A MEDIADOS DEL SIGLO XIX, EN EL INTERIOR DE LA TIENDA DE MODAS DE MME. CADRÉ.

I ACTO. LA MAÑANA EN QUE LESTOF VUELVE DEL EXTRANJERO.
II ACTO. ESE MISMO DIA EN LA TARDE.
III ACTO. NOCHE DEL MISMO DIA.

PREPARACION VOCAL DE LOS ACTORES: María Elena Gutiérrez; DIRECTOR DE ESCENA: Nina García; EJECUCION DEL VESTUARIO: Victoria Vilos e Irma Troncoso; BOMBEROS: Benita Cifuentes; MUEBLES: Alicia Echeverría; ADORNOS METALICOS: Nelson Hidalgo; JEFE DE MAQUINARIAS: Gustavo Saavedra; JEFE DE ELECTRICISTAS: Florindo Romero; PIANISTA: Alberto Fuenzalida.

PRODUCCION: Pablo Dubiel C.

* ALUMNOS DE LA ESCUELA DE TEATRO DE LA UNIVERSIDAD DE CONCEPCION.

PROXIMO ESTRENO

"NIDO DE ORO", Drama de Gilbert Odair. Dirección de Gabriel Martínez.

EL TEATRO DE LA UNIVERSIDAD DE CONCEPCION TIENE EL AGRADO DE INVITAR A UD., FAMILIA, AMIGOS Y CONOCIDOS A LA PRESENTACION DEL VODEVIL DE IVAN KELLOFF.

"Tienda de Modas"

QUE CUENTA CON LA PARTICIPACION DE LOS SIGUIENTES INTERPRETES

Escenografía, Vestuario e Iluminación: CLAUDIO DI GIROLAMO — Bailes: ALFONSO UNANUE

Letras de canciones: LUIS DOMINGUEZ — Música: CIRILO VILA

[178] Según la prensa en *Tienda de modas* participaron: Roberto Navarrete, Shenda Román, Lucy Neira, Jaime Vadell, Luis Alarcón, Brisolia Herrera, Inés Fierro, Alberto Villegas, Nelson Villagra, Gabriela Dumay y Fernando Farías. En dirección: Gustavo Meza; y en escenografía, iluminación y vestuario, Claudio Di Girólamo. *La Patria.* "TUC estrenará esta temporada cuatro obras." Concepción, jueves 13 de abril de 1961

Los medios de comunicación de la época dedicaron escasas y controvertidas crónicas al montaje. Algunos celebraron la elección de *Tienda de modas* para inaugurar el año 1961, "el público confrontará e identificará acciones parecidas a ciertas modalidades de la vida chilena en la devoción por todo lo extranjero."[179] Otros en cambio, señalaron que la incorporación de esta obra en el repertorio de estrenos había sido un desacierto del Teatro Universitario: "la obra en realidad adolece de gran calado, pues posee una anécdota débil, escaso ingenio y carece absolutamente de chispa en el diálogo y de gracia en las situaciones."[180]

El trabajo de dirección fue considerado deficiente, según dos criterios: homogeneidad de las actuaciones e interpretación del texto dramático, "Una dirección despareja, que se manifestó en una cuidadosa puesta en escena, seguida de una actuación poco homogénea y una interpretación de la comedia que tampoco estuvo en un mismo plano."

Por otra parte, el trabajo de actuación también fue considerado deficiente, según lo que fue denominado un problema de "tonelaje artístico", "con el presupuesto que se le asigna al elenco, el director podría disponer de un grupo más reducido de actores y directores, pero de más tonelaje artístico."

Los únicos lenguajes de la puesta en escena destacados por la prensa según criterios no explicitados fueron la escenografía, iluminación y vestuario, considerados "brillantes."

14.2 El niño de oro

El niño de oro[181] de Clifford Odets figuró en los medios locales en discursos periodísticos organizados según cuatro constantes: antecedentes del dramaturgo y de su producción dramática; interpretación de la obra como un diálogo con la realidad de la época; y descripción del proceso de constitución de sólo un lenguaje de la puesta en escena: actuación.

La prensa celebró la elección de la obra, según el efecto que provocaría en el público "se trata de la obra adecuada para comenzar la temporada, por su crítica social de la actualidad, en parte de fuerte agresividad, pero también con tendencias a una poetización del realismo."[182] Con posterioridad a la función de estreno, fue descrita una etapa del proceso de construcción de personajes, aquella que había requerido la asesoría técnica del boxeador Alejandro Tibaud; y evaluado el desempeño de actores y actrices según criterios que no quedaron del todo claros, pero que permitieron destacar a algunos y lamentar de otros "su discreto plano interpretativo."[183]

[179] *La Patria.* "Numeroso público aplaudió el vodeville Tienda de modas." Concepción, sábado 22 de abril de 1961

[180] Sergio Ramón Fuentealba. "Tienda de modas." *La Patria.* "Nuestros Escenarios." Concepción, 23 de julio de 1961

[181] Según la prensa en *El niño de oro* participaron: Alberto Villegas, Roberto Navarrete, Jaime Vadell, Nelson Villagra, Fernando Farías y estudiantes de la Escuela de Teatro: Hernán Muñoz, Hermógenes Sandoval, Luis Troncoso, Victor García y Nelson Gacitúa

[182] Sergio Ramón Fuentealba. "El niño de oro." *La Patria.* "Crítica Teatral." Concepción, 27 de noviembre de 1961

[183] Entre los destacados estuvieron: Shenda Román, Alberto Villegas, Jaime Vadell, Nelson Villagra y Jorge Gajardo

TEATRO DE LA UNIVERSIDAD DE CONCEPCION

"El Niño de Oro"

CLIFFORD ODETS.

Traducción de Gabriela Dumay y Gabriel Martínez

Dirección:
GABRIEL MARTINEZ S-A

Escenografía - Iluminación y Vestuario:
CLAUDIO DI GIROLAMO

Ayudantes de Dirección:
INES FIERRO y DELFINA GUZMAN

Producción:
PABLO DOBUD U.

Administración:
MANUEL R. RODRIGUEZ M.

R E P A R T O

(Por orden de aparición)

TOM MOODY	NELSON VILLAGRA
LORNA MOON	SHENDA ROMAN
JOE BONAPARTE	ALBERTO VILLEGAS
TOKIO	HERNAN MUÑOZ *
Sr. CARP	GASTON ITURRA (Actor invitado del Teatro "Caracol").
SIGGIE	FERNANDO FARIAS
Sr. BONAPARTE	JAIME VADELL
ANNA	BRISOLIA HERRERA
FRANK BONAPARTE	PEDRO VILLAGRA
ROXY GOTLIEB	ROBERTO NAVARRETE
EDDIE FUSELI	JORGE GAJARDO
PEPPER WHITE	HERMOGENES SANDOVAL *
MICKEY	LUIS TRONCOSO *
AVISADOR	EMILIO GIDI *
SAM	NELSON GACITUA *
DRAKE	VICTOR GARCIA *
LEWIS	NELSON GACITUA *
DRISCOLL	RUBEN PINTO *
BARKER	JUAN GODOY *

NOTA: (*) ALUMNOS DE LA ESCUELA DE TEATRO DEL TUC.

La acción empieza en Nueva York en 1936.

Dirección de Escena y Utilería:
NINA GARCIA

Apuntadora: Mireya Mora

Sonidos:
Héctor Orellana - Pedro Villagra - Gastón Iturra
y Omar Mellado.

Realización de Vestuario:
Irma Troncoso y Tula Ulloa

Muebles:
Albino Echeverría

Jefe de Tramoya:
Gustavo Saavedra

Jefe de Iluminación:
Flaminio Romero

Lit. Concep.

15. MONTAJES DEL TUC: 1962

El Sur: "Pienso que si se respalda un conjunto de teatro y no se estrena sino una obra al año, habría que reconsiderar la existencia de tal organismo" (Ignacio González Ginouvés)

Según lo informado por los medios de comunicación de la época, durante el primer semestre de 1962, "una ola de rumores" anticipó que el TUC tenía "sus días contados." Esta situación, que fue objeto de una polémica sistemáticamente informada por *La Patria* y *El Sur* y en la que participaron penquistas vinculados directa e indirectamente al elenco universitario, se había iniciado después de las declaraciones que respecto de la relación entre la institución teatral y universitaria había hecho el recientemente electo rector de la Universidad, Ignacio González Ginouvés: "Pienso que si se respalda un conjunto de teatro y no se estrena sino que una obra al año, habría que reconsiderar la existencia de tal organismo."[184]

A partir de esta declaración, el elenco teatral universitario vivió una situación de inestabilidad que sólo fue disipada provisoriamente cuando Gabriel Martínez, Gustavo Meza y Manuel Rodríguez, identificado como administrador del TUC, desmintieron públicamente la posible desaparición del conjunto y le recordaron al público y al rector que éste, pese a carecer de sala, había montado con éxito más de una obra durante el año 1961 y 1962 y que incluso, éstas habían superado los montajes que en Santiago habían hecho durante el mismo período el TEUC y el ITUCH, con un presupuesto significativamente superior al que se le asignaba al conjunto local.

15.1 LA ZAPATERA PRODIGIOSA

En el contexto anteriormente descrito, la reposición de *La zapatera prodigiosa*, obra con la cual el elenco universitario inauguró sus actividades en 1962, prácticamente pasó desapercibida para la prensa de la época. Por otra parte, los escasos discursos periodísticos que acompañaron su reposición, sólo proporcionaron informaciones relacionadas con los horarios y lugares de estreno, excluyendo otro tipo de informaciones e incluso, la nómina del reparto. El único discurso periodístico de opinión fue estructurado a partir de lo que se "había oído decir" de la puesta en escena. Basándose en esto, *La Patria* señaló que la obra no debía haber sido elegida para abrir la temporada teatral, sobre todo porque el Foro de la Universidad era inapropiado para poner en escena una obra de García Lorca.

[184] *El Sur*. "Problemas para el teatro en Concepción." Concepción, lunes 30 de julio de 1962

La Zapatera Prodigiosa

15.2 La niña madre

El montaje de *La niña madre*[185] de Egon Wolff fue promocionado en los medios de comunicación en discursos periodísticos que coexistieron, a veces en las mismas páginas, con las polémicas cartas y crónicas suscitadas a propósito de los rumores que vaticinaban la desaparición del elenco universitario. Pese a ello, el estreno de *La niña madre* generó discursos que en su estructura volvieron a considerar aspectos anteriormente desarrollados por la prensa local: difusión de antecedentes del dramaturgo; síntesis argumental de la obra, que concluyó la mayoría de las veces en una especulación sobre la tesis propuesta en ella; y desarrollo de ciertos aspectos de los siguientes lenguajes de la puesta en escena: dirección, actuación, escenografía, vestuario y maquillaje.

Crónica fue uno de los medios que incorporó en sus discursos periodísticos abundantes informaciones sobre Egon Wolff, su producción dramática e importancia en la "revalorización del teatro chileno interpretado por actores chilenos, lo que no se veía en el país desde la época de Alejandro Flores." El montaje de *La niña madre* figuró como aquel con el cual el elenco universitario comenzaría una nueva etapa en el incentivo de la dramaturgia regional y nacional.

[185] Según la prensa en *La niña madre* participaron: Nelson Villagra, Jaime Vadell, Roberto Navarrete, Alberto Villegas, Brisolia Herrera, Shenda Román, Pedro Villagra y Delfina Guzmán. En dirección, Gustavo Meza; en iluminación y escenografía, Raúl Aliaga; y en música incidental, Wilfred Junge. *Crónica*. "Director y actores del TUC destacan importancia de la obra La niña madre." Concepción, jueves 18 de abril de 1962

El TUC Prepara una Nueva Obra Chilena, "La Niña Madre"

Los Personajes de Egon Wolf y los Actores del Teatro Universitario

El autor: Egon Wolf

La Escuela de Teatro, Aporte Valioso A la Actividad Artística Penquista

La mayor parte de los discursos periodísticos sobre el montaje proporcionaron una síntesis argumental, especularon sobre la tesis a partir de la cual la obra había sido escrita y a partir de esto, evaluaron la calidad del texto dramático. Fue el caso de una crónica firmada por Gastón von dem Bussche en la que éste, basándose en el análisis textual, señaló que *La niña madre* era una "obra de altura espiritual superior por la agonía interior de los seres humanos que vivían sujetos de la soledad y sus consecuencias."[186]

La descripción de una etapa del proceso de construcción de personajes fue el único aspecto de los lenguajes de la puesta en escena que figuró en los medios de prensa con antelación a la función de estreno: "Alberto Villegas toma lecciones de manejo de pinceles y croquis con el Director de la Pinacoteca de la Universidad, Tole Peralta."[187]

El trabajo del elenco en general y de Gustavo Meza, el director del montaje, fue evaluado como uno solo y considerado "apropiado", según la "fidelidad y honesta adaptación" que habían hecho del texto dramático.

El desempeño de algunos actores y actrices fue valorado de acuerdo a criterios habitualmente considerados a fines de la década de 1950: "Shenda Román, Nelson Villagra y Delfina Guzmán destacaron por su alto nivel de realismo, compenetración, naturalidad y expresividad en los gestos y diálogos."[188] Puede suponerse que la evaluación del desempeño del resto del elenco también estuvo sometida a estos criterios y que a partir de éstos, su trabajo fue considerado: "bastante aceptable", "correcto y agradable" y "simpático y moderado."

[186] Gastón von dem Bussche. "Un drama de Egon Wolff: La niña madre." *El Sur*. Concepción, miércoles 18 de abril de 1962
[187] *La Patria*. "El TUC ofreció sinopsis de la obra La niña madre." Concepción, sábado 14 de abril de 1962
[188] Espectador. "Estreno de La niña madre." *El Sur*. Concepción, miércoles 25 de abril de 1962

CRONICA

ES TOTAL LA IMPASSE EN HUELGA BANCARIA

"No Cabe ya Ninguna Gestión de Arreglo", Declara Ministro de Hacienda

LEA HOY EL SUPLEMENTO DE "CRONICA"

Espectador de *El Sur*, consideró como criterio de evaluación del trabajo escenográfico, el efecto de realidad que éste había provocado en los espectadores "el espacio escenográfico ubicó a los espectadores en el lugar de la acción." Respecto del vestuario, sólo emitió un juicio de valor que se limitó a señalar que éste había estado "ad hoc." Y en cuanto al maquillaje, que éste había "conspirado con la profundidad de los personajes." Espectador no se refirió a los criterios considerados para evaluar estos lenguajes de la puesta en escena.

15.3 Entre gallos y medianoche

El montaje de *Entre gallos y medianoche*[189] de Carlos Cariola fue catalogado por la prensa del período como un trabajo que permitiría complementar dos generaciones teatrales, la del director Pedro Sienna y la del elenco universitario.

El montaje figuró en la prensa local en discursos periodísticos organizados según cuatro constantes: evaluación del texto dramático; desarrollo de antecedentes del director del montaje, Pedro Sienna; y evaluación de dos de los lenguajes de la puesta en escena: dirección y actuación.

[189] Según la prensa en el montaje de *Entre gallos y medianoche* participaron: Pedro Villagra, Mireya Mora, Inés Fierro, Jorge Gajardo, Brisolia Herrera, Fernando Farías, Nelson Villagra, Jaime Vadell, Roberto Navarrete y Delfina Guzmán. En dirección, Pedro Sienna. Alfonso Fuentes Millán "Pedro Sienna. Experiencias de su vida relata veterano actor." *El Sur*. Concepción, viernes 15 de junio de 1962

EL SUR. — Concepción, viernes 15 de junio de 1962

Pedro Sienna

Experiencias de Su Vida Relata Veterano Actor

Por ALFONSO FUENTES MILLAN
De la Redacción de "EL SUR"

Con el fin de dirigir una obra en el Teatro de la Universidad de Concepción, se encuentra en esta ciudad Pedro Sienna, quien es uno de los pioneros del teatro nacional. El destacado actor nacional fue invitado para poner en escena el sainete criollo "Entre gallos y medianoche" de Carlos Cariola.

Pedro Sienna se junto a Arturo Burhle, Alejandro Flores, Carlos Cariola, Víctor Domingo Silva y varios otros, uno de los promotores del teatro verdaderamente chileno. Acerca de la promoción de este movimiento, Sienna dio a conocer a "EL SUR" interesantes y sabrosos acontecimientos.

Una biografía de Pedro Sienna podría iniciarse, dando a conocer que es actor, escritor, periodista y pintor. Todas estas profesiones las ha ejercido en algún momento de su vida. Estudio pintura, al mismo tiempo que sentía inclinaciones por el verso. Justamente este hecho le valió entrar en la escena. A este respecto contó que se presentó a uno de los primeros Juegos Florales que se efectuaban en Santiago. El primer premio lo ganó Gabriela Mistral y el segundo le correspondió a él. En el acto en que se entregaron las distinciones, Sienna declamó su poesía de memoria. Entre el público se encontraba el director de una compañía española, el que aprovechó sus condiciones escénicas y le propuso sumarse al elenco.

Así fue como de un día para otro se decidió a partir. Se sumó a la Comedia y emprendió una gira por diversos países.

Sienna señaló que este era el único medio de formación actoral con el cuenta. Era necesario hacer de todo en una compañía y aprovechar en muchas oportunidades para llegar a ser actor.

Así fue como Sienna se reveló y a su regreso al país, alrededor de 1932 hasta nuestros días todos los rubros de la profesión. Como dato curioso destacó el hecho de que para el público, como para la representación misma, se imponía el acento español. Así era como, aunque el actor fuera chileno y representara obras de autores nacionales, debía decirlo todo con el acento hispánico.

PRIMERA COMPAÑIA NACIONAL

A Pedro Sienna le correspondió integrar la primera comedia teatral propiamente chilena. Ella fue la de Barguena—Burhle, que recorrió todo el país y representó a los poetas nacionales de acuerdo con su verdadera intención. Entre las primeras obras que presentaron en el sainetero popular está "Lucas Gómez", de Martínez Quevedo.

A pesar de que existía en el ánimo de estos pioneros del teatro chileno, el representar obras nacionales se veían en la obligación de burlar en su repertorio un considerable número de dramas y comedias españolas, porque la producción de los chilenos era relativamente baja. Sin embargo, este movimiento elevó de base hasta la constitución de un teatro propiamente chileno y su evolución a que ha llegado en la actualidad.

En la entrevista con "EL SUR", Pedro Sienna con una sinceridad juvenil contó asimismo algunas diversas acciones de su vida, y que al mismo tiempo están íntimamente relacionadas con la vida artística en estos últimos decenios. Dio a conocer su trabajo tanto para el teatro, como para el cine. En este último sector, el veterano actor cuenta con orgullo algunos de sus triunfos.

En colaboración con diversos elementos del teatro nacional realizó durante diez años, diez películas, algunas de ellas mudas y otras sonoras. Entre estas recuerda "Un grito en el mar" que obtuvo en 1935 el Diploma de

ACTOR PEDRO SIENNA
Habla del teatro y de su vida.

Honor y Medalla de Oro en la Exposición de La Paz, hasta donde concurrieron casi todos los países americanos. También obtuvo entre ellas a "El Rosto de la Muerte" en la que desempeña el papel protagónico de Manuel Rodríguez.

Mientras charlaba, Sienna encendía cigarrillo tras cigarrillo y en cada pausa, su rostro mostraba entusiasmo y energía. Al responder una pregunta relacionada con su versatilidad en materia teatral, expresó rápidamente toda manifestación [illegible]. Ha hecho la radio por la cual ha incursionado en casi todos los campos.

Como escritor y poeta ha escrito diversas obras para el Teatro, se ha dedicado a la novela, al cuento fantástico y a otros géneros. Se puede decir que su obra literaria conocerá con su primer libro de poemas "Mañanas en la sombra", pasando por las novelas "La caverna de los murciélagos", y "Vida pompeana" de Arturo Burhle, escribiendo con algunas obras para teatro infantil como "El Califa de Bagdad" hasta llegar a sus obras que actualmente tiene en preparación y que posiblemente pronto vean la luz pública.

UN PARENTESIS

Sobre la dirección de "Entre gallos y medianoche", Sienna manifestó que en realidad se trataba de un paréntesis en sus actuales actividades, dado que está abocado a terminar diversas obras inconclusas. En la actualidad prepara una "Historia de Teatro" en la que incluirá todo lo que él ha visto en su larga trayectoria escénica. Luego tiene en elaboración su "Libro de Aforismos" el cual a es está enriqueciendo día a día. Finalmente y en forma paralela, prepara "Historia de Fantasmas" que será una recopilación de anécdotas y relatos que ha recogido.

Así, ahora el artista ha decidido entrar de lleno en la actividad literaria que había postergado por años, ya que su labor tanto escénica como periodística no le habían dado el tiempo necesario. Como periodista publicó hace dos años.

Sobre su labor de director en el TUC, Sienna habla con entusiasmo. Dijo que se trataba de una experiencia de gran valor ya que ha podido observar cómo se puede dirigir ahora un teatro con seriedad. Agregó que se encontraba encantado de poder trabajar con la gente del teatro universitario porque son muy artistas y con gran sentido de la disciplina.

Más adelante, señaló que el Teatro Universitario es un aporte decisivo porque el actor tiene ahora donde entrenar sus obras. Así también alentó la realización de veras representado con todos los recursos escénicos que ideó, ya que las obras se preparan con tranquilidad rio —agregó— "significa una labor efectiva porque el teatro de antes se hacía a base de improvisaciones".

Entre gallos y medianoche generó opiniones controvertidas. Pedro Sienna, el director del montaje, destacó la capacidad de Cariola para divertir al público a través de "explosivas escenas y frases llenas de ingenio." Esto sin embargo, fue para la mayoría de la prensa motivo de una evaluación desfavorable: "se trata de una obra no medular, falta de gran trascendencia, más bien inverosímil y liviana, tal como Cariola la ha creado, una obra poco seria que sólo pretende hacer reír y lo ha logrado."[190]

Tal vez debido a lo anterior, la mayoría de los discursos periodísticos no se refirieron al texto dramático, sino que prefirieron difundir los extensos antecedentes del director del montaje, Pedro Sienna, considerado "un pionero de la escena teatral y cinematográfica nacional."[191]

Después del estreno, el trabajo de dirección fue estimado "acertado" de acuerdo al criterio de la homogeneidad. Por otra parte, la actuación de algunas figuras fue destacada, considerando para ello la "potencia de voz", una de las cualidades físicas del actor escasamente evaluada por la prensa local; y el efecto de realidad provocado en el espectador a través de la muestra de "seguridad y espontaneidad en escena."[192] En cuanto al desempeño de los otros actores, los criterios según los cuales su trabajo fue considerado "sobrio sin ser sobresaliente" y/o deficiente por "no estar en su papel", no fueron revelados.

[190] Espectador. "Entre gallos y medianoche." *El Sur*. Concepción, miércoles 4 de julio de 1962

[191] Alfonso Fuentes Millán. "Pedro Sienna. Experiencias de su vida relata veterano actor." Op.Cit.

[192] Nelson y Pedro Villagra, Mireya Mora, Inés Fierro y Jorge Gajardo. *El Sur*. "Sainete Entre gallos y medianoche estrenó Teatro Universitario." Concepción domingo 8 de julio de 1962.

En camarín después de la función:
Fernando Farías y Pedro Villagra con estudiantes

15.4 Su día gris

El montaje de *Su día gris*[193] de Roberto Navarrete recibió especial atención de los medios de comunicación, principalmente porque se trataba de la segunda producción dramática local estrenada por el TUC, después de *Las redes del mar* y como consecuencia de esto, porque su puesta en escena significaba la consolidación de las políticas de fomento de la dramaturgia penquista inauguradas por el elenco universitario en 1959.

Su día gris fue también identificada como la primera obra escrita por Roberto Navarrete, una de las figuras que se habían formado en el oficio de la actuación y dirección junto al elenco universitario y que con esta obra, al igual que José Chesta, inauguraba una nueva promoción de creadores teatrales penquistas.

El montaje generó discursos periodísticos que privilegiaron el análisis del texto dramático en desmedro del desarrollo de aspectos de los lenguajes de la puesta en escena. Daniel Belmar y Marcelo Coddou, en *El Sur*

[193] Según la prensa en *Su día gris* participaron: Jorge Gajardo, Pedro Villagra, Fernando Farías, Jaime Vadell, Alberto Villegas, Roberto Navarrete, Gustavo Meza, Nelson Villagra, Delfina Guzmán, Shenda Román y Brisolia Herrera. En dirección, Gabriel Martínez; y en escenografía, Raúl Aliaga. *La Patria*. "Su Día Gris." Concepción, viernes 2 de noviembre de 1962

En este contexto varias de las políticas que habían regido los rumbos del Teatro Universitario comenzaron a ser modificadas. Muestra de ello fue el reemplazo de la Escuela de Teatro por un Club Universitario de Teatro; y la implementación de una nueva modalidad que impidió a los integrantes del elenco local participar en la elección del repertorio de obras como había ocurrido hasta la fecha, esta responsabilidad comenzó a ser de exclusiva incumbencia de Pedro Mortheiru.[195]

Por otra parte, el repertorio de obras se dividió en "estrenos oficiales", para los que fueron contratados técnicos provenientes de Santiago y "estrenos del programa de extensión", cuya función era "mantener vivo el contacto con el público de la zona en el espacio que media entre cada estreno oficial de la temporada."[196] A partir de 1963, la prensa local comenzó a referirse a los montajes del TUC de acuerdo a esta categorización. Habitualmente los estrenos oficiales provocaron en los medios locales discursos periodístico teatrales de mayor desarrollo. Sin embargo, cuando estos estrenos oficiales pasaban a la categoría de re-estrenos o a formar parte del programa de extensión, los discursos periodísticos sufrían un menoscabo significativo. Por el contrario, si un montaje del programa de extensión pasaba a ser estreno oficial, los medios le dedicaban discursos acordes a su nueva "categoría."

Durante 1963, el TUC puso en escena tres obras en el marco del programa de extensión: *Quien mucho abarca*, *Un crimen en mi pueblo* y *Don Juan;* y cuatro estrenos oficiales: *La estrella de Sevilla*, *La canción rota*, *El diario de un sinvergüenza* y *La muerte de un vendedor*.

Los medios de comunicación dieron especial relevancia a ciertas figuras representativas de la crítica teatral de Santiago invitadas a las funciones de estreno. Los discursos periodísticos sistemáticamente difundieron la charla que haría Orlando Rodríguez sobre Antonio Acevedo Hernández y anunciaron el arribo a Concepción de tres críticos invitados: Carlos Hohmann de *El Diario Ilustrado*; Mario Cruz de *Ecran*; y Hans Ehrmann de *Ercilla*. Este énfasis caracterizó también las crónicas publicadas sobre *El diario de un sinvergüenza*, evento para el que se anunció el arribo desde Santiago de Yolanda Montecinos de *Zig Zag*; Carlos Alberto Orellana de *Ecran* y *Clarín*; y Orlando Rodríguez de *El Siglo* y *Última Hora*. Una situación similar ocurrió con los discursos periodísticos sobre *La muerte de un vendedor* y la llegada a Concepción de Orlando Rodríguez, Yolanda Montecinos, Alberto Cornejo de *Ecran* y Hans Ehrmann de *Ercilla*.

[195] Aunque los discursos periodísticos de la época no se refirieron a la recepción que al interior del elenco estaba teniendo la implementación de este conjunto de medidas, algunos aludieron indirectamente a las relaciones interpersonales entre el nuevo director y una de las figuras que había oficiado como tal hasta la llegada de Mortheiru, Gustavo Meza: "es un error de parte de quien proporcionó la información o tomó nota de ella, señalar que Gustavo Meza está siendo supervigilado en su trabajo de dirección." Tres años más tarde, Roberto Navarrete señaló que Pedro Mortheiru había sido el único culpable del receso del TUC entre 1964 y 1965 y del proceso que había transformado al elenco universitario en un "desconocido de Concepción." *Crónica*. "Los siete meses blancos del TUC." Concepción, miércoles 7 de septiembre de 1966

[196] Las obras debían ser fáciles de montar en escenarios que no necesariamente reunieran las condiciones técnicas. *La Patria*. "Dos obras presenta el sábado el TUC." Concepción, 9 de julio de 1963

16.1 Quien mucho abarca, Un crimen en mi pueblo y Don Juan

Quien mucho abarca[197] de Carlos Cariola y Rafael Frontaura, *Un crimen en mi pueblo*[198] de Armando Moock y *Don Juan*[199] de Moliére figuraron en la prensa local, integrando el programa de extensión del TUC.

[197] Según la prensa en *Quien mucho abarca* participaron: Jaime Vadell, Mireya Mora, Pedro Villagra y Gloria Varela. En dirección, Gustavo Meza. *La Patria*. Concepción, martes 14 de mayo de 1963

[198] Según la prensa en *Un crimen en mi pueblo* participaron: Brisolia Herrera, Verónica Cereceda, Delfina Guzmán, Nelson Villagra, Julio Fischtel, Alberto Villegas, Fernando Farías, Jorge Gajardo, Alberto Rivera y Shenda Román (los dos últimos figuraron de forma intermitente en las nóminas del reparto). En dirección, Roberto Navarrete; en escenografía, Francisco San Miguel; y como encargada de vestuario, Irma Troncoso. *La Patria*. "Un crimen en mi pueblo." Concepción, 10 de junio de 1963

[199] *Don Juan* fue anunciada en la prensa como uno de los eventos artísticos de la Novena Escuela Internacional de Verano de 1964. En el reparto figuraron: Nelson Villagra, Jorge Gajardo, Delfina Guzmán, Pedro Villagra, Julio Fischtel, Roberto Navarrete, Alberto Rivera, Shenda Román, Brisolia Herrera, Fernando Farías, Victor García, Luis Troncoso y Mireya Mora. En dirección, Gustavo Meza; en escenografía, iluminación y vestuario, Amaya Clunes; y en la música incidental, Gustavo Becerra. *La Patria*. "Dirigirá Gustavo Meza. "Don Juan" de Moliere presentará el TUC." Concepción, sábado 28 de diciembre de 1963

Los discursos periodísticos sobre los montajes difundieron sistemáticamente las localidades en las que se harían las funciones. Eventualmente hubo difusión del reparto y cuando éste fue proporcionado, figuró de forma fragmentada, como ocurrió con *Quien mucho abarca*. De esta manera, si un potencial espectador de la época necesitaba esta información, debía revisar varias crónicas. Respecto de ninguno de los tres montajes hubo desarrollo de un discurso periodístico teatral como sucedió con la mayoría de los estrenos oficiales, salvo con el montaje de una obra de Lope de Vega.

16.2 La estrella de Sevilla

La estrella de Sevilla[200] de Lope de Vega figuró como el "primer estreno oficial" del TUC correspondiente a la temporada 1963. Sin embargo, la prensa local dedicó tan pocos discursos a este montaje que prácticamente pasó desapercibido e incluso, un par de meses después, cuando se anunció que el TUC pondría en escena *La canción rota* de Antonio Acevedo Hernández, esta obra también figuró como el "primer estreno oficial" del elenco universitario. Los escasos discursos periodísticos sobre *La estrella de Sevilla* fueron estructurados de acuerdo a dos constantes: contextualización de la puesta en escena e informaciones generales relativas al lugar y horario de presentación; y difusión de antecedentes del "poeta de las mil quinientas obras", Lope de Vega.

16.3 La canción rota

El montaje de *La canción rota*[201] de Antonio Acevedo Hernández figuró en la prensa local en discursos periodísticos estructurados de acuerdo a cinco constantes: difusión de las actividades de promoción implementadas por el elenco en las calles penquistas y hogares universitarios; contextualización del estreno; síntesis argumental; y breve desarrollo de aspectos de tres lenguajes de la puesta en escena: preparación de personajes, actuación y escenografía.

Los medios de comunicación dedicaron crónicas especiales a este montaje que fue anunciado como un homenaje ofrecido por el TUC al dramaturgo recientemente fallecido Antonio Acevedo Hernández. En este sentido, el estreno figuró como un evento al cual estaban invitados algunos familiares de Acevedo Hernández, ciertas figuras del Círculo de Críticos de Arte de Santiago,[202] estudiantes de enseñanza media y público en general.

La mayoría de los discursos periodísticos previos al estreno describieron en detalle las actividades implementadas por el elenco de actores y técnicos para poner en escena la obra y construir los personajes, como el viaje realizado a la localidad de El Carmen, en la provincia de Ñuble. Estas crónicas, ilustradas con

[200] La prensa difundió la nómina de los que participaban en el estreno de *La estrella de Sevilla*, sin distinguir entre los que formaban parte del elenco estable del TUC y los que figuraban por primera vez en un montaje: Pedro Villagra, Jorge Gajardo, Roberto Navarrete, Luis Troncoso, Jaime Vadell, Victor García, Alberto Villegas, Nelson Villagra, Brisolia Herrera, Mireya Mora, Pedro Olivares, Miguel Castillo, Fernando Farías, Gloria García, Norma Gómez, Margarita Quezada, Enrique Giordano, Fernando Troncoso, Levi Vásquez, Delfín Moya, Nelson Hidalgo, Manuel Monsalves, Mario Guzmán, José Troncoso y Raúl Moreno. En dirección, Gustavo Meza; en escenografía, Claudio Di Girólamo; en dirección de escena y utilería, Nina García; y en iluminación, Luis Saldaña y Enrique Romero.

[201] Según la prensa en *La canción rota* participaron: Shenda Román, Gloria Varela, Inés Fierro, Mireya Mora, Jorge Gajardo, Alberto Rivera, Pedro Villagra, Alberto Villegas, Roberto Navarrete, Fernando Farías, Gustavo Meza, Jaime Vadell, Luis Troncoso, Brisolia Herrera y Julio Fischtel (Este figuró como "uno de los actores recientemente contratados por el Teatro Universitario." Posteriormente fue identificado como el asesor de un nuevo conjunto teatral que inició sus actividades a mediados de 1963 en Concepción, el Teatro Chileno Arabe.) En dirección, Nelson Villagra; en escenografía e iluminación, Raúl Aliaga; en producción, Pablo Dobud; en dirección escénica y utilería, Nina García; en vestuario, Irma Troncoso; como jefe de electricistas, Flaminio Romero; como ayudante de electricista, Luis Saldaña; en sonido, Fernando Farías y Verónica Cereceda; como jefe de tramoya, Gustavo Saavedra; y como ayudantes de tramoya, Luis Romero y José Molina. *La Patria*. "Para el montaje de La Canción Rota: Valiosa experiencia recogieron actores del TUC en El Carmen." Concepción, martes 23 de abril de 1963. *La Patria*. "Se ultiman detalles para el estreno de La Canción Rota." Concepción, 16 de mayo de 1963

[202] Orlando Rodríguez del Instituto de Teatro de la Universidad de Chile; Carlos Hohmann de *El Diario Ilustrado*; Mario Cruz de *Ecran*; y Hans Ehrmann de *Ercilla*. *La Patria*. "Se ultiman detalles para el estreno de La Canción Rota." Concepción, 16 de mayo de 1963

fotografías, tuvieron un carácter principalmente informativo, sin embargo no dejaban de dar cuenta de los criterios orientadores de los discursos periodístico teatrales de la época: "los artistas se trasladaron a El Carmen para lograr mayor autenticidad y vivir lo mismo que inspiró al autor de *La canción rota.*"[203]

Valiosa experiencia recogieron actores del TUC en El Carmen

CAMPO GREMIAL

Dirigentes Sindicales Nacionales Llegarán el Sábado a Concepción

Pliego de Obreros de Industria Lechera Estudiará Hoy la Junta

Charlas de Carácter Pedagógico Serán Dictadas a los Profesores

Se Hará Control a Servicio De Taxibuses en la Ciudad

Producción Industrial Conocerá La Misión Comercial Soviética

Regresó de EE. UU. el Director de Ganadería de la Univesidad Local

Construirán una Nueva Cárcel Para la Ciudad de Arauco

Con posterioridad al estreno, sistemáticamente los medios de comunicación informaron de cada una de las reposiciones del montaje y difundieron datos estadísticos ilustrativos del éxito que el TUC había alcanzado con la puesta en escena de *La canción rota*: "vieron la obra 7.194 personas y la recaudación bruta sobrepasó los cinco mil escudos, dando por tanto un derecho de autor del orden de medio millón de pesos a la viuda de Acevedo Hernández."[204]

La escenografía, destacada por su "simpleza y hermosura", fue evaluada según criterios no explicitados. De igual modo, el trabajo de actores y actrices catalogado de "débil, inseguro e insincero", según lo que para la prensa había sido una deficiencia: "les faltó el gesto torvo, la mirada aviesa del contrabandista."[205]

[203] *La Patria.* "Para el montaje de La Canción Rota: Valiosa experiencia recogieron actores del TUC en El Carmen." Op.Cit.
[204] *La Patria.* "Obra La Canción Rota fue vista por 7.194 personas." Concepción, jueves 20 de junio de 1963
[205] Entre las figuras destacadas según estos criterios estuvieron: Fernando Farías y Julio Fischtel

16.4 El diario de un sinvergüenza

El montaje de *El diario de un sinvergüenza*[206] de Alejandro Ostrovsky figuró en los medios de comunicación en discursos periodísticos estructurados de acuerdo a seis constantes: difusión de las actividades promocionales previas al estreno; de los antecedentes del director del montaje, Gustavo Meza; de Brisolia Herrera, galardonada ese año con el Premio Municipal de Arte; y del dramaturgo; publicación periódica de una síntesis argumental de la obra y especulación sobre la tesis planteada por Ostrovsky.

El diario de un sinvergüenza fue el montaje del TUC que ese año contó con mayor difusión de la prensa penquista y al parecer, también con un intenso trabajo del equipo de producción del elenco local. *La Patria*, *El Sur* y *Crónica* fueron especialmente invitados a un ensayo de escenas y a un cóctel de camaradería, eventos ampliamente informados por los tres diarios penquistas. Después de este encuentro, hubo difusión sistemática de las actividades vinculadas directa o indirectamente con el montaje. Se publicó la nómina de las estudiantes secundarias invitadas para el ensayo general; los antecedentes del escenógrafo y de la "vestuarista" Vicky Herman, convocados especialmente para el estreno; y las opiniones de ambos sobre la obra.

[206] Según la prensa en *El diario de un sinvergüenza* participaron: Jaime Vadell, Fernando Farías, Nelson Villagra, Alberto Villegas, Roberto Navarrete, Pedro Villagra, Alberto Rivera, Julio Fischtel, Jorge Gajardo, Mireya Mora, Brisolia Herrera, Delfina Guzmán, Gloria Varela, Inés Fierro, Verónica Cereceda y Shenda Román. En dirección, Gustavo Meza (posteriormente también figuró Pedro Mortheiru); en dirección de escena, Ana María Boudeguer y Nina García; ayudante de dirección, Ana María Boudeguer; apuntador y sonidista, Nelson Gacitúa; escenografía e iluminación, Ricardo Moreno; y vestuario, Vicky Herman. Posteriormente fueron añadidos al equipo técnico otros nombres, sin precisar en qué consistía su trabajo: Raúl Aliaga, Irma Troncoso, Luis Romero, Flaminio Romero, Luis Solar y José Molina. *La Patria*. "Dos funciones ofrecen hoy de "El Diario de un Sinvergüenza." Concepción, sábado 21 de septiembre de 1963

Después del estreno, el TUC continuó figurando en la prensa local en crónicas que dieron cuenta sobre todo del éxito de público alcanzado con el montaje, cuyo número aproximado se calculaba en diez mil espectadores.

CRONICA

DE DIARIO "EL SUR" S. A.

Fundado el 8 de Febrero de 1943 — Año XV — Concepción, sábado 14 de septiembre de 1963 — Nº 4353 — Edición de 24 Páginas

PR. DEJA EL GOBIERNO

A las 3.45 A. M. Acordó la Trascendental Medida (Ultima Página)

Quíntuples De Nuevo: Ahora en EE.UU.

(Ultima Página)

Perú Pedirá a Chile Restos de Independencia

(Página 23)

"EL DIARIO DE UN SINVERGUENZA"

El próximo miércoles 18 será estrenada en el Teatro Concepción la obra de Alejandro Ostrovsky "El Diario de un Sinvergüenza". En esta comedia satírica participa la plana completa del TUC y será dirigida por Gustavo Meza. En la foto, el director Gustavo Meza da algunas indicaciones a Delfina Guzmán que caracteriza al personaje de la obra. Sofía Alarcón-ina y el actor Roberto Navarrete, quien encarna a Mundanov. Aparecen además, Nina García, a cargo de dirección de escena y villería y Julio Fischel, que interpreta a Gregorio, un criado. (Información Página 2).

HOY atendemos todo el día DUBY FREIRE 462

16.5 La muerte de un vendedor

El montaje de *La muerte de un vendedor*[207] de Arthur Miller figuró en discursos periodísticos que difundieron los antecedentes de la obra y del dramaturgo en escenarios internacionales; y los antecedentes del director y de las figuras que, invitadas desde Santiago, participarían en la puesta en escena.[208] Además de estas constantes discursivas, hubo difusión de síntesis argumental y de las actividades de promoción del montaje. El público fue invitado a una exposición fotográfica sobre teatro norteamericano e informado sobre las gestiones que el TUC realizaba con instituciones culturales, artísticas y sindicales para facilitar su concurrencia al teatro.

Durante el período previo y posterior al estreno no hubo referencias en los medios a los lenguajes de la puesta en escena, pese a que por el trabajo en este montaje Nelson Villagra fue considerado por el Círculo de Críticos de Santiago, el mejor actor del año 1963.

La muerte de un vendedor
En escena: Brisolia Herrera

EL SUR — Concepción, miércoles 18 de diciembre de 1963

Nelson Villagra del TUC

En Concepción Está el Mejor Actor de 1963

NELSON VILLAGRA
Feliz a conocer su satisfacción.

SUS IMPRESIONES

SU TRAYECTORIA

"La Muerte de un Vendedor Viajero"

Cómo me Hice Escenógrafo y Cómo Decoré el Drama "La Muerte de un Vendedor"

"El Vendedor" y el Público

Cabos Sueltos

[207] La nómina más completa de los que participaron en *La muerte de un vendedor* figuró una semana antes del estreno: Brisolia Herrera, Nelson Villagra, Alberto Villegas, Shenda Román, Roberto Navarrete, Alberto Rivera, Julio Fischtel, Inés Fierro, Fernando Farías, Delfina Guzmán, Gloria Varela, Jorge Gajardo, Vicente Santamaría y Jaime Vadell. En dirección, Pedro Mortheiru; en iluminación, Bernardo Trumper; en vestuario, Virginia Herman; en escenografía, Amaya Clunes; en planos de escenografía, Oscar Navarro; y en música incidental, Héctor Carvajal.

[208] Oscar Navarro envió los planos de la escenografía; Héctor Carvajal, la música incidental; y tres personas viajaron especialmente para el montaje: Bernardo Trumper, Virginia Herman y Amaya Clunes. Si bien Bernardo Trumper figuró en la prensa local a cargo de la iluminación y Amaya Clunes, en escenografía, fue el primero el que en una extensa entrevista se refirió al trabajo escenográfico en general y particularmente a la escenografía de *La muerte de un vendedor*. Tal vez esto ocurrió porque Trumper había hecho la escenografía de la obra cuando ésta había sido montada por un elenco norteamericano. *La Patria*. "Cómo me hice escenógrafo y cómo decoré el drama "La muerte de un vendedor." Concepción, domingo 1 de diciembre de 1963

17. Montajes del TUC: 1964

El Sur: *"Es absurdo para el TUC y la Universidad preparar una obra durante dos meses para presentarla sólo durante una semana, período durante el cual está disponible el Teatro Concepción"*

Hasta noviembre de 1964, aparentemente las actividades teatrales del elenco universitario se desarrollaron con normalidad. Los medios de comunicación de la ciudad publicaron, como era habitual, discursos periodísticos sobre cada una de las puestas en escena; Raúl Rivera y Pedro Mortheiru figuraron como directores de los estrenos oficiales; y Gustavo Meza y Roberto Navarrete, como directores de los montajes del programa de extensión.

A diferencia del año anterior, los elencos participantes en unas y otras puestas en escena fueron constantemente difundidos y los discursos periodístico teatrales desarrollaron aspectos de los lenguajes de la puesta en escena rara vez considerados anteriormente. Una de las constante discursivas fue la relevancia que los medios de comunicación le dieron a ciertas figuras representativas de la crítica teatral de Santiago, invitadas a las funciones de estreno y/o a las figuras que desde el centro del país viajaban a provincia para integrarse al elenco de un montaje determinado.

Durante 1964 los medios no sólo se restringieron a anunciar el arribo de los críticos santiaguinos a la ciudad, sino que fueron legitimadas de tal manera sus voces que fue frecuente que el discurso periodístico teatral local desapareciera para dar lugar a la transcripción de fragmentos de discursos publicados por estas personalidades, sobre los estrenos del TUC, en medios de comunicación santiaguinos. Para quienes estudiamos el discurso periodístico teatral de la década del 60, lo interesante de esto es que permite descubrir que los énfasis de los discursos periodístico teatrales generados en provincia, sobre los montajes del elenco universitario, muchas veces coincidieron con aquellos generados en Santiago sobre un montaje del mismo elenco. En este sentido por ejemplo, podría afirmarse que la práctica de velar los criterios, según los cuales los lenguajes de la puesta en escena eran evaluados, era también una constante de los discursos periodísticos capitalinos.

Don Juan y *Ayayema* fueron los dos estrenos oficiales del TUC del año 1964. El primero de ellos, el año 1963 había formado parte del programa de extensión y la prensa local le había dedicado mínima atención. Sin embargo, cuando *Don Juan* fue presentado como un estreno oficial los discursos periodísticos se desarrollan significativamente. Una situación inversa ocurrió con el re-estreno de *La muerte de un vendedor* que durante el año anterior había provocado en la prensa local extensos discursos periodísticos en su calidad de estreno oficial. Sin embargo, cuando pasó a la categoría de re-estreno, éstos presentaron un desarrollo ínfimo, como si la reposición hubiera sido idéntica a la del año anterior. Por otra parte, de las tres obras que formaron parte del programa de extensión, dos de ellas, *La cantante calva* y *Dos horas con Shakespeare*, provocaron en los medios locales el desarrollo de discursos periodísticos inusitadamente extensos; y *Un crimen en mi pueblo*, fue en cambio "tratada como tal."

A fines de 1964, Alfonso Fuentes Millán de *El Sur* informó que las autoridades universitarias habían suspendido las actividades del TUC hasta marzo de 1965, en espera de "aclarar" el panorama dentro del grupo artístico, pero que era posible que esta situación no fuera sino el resultado de "quisquillosidades entre artistas."[209] Crónicas posteriores informaron que la Universidad había designado una comisión para investigar la situación que vivía el elenco local y los cargos que formulaba Pedro Mortheiru "en contra de los actores."

Pese a que la prensa no dedicó crónica alguna a la crisis vivida por el Teatro Universitario durante 1964, ésta se hizo evidente en la vinculación paulatina de integrantes del elenco a uno de los nuevos conjuntos teatrales penquistas, El Caleuche, fundado y dirigido por Gabriel Martínez.[210]

Luis Alarcón fue uno de los primeros actores del elenco universitario que figuró como un "ex intregrante del TUC" invitado a participar del primer montaje con el que El Caleuche debutó en Concepción: *Tribunal de honor*. Los medios de comunicación locales no proporcionaron más informaciones sobre la situación de Luis Alarcón en relación al TUC y a El Caleuche, como tampoco de la situación de otros tres "ex integrantes" del equipo técnico del elenco universitario, Gustavo Saavedra, Flaminio Romero y Enrique Romero que también figuraron en el primer montaje de El Caleuche. Tampoco hubo información sobre las condiciones en las que en este estreno participó Amaya Clunes. Una situación similar ocurrió respecto de Jaime Vadell que a fines de 1964 también figuró vinculado a este nuevo conjunto teatral. Idéntica actitud mantuvieron los medios de prensa penquistas respecto de la situación de Julio Fischtel y Gustavo Meza que figuraron como directores de la segunda y tercera obra anunciada para la temporada de 1964 de El Caleuche: *Las andanzas de Juanito el Zorro* o *Los casos de Juanito* y *Lluvia de hijos* de Robert de Fleurs.

Desde el Campanil

El Teatro Caleuche Presenta Hoy por Cuarta Vez la Obra "Las Andanzas de Don Zorro"

La Bodega de El Arenal Fue Recibida Provisionalmente

Designan Miembros del Comité Pro Edificio de la Cruz Roja

RAUL RIVERA CONFIA EN EL EXITO

El Drama de los Alacalufes Patente en la Obra "Ayayema"

CAMPO GREMIAL

[209] Alfonso Fuentes Millán. "Notas del Arte." *El Sur*. Concepción, domingo 22 de noviembre de 1964

[210] Otros antecedentes sobre el conjunto teatral El Caleuche figuran en el capítulo titulado "Teatro Popular Aucán (1963-1964) y Teatro El Caleuche (1964)" P.p. 280-282

17.1 Don Juan

El montaje de *Don Juan*[211] de Moliére fue promocionado en discursos periodísticos estructurados de acuerdo a cuatro constantes: contexto de la puesta en escena; antecedentes del compositor de la música incidental, Gustavo Becerra y del director, Gustavo Meza; y desarrollo de aspectos de tres lenguajes de la puesta en escena: música incidental, dirección y actuación.

Dos fueron las figuras a las que los medios de comunicación dedicaron crónicas especiales: Gustavo Meza, catalogado como uno de los directores que había dirigido más obras con el TUC y Gustavo Becerra, compositor de la música incidental. La entrevista realizada por los medios a este último permitió el desarrollo de uno de los aspectos de la puesta en escena escasamente difundidos por los discursos periodísticos, el lenguaje de la música incidental, la función que desempeñaba en relación al lenguaje teatral y las etapas de su constitución en una puesta en escena: "La música para teatro, primero tiene que servir a la obra. Describiendo procesos seguidos en la creación. Las etapas fundamentales serían en la música para teatro: estudiar la obra, analizar las indicaciones antepuestas, luego cotejar los puntos de vista del músico con el director, llegando a un acuerdo sobre la base del proyecto del director de la obra. Generalizando, se puede decir que cumple con muchas funciones, aparte de servir incidentalmente de fondo."[212]

En sesión de ensayo:
Pedro y Nelson Villagra,
Roberto Navarrete, Brisolia Herrera
y Delfina Guzmán

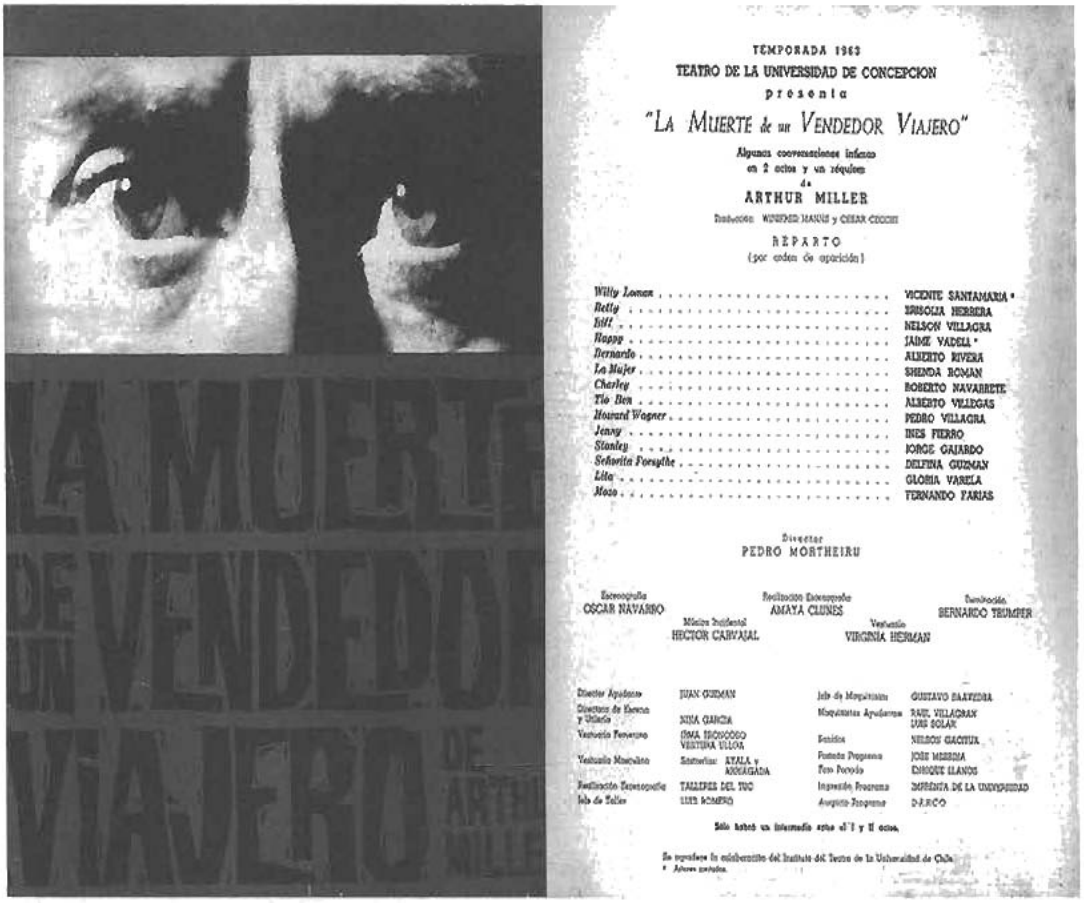
[211] Según la prensa en *Don Juan* participaron: Nelson Villagra, Jorge Gajardo, Delfina Guzmán, Pedro Villagra, Julio Fiscthel, Roberto Navarrete, Alberto Rivera, Shenda Román, Brisolia Herrera, Fernando Farías, Victor García (también figuró como Ricardo García), Luis Troncoso, Alberto Rivera, Mireya Mora, José Olivares, José Troncoso, Zócimo Meza, Guillermo Cid, Lorenzo Alegría y Julio Mariángel. En dirección, Gustavo Meza; en ayudantía de dirección, Inés Fierro; en iluminación, escenografía y vestuario, Amaya Clunes; en música incidental, Gustavo Becerra; en adaptación de la obra, Verónica Cereceda; en sonido, Nelson Gacitúa; en dirección de escena, Nina García; y en realización técnica, Flaminio Romero, Luis Romero, Gustavo Saavedra, Luis Solar y Manuel Villagrán. *El Sur*. "Obra "Don Juan" presentará el grupo del TUC." Concepción, jueves 2 de enero de 1964. *El Sur*. "TUC estrena la obra de Moliere "Don Juan." Concepción, jueves 23 de enero de 1964

[212] *El Sur*. "Autor laureado compuso música de "Don Juan." Concepción, miércoles 22 de enero de 1964

El trabajo de dirección fue evaluado considerando la actitud del espectador frente al espectáculo: "Gustavo Meza mantuvo al público expectante y entusiasmado." La actuación en cambio, fue valorada según criterios que no quedaron del todo claros, pero que permitieron a los medios enfatizar en la "certera" interpretación del texto dramático: "destacada la expresión corporal y el uso de objetos expresivos, lo que demuestra en todos ellos un hondo conocimiento del dramaturgo."[213]

17.2 La muerte de un vendedor

La reposición de *La muerte de un vendedor*,[214] considerada por la prensa como "la última oportunidad para que el público de la zona vea este montaje por el cual Nelson Villagra fue considerado el mejor actor del año 1963", fue promocionada en discursos periodísticos que contextualizaron la función; informaron sobre el tiempo dedicado a los ensayos; proporcionaron la nómina de actividades impulsadas por el conjunto en el medio estudiantil secundario y universitario y en el medio gremial;[215] y difundieron el arribo a la ciudad del iluminador Bernardo Trumper.



[213] Entre las figuras destacadas estuvieron: Jorge Gajardo, Delfina Guzmán, Pedro Villagra, Brisolia Herrera, Fernando Farías y Alberto Villegas. Alfredo Lefebvre. "Estreno de "Don Juan" de Molière." *El Sur*. Concepción, martes 28 de enero de 1964

[214] Según la prensa en la reposición de *La muerte de un vendedor* participaron las mismas figuras que en la función de 1963. *Crónica*. "Vuelve "La Muerte de un Vendedor." Concepción, jueves 12 de marzo de 1964

[215] La prensa apoyó el programa de extensión teatral del TUC, dedicando textos exclusivos a informar que esta iniciativa consistía en ofrecer entradas especiales a precios rebajados y en crear una muestra de material fotográfico de los programas y recortes de las crónicas publicadas sobre el estreno en liceos de la ciudad. *La Patria*. "Campaña de difusión entre estudiantes inicia el TUC." Concepción, martes 17 de marzo de 1964

17.3 Ayayema

El montaje de *Ayayema*[216] de María Asunción Requena figuró en los medios de comunicación locales en discursos periodísticos organizados según las siguientes constantes: difusión de antecedentes de las figuras santiaguinas que participaban en dirección y aspectos técnicos de la puesta en escena; promoción del viaje de Nelson Villagra a Santiago para recopilar antecedentes históricos sobre la obra; difusión de antecedentes de la dramaturga; síntesis argumental; y desarrollo de ciertos aspectos de los siguientes lenguajes de la puesta en escena: actuación, escenografía, iluminación, maquillaje y música incidental.

Ecos del Estreno de "Ayayema"

Actores del Teatro Universitario se Confiesan

Breves de Paris

A Través del Arte

LIQUIDACION TOTAL de Almacenes "GARCIA"

TELARES

MANUFACTURERA TEXTIL LTDA.

Las primeras crónicas que se publicaron en Concepción sobre el montaje de *Ayayema* estuvieron dedicadas exclusivamente a las figuras que habían viajado desde la capital para incorporarse al reparto de esta nueva puesta en escena del TUC: Ricardo Moreno, Virginia Hermann, Héctor Carvajal, Nelson Gacitúa y el director del grupo TEKNOS de la Universidad Técnica del Estado, Raúl Rivera, especialmente invitado para

[216] Según la prensa en *Ayayema* participaron: Nelson Villagra, Brisolia Herrera, Gloria Varela, Alberto Villegas, Alberto Rivera, Pedro Villagra, Jorge Gajardo, Fernando Farías, Roberto Navarrete, Julio Fischtel, Alfredo Legers, Nelson Gacitúa, Jorge Escalona, Hugo Leguer, Carlos Canales, Ricardo Troncoso, Levy Vásquez, Nelson Hidalgo, Gustavo Meza, Delfina Guzmán, Mireya Mora, Inés Fierro y Lucy Neira. En dirección, Raúl Rivera; en escenografía, Ricardo Moreno; en vestuario, Virginia Hermann; en música incidental, Héctor Carvajal; y en sonido, Nelson Gacitúa. *El Sur*. "Teatro Universitario. Asunción Requena asistió a los ensayos de su obra "Ayayema." Concepción, lunes 18 de mayo de 1964

dirigir la obra. Posteriormente figuró la nómina de los críticos santiaguinos invitados para la función de estreno[217] y *El Sur* publicó una entrevista a María Asunción Requena quien destacó la pertinencia de Rivera para dirigir el montaje, "por ser un conocedor del tema de los alacalufes"[218] y de Ricardo Moreno, que había hecho la escenografía de tres de sus obras.

El énfasis que los medios dieron a las figuras que desde el centro del país viajaban a provincia para integrarse al elenco y/o para opinar sobre la puesta en escena, fue una constante de los discursos periodístico teatrales generados a partir del estreno, en un período en que dicha práctica había dejado de ser tan frecuente.

Ayayema fue unánimemente difundida como la obra con la cual María Asunción Requena se había adjudicado el Premio Alerce 1963. Tal vez este antecedente condicionó de tal manera los discursos periodístico teatrales que la mayoría de éstos no se refirieron al texto dramático. La excepción a esta constante fue Lefebvre que después del estreno, publicó un análisis de la obra señalando los desaciertos de una construcción dramática que "en el último cuadro parecía no poder concluir."[219]

Raul Rivera

Cuando María Asunción Requena llegó a Concepción, invitada por el elenco universitario para el ensayo general, la prensa insistió en que su aporte sería importante para "introducir los ajustes necesarios a la puesta en escena."[220] Esta consideración es interesante porque da cuenta de uno de los supuestos a partir del cual los discursos periodístico teatrales de la época evaluaban el espectáculo teatral: la "necesaria" subordinación de éste al texto.

Ayayema fue una de las obras de la temporada a partir de la cual el elenco universitario generó más actividades de difusión. La prensa promocionó sistemáticamente el ciclo de charlas "Vida de los alacalufes", dictado por Antonio Fernández; la exposición sobre Arte Indígena Chileno; el programa de funciones; y la nómina de los penquistas que habían adquirido entradas.

[217] A. Romera de *El Mercurio*; Yolanda Montecinos de la revista *Zig Zag*; y Carlos Cornejo de la revista *Ecran*. *El Sur*. "El TUC estrena mañana obra de María Asunción Requena "Ayayema" Concepción, viernes 29 de mayo de 1964

[218] *El Sur*. "Llegan técnicos al teatro." Concepción, domingo 19 de abril de 1964. *El Sur*. "Teatro Universitario. Asunción Requena asistió a los ensayos de su obra "Ayayema." Op.Cit.

[219] Alfredo Lefebvre. "Estreno de "Ayayema". *El Sur*. Concepción, jueves 4 de junio de 1964

[220] *La Patria*. "Ensayos intensivos de obra "Ayayema" inicia hoy el TUC." Concepción, lunes 27 de abril de 1964

El montaje figuró en los diarios locales como un acierto del repertorio seleccionado por el TUC para el año 1964. *Ayayema* se presentaba por primera vez en Chile, lo que permitía que el "drama del indio subiera a escena", también por primera vez.

La relevancia de este acontecimiento teatral según los medios de comunicación, no alcanzaba a trascender debido a la carencia de una sala teatral, "es absurdo para el TUC y la Universidad preparar una obra durante dos meses para presentarla sólo durante una semana, período durante el cual está disponible el Teatro Concepción.[221]

"CRONICA", Viernes 29 de mayo de 1964 — CRONICA 3

Estreno de "Ayayema"

Drama del Indio Sube a Escena

• El TUC Transmite Optimismo Neto a Penosa Existencia del Indio Alacalufe del Sur del País

YEYA NORA
"India Vieja", de "Ayayema".

DIRECTOR PORTA

UN ALACALUFE
La caracterización de Alberto Villegas alcanza casi la auténtica presencia de un alacalufe.

ENSAYO DE "AYAYEMA"
Los actores Nelson Villagra, Bernardo Fuster, Roberto Navarrete y Julio Thiebut aparecen en una de las últimas escenas para el estreno de mañana.

DRAMA DE LOS INDIOS
"Ayayema" está basada en la vida de los indios del sur del país. El título significa "Dios del Mal". Es uno de los más importantes estrenos del TUC para este año.

UNA ESCENA DE LA OBRA
El laureado actor Nelson Villagra impone tono de hondo dramatismo a su personaje en "Ayayema", de María Asunción Requena.

SEÑORA
Llegaron los trios, compre sus tejidos de lana en la fábrica con los precios más bajos de Chile
Fábrica de Tejidos Concepción
ANIBAL PINTO 621

[221] Durante 1964 comenzó a ser recurrente en las crónicas que se hicieron sobre los estrenos del Teatro Universitario, el reclamo por la carencia de sala para ensayar y presentar obras. Según Raúl Rivera este problema conducía a la falta de un público amplio para teatro, el que en esas condiciones se limitaba a una elite penquista. Alberto Villegas agregó al respecto que debido a la carencia de sala, los elencos de cada montaje estaban impedidos de conocer lo que significaba hacer doscientas puestas en escena de una obra y revivir doscientas veces un personaje. La carencia de sala determinó al parecer que el elenco universitario centrara sus esfuerzos en labores de difusión, extensión y docencia. *El Sur*. "Presentación del TUC. Estreno oficial de la obra "Ayayema" se efectuará el sábado." Concepción, jueves 28 de mayo de 1964. Alfredo Lefebvre. "No impidas el Teatro." *El Sur*. Concepción, sábado 15 de agosto de 1964

Después del estreno de *Ayayema*, hubo evaluación del desempeño de algunos actores y actrices según criterios habitualmente considerados por la prensa local. Exeter de *Crónica* y Lefebvre de *El Sur* destacaron de algunos la "autenticidad", "fuerza expresiva", capacidad de "ubicar al espectador", habilidad para "captar la simpatía del público", "mostrar una mímica muy desarrollada", "ser convincente", "construir el indígena más logrado", "encarnar su personaje con una pasión artística muy poderosa y comunicante" y/o "representar lo mejor que se le había visto."[222]

El trabajo escenográfico y de iluminación generó discursos periodístico teatrales controvertidos. Algunos evaluaron estos lenguajes de la puesta en escena según el "acertado sometimiento" a la propuesta que en el texto hacía la dramaturga. Otros en cambio, consideraron este trabajo un desacierto según una concepción realista: "la escenografía y la iluminación, de un realismo incierto, limitaron la comunicación del mundo alacalufe, sobre todo en las violencias del clima y en los fenómenos desintegradores de la vida."[223] El maquillaje también fue evaluado según una concepción realista. En este sentido, fue celebrado por "obtener la forma típica de los alacalufes."

En relación a la música incidental, los criterios de evaluación no fueron explicitados. Exeter destacó su "calidad" y Lefebvre se lamentó por "la pobreza musical, el capítulo más insípido de la función."

Los discursos periodístico teatrales sobre *Ayayema* habitualmente culminaron con un comentario general sobre el montaje. Algunos celebraron del TUC el cumplimiento de una tarea "profesional, disciplinada y consciente" y otros, la experiencia adquirida y la "pureza artística" con que el elenco luchaba por expresarse.

Paralelamente a estas crónicas, se comenzó a difundir la puesta en escena de dos obras más en el marco de un programa especial de extensión[224], *La cantante calva* de Ionesco y *Un crimen en mi pueblo* de Armando Moock.

AYAYEMA
En escena:
Alberto Villegas

[222] Entre las figuras destacadas estuvieron: Roberto Navarrete, Alberto Rivera, Nelson Villagra, Pedro Villagra, Jorge Gajardo, Fernando Farías, Gustavo Meza, Julio Fischtel, Brisolia Herrera, Delfina Guzmán y Mireya Mora. Exeter. "Ayayema". *Crónica*. Concepción, lunes 1 de junio de 1964

[223] Alfredo Lefebvre. "No impidas el Teatro." Op.Cit.

17.4 La cantante calva

El montaje de *La cantante calva*[225] de Eugène Ionesco, la primera obra del programa de difusión teatral del año 1964, fue promocionada en los medios de comunicación, en extensos discursos periodísticos. Hubo difusión de las actividades de propaganda; de los antecedentes del dramaturgo y del director; análisis del texto dramático y especulación sobre la tesis propuesta por Ionesco; reflexión sobre teatro y realidad chilena; y desarrollo de ciertos aspectos de los siguientes lenguajes de la puesta en escena: actuación, voz, escenografía y dirección.

Los primeros discursos periodístico teatrales sobre el montaje publicaron fragmentos del texto dramático y promocionaron dos actividades de difusión: la conferencia sobre teatro del absurdo dictada por Cesar Cecchi; y la representación especial de escenas ante el público. Junto a la difusión de estas actividades, el texto dramático fue en general elogiado, excepto por Exeter de *Crónica*, que consideró que la obra no representaba nuestra realidad: "Ionesco intenta uniformar a todos los seres humanos como un conjunto de frustrados, inmorales, groseros y procaces, lo que es profundamente injusto."[226]

"CRONICA", Jueves 14 de mayo de 1964 — CRONICA

"La Cantante Calva"

El TUC Aborda "Teatro del Absurdo"

- Segunda Experiencia Vanguardista en Concepción.
- Sátira a la Burguesía y un Análisis a la Convivencia Humana.

ROBERTO NAVARRETE AL FRENTE DEL TUC

El dramaturgo penquista Roberto Navarrete (primero de la izquierda), ha dirigido "La Cantante Calva", primera obra del teatro de vanguardia que presenta el TUC. Participan también en la representación Nelson Villagra y Brisolia Herrera, que son los esposos Martin en la obra.

EUGENIO IONESCO
Autor de "La Cantante Calva". Su primera obra como creador teatral.

DELFINA GUZMAN
La señora Smith, un personaje de Ionesco en "La Cantante Calva".

AMAYA CLUNES
Trabajo tridimensional: escenografía, vestuario e iluminación para el teatro del absurdo.

DOS PERSONAJES
Alberto Villegas y Mireya Mora, que actúan en "El Diario de un Sinvergüenza", respectivamente en "La Cantante Calva".

Sielco Ltda.
O'HIGGINS 616
FONO 24961

[224] La campaña de difusión teatral que inició el TUC en 1964, contó con tal apoyo de parte de la prensa local que muchas de las crónicas que se hicieron sobre las actividades del elenco universitario, tuvieron por objeto reforzar esta iniciativa a través de discursos fundamentalmente informativos. Formaron parte de las actividades destinadas al público de educación secundaria una micro-exposición de fotografías de montajes del grupo, de colecciones de programas, de archivos de prensa, de bocetos de diseño de vestuario y de escenografías; proyección de películas de teatro, implementación de charlas y sesiones de análisis de montajes, representación de escenas y organización de giras coordinadas con empresas e instituciones educacionales y gremiales que llevaron al elenco a presentar un programa doble con las obras *Un crimen en mi pueblo* de Moock y *La cantante calva* de Ionesco en Laja, Talcahuano, Tomé, Penco, Lirquén, Chiguayante, Coronel, Chillán e Iquique. *El Sur*. "El Teatro de la Universidad iniciará Campaña de Difusión." Concepción, sábado 7 de marzo de 1964

[225] Según la prensa en *La cantante calva* participaron: Alberto Villegas, Delfina Guzmán, Nelson Villagra, Brisolia Herrera, Mireya Mora y Jorge Gajardo. En dirección, Roberto Navarrete, en escenografía, vestuario e iluminación, Amaya Clunes; en ayudantía de dirección, Gloria Varela; en dirección de escena, Nina García; como apuntadora, Lucy Neira; como jefe de sastrería, Irma Troncoso; como jefe de tramoya, Luis Romero; y como jefe de electricistas, Flaminio Romero. *El Sur*. "Teatro de la Universidad." Concepción, jueves 15 de abril de 1964. *El Sur*. "Especial para estudiantes. Difusión Universitaria presenta programa con la orquesta y el teatro." Concepción, jueves 14 de mayo de 1964

[226] Exeter. "La cantante calva." *Crónica*. Concepción, viernes 15 de mayo de 1964

El trabajo actoral fue apreciado por la mayoría de los discursos periodísticos según el nivel de "autenticidad", "dominio" y "fidelidad" alcanzado en escena. Algunos fueron destacados por "la fidelidad en la interpretación de su papel" y/o "por dominar su personaje." Otros en cambio, no lo fueron según una concepción realista del teatro que supuso que el personaje representado y el vestuario utilizado debían ser fácilmente reconocibles: "algunos no daban la idea de ser auténticos británicos, pues sus trajes eran poco ingleses."[227]

La voz fue brevemente evaluada en discursos periodísticos que dieron cuenta de las dificultades que este lenguaje de la puesta en escena implicaba para la mayoría del elenco, exceptuando a Brisolia Herrera y Nelson Villagra.

La escenografía fue valorada según el supuesto de que ésta y los objetos que la componían debían "ilustrar" el sentido de lo absurdo en la obra: "bien la escenografía, por ejemplo en los toques absurdos que daban los muebles dispares." La discrepancia de opinión en relación a este lenguaje de la puesta en escena la marcó Exeter que, sin explicitar sus criterios, pero en coherencia con la evaluación del texto dramático, señaló que: "se trata de una escenografía poco teatral y que poco aporta a la juventud."

La dirección de Roberto Navarrete fue destacada según lo que al parecer, para los medios de comunicación de la época, eran cuatro de las funciones del trabajo de dirección: "interpretación fiel del texto", "utilización adecuada del espacio escénico", "selección cuidadosa del reparto de actores" y "agilización apropiada de la planta de movimientos." Hugo Fuentes felicitó a Roberto Navarrete por haber desempeñado óptimamente las dos primeras funciones, no así las dos segundas.

Los discursos periodístico teatrales sobre el montaje culminaron con una evaluación general: "el estreno de la obra de Ionesco dio la oportunidad a los penquistas de apreciar el teatro de avanzada."[228]

17.5 Un crimen en mi pueblo

Un crimen en mi pueblo[229] de Armando Moock, el segundo montaje del programa de extensión teatral del TUC, fue promocionado en la prensa local a través de discursos periodísticos que se limitaron a difundir una síntesis argumental y los antecedentes de tres figuras que participarían en el montaje: Nelson Villagra, Brisolia Herrera y Amaya Clunes.

[227] Hugo Fuentes. "Debut de La cantante calva." *El Sur*. Concepción, lunes 8 de junio de 1964

[228] *El Sur*. "Especial para estudiantes. Difusión Universitaria presenta programa con la orquesta y el teatro." Op.Cit.

[229] Según la prensa en *Un crimen en mi pueblo* participaron: Nelson Villagra, Brisolia Herrera, Jorge Gajardo, Julio Fischtel, Delfina Guzmán, Fernando Farías, Alberto Rivera, Gloria Varela, Mireya Mora y Pedro Villagra (Los tres últimos no habían figurado en el reparto del montaje correspondiente al año 1963). En escenografía, vestuario e iluminación, Amaya Clunes. El nombre del director de la puesta en escena no figuró en la prensa local. *El Sur*. "Con Auspicio Municipal. Teatro Universitario actúa hoy con obras de Ionesco y Moock." Concepción, jueves 13 de agosto de 1964

17.6 Dos horas con William Shakespeare

El montaje de *Dos horas con William Shakespeare*[230], pese a integrar el programa de extensión teatral, generó discursos periodísticos que desarrollaron aspectos habitualmente considerados para los estrenos oficiales. Hubo contextualización del montaje; difusión de la nómina de críticos santiaguinos que viajarían para la función de estreno[231] y transcripción de fragmentos de sus crónicas, desarrollando ciertos aspectos de los siguientes lenguajes de la puesta en escena: dirección, escenografía, iluminación, vestuario y actuación. Por último, también hubo una sistemática difusión de las actividades de extensión: ensayos públicos dirigidos a estudiantes, montaje de exposición fotográfica y promoción de rebaja en las entradas.

El montaje de *Dos horas con William Shakespeare* fue descrito como un espectáculo en el cual se representaría una selección de escenas de ciertas obras de este dramaturgo inglés. Los medios de comunicación locales no publicaron crónicas de opinión propias, sino que se limitaron a seleccionar y transcribir fragmentos de los textos publicados en Santiago por los críticos invitados. Ejemplo de ello fue el fragmento de un discurso de Orlando Rodríguez, quien en *El Siglo* celebró el trabajo realizado por el director de la puesta en escena, Gustavo Meza, según la consideración de tres criterios: atmósfera generada en cada escena, ritmo y homogeneidad del conjunto. Otro ejemplo de esto fue el fragmento de la evaluación publicada por *Ecran* y *La Tercera* sobre el trabajo ejecutado por el encargado de escenografía, iluminación y vestuario, Héctor Hodgkinson y sobre el trabajo de actuación de dos figuras del elenco penquista, Roberto Navarrete y Nelson Villagra: "Hodgkinson usó con habilidad los recursos mecánicos y luminotécnicos", "Navarrete y Villagra proyectaron sus personajes en la debida dimensión."

[230] Según la prensa en *Dos horas con William Shakespeare* participaron: Jorge Gajardo, Nelson Villagra, Roberto Navarrete, Pedro Villagra, Alberto Rivera, Delfina Guzmán, Gloria Varela, Julio Fischtel y Brisolia Herrera. En dirección, Gustavo Meza; en escenografía, iluminación y vestuario, Héctor Hodgkinson; en dirección de escena, Nina García; formando parte del equipo técnico: Nelson Gacitúa, Lucy Neira, María Eugenia Pozo, Irma Troncoso y Luis Romero; como autores del libreto, Arturo Tienken y Juan Guzmán (posteriormente a cargo de esta labor también figuró Darío Pulgar y Gustavo Meza); y como relator del libreto, Vicente Santamaría. *El Sur*. "Nuevas funciones del TUC." Concepción, 12 de noviembre de 1964

[231] Yolanda Montecinos de *Ecran*, Orlando Rodríguez de *El Siglo* y Carlos Alberto Cornejo de *La Tercera*. *El Sur*. "Unica función. Obras de Shakespeare presentará el TUC en la Sala Maccabi." Concepción, 14 de noviembre de 1964

18. MONTAJES DEL TUC: 1965

Crónica: "La suspensión de las actividades del TUC permitió perder gente cuya capacidad es reconocida en todo el país. Este mal paso tuvo un culpable: Pedro Mortheiru. Se fue Nelson Villagra, Shenda Román, gente de gran capacidad" (Roberto Navarrete)

El año 1965 se inició con el Teatro de la Universidad de Concepción en receso. Una de las únicas informaciones proporcionadas por los medios de prensa al respecto fue una crónica de Alfonso Fuentes Millán de *El Sur*, en la que señaló que las autoridades de la Universidad autorizaban a la planta de actores del TUC para que desempeñaran sus funciones en otros conjuntos artísticos, prohibiéndoles "montar, por cuenta propia, obras teatrales en Concepción."[232]

Tal vez esta medida fue la que impulsó a varios actores y actrices del Teatro de la Universidad de Concepción a buscar en Santiago nuevos escenarios, trámite en el que aparentemente tuvieron éxito, pues gran parte de ellos comenzaron a figurar en la prensa local a propósito de su incorporación a elencos capitalinos. Nelson Villagra, Jaime Vadell y Delfina Guzmán figuraron contratados por el ICTUS; Gustavo Meza, como director de una obra montada por el Club de Teatro de Ana González; Luis Alarcón, integrando el elenco de teatro infantil de Ana González; Julio Fischtel, Pedro Villagra y Alberto Rivera figuraron contratados por el Canal 13 para el programa Teleteatro; Shenda Román figuró vinculada a Compañías de Teatro Infantil santiaguinas; y Amaya Clunes como escenógrafa y vestuarista del ballet "Cascanueces." Posteriormente cuando los ex TUC visitaban la ciudad, formando parte de elencos santiaguinos, la prensa local constantemente señalaba: "ellos nacieron aquí y de aquí saltaron a la fama."[233]

Mecedora Para un Actor

Ya se Destacan Figuras En Concurso de la Philips

bámbalineando

Penquistas se Lucen en Teatros De la Capital

El Cine Al Día

CONCURSO PHILIPS "La Voz Favorita de Concepción"

Mi nombre es .....

Voto por .....

CENTELLEZA DE CASA "MUÑOZ"

[232] Alfonso Fuentes Millán. "A través del Arte." *El Sur*. Concepción, domingo 14 de marzo de 1965

[233] *Crónica*. "Penquistas Inician Maratón Teatral." Concepción, martes 16 de enero de 1968

Después de la desarticulación del TUC los medios de comunicación acogieron la polémica que esta situación generó entre la autoridad universitaria, el elenco y los vecinos de la ciudad. Hubo crónicas dedicadas a rechazar los "rumores" sobre la inminente desaparición del elenco universitario y a reafirmar su pertenencia a Concepción. Por otra parte, también hubo cartas que, justificando en algún sentido el conflicto del TUC, lamentaron el "desprestigio" que significaba para la institución teatral y universitaria la "participación de sus miembros en actividades políticas."[234] Ignacio González Ginouvés figuró en *El Sur*, reafirmando que era partidario de un teatro aficionado dentro de la Universidad y no de un teatro profesional. Alfonso Fuentes Millán, a través del mismo medio respondió que el rector de la Universidad le estaba "cavando la tumba al Teatro Universitario."

Al cabo de seis meses de receso y de que el asunto TUC se había convertido en motivo de debate público, Inés Fierro, delegada de los actores, expuso ante la Asociación de Personal Docente y Administrativo y de los medios de comunicación penquistas, la versión de los actores sobre la situación del elenco universitario: "Cuando recién se hizo cargo de la rectoría, el rector señaló que creía que el Teatro Profesional no debía ser mantenido por la Universidad. Esto es algo que todos sabemos y creemos que es la razón fundamental de lo que está pasando.[235]

Acerca de Nosotros Mismos

Seis Meses de Paro Incomprensible Colman Paciencia en el TUC

[234] Durante el período1965-1967, la Universidad de Concepción figuró constantemente en los medios de comunicación escritos de la ciudad, producto de los conflictos generados entre las autoridades y los estudiantes que buscaban intervenir en el proceso de reforma universitaria, a través de una mayor participación en los organismos de decisión de la institución.

[235] Pareciera ser que desde que Ignacio González Ginouvés fue elegido rector de la Universidad de Concepción, las relaciones entre esta casa de estudios y el TUC se deterioraron, sobre todo porque a partir de 1962 la autoridad máxima de la Universidad cuestionó el rol de la institución como soporte financiero del elenco profesional. El interés del rector Ignacio González para que la Universidad apoyara un Teatro Aficionado se hizo evidente en muchas ocasiones: *Crónica*. "Seis meses de paro incomprensible colman paciencia en el TUC," Concepción, viernes 7 de mayo de 1965. *Crónica*. "Maratón Teatral de los Universitarios Penquistas." Concepción, martes 20 de Agosto de 1966

Con posterioridad a esta declaración, la Universidad difundió a través de los mismos medios la resolución respecto del "caso TUC", enfatizando en la reorganización del elenco de acuerdo a la reformulación de sus objetivos y en la designación de Juan Guzmán, como "jefe subrogante" o "director suplente."[236] Lo que los medios de prensa penquistas no informaron fue que, junto con la implementación de estas medidas organizativas, al parecer a partir de 1965 al TUC se le devolvió su antiguo carácter de teatro aficionado.[237]

Como resultado de lo anterior, gran parte de los actores renunció quedando sólo nueve de los que hasta 1964 habían integrado el elenco estable del TUC.[238] Un año después, Roberto Navarrete recordaba: "la suspensión de las actividades del TUC permitió perder gente cuya capacidad es reconocida en todo el país. Este mal paso tuvo un culpable: Pedro Mortheiru. Se fue Nelson Villagra, Shenda Román, gente de gran capacidad."[239]

Durante 1965, el TUC figuró con tres conferencias ilustradas en el marco del programa de extensión. La prensa local les dedicó mínima atención, pese a que una de ellas durante el año anterior, había generado extensos discursos periodísticos: *La cantante calva*, *Sobre el daño que hace el tabaco* y *Propuesta matrimonial.*

18.1 La cantante calva, Propuesta matrimonial y Sobre el daño que hace el tabaco

A fines de julio de 1965, el proceso de reducción del elenco del Teatro de la Universidad de Concepción llegó a su apogeo. Nueve actores integraban el TUC después de ocho meses de receso y de que la Universidad le hubiera devuelto su condición de teatro aficionado. En este contexto el elenco volvió a figurar en la prensa local anunciando las tres conferencias ilustradas con las que inauguró las actividades teatrales del año 1965: *La cantante calva,*[240] *Sobre el daño que hace el tabaco*[241] y *Propuesta matrimonial.*[242]

Con Conferencia Ilustrada Reanuda Actividades el TUC

Con una Romería al Cementerio Prosigue Semana de Los Héroes

Complementaria de Talcahuano Activa el Partido Socialista

LIQUIDACION DE ABRIGOS CON CREDITOS Luby

[236] Juan Guzmán había figurado hasta 1965 como director del Club Universitario de Teatro. A comienzos del año siguiente fue confirmado por las autoridades universitarias como director del TUC. *La Patria.* "Guzmán Director del TUC." Concepción, miércoles 13 de abril de 1966

[237] Lucy Alid y otros. *El proceso de Reforma de la Universidad de Concepción.* Seminario para optar al título de Profesor de Estado en las asignaturas de inglés y biología. Universidad de Concepción. 1969

[238] La nómina de actores que quedaron conformando la planta estable del TUC fue publicada por *La Patria*: Fernando Farías, Inés Fierro, Jorge Gajardo, Brisolia Herrera, Mireya Mora, Roberto Navarrete, Gloria Varela, Vicente Santamaría y Alberto Villegas. *La Patria.* "Con Conferencia Ilustrada reanuda actividades el TUC." Concepción, jueves 8 de julio de 1965

[239] *Crónica.* "Los siete meses blancos del TUC." Concepción, miércoles 7 de septiembre de 1966

[240] La única información que figuró en la prensa local sobre la conferencia ilustrada de *La cantante calva*, se restringió a señalar que en el espectáculo participarían: Inés Fierro y Roberto Navarrete. *La Patria.* "Con Conferencia Ilustrada reanuda actividades el TUC." Op.Cit.

[241] Según la prensa en la conferencia ilustrada *Sobre el daño que hace el tabaco* participaron: Juan Guzmán, en lectura; y Jorge Gajardo, interpretando el monólogo.

[242] Según la prensa en la conferencia ilustrada *Propuesta matrimonial* participaron: Alberto Villegas, Vicente Santamaría y Gloria Varela. En dirección, Roberto Navarrete; y en escenografía y vestuario, Héctor Hodgkinson. *El Sur.* "Charla Ilustrada. Obra de Chejov estrena Teatro de Universidad." Concepción, jueves 12 de agosto de 1965

El proceso de reactivación del Teatro Universitario también implicó para los medios de comunicación, reactivar los discursos periodístico teatrales que durante el primer semestre de 1965 prácticamente habían estado ausentes de las páginas de los diarios locales. *Crónica* había inaugurado ese año el espacio "Bambalinas", en el que "Don Tachito" comentaba anécdotas de lo que en materia de arte y cultura ocurría en Concepción. En este espacio figuró la mayoría de las informaciones sobre las conferencias ilustradas. *Propuesta matrimonial* fue el único espectáculo al que *El Sur* dedicó un discurso periodístico en el que describió el evento.

18.2 Oh papá, mi pobre papá, mi mamá te tiene colgado en el closet y yo me siento muy triste

A fines de 1965 el TUC figuró en los medios de prensa de Concepción con el primer montaje de la temporada: *Oh papá, mi pobre papá, mi mamá te tiene colgado en el closet y yo me siento muy triste*[243] de Arthur Kopit.

Oh papá, mi pobre papá, mi mamá te tiene colgado en el closet y yo me siento muy triste
En escena: Fernando Farías, Gloria Varela, Brisolia Herrera, Jorge Gajardo y Mireya Mora.

Los discursos periodísticos previos al estreno organizaron la información de acuerdo al desarrollo de las siguientes constantes: difusión de antecedentes del dramaturgo y de los elencos norteamericanos que con éxito habían puesto en escena la obra en Broadway, Francia e Inglaterra; énfasis en ciertos aspectos de la controversia suscitada por el montaje entre la crítica norteamericana; desarrollo de especulaciones sobre la poética teatral de Kopit, sobre la tesis propuesta por el dramaturgo y sobre el carácter vanguardista de la obra; análisis del texto dramático, según coherencia, unidad poética y carácter tragicómico de la obra; difusión de aspectos considerados por el director para seleccionarla; desarrollo de antecedentes de las figuras invitadas

[243] Según la prensa en *Oh papá, mi pobre papá, mi mamá te tiene colgado en el closet y yo me siento muy triste* participaron: Mireya Mora, Vicente Santamaría, Alberto Villegas, Inés González, Roberto Navarrete, Gloria Varela, Brisolia Herrera, Jorge Gajardo, Gonzalo Palta y Fernando Farías. En dirección, Juan Guzmán; en escenografía e iluminación, Héctor Hodgkinson; en diseño de vestuario, Sergio Zapata; en utilería y efectos especiales, Victor Segura; y en arreglo fotográfico, Enrique Llanos. *El Sur*. "Habla el Director. A toda marcha TUC avanza con Oh Papá..." Concepción, domingo 12 de diciembre de 1965

desde Santiago para integrarse al elenco: Sergio Zapata, Víctor Segura, Gonzalo Palta e Inés González; y exposición de aspectos de los siguientes lenguajes de la puesta en escena: escenografía y objetos del escenario, iluminación, vestuario y dirección.

ACTUARAN EN PROXIMA COMEDIA.— Esta es el elenco del TUC, que prepara la comedia de Arthur Kopit y cuyo título se aprecia en la parte superior. Aparecen, en un arreglo fotográfico de Enrique Lizana, de izquierda a derecha, Gonzalo Palta, Jorge Gajardo, Belmilla Herrera, Vicente Santamaría, Mireya Mora, Alberto Villegas, Inés González, Juan Guzmán, (director), Fernando Farías, Héctor Hodgkinson, (escenógrafo e iluminador), Gisela Varela y Roberto Navarrete.

Durante la primera mitad de la década de 1960, los discursos periodístico teatrales publicados con antelación al estreno, rara vez se refirieron a los procedimientos de los lenguajes de la puesta en escena. Una de las excepciones a esta constante fueron algunos discursos publicados por *Crónica* y *El Sur* sobre el trabajo de escenografía, objetos del escenario, iluminación, vestuario y dirección de la puesta en escena de la obra de Kopit.

Pareciera ser que en 1965 la escenografía y los objetos que la componían eran valorados por el discurso periodístico, particularmente por *El Sur*, si es que lograban materializar con verosimilitud el espacio ideal del texto, "Hodgkinson debe resolver en el escenario los siguientes problemas: ¿Qué ruido hace una piraña plateada cuando tiene hambre?, ¿Cómo hacen las plantas carnívoras cuando están cerca de su presa?, ¿Qué sonido emiten cuando están satisfechas?" Por otra parte, la iluminación, considerada subsidiaria de la escenografía, debía contribuir a este proceso: "Héctor Hodgkinson tiene que crear el "lobby" de un hotel del Caribe con la máxima sensación de trópico y con sus luces tiene que llegar a dar un azul índico."[244]

De acuerdo a lo anterior, puede suponerse que el criterio según el cual el vestuario era valorado por los discursos periodísticos de la época, tenía que ver con su función caracterizadora, según la verosimilitud de la condición y/o situación del personaje representado. Este criterio que podría haber sido considerado por *Crónica*, para evaluar el vestuario en la obra de Kopit, fue sin embargo obviado y en su lugar, este lenguaje de la puesta en escena fue valorado según un criterio vanguardista para la época, de acuerdo a su capacidad para "hablar", es decir para potenciar los sentidos de la puesta en escena y dar cuenta de la relación del actor con su cuerpo, adaptándose o no al gesto, al desplazamiento y a su actitud en la escena: "Zapata tiene que crear un equipo de personajes que haga hablar los trajes."

OH PAPÁ, MI POBRE PAPÁ, MI MAMÁ TE TIENE COLGADO EN EL CLOSET Y YO ME SIENTO MUY TRISTE
En escena: Alberto Villegas

[244] *Crónica*. "Concepción gana round teatral." Concepción, lunes 29 de noviembre de 1965

El trabajo de dirección fue valorado por los discursos periodísticos de *El Sur*, previos al estreno, considerando sólo cierta etapa del trabajo de mesa: "nos hemos tenido que dedicar a traducir las críticas que nos llegan de Estados Unidos"

Después del estreno de *Oh papá, mi pobre papá, mi mamá te tiene colgado en el closet y yo me siento muy triste* curiosamente la prensa local publicó escasos discursos periodísticos, e inmediatamente comenzó la difusión del siguiente montaje con el que el elenco universitario cerró la temporada de 1965: *La flor de la laguna* de Roberto Navarrete.

18.3 La flor de la laguna

La flor de la laguna[245] fue la cuarta obra dramática escrita por Roberto Navarrete después de *Su día gris*, *El cochayuyero* y *El chilenito del barril*. Las dos últimas figuraron en los medios de comunicación durante el segundo semestre de 1965, cuando el TUC organizó el Primer Festival de Teatro para Universitarios. La primera había sido puesta en escena por el elenco universitario hacía tres años, en 1962.

LA PATRIA

En Tensa Atmósfera Será Inaugurado el Concilio

Universitarios Inauguraron Primer Festival de Teatro

Trágico Choque Cerca de San Carlos:
La Muerte Viajaba En Bus a Temuco

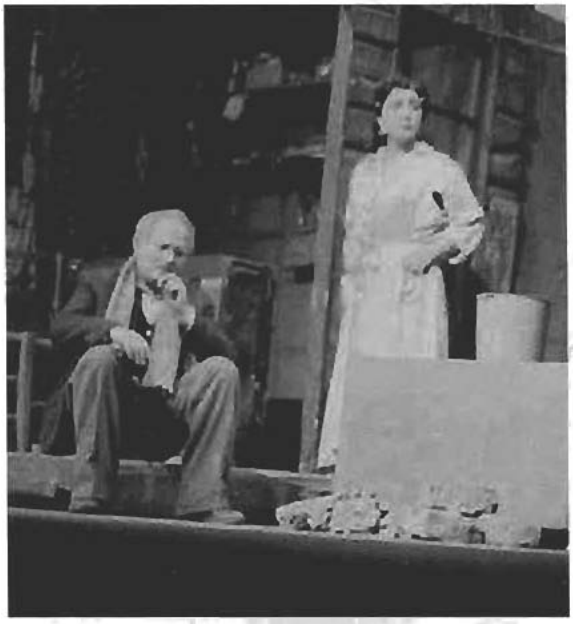
Abren Propuestas Para Pavimentación Porteña

Cayó Gabinete Peruano De Fernando Belaúnde

En el Interior

[245] *La flor de la laguna* fue anunciada como una obra en la que participarían actores del TUC y "elementos independientes e integrantes del grupo de la Escuela Dental." *La Patria*. "La Flor de la Laguna. Esta noche en el Foro." Concepción, 23 de diciembre de 1965

Roberto Navarrete estuvo vinculado al Teatro de la Universidad de Concepción desde 1950 hasta 1972. Durante esos 22 años, actuó en la mayoría de los montajes presentados por el TUC en escenarios chilenos y extranjeros, dirigió una importante cantidad de puestas en escena, escribió seis obras y fue director del TUC entre 1970 y 1972. En 1964 dirigió *La cantante calva*; en 1965, la conferencia ilustrada, *Propuesta matrimonial*; en 1966, *Corre, ve y dale* y *La mariposa en el barbecho*, obra de su autoría y puesta en escena por Los Comediantes del Bío-Bío; en 1967 dirigió *El umbral* y *La flor de la laguna*, montaje para el cual también compuso la música; en 1968 dirigió la reposición de *El umbral*; en 1969, *La mariposa en el barbecho*, *Romance del Miguel con la María* y *La mala noche buena de Don Etcétera*; en 1970, una nueva reposición de *La mariposa en el barbecho* y de *El umbral*; en 1971, *El Muro*; y en 1972, *Hora cero*, la última de sus producciones dramáticas creadas al alero del TUC, en ese entonces, DATUC.



POBLACIÓN ESPERANZA
En escena: Roberto Navarrete y Brisolia Herrera

LOS INCENDIARIOS
En escena: Roberto Navarrete y otro

En 1965, el proceso creativo de Roberto Navarrete cristalizó. Durante ese año escribió, dirigió y actuó en tres obras de teatro que fueron puestas en escena en Concepción, una de las cuales montó el TUC, *La flor de la laguna*.

Pese a los interesantes antecedentes creativos de Roberto Navarrete y a que los discursos periodístico teatrales locales desde 1959 habían reconocido sus habilidades en actuación, dirección y dramaturgia, la última de sus obras, *La flor de la laguna*, no contó con más de una crónica informativa sobre el evento navideño en el cual tendría lugar el montaje.

No hubo para Roberto Navarrete discursos periodísticos que, como en el caso de José Chesta en 1959, reflexionaran sobre la importancia de valorar lo propio y eso que en este caso, lo propio poseía antecedentes "consagratorios", otorgados tres años antes por los mismos medios de comunicación penquistas. Por otra parte, tampoco hubo para *La flor de la laguna*, difusión del elenco que participaría en esta función de estreno. Esta información recién figuró en la prensa local con ocasión de la reposición de la obra realizada un año después.

19. Montajes del TUC: 1966

El Sur: "Sobre cincuenta mil personas vieron las diferentes funciones del TUC, promedio casi igual a temporadas pasadas de duración completa y funcionamiento normal"

Durante 1966, el Teatro de la Universidad de Concepción figuró en los medios de comunicación con la puesta en escena de ocho montajes y en la organización y coordinación de dos Festivales de Teatro Aficionado: Primer Festival de Teatros Aficionados e Independientes de la Zona Sur y Segundo Festival de Teatro Universitario.

Curiosamente la prensa penquista del período publicó sólo breves textos en relación a estos eventos teatrales. ¿Tuvo esto que ver con el deterioro de las relaciones entre el elenco y los medios de prensa locales o entre el relacionador público del TUC y los periodistas de cultura de los tres medios de comunicación escrita existentes durante la época en Concepción?, ¿1966 habrá sido un año en que las empresas comunicacionales de la ciudad privilegiaron otro tipo de informaciones en el ámbito cultural?, ¿El receso del TUC habrá repercutido también en el proceso de desarrollo del discurso periodístico teatral local, que durante ese año no tuvo la capacidad de responder a este "apogeo teatral" del elenco universitario?

La copiosa agenda de actividades del elenco universitario para el año 1966 fácilmente podría ser interpretada como el signo más evidente de un exitoso proceso de reactivación teatral, después del receso de 1964-1965.

No hay que olvidar sin embargo, que cuando las autoridades universitarias "levantan el receso" del elenco universitario, gran parte de los actores, actrices y del personal técnico había renunciado o se encontraba trabajando en conjuntos teatrales de Santiago y Concepción. Según los antecedentes proporcionados por los medios de comunicación de la época, el elenco universitario reinició sus actividades en 1965 con nueve actores, número que aumentó durante 1966 cuando fueron contratados Gonzalo Palta e Inés González. Por otra parte, desde 1964 hasta 1969, Fernando Farías, Jorge Gajardo, Alberto Villegas y Gloria Varela continuaron figurando como actores y/o directores de obras de teatro infantil, montadas por los numerosos elencos fundados durante el receso del TUC. En 1966, cinco integrantes del elenco figuraron como organizadores del conjunto Los Comediantes del Bío Bío, conjunto que inauguró sus actividades con el que al parecer fue el único montaje que presentaron: *La mariposa en el barbecho*[246] de Roberto Navarrete.

[246] Los Comediantes del Bío Bío surgieron como un elenco cuyo objetivo era "entretener al público y divulgar en el ambiente local obras de autores regionales". El conjunto figuró integrado por: Alberto Villegas, Vicente Santamaría, Mireya Mora, Inés Fierro, Roberto Navarrete, Lucy Neira, Ernesto Hurel, Daniel Mardones y Guillermo Loo (los tres últimos habían participado en un montaje presentado por la Escuela Dental en el Primer Festival Universitario de Teatro, organizado por el TUC en 1965). La primera obra con la que el conjunto Los Comediantes del Bío Bío figuró en los diarios locales fue *La mariposa en el barbecho* de Roberto Navarrete. *El Sur*. "Teatro local retorna al campo chileno." Concepción, jueves16 de junio de 1966. *El Sur*. "Nace nuevo teatro para entretener." Concepción, domingo 3 de julio de 1966

De esta manera, es probable que al proceso de deterioro del discurso periodístico teatral local y/o a la reorientación de las políticas informativas de los medios de prensa penquistas de la época, se haya sumado cierto menoscabo en la calidad de los montajes del TUC. Ese año sólo once actores montaron nueve obras y organizaron y coordinaron dos Festivales de Teatro Aficionado. Todo esto sin mencionar las actividades teatrales en las que algunos de ellos participaban con otros elencos de la zona.

De los nueve montajes, tres fueron identificados como "estrenos de función completa": *Milagro en el mercado viejo*, *Los Fantástikos* y *Corre, ve y dale*. A los dos primeros la prensa local dedicó discursos periodísticos de escaso desarrollo, pese a que una de las constantes de los medios de comunicación de la década era difundir ampliamente los estrenos "oficiales." Por otra parte, la reposición de la obra de Kopit, anunciada como aquella con la que el TUC inauguraría la temporada, también generó discursos periodísticos mínimos, como si el re-estreno hubiera sido idéntico al estreno del año anterior. Si esto ocurrió con los "estrenos oficiales" o "de función completa", las puestas en escena que formaron parte del programa de extensión, tuvieron todavía menos importancia para la prensa de la época: *El hombre que se convirtió en perro*, *La peste bubónica*, *Propuesta matrimonial* y *El médico a palos*.

19.1 El hombre que se convirtió en perro, La peste bubónica, Propuesta matrimonial y El médico a palos

Después de la organización del Primer Festival de Teatro Aficionado e Independiente de la Zona Sur, el TUC figuró en la prensa local con la puesta en escena de cuatro montajes, en el marco del Programa de Extensión: *El hombre que se convirtió en perro y La peste bubónica*, ambas de Osvaldo Dragún, *Propuesta matrimonial* de Antón Chéjov y *El médico a palos* de Moliére. Los escasos discursos periodísticos sobre las obras se limitaron a enfatizar la labor de extensión universitaria desempeñada por el TUC en localidades vecinas. Hubo sólo un discurso, publicado por *El Sur*, que proporcionó el reparto de *Propuesta matrimonial*.[247]

19.2 Oh papá, mi pobre papá, mi mamá te tiene colgado en el closet y yo me siento muy triste

La reposición de *Oh papá, mi pobre papá, mi mamá te tiene colgado en el closet y yo me siento muy triste* de Arthur Kopit fue anunciada por la prensa local como la obra con la que el TUC inauguraría la temporada de 1966. Pese a esto, el montaje contó con discursos periodísticos precarios que no guardaron ninguna relación con el anuncio de una puesta en escena como estreno de la temporada. Las escasas crónicas dedicadas al montaje se restringieron a destacar el carácter benéfico de la reposición y a hacer una evaluación general de la puesta en escena, según su ritmo: "la obra salió fluida como consecuencia del mayor número de funciones."[248]

[247] Según la prensa en *Propuesta matrimonial* participaron: Brisolia Herrera, Vicente Santamaría y Alberto Villegas. *El Sur*. "El TUC viaja a Bío Bío." Concepción, sábado 7 de mayo de 1966

[248] Tachito. "Bambalinas." *Crónica*. Concepción, lunes 23 de mayo de 1966

19.3 Milagro en el mercado viejo

Milagro en el mercado viejo[249] de Osvaldo Dragún figuró los en medios de comunicación como el "primer estreno de función completa" de la temporada 1966. Los discursos periodísticos sobre el montaje fueron estructurados según siete constantes: análisis comparativo de la dramaturgia de Dragún, en relación a la de Brecht; nómina de escenarios europeos y norteamericanos en los que se habían montado sus obras; énfasis en el montaje como "estreno absoluto en Chile"; difusión de la función de pre-estreno; nómina de invitados, entre los que se encontraba Dragún; y difusión de antecedentes del dramaturgo y del elenco que pondría en escena la obra en Concepción y sus alrededores. No hubo crónicas de opinión anteriores, ni posteriores a la función de estreno.

Gonzalo Palta

[249] Según la prensa en *Milagro en el mercado viejo* participaron: Mireya Mora, Alberto Villegas, Vicente Santamaría, Roberto Navarrete, Brisolia Herrera, Fernando Farías, Jorge Gajardo e Inés González. En dirección, Gonzalo Palta; en escenografía, iluminación y vestuario, Héctor Hodgkinson; y como autor de la melodía de la canción "La Rueda", Sergio Ortega. *El Sur*. "Obra de Osvaldo Dragún estrena mañana el TUC." Concepción, lunes 27 de junio de 1966

19.4 Corre, ve y dale

Corre, ve y dale[250] de Henri Garcín y Romain Bouteille figuró en la prensa penquista de la época como el segundo estreno de la temporada de 1966. Los discursos periodísticos sobre el montaje fueron organizados según cinco constantes temáticas: definición de la obra como "una sucesión de sketchs"; difusión de antecedentes del director Roberto Navarrete y de la actriz argentina que participaba en el montaje, Fanny Martínez; breve análisis del texto, enfatizando en el equilibrio entre lo dramático del tema y el humor negro con que era presentado; descripción de un posible episodio del proceso de recepción del espectáculo; y desarrollo de algunos aspectos de los siguientes lenguajes de la puesta en escena: actuación, iluminación y sonido.

En los discursos periodístico teatrales de la segunda mitad de la década de 1960, rara vez hubo referencia al proceso de recepción teatral experimentado por los espectadores y cuando existió, más bien fue una descripción velada del proceso de recepción experimentado por el autor de la crónica. Fue este el caso de un fragmento del discurso periodístico publicado por *El Sur* a propósito de la puesta en escena de *Corre, ve y dale*: "se apagan las luces de la sala, comienzan los sones musicales, los efectos luminosos y Ud. se encuentra más como en un ambiente cinematográfico que teatral."

[250] Según la prensa en *Corre, ve y dale* participaron: Alberto Villegas, Gonzalo Palta y Fanny Martínez. En dirección, Roberto Navarrete; en escenografía, iluminación y vestuario, Héctor Hodgkinson; y en composición de las canciones para la obra, Eugenio Urrutia. Erva. "Corre, ve y dale." *El Sur*. Concepción, domingo 28 de agosto de 1966

La actuación fue sintéticamente valorada, según la "agilidad y soltura de los cuerpos." El trabajo de iluminación en cambio, según un concepto novedoso para la época, que entendía la potencialidad creativa de este lenguaje de la puesta en escena: "en la obra las luces juegan el papel de un actor más." Por último, el sonido o más bien la música fue valorada según una función subsidiaria en relación al montaje: "la música cumplió la función de dar ambiente a la obra y encadenar los sketchs."

CORRE, VE Y DALE
En escena: Fanny Martínez

19.5 LOS FANTÁSTIKOS

El montaje de *Los Fantástikos*[251] de Edmund Rostand figuró en los medios de prensa locales como el tercer y último estreno del TUC correspondiente a la temporada 1966. Pese a ello, los medios de comunicación le prestaron escasa atención, restringiéndose en la mayoría de los casos a describir una de las situaciones dramáticas de la puesta en escena: "El actor canta, luego debe accionar por el escenario en función del libreto, conservando la sincronización que hará ágil el espectáculo."[252]

LOS FANTÁSTIKOS
En escena: Daniel Quiroga, Eugenio Urrutia e Inés González

Un par de días antes del estreno hubo difusión de antecedentes del traductor de las canciones y de los responsables de la adaptación, Harvey Schmidt y Tom Jones; fue publicada la nómina de canciones y de músicos que intervendrían en el montaje;[253] una síntesis argumental y un análisis de la obra, enfatizando en las relaciones entre *Los Fantástikos* y *La pérgola de las flores*; hubo descripción del contexto del estreno en EEUU y de la controversia suscitada entre la crítica norteamericana por el carácter satírico de la obra; y difusión de las funciones de pre-estreno a beneficio, en escenarios de localidades vecinas. No hubo para la puesta en escena de *Los Fantástikos* discursos periodísticos referidos a los lenguajes de la puesta en escena.

[251] Según la prensa en *Los Fantástikos* participaron: Gloria Varela, Inés González, Fernando Farías, Roberto Navarrete, Gonzalo Palta, Vicente Santamaría, Fanny Martínez, Alberto Villegas y Jorge Gajardo. En dirección, Juan Guzmán; en escenografía, vestuario e iluminación, Héctor Hodgkinson; en dirección musical, Eugenio Urrutia; en coreografía, Inge Schillert; y como profesor de voz, Herman Kock. *Crónica*. "Gimnasia Teatral para el TUC." Concepción, viernes 9 de septiembre de 1966

[252] *El Sur*. "¿Qué nos trae el TUC en su comedia "Los Fantástikos?" Concepción, domingo 30 de octubre de 1966

[253] Según la prensa, los músicos que intervinieron en el montaje fueron: Daniel Quiroga, Eugenio Urrutia y René Torres. *El Sur*. "El TUC estrena la comedia musical "Los Fantástikos." Concepción, lunes 14 de noviembre de 1966

20. MONTAJES DEL TUC: 1967

El Sur: "Los intelectuales de provincia tienen un papel de primera importancia, especialmente los artistas, en lo que se refiere a vigorizar las comunidades humanas alejadas de la capital" (Gerardo Claps)

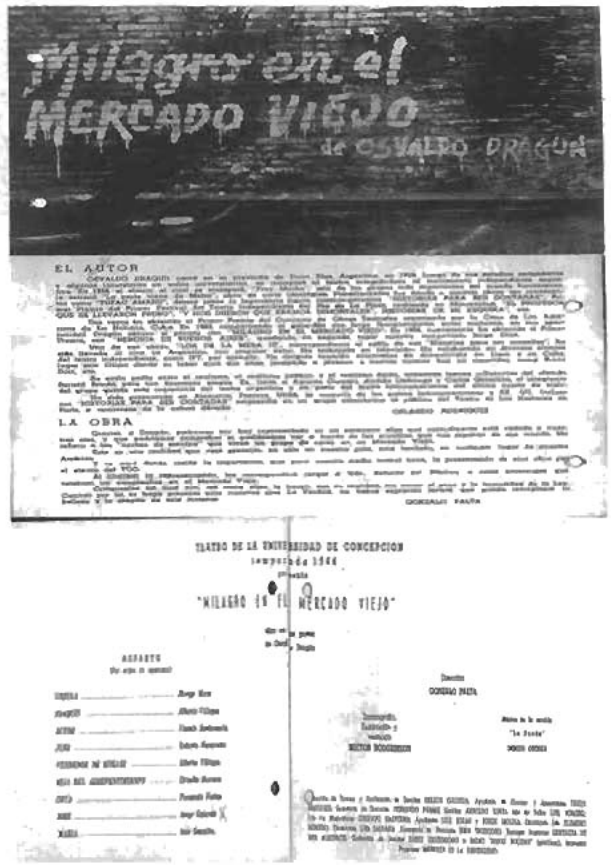
Durante 1967 el Teatro de la Universidad de Concepción figuró en los medios de comunicación locales con la organización y asesoría de un Festival de Teatro Aficionado y con el montaje de ocho obras, seis de las cuales fueron re-estrenos de puestas en escena presentadas por el TUC entre 1964 y 1966. Este debe haber sido uno de los factores que contribuyó a que de los seis montajes, sólo uno figurara en la prensa local con discursos periodísticos de mayor desarrollo, *La flor de la laguna*.

Por otra parte, los "estrenos de función completa" también generaron discursos periodísticos de escuálido desarrollo. Es probable que en 1967, período controvertido para la Universidad de Concepción y para el proceso de Reforma Universitaria nacional e internacional, la prensa local haya re-orientado sus políticas informativas.

20.1 MILAGRO EN EL MERCADO VIEJO; PROPUESTA MATRIMONIAL; LA CANTANTE CALVA; CORRE, VE Y DALE; Y LOS FANTÁSTIKOS

Los discursos periodísticos sobre los re-estrenos fueron escasos y cuando los hubo, se limitaron a proporcionar informaciones de carácter general como el lugar, fecha y horario de las presentaciones y/o el contexto en el cual éstas tendrían lugar.

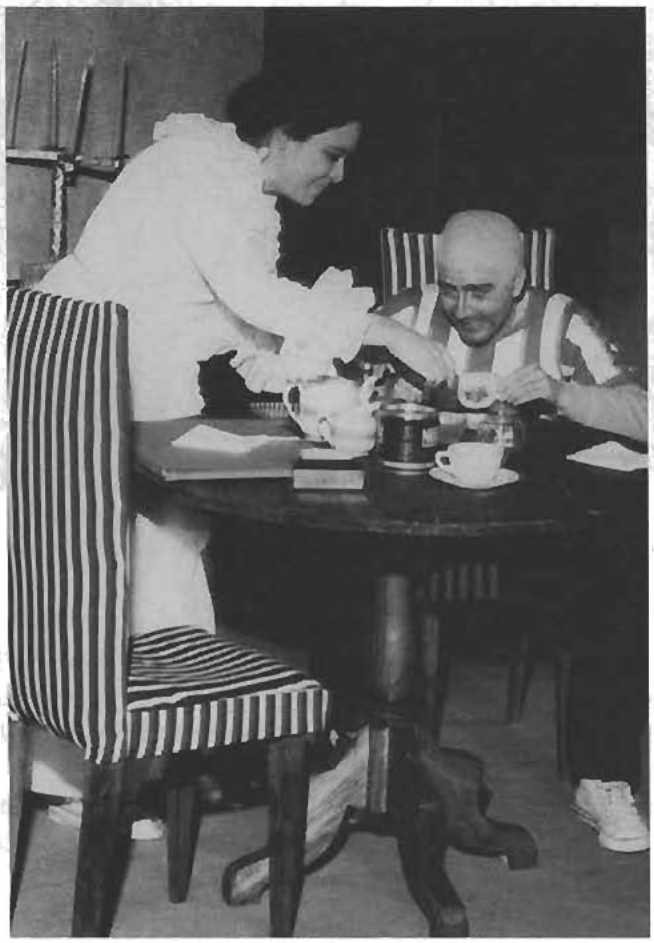
El único discurso periodístico dedicado especialmente a la reposición de *Milagro en el mercado viejo* proporcionó algunos antecedentes del dramaturgo Osvaldo Dragún y de su producción dramática. No hubo crónicas de opinión anteriores ni posteriores a las funciones. Tampoco hubo especificación alguna sobre qué montajes formaban parte del programa de extensión o cuáles eran estrenos oficiales.



20.2 Don Benigno y los incendiarios

Don Benigno y Los Incendiarios[254] de Max Frisch figuró en la prensa local como el primer estreno de "función completa" que presentaría el TUC para la temporada 1967. Los discursos periodísticos sobre el montaje fueron estructurados de acuerdo a nueve constantes temáticas: descripción de las actividades que convertirían la función de estreno en "función de gala"; difusión de charlas sobre la vida y obra de Max Frisch; antecedentes del dramaturgo; síntesis argumental de la obra; reflexiones sobre el TUC como "teatro profesional sin sala propia"; difusión de antecedentes de ciertas figuras como Gonzalo Palta, Héctor Hodgkinson y Roberto Navarrete; y desarrollo de aspectos de algunos lenguajes de la puesta en escena: escenografía, iluminación, sonido y actuación.

La actuación fue considerada deficiente, según un criterio que no quedó del todo claro: "hay problemas de afiatamiento en los actores." Puede suponerse que para la prensa del período esto significaba que los actores no habían logrado provocar en el espectador o por lo menos en el crítico, la ilusión teatral de ver ante sí al personaje "real." La iluminación y el "decorado", lejos de ser evaluados, fueron calificados como representativos de "una línea expresionista." El sonido fue considerado deficiente, según una concepción de puesta en escena fiel al texto dramático, "el sonido no contribuyó al volumen requerido de patetismo."[255] Pese a esto, la prensa estimó que el montaje en general "logró transmitir el dramatismo del texto."



Don Benigno y Los Incendiarios
En escena: Fanny Martínez y Fernando Farías

[254] Según la prensa en *Don Benigno y Los Incendiarios* participaron: Roberto Navarrete, Brisolia Herrera, Fanny Martínez, Vicente Santamaría, Gloria Varela, Fernando Farías, Alberto Villegas, Jorge Gajardo y Raúl Barrientos. Se informó además, que intervendrían algunos miembros del Club Universitario de Teatro: Patricio Zelada, Jorge Mardini y Pedro Labbé, los dos últimos junto a Villegas, Gajardo y Barrientos figuraron integrando el Coro. En dirección, Gonzalo Palta; en escenografía, vestuario e iluminación, Héctor Hodgkinson; y en dirección de escena, Nina García. *La Patria*. "TUC descorre velo en torno a nombre de obra a estrenar." Concepción, sábado 24 de junio de 1967

[255] Gerardo Claps. "Don Benigno y Los Incendiarios." *El Sur*. Concepción, lunes 10 de julio de 1967

20.3 El umbral

El umbral[256] de José Chesta figuró en los medios de comunicación de Concepción como el segundo estreno de función completa del elenco universitario. El montaje fue unánimemente considerado "una válvula de escape a la producción teatral regional" y un homenaje a Chesta.

Los discursos periodísticos fueron estructurados según las siguientes constantes temáticas: descripción del ambiente en el cual se desarrollaba la obra; contextualización histórica; descripción del documental de Sergio Bravo en relación al contexto político del período; análisis del texto dramático; especulación sobre la tesis propuesta por el dramaturgo; desarrollo de antecedentes de José Chesta y Roberto Navarrete; difusión de la nómina de actividades de propaganda; descripción de la función de pre-estreno en la localidad de Angol; y desarrollo de aspectos de dos lenguajes de la puesta en escena: iluminación y escenografía.

El umbral
En escena: Alberto Villegas, Mireya Mora, Roberto Navarrete e Inés González

Durante la década del 60, era habitual que las referencias a los trabajos de iluminación y escenografía figuraran en la prensa local con posterioridad a la función de estreno y en crónicas que habitualmente evaluaban estos lenguajes de la puesta en escena, según el "apoyo" brindado al espectáculo en general.

En el caso de *El umbral*, algunos discursos marcaron una excepción a esta constante, seguramente porque la prensa de la época no tuvo acceso al texto dramático, como tampoco a estudios críticos al respecto,

[256] Según la prensa en *El umbral* participaron: Jorge Gajardo, Inés González, Brisolia Herrera, Mireya Mora, Alberto Villegas, Fernando Farías, Gonzalo Palta, Roberto Navarrete, Raúl Barrientos, Jorge Mardini, Domingo Robles, Héctor Barrientos, Alicia Valenzuela, Edith Hüper, Ena Castellón y Nelson Fübrodt, los siete últimos provenían del Club Universitario de Teatro. En dirección, Roberto Navarrete; en escenografía e iluminación, Héctor Hodgkinson; y en grabación de la música compuesta para la obra, Miguel Aguilar. También figuraron los siguientes músicos: en viola, Horst Drechsler; en trompeta, Manuel Lobos; en corno, Mario Castillo; en contrabajo, Werner Lindi; y en timbales, Víctor Espinosa. Los integrantes de la Orquesta Universitaria que participaron en el montaje no fueron individualizados. *El Sur*. "Música Incidental en obra del TUC." Concepción, viernes 17 de noviembre de 1967. *La Patria*. "En Angol estrenará el TUC." Concepción, viernes 27 de octubre de 1967

lo que era obvio, pues se trataba de una obra recientemente escrita por Chesta. De esta manera, hubo crónicas dedicadas a la iluminación y escenografía previas a la función de estreno, que destacaron el proceso de configuración de ambos lenguajes de la puesta en escena, enfatizando en la investigación realizada por el iluminador y escenógrafo en los espacios geográficos con los que la obra de Chesta dialogaba, Lota y Schwager.

20.4 La flor de la laguna

El re-estreno de *La flor de la laguna*[257] de Roberto Navarrete fue anunciado en los medios de comunicación penquistas como uno de los eventos artísticos "auténticamente regionales." Aunque el montaje generó discursos periodísticos de mayor desarrollo que aquellos publicados en 1965, cuando la obra había sido estrenada, éstos no alcanzaron la calidad correspondiente a un montaje representativo de la dramaturgia penquista, así como los había generado en 1959, el estreno de *Las redes del mar* de José Chesta. En relación a la puesta en escena de *La flor de la laguna* hubo difusión del cronograma de funciones, contextualización de la presentación; síntesis argumental; y desarrollo de ciertos aspectos de dos lenguajes de la puesta en escena: actuación y música.

Durante el período 1950-1970 fue habitual que los medios de prensa penquistas publicaran una nómina, completa o no, del elenco correspondiente a cada montaje. Esta práctica sin embargo, tuvo excepciones como la de los discursos periodístico teatrales publicados sobre el montaje de *La flor de la laguna*, que en lugar de difundir la nómina del elenco, destacaron los antecedentes de la que fue denominada "la primera actriz", "la que interpretaba el personaje principal", María Inés Chavarría.

La práctica de orientar los discursos periodístico teatrales según el desempeño de "los grandes divos(as)" había sido habitual en la prensa local y nacional del período 1930-1940. Curiosamente, veinticinco años más tarde en Concepción, esta práctica volvió a figurar, pero con una variación importante: "la primera actriz" carecía de los antecedentes consagratorios necesarios para identificarla como una "diva", es decir no había actuado en otros escenarios que no fueran penquistas, ni formado parte de elencos "reconocidos" por la crítica teatral nacional e internacional.

María Inés Chavarría provenía de uno de los conjuntos de teatro aficionado de Concepción fundados durante el receso del TUC, en 1965, la Compañía de Títeres y Teatro Infantil Bulubú. De este modo, los únicos antecedentes que poseía y que fueron incluidos en los discursos periodísticos sobre el montaje de *La flor de la laguna*, dieron cuenta de las puestas en escena en las que había trabajado desde 1965.

El montaje de *La flor de la laguna* concentró las capacidades artísticas de Roberto Navarrete que, además de escribir y dirigir la obra, figuró en la prensa local como el compositor de la música que "acompañaba la acción." Esta información es particularmente interesante porque además de enriquecer la figura de este hombre de teatro de las décadas del 50, 60 y 70, permite descubrir el criterio según el cual el sonido y en este caso, la música era valorada por el discurso periodístico teatral de la época.

[257] Según la prensa en *La flor de la laguna* participaron: Mireya Mora, María Inés Chavarría, Vicente Santamaría, Fernando Farías y Brisolia Herrera. En dirección y composición musical, Roberto Navarrete; en escenografía e iluminación, Héctor Hodgkinson; en vestuario, Nina García; en codirección, Vicente Santamaría; en interpretación musical, Coro Universitario; en dirección del Coro, Eduardo Gajardo; en coreografía, niñas del Liceo Experimental (no fueron identificadas); y como directora de coreografía, Silvia Avila. *El Sur*. "Mañana el TUC actúa en el Foro." Concepción, miércoles 20 de diciembre de 1967 *La Patria*. "Obra del TUC para Navidad." Concepción, martes 19 de diciembre de 1967

21. MONTAJES DEL TUC: 1968

Crónica: "Tenía deseos de dirigir algo en el Teatro de la Universidad de Concepción: He venido acá con mucho estímulo, con mucho cariño y con mucho amor por este teatro que yo aprecio mucho" (Agustín Siré)

Varios son los motivos por los que 1968 puede ser considerado un año especialmente controvertido para el TUC: David Stitchkin fue reelegido rector en marzo de ese año por el Claustro Pleno de la Universidad[258] y renunció a su cargo en enero del año siguiente en medio de intensos conflictos estudiantiles.[259] En este contexto, seis nuevos actores fueron contratados para integrarse al elenco universitario[260], que ese año organizó dos Festivales de Teatro y puso en escena cinco obras, de las cuales cuatro fueron estrenos.

MIRISTAS SAQUEARON OFICINAS DEL USIS

PUBLICAMOS LEY PARA PARARLES EL CARRO A "LOTEADORES BRUJOS"

LA PATRIA

MADRE VIO ASESINAR A SU HIJO

[258] El Claustro Pleno estaba formado por los profesores titulares de la Universidad, que eran designados por el Directorio. En este sentido, los miembros del Directorio ejercían cierta influencia en el proceso de elección del rector de la Universidad. Entre 1965 y 1968 este procedimiento y otros que tenían que ver con el sistema de nombramiento de los Directores de las diversas Escuelas y con los mecanismos de decisión a partir de los que se estructuraban los planes y programas de estudio comenzaron a ser sistemáticamente cuestionados por los estudiantes de la Universidad de Concepción.

[259] En 1968 en varios países de América Latina se suscitaron movimientos estudiantiles de gran envergadura, cuya máxima expresión fue el mexicano que logró movilizar a cientos de miles de personas y terminó con la masacre de Tlatelolco. En 1968 se produjeron además procesos de reforma universitaria que abrieron las puertas de la Universidad a amplios sectores de estudiantes que antes no tenía acceso a ella y que propusieron la reorientación del quehacer de la institución universitaria según la premisa del "servicio a la sociedad."

[260] Sonia Jara, Hugo Medina, Peter Lehmann, Francisco Rivera, Jorge Durán y Sergio Madrid.

Esta intensa agenda de actividades, apoyada por la contratación de nuevos actores, no se vio reflejada en los discursos periodístico teatrales que durante ese año presentaron en general, un escaso desarrollo, exceptuando aquellos publicados sobre *Las tres hermanas*.

Puede suponerse que el contexto político social regional, nacional e internacional determinó esta situación. No hay que olvidar que durante el primer semestre de 1968 los conflictos estudiantiles se agudizaron, lo que llevó a David Stitchkin a proponer un proyecto de reforma universitaria que consideraba varias de las proposiciones de los estudiantes emitidas a través de la Comisión Tripartita.[261]

Francisco Rivera
y Sonia Jara

21.1 La Señora Dally

El montaje de *La Señora Dally*[262] de William Hanley figuró en la prensa local a comienzos de 1968 como un "estreno absoluto" en Chile. Los discursos periodísticos sobre el montaje fueron estructurados de acuerdo a seis constantes temáticas: difusión de antecedentes del estreno de la obra en Broadway; especulaciones sobre la tesis planteada por Hanley; síntesis argumental; difusión de las gestiones realizadas por Juan Guzmán para presentar la obra en Chile; y desarrollo de ciertos aspectos de tres lenguajes de la puesta en escena: dirección, actuación y escenografía.

Durante la década de 1960 la mayoría de los discursos periodístico teatrales sobre los montajes del TUC, restringieron las referencias al texto dramático a una síntesis argumental que daba cuenta de la tesis propuesta por el dramaturgo en la obra. La excepción a esta constante tuvo lugar en 1962, cuando Daniel Belmar y Marcelo Coddou analizaron *Su día gris* de Roberto Navarrete. En 1968, cuando el elenco universitario puso en escena *La Señora Dally*, los discursos periodístico tea-

La Señora Dally
Brisolia Herrera

[261] La Comisión Tripartita sesionó desde octubre de 1967 hasta abril de 1968. Los resultados de esta comisión sirvieron de base para la proposición de una reforma que entre sus puntos esenciales consideraba: eliminación del Directorio, participación estudiantil de un 25% en todos los organismos universitarios, concepción de una Universidad al servicio del cambio social, transformaciones académicas substanciales y entre otras, la implementación en todas las carreras de un curso de "concientización social."

[262] Según la prensa en *La Señora Dally* participaron: Brisolia Herrera, Fernando Farías y Alberto Villegas. En dirección, Juan Guzmán; y en escenografía, iluminación y vestuario, Héctor Hodgkinson. *La Patria*. "TUC estrena durante jornadas de verano." Concepción, jueves 4 de enero de 1968

trales locales tampoco analizaron el texto dramático. Erva de *El Sur* comparó la primera y segunda parte de éste, según criterios que no fueron difundidos, destacando las deficiencias de una en relación a la otra y justificando en base a éstas, las debilidades del montaje.

El trabajo de dirección fue evaluado según el desempeño de los actores: "la dirección estuvo acertada, porque ha hecho rendir debidamente a los personajes."[263] Erva no explicó en qué consistía eso de "rendir debidamente", pero puede suponerse que tenía relación con la efectividad del proceso de ilusión que permitía al espectador ver ante sí al personaje "real." Algunos fueron celebrados por la "seguridad" y "vivencia" con que habían "interpretado" sus personajes, según su "dominio escénico", "facilidad para identificarse con su personaje" y "lucimiento alcanzado en escena." Otros en cambio, fueron llamados a superar "las vacilaciones y falta de expresividad" de sus interpretaciones.

La escenografía, evaluada, según una concepción subsidiaria del texto dramático, fue considerada "acertada y precisa para dar el ambiente requerido por la obra."

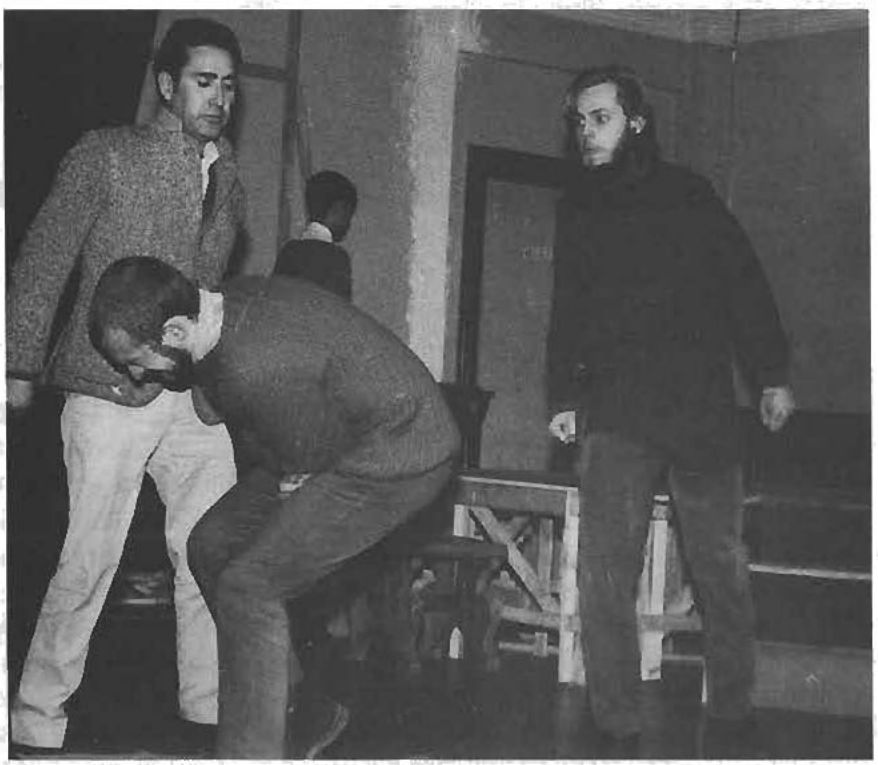
LA SEÑORA DALLY
En escena:
Brisolia Herrera
y Fernando Farías

[263] Erva. "El estreno de *La Señora Dally*." *El Sur*. Concepción, domingo 28 de enero de 1968

21.2 Monserrat

El montaje de *Monserrat*[264] de Emmanuel Roblés fue catalogado por los medios de comunicación penquistas de la época como el "primer estreno" de la temporada 1968. Los discursos periodísticos iniciales sobre la puesta en escena enfatizaron sistemáticamente en los antecedentes de las seis nuevas figuras contratadas para integrarse al elenco universitario.[265] Posteriormente y hasta el día del estreno, la prensa desarrolló cinco constantes temáticas: difusión de las actividades de extensión; síntesis argumental; especulaciones sobre la tesis propuesta por el dramaturgo; contextualización histórica de la obra; y desarrollo de algunos aspectos de tres lenguajes de la puesta en escena: actuación, dirección y escenografía.

El trabajo de actuación fue al parecer evaluado según la capacidad o incapacidad demostrada por los actores y actrices para provocar en el espectador la ilusión de ver ante sí al personaje real. Paradojalmente quienes resultaron peor evaluados en este sentido fueron los nuevos actores por "la falta de identificación con sus personajes"; "por vacilar en la interpretación de los parlamentos", "por evidenciar problemas de dicción", "por mostrar poca variedad en la mímica y expresión corporal" y "por la ausencia de progresión en el desarrollo de los personajes." Excepcionalmente el trabajo de uno de ellos fue celebrado "por la emotividad y creatividad con que había representado su personaje." Por otra parte, los discursos periodísticos fueron unánimes en evaluar favorablemente el trabajo desempeñado por las "antiguas" figuras del TUC por su "dominio escénico", por el "acierto con el que habían representado sus personajes", "adecuado dramatismo de su encarnación" y "limpieza y posesión de sus interpretaciones."



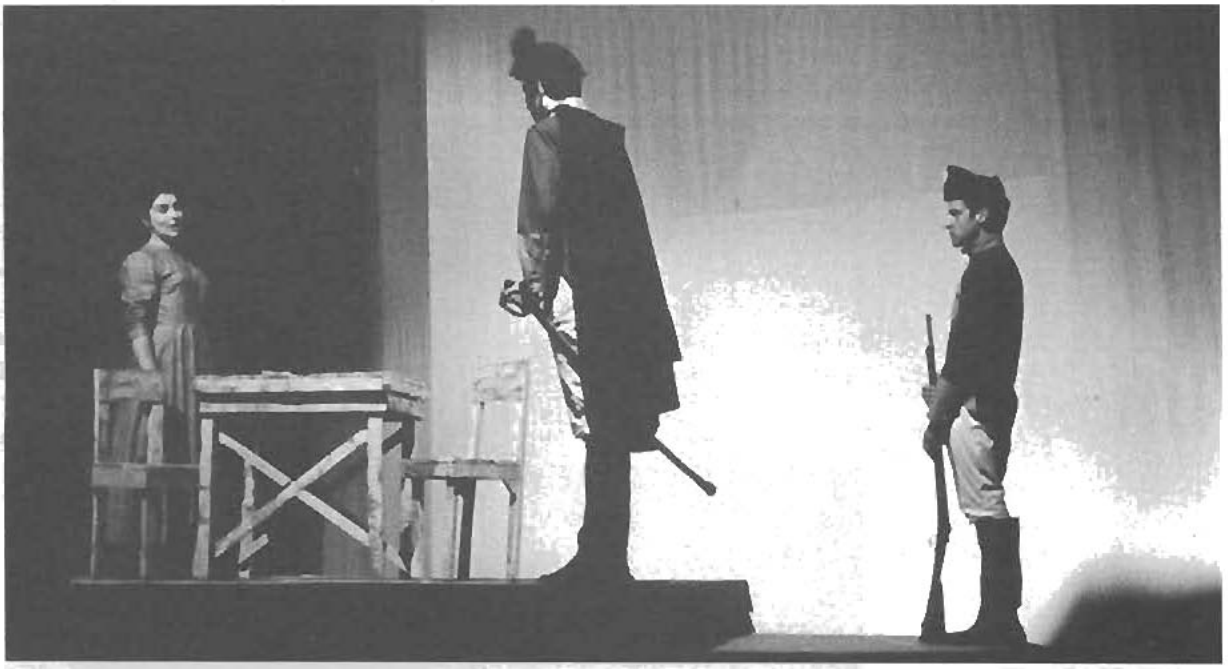
Monserrat
En escena: Fernando Farías, Sergio Madrid y Francisco Rivera

[264] Según la prensa en *Monserrat* participaron: Vicente Santamaría, Jorge Gajardo, Fernando Farías, Brisolia Herrera, Roberto Navarrete, Alberto Villegas, Hugo Medina, Jorge Durán, Sonia Jara, Peter Lehmann, Francisco Rivera y Sergio Madrid. En dirección, Juan Guzmán; y en escenografía, vestuario e iluminación, Héctor Hodgkinson. *El Sur*. "Monserrat estrena el TUC." Concepción, domingo 28 de abril de 1968

[265] Todos fueron destacados por la prensa local como actores egresados de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile y contratados por la Universidad de Concepción para integrarse a la planta de actores del TUC y al elenco que preparaba, entre otros, el montaje de *Monserrat*. Esta planificación sin embargo, se cumplió sólo en parte, pues si bien todos figuraron en el estreno del año 1968, a la mayoría de ellos no se le renovó el contrato para el año siguiente. *Crónica*. "El TUC con toda la barba." Concepción, sábado 2 de marzo de 1968. *El Sur*. "Cambios en elenco del TUC." Concepción, viernes 3 de enero de 1969

El trabajo del director fue considerado débil según "las deficiencias en el ritmo y en la fuerza dramática de la puesta en escena." Para otros, sin embargo, el trabajo de dirección fue un acierto según "la planta de movimientos y la libertad que le había dado a los actores para hacer sus parlamentos."[266]

La escenografía fue celebrada según una concepción subsidiaria del trabajo realizado por los actores, por "colaborar" con el desempeño de éstos. En relación a la iluminación, considerada perfecta, los criterios de evaluación no fueron difundidos. Por último, el vestuario fue catalogado de "mediano", según la "falta de unidad generada por un personaje vestido de hippie."



Escena de Monserrat

21.3 Las tres hermanas

La puesta en escena de *Las tres hermanas*[267] de Antón Chéjov, catalogada como un "estreno absoluto en Chile", fue uno de los montajes del TUC correspondientes a la temporada de 1968, sobre el que los discursos periodístico teatrales locales presentaron mayor desarrollo. Hubo especial énfasis en los antecedentes del director invitado, Eugenio Guzmán y en los de la actriz Julita Pou; invitación sistemática a la conferencia dictada por ambos y difusión de aspectos destacados por Guzmán en relación a la obra; publicación de entrevistas realizadas a cinco actores del elenco: Roberto Navarrete, Inés González, Brisolia Herrera, Sonia Jara y Nelson Fübrodt; difusión periódica de la nómina del elenco y del equipo técnico; síntesis argumental; análisis del texto dramático; especulación sobre la poética de Chéjov y sus vínculos con Stanislavsky; descripción del contexto histórico representado en la obra y vínculos entre el conflicto planteado en ella y los conflictos político-sociales chilenos y latinoamericanos de la época; énfasis en la importancia de la obra en Europa y Estados Unidos; difusión del costo total del montaje; y desarrollo de ciertos aspectos de seis lenguajes de la puesta en escena: dirección, actuación, escenografía, iluminación, sonido y vestuario.

[266] Jorge Monterrey. "Monserrat." *La Patria*. Concepción, 7 de mayo de 1968

[267] Según la prensa en *Las tres hermanas* participaron: Brisolia Herrera, Inés González, Sonia Jara, Roberto Navarrete, Jorge Gajardo, Alberto Villegas, Sergio Madrid, Peter Lehmann, Jorge Durán, Nelson Fübrodt, Fernando Farías, Mireya Mora, Hugo Medina y Gloria Varela. En dirección, Eugenio Guzmán; en dirección de escena, Nina García; en iluminación, Héctor Hodgkinson; en escenografía, Víctor Segura; en vestuario, Amaya Clunes; en realización del vestuario femenino, Miriam Goñi; y masculino, Carlos Contardo; en sonido, Daniel Quiroga; en asesoría de bailes, Sergio Madrid; y en relaciones púbicas y difusión, Luis Osses. *El Sur*. "El TUC prepara obra de Chejov." Concepción, sábado 13 de julio de 1968

LAS TRES HERMANAS
En escena: Jorge Gajardo, Inés González, Yeya Mora, Julita Pou, Roberto Navarrete, Jorge Durán, Gloria Varela, Sergio Madrid, Peter Lehmann, Brisolia Herrera, Alberto Villegas, Sonia Jara, Hugo Medina y Nelson Fübrodt

Las tres hermanas fue la primera obra de la temporada a la que la prensa local dedicó un análisis del texto dramático según criterios que valoraron entre otros aspectos, la originalidad de la obra y su propuesta teatral no aristotélica: "la originalidad de las escenas, aparentemente triviales, la ruptura con el manoseado sicologismo, la ausencia de estridencias dramáticas o "grandes momentos", la sencillez del lenguaje y el alejamiento de las unidades aristotélicas de tiempo, acción y lugar aseguran la calidad del estreno."[268]

El trabajo de dirección, comparado por *Crónica* con el que realizaba un director de orquesta sinfónica, fue celebrado porque al igual que en éste, el director de teatro tenía el mérito de: "sacar melodías, buscar el ritmo, apreciar los sonidos minúsculos y redondear la interpretación."[269] Esta novedosa forma de analizar el trabajo de dirección, da cuenta de la amplitud de responsabilidades estéticas y organizativas según las cuales el desempeño del director era evaluado. Entre éstas, una de las más constantes fue la "capacidad" o "incapacidad" del director para interpretar "adecuadamente" la propuesta del dramaturgo o para crear "su versión" de la obra: "Víctor Segura comenzó a reunirse tupido con Guzmán para llegar a una escenografía chejoviana y "guzmaniana", es decir que estuviera de acuerdo con la versión del director", "el director trató la obra sin la profundidad necesaria, desvirtuando el núcleo protagónico con Las tres hermanas."[270]

[268] *El Sur*. "Planteamientos de Eugenio Guzmán. "Las tres hermanas" estrenará el TUC." Concepción, domingo 18 de agosto de 1968
[269] *Crónica*. "Los misterios del montaje teatral." Concepción, martes 30 de julio de 1968
[270] Tramoyo. "Las tres hermanas." *La Patria*. Concepción, 1° septiembre de 1968

21.5 Arlequín, servidor de dos patrones

Arlequín, servidor de dos patrones[273] de Carlo Godoni, definida como una comedia "que renovaría el espíritu a cada espectador", fue la puesta en escena con la que el Teatro de la Universidad de Concepción cerró la temporada correspondiente a 1968.

Aunque los discursos periodísticos presentaron una variada gama de informaciones, no lograron el desarrollo alcanzado en relación al montaje de *Las tres hermanas*. Hubo difusión de los antecedentes de Carlo Goldoni en el contexto de la dramaturgia italiana y difusión de los antecedentes del director, Agustín Siré[274]; énfasis en la figura del reparto que representaría "el papel principal", Alberto Villegas; caracterización del personaje Arlequín; búsqueda de vínculos entre la realidad representada en la obra y la realidad chilena de la época; y promoción de las actividades de difusión.

Arlequín, servidor de los patrones
En escena: Inés González y Gloria Varela

[273] Según la prensa en *Arlequín, servidor de dos patrones* participaron: Alberto Villegas, Gloria Varela, Inés González, Sergio Madrid, Fernando Farías, Hugo Medina, Jorge Gajardo y Sonia Jara. En dirección, Agustín Siré; en vestuario, Bruna Contreras; y en iluminación y escenografía, Héctor Hodgkinson.

[274] Agustín Siré figuró como fundador y primer director de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile (1949): como director del Instituto de Teatro, ITUCH; como organizador del Instituto Internacional de Teatro de París, convocado por la UNESCO; y como Secretario General del Instituto Latinoamericano del Teatro, ILAT. En 1972 recibió el Premio Nacional de Arte. *El Sur*. "Agustín Siré y un trabajo con el TUC." Concepción, domingo 24 de diciembre de 1972

El trabajo de dirección fue evaluado según la capacidad demostrada por Siré para formar a los actores y provocarlos a transmitir al espectador la ilusión de ver ante sí al personaje real: "Agustín Siré logró que cada actor se encarnara en su papel."[275] En relación al vestuario, catalogado de "excelente" y a la escenografía e iluminación, consideradas "adecuadas y eficientes", no fueron difundidos los criterios según los cuales se hicieron estas afirmaciones. Una situación similar ocurrió en relación al trabajo de actuación. Algunos fueron destacados por "mostrar agilidad de desplazamiento", "delicadeza en las encarnaciones", por "cumplir satisfactoriamente sus papeles" y por "mostrar rasgos de maduración artística en la interpretación de sus personajes." Otros en cambio, fueron llamados a mejorar las interpretaciones consideradas "bajas" en relación a montajes anteriores.

Arlequín, servidor de los patrones
En escena:
Fernando Farías y Gloria Varela

[275] Erva. "Arlequín, servidor de dos patrones." *El Sur*. Concepción, domingo 1° diciembre de 1968

22. MONTAJES DEL TUC: 1969

El Sur: "El TUC acaba de nombrar su Consejo Directivo, es decir, ha adoptado la Reforma en un 50%. El cambio es revolucionario en la entidad que hasta aquí se había manejado de acuerdo a la espiral tradicional de emanación del poder"

A comienzos de 1969 David Stitchkin renunció a la rectoría de la Universidad[276] y en su lugar fue elegido Edgardo Enríquez, quien permaneció en su cargo hasta enero de 1973. Durante el año, los conflictos estudiantiles se agudizaron luego del secuestro del periodista Hernán Osses[277] y de los acontecimientos en el sur del país que condujeron a la masacre de pobladores que habían ocupado terrenos en Pampa Irigoin de Puerto Montt. En este contexto el Teatro de la Universidad de Concepción llamó a concurso para llenar cinco vacantes en su elenco artístico[278]; convocó al Tercer Festival de Teatros Independientes de la Zona Sur y al Quinto Festival de Teatro Uni-

Sofocado Conato Revolucionario

La Patria

Concepción Repudió A los Derechistas

Hay 14 Heridos: Rebeldes Dispararon Contra Estudiantes

Normalidad en la Tercera División

No Hay Clases

[276] David Stitchkin renunció a su cargo en coherenecia con lo afirmado a mediados de 1968: "Una vez que se apruebe el proyecto de Reforma Universitaria, yo renunciaré para que se pueda disponer del cargo como sea conveniente." Lucy Alid y otros. *El proceso de reforma de la Universidad de Concepción*. Seminario para optar al título de Profesor de Estado en las asignaturas de inglés y biología. Universidad de Concepción. Escuela de Educación. 1969

[277] Producto de este acontecimiento, los conflictos estudiantiles se incrementaron y los medios de comunicación locales publicaron en las primeras páginas de los tres diarios de la ciudad informaciones sobre la persecución y detención de los supestos responsables de estos hechos, los militantes del Movimiento de Izquierda Revolucionaria. MIR, quienes fueron identificados como "peligrosos terroristas." *El Sur*. "Ordenan detener a Luciano Cruz." Concepción, lunes 9 de junio de 1969. *El Sur*. "El Rector se pregunta: ¿Estamos en Alemania nazi?" Concepción, martes 10 de junio de 1969

[278] Las vacantes se produjeron después que a Sonia Jara, Hugo Medina, Peter Lehmann, Francisco Rivera y Jorge Durán, no se les renovó el contrato para 1969. Aparentemente, el único actor del grupo contratado en 1968 que continuó formando parte del TUC fue Sergio Madrid. Los actores contratados en 1969 fueron: Ximena Gallardo, Sergio González y Juan Arévalo. *La Patria*. "TUC llama a actores." Concepción, jueves 23 de enero de 1969

versitario; figuró en la prensa local con un nuevo director titular: Juan Antonio Pinto[279]; puso en escena cuatro obras en el marco del programa de extensión; *Milagro en el mercado viejo*, *El umbral*, *Las redes del mar* y *La mariposa en el barbecho*; e intentó presentar cuatro estrenos oficiales, *Blues para Mister Charlie*, *La mala noche buena de Don Etcétera*, *Romance del Miguel con la María* y *Cementerio de automóviles*.

Cementerio de automóviles sólo fue puesto en escena en dos oportunidades y en funciones especiales que tuvieron por objeto determinar si era o no un montaje "apropiado" para el público penquista de la época.[280] *Romance del Miguel con la María* en cambio, fue suspendido una semana antes del estreno por la Comisión de Presupuesto de la Universidad debido a la "falta de recursos para financiar el montaje, que ascendía aproximadamente a 40 mil escudos."[281] De esta manera, hasta octubre de 1969, el TUC había puesto en escena sólo dos obras, un estreno oficial, *Blues para Mister Charlie* y otro en el marco del programa de extensión, *La mariposa en el barbecho*. Ambos fueron promocionados por la prensa local de acuerdo a esta categorización. De modo tal que los discursos periodísticos publicados sobre el primero tuvieron un desarrollo significativo en relación al segundo, pese a que éste era el estreno de una de las últimas obras escritas por Roberto Navarrete.

CRÓNICA, Concepción, miércoles 31 de septiembre de 1969 — 15

Con Desnudos Promoverán Nueva Obra de Teatro

EN EL EXTRANJERO

CON ESCENARIO

ATRASO

El TUC Vence a "La Fiaca"

TV mire

Elija su Película

[279] Los discursos periodísticos de la época no proporcionaron antecedentes sobre Juan Antonio Pinto, ni sobre el proceso que lo llevó a ocupar ese cargo. La única información al respecto figuró en agosto de 1969, cuando Erva señaló: "No estimamos acertado que el TUC permanezca ya por casi dos años sin director titular, lo que evidentemente debilita la disciplina del conjunto y hace cada vez más vacilante su línea de acción. Parece pasado demasiado tiempo como para continuar sin tomar una resolución en este aspecto." Un mes después, Arturo Tienken informó que el TUC tenía a Juan Antonio Pinto como director titular. Erva. "Verde Julia" y el casi TUC." *El Sur*. Concepción, domingo 31 de agosto de 1969. Arturo Tienken. "Un "cementerio" sin profundidad." *El Sur*. Concepción, miércoles 10 de septiembre de 1969

[280] Durante 1969, no sólo el TUC figuró en los medios de la ciudad con montajes considerados "atentatorios al convencionalismo moral predominante." Entre mayo y julio de ese año el Teatro Independiente Caracol presentó *Juego a tres manos* de Enrique Giordano, una obra criticada "por su violencia y crudeza" y rechazada por "los elementos de sexualidad anormal que en ella se ven, y por el impudor de su lenguaje y de ciertas escenas"; pero también una obra catalogada como la revelación de un dramaturgo "que domina los secretos del diálogo teatral." Durante septiembre del mismo año, la Compañía Andamio de Santiago figuró en *Crónica* con el siguiente titular a propósito del montaje de la obra *Dadá*: "Con desnudos promoverán nueva obra de teatro." La nota periodística añadía: "como la obra es de grandes locuras ellos harán una de proporciones. El sábado a las 12 del día piensan representar una escena de *Dadá* en una esquina de calle Huérfanos completamente desnudos. Es fácil pensar el escándalo que ello producirá." *Crónica*. "Con desnudos promoverán nueva obra de teatro." Concepción, miércoles 24 de septiembre de 1969. *La Patria*. "Una obra audaz para penquistas." Concepción, sábado 31 de mayo de 1969. Arturo Tienken. "Juego a tres manos." *El Sur*. Concepción, viernes 13 de junio de 1969

[281] *El Sur*. "Suspendido otro estreno del TUC." Concepción, domingo 19 de octubre de 1969

La mala noche buena de Don Etcétera coincidió con el proceso mediante el cual el TUC, en el marco de las políticas de Reforma Universitaria, nombró su Consejo Directivo.[282] Tal vez por este motivo el montaje de la obra de Jorge Díaz no contó con crónicas que desarrollaran aspectos de la puesta en escena, sino con discursos periodísticos orientados a enfatizar que el proceso de reforma implicaba un "cambio revolucionario. Hasta aquí la entidad universitaria se había manejado de acuerdo a la espiral tradicional de emanación del poder. Ahora se acerca cada vez más la etapa de decisión desde abajo, desde la Asamblea."[283] La elección del Consejo Directivo implicó para el TUC, la aplicación del 50% de la Reforma. Este proceso según la prensa de la época, se completaba con la convocatoria a un concurso nacional para contratar al director del TUC. Los discursos periodísticos del período no mencionaron a Juan Antonio Pinto, el que desde agosto hasta diciembre de 1969 figuró como director titular del elenco.

22.1 La mariposa en el barbecho, Milagro en el mercado viejo, El umbral y Las redes del mar

Los discursos que promocionaron los montajes del programa de extensión de la Universidad, se caracterizaron por su brevedad y por el desarrollo de antecedentes de carácter general como el número de espectadores por función y la nómina de localidades de presentación. Sólo dos de ellos figuraron con sus respectivos elencos *Milagro en el mercado viejo*[284] y *La mariposa en el barbecho.*[285]

CRONICA, Concepción, Jueves 20 de abril de 1967 — 15

Afirma Actriz del TUC

"Podemos Llegar a Ser el Mejor Teatro de Chile"

Intensa actividad de extensión ha cumplido en la zona el Teatro de la Universidad. "La Mariposa en el Barbecho", comedia en dos actos de Roberto Navarrete, puso al TUC en la senda de llevar el espectáculo dramático hasta el pueblo. Más de cinco mil personas han concurrido a presenciarla en Coronel y Lota. Dirigida por su propio autor presenta un trozo de vida campesina. Esta ambientada

UN PASO DIFICIL

"Me costó decidirme —relata Gloria Varela. En otro sitio trabajaba en la Compañía de Teléfonos y el horario me impedía dedicarme a lo que sería mi pasión. Fue en esa época cuando conocí al que es mi marido y que estaba en la Escuela de Teatro.

"La pregunta que me alertaba era en dónde ensayar. Una cosa es trabajar como aficionada y otra entrar al plano profesional. Afortunadamente, resultó una beca. Resuelto el trabajo que me entusiasma que de existir un Premio Universidad para la Escena, ya lo habría obtenido. Más adelante se me presentó la oportunidad de concursar y ganar el concurso del TUC; gané el concurso con el papel de Isabel en la obra de Roberto Aguirre "Dos más Dos, son Cinco".

La actriz recuerda en forma entusiasta, todas las temporadas. Casi sin excepción surgen nombres de obras como "La Muerte de un Vendedor Viajero", "El Diario de un Bisoregolenta", "La Cantante Pelá", y una docena más.

¿Cuál ha sido el personaje que más le ha gustado interpretar en Teatro, en la obra "Antígona" de Cocteau. Es sin duda una de más experiencias más ricas y una de las trabajas que me ha dado más satisfacción.

El actor joven debe elegir un personaje para representar, ¿por cuál se inclina?

"Es difícil señalarlo. Tal vez, y volviendo atrás, me agradaría ser la esposa de Willy Loman en el "Vendedor Viajero". Otro papel que me fascina por su fuerza dramática y poética es el de "Teresa" creado por Gloria Lasso.

SUEÑO DORADO

Gloria Varela explica en su oficina y piensa en momento sueño de convertir todos sus futuros como actriz. Luego exclama con vitalidad: "Bah... salir de Chile. Ir a España a trabajar Teatro. Visitar Francia y vivir en Italia, que es mi sueño dorado."

Sin embargo, Gloria Varela no duda permanecer mucho tiempo en el extranjero, ya anhelos en perfeccionarse como todo buen profesional y sobre todo si se trata de un artista en todo el sentido de la palabra. Respecto al trabajo que se realiza aquí en el TUC, señala: "Es un Conservatorio donde tiene uno que realmente trabajar. El Rectorado si trabaja fuerte por concretar ciertas grandes condiciones. Por mi convencimiento humano que lo completa, creo que podemos llegar a ser el mejor Teatro de Chile. Incluso, tal pensado, iría más lejos a Santiago. Considero que aquí se puede hacer el mejor teatro del mundo con un director que aporte su experiencia y conozca nuestra realidad, cultural y sus valores."

EL EMBRUJO DEL ESTRENO

La actriz se entusiasma. Sin saber cómo los términos vuelan y la conversación. Cuyo exponentes. Hablando sobre teatro siempre se llega a lo que vuelve, a la tarea que

• "El Teatro de la Universidad es un conjunto con grandes condiciones, por el momento humano que lo integra, y por el amor que pone en cada uno de sus montajes", señala Gloria Varela.

• Jane Fonda • Dean Martin

Isla Para Anthony Quinn

Andaz Elsa

Las Mejores Piernas

Cantante

Elija su Película

CINE-MUNDO

Amor Libre

Increible Récor

[282] El Consejo Directivo quedó integrado por: Juan Antonio Pinto, director subrogante; Héctor Hodgkinson, jefe técnico; y los consejeros: Alberto Villegas, Brisolia Herrera, Fernando Farías y Luis Romero, del Departamento Técnico. *El Sur*. "Nombrado Consejo Directivo del TUC."Concepción, domingo 7 de diciembre de 1969

[283] *La Patria*. "El TUC será sometido a una reestructuración." Concepción, martes 2 de septiembre de 1969

[284] Según la prensa en *Milagro en el mercado viejo* participaron: Luis Vives, Alberto Villegas, Fernando Farías, Mireya Mora, Inés González y Juan Arévalo. En dirección, Alberto Villegas; y en escenografía, vestuario e iluminación, Héctor Hodgkinson. *Crónica*. "Teatro de la U. sale en gira de difusión." Concepción, lunes 2 de noviembre de 1969

[285] Según la prensa en *La mariposa en el barbecho* participaron: Alberto Villegas, Fernando Farías, Brisolia Herrera, Sergio González, Gloria Varela, Sergio Madrid, Juan Arévalo, Vicente Santamaría y Mireya Mora. En dirección, Roberto Navarrete (también figuró Jorge Gajardo); en composición y ejecución musical, Eduardo Gajardo; en sonido, Enrique Hidalgo; en confección de vestuario, Irma Troncoso; en apuntes, Dora Cárdenas; en escenografía, vestuario e iluminación, Héctor Hodgkinson; como ayudante del director y directora de escena, Nina García; como jefe de taller, Luis Romero; como ayudante de éste, Luis Solar; y como jefe de electricistas, Luis Saldaña. *Crónica*. "TUC comienza temporada 69." Concepción, sábado 22 de marzo de 1969. *El Sur*. "Director y nuevas obras busca el TUC." Concepción, domingo 23 de marzo de 1969

22.2 Blues para Mister Charlie

El montaje de *Blues para Mister Charlie*[286] de James Baldwin fue el primer estreno de la temporada. La mayoría de los discursos periodísticos previos enfatizaron en un aspecto del trabajo de actuación pocas veces considerado por la prensa penquista de la época: la expresión corporal que los actores trabajaban con Jaime Schneider: "No queremos tener unos actores blancos tratando de actuar como negros. Queremos llegar a convertirlos en esos seres que llevan dentro el resentimiento. Lo que yo pretendo es llegar directo al corazón de la gente, sin que ella tome conciencia de la técnica ni de un argumento; se trata de que a través del puro poder escénico la persona sienta el impacto de la obra. Por eso creemos que la pantomima sólo debe interpretar aquello que no se puede decir con palabras."[287]

Juan y Ximena:

De Piel Blanca a Negra Cambiarán Dos Actores

Ximena Gallardo.

Juan Arévalo.

ORQUESTA DE LA U INICIA SU TEMPORADA

Elija su Película

REGALOS Daniel's

¡LOS ULTIMOS DIAS! Confecciones Corona LIQUIDANDO

pantalones dama E° 19.90 – traje uniforme E° 24.90 – blusas E° 9.90

[286] Según la prensa en *Blues para Mister Charlie* participaron: Alberto Villegas, Roberto Navarrete, Gloria Varela, Vicente Santamaría, Mireya Mora, Brisolia Herrera, Luis Alarcón (invitado para el montaje), Fernando Farías, Sergio Madrid, Norma Gómez, Inés González, Gastón Iturra, Lucho Ayala, Luis Vives, Ximena Gallardo, Juan Arévalo y Sergio González. Los tres últimos, que habían arribado desde Santiago para integrarse a los montajes que preparaba el TUC en 1969, contaron con un amplio reportaje en su calidad de "actores de refuerzo del TUC". Integraron también el reparto, diez estudiantes seleccionados de colegios secundarios; sus nombres no fueron dados a conocer. En dirección, Gustavo Meza; en expresión corporal, Jaime Schneider; y en escenografía e iluminación, Héctor Hodgkinson. *El Sur.* "Joven trío de actores refuerza labor del TUC." Concepción, domingo 13 de julio de 1969

[287] *El Sur.* "Nació para ser Mimo." Concepción, martes 6 de mayo de 1969

Posteriormente, el director invitado Gustavo Meza añadió nuevos antecedentes en relación a la importancia de la expresión corporal en el trabajo actoral: "estamos preparando a fondo el "instrumento" de cada actor. Con clases de voz y expresión corporal lograremos un mejor resultado y una mayor identificación de cada uno de los actores con el personaje que deberán interpretar. Las nuevas técnicas tienden a convertir al intérprete en el epicentro del espectáculo."[288]

Temporada en Concepción
Anuncia Tennyson Ferrada

Elija su Película

El TUC y su Experimento:
"Blues Para Mr. Charlie"

Elija su Película

abrigos abrigos abrigos DUBY
PARA CABALLEROS $ 129.90 PARA DAMAS $ 129.90 PARA NIÑOS
y con créditos hasta 8 meses plazo
FREIRE 462

Blues para Mister Charlie generó discursos periodísticos que enfatizaron en la problemática racial que debatirían los actores del TUC en escena y en las actividades de difusión que en torno a este debate había emprendido el elenco universitario. Fueron publicados reportajes sobre el dramaturgo James Baldwin; fue descrito el argumento de la obra, a través de la reseña del personaje que desempeñaría cada actor y del proceso de maquillaje por medio del cual éstos le "darían más realce a su trabajo"[289] y gracias al cual "adquirirían la nueva personalidad que debían representar."[290]

"BLUES POR MR. CHARLIE"
MOSTRARA UN NUEVO TUC

"Stop Universidad Stop" en Sala Chesta

aquí están sus ídolos

Otra de San Martín

Conchita Vendel

Entrevistas en Chile

Canciones Protestas

Programa

ENTREGA INMEDIATA
MANTECA LA 1ª
MANTECA RIOENSE AIRES
CRASA SWIFT
CRASA SWIFT
CRASA WILSON
CRASA CLUB ARGENTINA
YE CLUB
YERBA CLUB BRASILERA

DESDE $ 129.90
ABRIGOS
para damas, caballeros y niños
Corona
MAIPU 871
CREDITOS 8 MESES

[288] *El Sur*. "Dirección de Gustavo Meza. Experiencias de Taller en Nueva Obra del TUC." Concepción, domingo 11 de mayo de 1969. *Crónica*. "El TUC y su Experimento: "Blues Para Mr. Charlie." Concepción, martes 21 de mayo de 1969

[289] *Crónica*. "Agotadora jornada del TUC." Concepción, miércoles 16 de julio de 1969

[290] *La Patria*. "Nerviosismo y colorido en últimos ensayos del TUC." Concepción, miércoles 16 de julio de 1969

Después del estreno, la evaluación de la puesta en escena publicada por los tres diarios de la época fue en general desfavorable. El trabajo de actuación, específicamente el "dominio de escena", fue considerado deficiente, según "el nerviosismo que caracterizó a los actores." Por otra parte, si bien *El Sur* celebró la homogeneidad lograda por el elenco en general, también lamentó que este proceso hubiera "emparejado la actuación en un nivel medio que favoreció las condiciones histriónicas de los actores más débiles, perjudicando la personalidad escénica de los intérpretes más destacados del elenco del TUC."[291] Pese a estos juicios no del todo favorables, hubo actores y actrices bien evaluados según la capacidad para "identificarse más con su papel." Este criterio fue también considerado para señalar a aquellos en los que se había notado "falta de solidez de algunos parlamentos, tensión y poca naturalidad." El ritmo del montaje, es decir su sentido,[292] también fue estimado deficiente, según "la lentitud de la acción que perjudicó la comunicación entre los actores y el público"

22.3 Cementerio de automóviles

El montaje de *Cementerio de automóviles*[293] de Fernando Arrabal, considerado uno de los iniciadores del "teatro pánico", fue difundido en la prensa penquista como el espectáculo con el que el TUC inauguraría en los escenarios de Concepción y la zona un "teatro nuevo, vinculado a la comedia, al grotesco, a la risa." *Crónica* explicó que el género y el estilo constituían la novedad de esta obra "tanto para los actores como para el público, que será sometido a un constante punzamiento para hacerlo participar e integrarse."

ANUNCIAN UN CEMENTERIO PARA AUTOMOVILES:

Dos Estrenos Más en Horizontes del TUC

Cine Espacial En el Aula Magna

TELON Y BATUTA

Estreno

Concierto

Anticonferencia

Lirica

Exposiciones

Cursos de Pintura

LA NIEVE SE TRAGO AL "C-47"

El avión naval norteamericano se estrelló probablemente en pleno cordillera, cerca al volcán Pinachan, en la zona conocida como "el cementerio de aviones".

[291] Erva. "Blues por Mr. Charlie." *El Sur*. Concepción, domingo 20 de julio de 1969

[292] El ritmo anima las partes del discurso, la disposición de las masas de diálogos, la configuración de los conflictos, la distribución de los tiempos fuertes y débiles y la aceleración o lentitud de los intercambios. Buscar/encontrar un ritmo para el texto que queremos representar siempre equivale a buscar/encontrar un sentido. Patrice Pavis. *Diccionario de teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Paidós. Barcelona, Buenos Aires, México. 1998

[293] Según la prensa en *Cementerio de automóviles* participaron: Brisolia Herrera, Sergio Madrid, Ximena Gallardo, Alberto Villegas, Juan Arévalo, Fernando Farías y Jorge Gajardo. En dirección, Sergio González; y en escenografía e iluminación, Héctor Hodgkinson. *Crónica*. "Obra vanguardista prepara el TUC." Concepción, sábado 16 de agosto de 1969. *La Patria*. "Función privada de la obra de Arrabal." Concepción, viernes 5 de septiembre de 1969

Cementerio de automóviles fue sistemáticamente promocionada como una obra que expresaba "desprejuicio sexual" y "afán de quebrar todos los límites para inaugurar la libertad de nuevas alternativas morales." El énfasis que los medios le dieron a este aspecto del montaje, según *Crónica*, "absolutamente para mayores de 18 años y no recomendable para señoritas", generó cierta preocupación en las autoridades universitarias.

Una semana antes del estreno, los medios de prensa informaron que el TUC haría una función privada destinada a ciertas figuras de la Universidad con el objeto de que éstas aprobaran o rechazaran la exhibición de la obra "más polémica de los últimos estrenos del TUC." El montaje fue postergado por tiempo indefinido después que las autoridades determinaron que se trataba de un drama decadente: "la puesta en escena es chocante: relaciones sexuales en el escenario a la vista del público, artistas que realizan sus necesidades biológicas a la vista de los espectadores. Fuera de esto, tiene también faltas de respeto para las religiones cristianas y Católica en especial: se presenta una parodia de Cristo que es un pobre infeliz; se presenta a un San Pedro que es todavía muy inferior a Cristo; se hace una parodia de la Ultima Cena en la cual la Eucaristía es presentada en forma ridícula."[294]

Después de la suspensión del estreno, los integrantes del Club Universitario de Teatro se tomaron la sala de ensayos del TUC hasta que fueran depuestas las medidas adoptadas por las autoridades universitarias "lo que hace *Cementerio de automóviles* es, precisamente, criticar a la sociedad decadente en la que vivimos."[295] Esta medida de presión motivó a las autoridades a convocar a una nueva función privada ante un "público selecto", compuesto por 500 personalidades de la ciudad, artistas e invitados especiales entre los que estaban ciertas figuras de la prensa penquista.[296]

[294] María Teresa Piña. "La obra que no se pudo ver." *El Sur*. Concepción, sábado 30 de agosto de 1969

[295] *Crónica*. "Pánico" entre autoridades provoca estreno del TUC." Concepción, miércoles 27 de agosto de 1969. María Teresa Piña. "La obra que no se pudo ver." Op.Cit.

[296] El Departamento de Difusión Universitaria adjuntó a la invitación para la función especial, un cuestionario: "1-La obra me ha parecido: buena – mala – inmoral. 2- ¿Cómo la clasificaría a) Apta para toda edad. b) Apta para mayores de 18 años. c) Apta para mayores de 21 años. d) Sólo para público especial (escritores, artistas, críticos, etc.). 3- Cualquier otra opinión al respecto." *El Sur*. "Una exhibición privada de Cementerio de automóviles." Concepción, lunes 8 de septiembre de 1969

Después de la función especial, fueron publicadas opiniones divergentes sobre el montaje. Algunos enfatizaron en las transgresiones morales, "Arrabal muestra un cuadro de situaciones en que los personajes se hunden en su miseria, en que el bien es aplastado por el egoísmo y por la desesperación de vivir sin respetar a los semejantes, en que la ambición y el placer de lo erótico constituyen lo dominante."[297] Otros en cambio, enfatizaron en deficiencias del montaje que no quedaron de todo claras: "La mayoría del público consultado señaló que no encontró la obra grosera, de mal gusto y obscena; sólo consideraron que le faltó consistencia y profundidad."[298]

"Pánico" Entre Autoridades

Provoca Estreno del TUC

LEA CRONICA

y GRATIS

FORME SU BIBLIOTECA

CRONICA CULTURAL

COLECCIONANDO LA APASIONANTE SERIE

"REPORTAJE AL ESPACIO"

QUE VIENE LOS JUEVES Y LE REGALAREMOS EL EMPASTE PARA QUE USTED TENGA UN VALIOSO LIBRO.

ADEMAS POR CADA COLECCION RECIBIRA 10 CUPONES PARA QUE PARTICIPE EN EL FABULOSO CONCURSO DE CRONICA CULTURAL.

CANE FABULOSOS PREMIOS PARTICIPANDO EN EL

SENSACIONAL CONCURSO

DE CRONICA CULTURAL.

1º UN VIAJE PARA DOS PERSONAS A CABO KENNEDY Y HOUSTON.

Los discursos periodísticos referidos a aspectos de la puesta en escena también se caracterizaron por la diversidad, aunque también por su escaso desarrollo. Juan Antonio Pinto, director titular del TUC, consideró "la actuación de los muchachos muy buena", según criterios que no fueron dados a conocer. Arturo Tienken se refirió en los mismos términos a la escenografía e iluminación: "Me gustó la escenografía, el decorado y la iluminación, que fue muy buena." Erva por su parte, evaluó el trabajo del director Sergio González: "la falla de dirección se proyecta en un forzado y falso empeño de un grupo de actores que deja de manifiesto carecer de escuela suficiente para este tipo de teatro."

[297] Erva. "Cementerio de automóviles." *El Sur*. Concepción, domingo 14 de septiembre de 1969

[298] Arturo Tienken. "Un "cementerio" sin profundidad." *El Sur*. Concepción, miércoles 10 de septiembre de 1969

La Obra que no Se Puede Ver

El Público Debe Estar Preparado

El Director

Un Actor

Escenas y Diálogos

Medallas Reciben Antiguos Abogados

AL COMERCIO DE LA PROVINCIA DE CONCEPCION

COMPAÑIA DE ACERO DEL PACIFICO S. A.

INGENIERO

La controversia generada en Concepción a fines de la década del 60 por el montaje de *Cementerio de automóviles* condujo finalmente a la suspensión de la función de estreno, medida que fue públicamente cuestionada: "el llegar a septiembre con un solo estreno oficial, hasta el momento no puede justificar totalmente la mantención de una numerosa planta profesional. No es posible que una errada política de elección obligue a adoptar medidas extremas como la de suspender una obra una semana antes de un estreno, en circunstancias que se ha empleado un tiempo valioso y se ha incurrido en gastos."[299]

22.4 Romance del Miguel con la María

El montaje de *Romance del Miguel con la María*[300] de Fernando Cuadra figuró brevemente en los diarios penquistas. Después que algunos medios habían anunciado el estreno para el mes de noviembre y proporcionado ciertas informaciones sobre el dramaturgo y el director, *El Sur* publicó una crónica en la que informó que la Comisión de Presupuesto de la Universidad, designada por el Consejo Superior, había determinado su suspensión.

[299] Erva. "Verde Julia" y el casi TUC." *El Sur*. Concepción, domingo 31 de agosto de 1969

[300] Según la prensa en *Romance del Miguel con la María* participarían: Berta Quiero, Norma Gómez y tres actores considerados "amateurs": Luis Vives, Enrique Giordano y Domingo Robles, invitados para "reforzar" la planta profesional del Teatro Universitario. En dirección, Roberto Navarrete. *Crónica*. "Un Romance para reanimar al TUC." Concepción, martes 23 de septiembre de 1969

Quinto Festival De Teatro Reúne A Universitarios

Suspendido Otro Estreno Del TUC

Manuela Vargas

Dibujos de Carlos Freire

Aráspice: Experiencias de un Viaje

"El Rey se Muere"

La decisión de las autoridades universitarias generó una polémica que figuró en los medios de prensa del período. *Romance del Miguel con la María* había sido la obra ganadora del Primer Premio en el Concurso de Teatro de la Compañía Refinería de Azúcar, CRAV, del año 1968. Este concurso había contado con el auspicio oficial del TUC y con el compromiso de éste, incluido en las bases del certamen, de que la obra que obtuviera el primer premio sería representada en la siguiente temporada por el elenco penquista. La Compañía Refinería de Azúcar había cumplido con su parte, entregando un estímulo en dinero.

La suspensión del montaje fue estimado por la prensa de la época como un "retroceso para el teatro de provincia, tal vez tomado en consideración por última vez por la industria azucarera."[301]

[301] *El Sur*. "Suspendido otro estreno del TUC." Concepción, domingo 19 de octubre de 1969

22.5 La mala noche buena de Don Etcétera

El montaje de *La mala noche buena de Don Etcétera*[302] de Jorge Díaz generó discursos periodísticos que se restringieron a proporcionar la nómina del reparto que participaría en la puesta en escena y a felicitar al Teatro Universitario por la "lección de paz y buen vivir" que a través de la obra había transmitido a los espectadores penquistas.

16 — CRONICA, Concepción, martes 23 de diciembre de 1969

Linda Lección de Navidad Da Universidad en el Foro

Estas dos últimas noches, el Foro Abierto se ha convertido en una clase abierta de una cátedra que no figura en los planes de estudio de escuela o instituto alguno. Ocho mil personas han asistido al amplio recinto enclavado en plena Ciudad Universitaria y han aprendido —con lecciones vivas en texto y acciones— todo o casi todo lo que el hombre piensa acerca de un ideal tan difícil de encontrar: la paz y el buen vivir.

La lección la han dictado, y la dictan por última vez esta noche a las 22 horas, los actores del Teatro de la Universidad con una clase que se llama "La Mala Nochebuena de Don Etcétera", preparada por el profesor Jorge Díaz.

Nadie ha tomado apuntes, nadie de los presentes ha hecho una pregunta, porque el enfoque y la demostración práctica han sido hechos con justeza en torno a un tema que es obvio. La lección no ha sido docta, solemne ni fría. Ha estado empapada de calor humano y de un sentido del humor que ha llegado a producir alborozo y franca risa en los miles de alumnos.

Bonita clase la conseguida por la Universidad, primero, y luego por los actores y actrices que forman el elenco del TUC al mostrarle al penquista con un cuidadoso trabajo, un momento de alegría con un suave llamado a mesura en las profundidades de la sensibilidad.

Los niños en edad de "trasnochar" han sido los más felices con las andanzas del Pat'e Perro, las mañas de Don Etcétera, las travesuras de Margarita y la bondad del Espantapájaros de corazón de manzana. Si no ha asistido aún a clases vaya hoy.

● Pato Perro (Domingo Robles) escondido tras una cama quiere escapar de la persecución del "malo" Don Etcétera (Fernando Farías), en el curso de la función de anoche de la obra "La Mala Nochebuena de Don Etcétera" que el TUC vuelve a presentar esta noche en el Foro.

● Brigitte y su feliz noche...

ANTENAS TV.

INSTALADAS DESDE E° 220

Servicio bajo la asesoría técnica de ingeniero europeo, 3 años a cargo temporalmente fábrica de televisores en Chile.

ADEMAS GRATIS el manual "SU TELEVISOR"

Don ventajas y también los muchos problemas y quién qué le puede ocasionar UNICO EL PRIMER DIA.

ENTREGAS A DOMICILIO AL PRECIO DE E° 20.

FONO 24730 — LAS HERAS 441

EL TELEVISOR Y SUS PROBLEMAS

Ahora de tener una dificultad a cierto canal a esta fecha, Cruilla 8-d Concepción. Reda le cuesta y la respuesta, puede ser fácil a muchos más.

PREGUNTA PARA HOY ¿CUAL ES LA MEJOR ANTENA?

Cuando más "inteligente" sea una antena, será de mejor ganancia y definitivamente rechazará e interferencias, especialmente si las ondas llegan distintas a la zona.

Cuando tengan una la ganancia de una misma "inteligencia" será su competencia.

Para cada canal, polaridad respectiva, distancia y direcciones que llegan las señales al receptor, posibilidades de interferencias y reflejos (fantasmas) etc. obtenga la indispensable MAS ADECUADA que permita la mejor recepción en todos los canales.

En zonas de señales lejanas la antena más sencilla y económica proporcionará una imagen pobrísima además un costo total una instalación cara y sucísima.

Donde haya problemas de similares con solamente un buen profesional sobre el terreno podrá ofrecerle la instalación más conveniente dentro del mínimo costo posible.

SUBSTRAE RECOMENDACIONES:

Si la señal es intensa y sin problemas en su zona necesita la antena más sencilla.

Si cree que puede tener problemas no pierda NADA hasta ver los resultados. No cree en presencia. RECIBIR. Es el riesgo del profesional en esta especialidad y ofrezca atención.

Próximo mensaje: ¿Es perjudicial para el televisor una mala instalación de antena?

CINEMANIA

No a Cigarros

Dustin Hoffman se ha sumado a la lista de actores que no permiten la propaganda de ningún tipo de cigarrillos en las series que hace para la televisión. Otros actores, que sostuvieron igual posición son Joe Hyding y Buddy Ebsen.

Exito

Gian Cassiffel de germanes sueño a la pregunta, ¿cuál es Nueva York de la última película de Fred Astaire Ginger: "El valle de la felicidad". Adiere aquí, ¿verdad? que pierde decir que no mucho, una linda joven, de 22 años de edad, llamada Margaret Lee, que no tenía intención de seguir la carrera de su mamá, resolvió aceptar la invitación de Pier Paolo Pasolini para integrar el elenco de su próxima cinta.

Pobreza

Pierre Clementi actúa de ultimo en Hasta el desafío de una familia en decadencia bajo el título irónico, bajo de "Pobreza". Continuando con los títulos ultra Clementi se puede decir que es mujer, una linda joven, de 22 años de edad, llamada Margaret Lee, que

Adoptivo

Francois Truffaut decidió trabajar como actor por primera vez en una de sus películas llamada "El pequeño salvaje", que se está rodando al sur de Francia. Desempeñará el papel de padre adoptivo de un joven sordo de 12 años y siendo la unidad entre los animales.

Romántico

Aunque han pasado los años, el actor Cary Grant sigue que continuará interpretando papeles románticos en sus diversas películas, ya que dijeron que esos filmes son los favoritos de su público. Por otra parte, anunció que pasará las festividades de Navidad y Año Nuevo en la isla Seychelles. Esto se debe a que ha sido muy invitado por el matrimonio Onassis. Grant es amigo de la supermacá dama de Estados Unidos desde hace muchísimo tiempo.

Sincera

Brigitte Bardot es considerada como una de las actrices más sinceras. En una entrevista reciente que le preguntó si recordaba al primer hombre que la había abrazado, a lo que ella respondió: "Yo no, pero el probablemente, sí". Luego se le interrogó sobre el día más feliz de su vida. Señaló: "No fue un día, sino que una noche."

DR. KILDARE — Por Ken Bald

[302] Según la prensa en *La mala noche buena de Don Etcétera* participaron: Domingo Robles, Fernando Farías, Ximena Gallardo, Juan Arévalo, Brisolia Herrera, Patricio Zelada, Inés González, Alberto Villegas y Mireya Mora. En dirección, Roberto Navarrete; en escenografía e iluminación, Héctor Hodgkinson; en preparación musical de las canciones, Domingo Robles; y en diseño de vestuario, Ximena Gallardo. *El Sur*. "TUC presentará obra de Navidad en el Foro." Concepción, martes 2 de diciembre de 1969. *Crónica*. "Linda lección de Navidad da Universidad en el Foro." Concepción, martes 23 de diciembre de 1969

23. MONTAJES DEL TUC: 1970

El Sur: "Se están produciendo grandes cambios en Concepción y en Chile. Durante mucho tiempo nosotros los países del este del cono sur, éramos geografía y en cambio ahora podemos decir que somos historia (Atahualpa del Cioppo)

El año 1970 comenzó con la difusión de las candidaturas presidenciales de Jorge Alessandri, Radomiro Tomic y Salvador Allende, que optaba por cuarta vez al cargo. En el mes de septiembre se realizaron las elecciones triunfando Salvador Allende, el que fue ratificado por el Congreso como nuevo presidente de la República, en un clima de extrema tensión política y social marcada entre otros acontecimientos, por el asesinato del general René Schneider, Comandante en Jefe del Ejército.

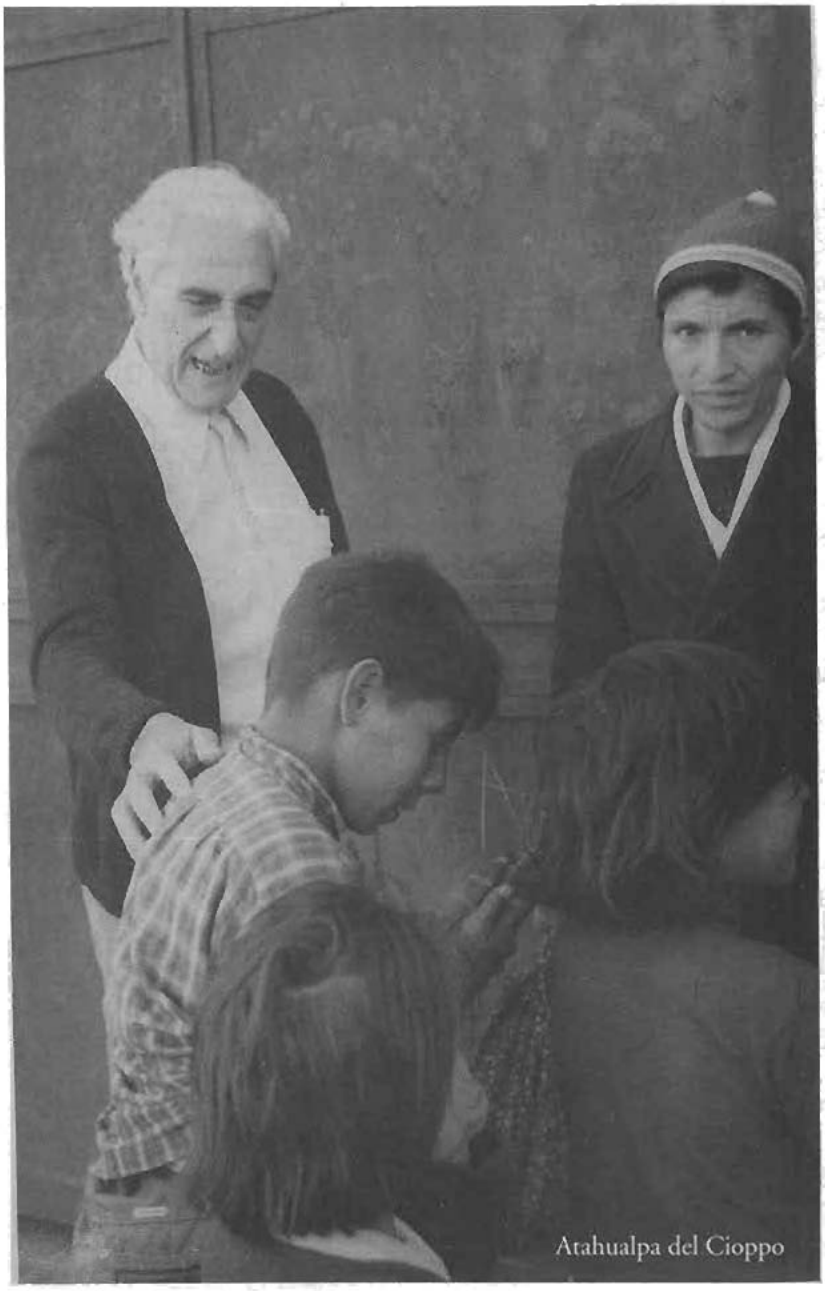
Hasta septiembre de 1970, en que fue contratado un director "estable" para el elenco universitario, dos nombres figuraron en los medios de prensa locales como directores de obras: Roberto Navarrete y Domingo Robles.[303] Aunque el primero figuró sólo como director de la reposición de *El umbral*, es probable que también haya dirigido el montaje de las otras

Salvador Allende
Elegido Presidente

[303] Domingo Robles, catalogado por la prensa de la década del 70 como "un joven elemento independiente del medio artístico local", figuró por primera vez vinculado a la escena teatral penquista, en 1966. Durante ese año fue destacado como director y actor del montaje *Buenaventura* de Luis Alberto Heiremans, que presentó el elenco de la Escuela Universitaria General en el marco del Segundo Festival de Teatro Universitario. Durante 1967, figuró como actor invitado del TUC en la reposición de *El umbral* y como actor en dos montajes que presentó el Club Universitario de Teatro para el Tercer Festival de Teatro Universitario: *La excepción y la regla* de Bertold Brecht y *La ventanilla* de Jean Tardieu. Durante1968, figuró como actor del montaje de *La lección* de Eugene Ionesco que la Escuela de Educación presentó en el Cuarto Festival de Teatro Universitario. Durante 1969, como director de *Libertad, libertad*, presentada por el Club Universitario en el Quinto Festival de Teatro Universitario; y como actor invitado y responsable de la música para el montaje del TUC de *La mala noche buena de Don Etcétera*. Finalmente, ese año también figuró como actor invitado por el elenco universitario para la puesta de *Romance del Miguel con la María*, evento que fue suspendido antes de su estreno.

dos obras que formaron parte del programa de extensión del TUC: *La mariposa en el barbecho* y *Milagro en el mercado viejo*, de las que la prensa local no proporcionó información alguna. Robles por su parte, dirigió *Los fusiles de la madre Carrar* y *A mí me hubiera gustado ser ingeniero*.

En septiembre de 1970, los medios de prensa penquistas señalaron que cinco nuevos actores[304] habían sido contratados por TUC y que Atahualpa del Cioppo era el nuevo director estable del elenco universitario. Los tres medios de comunicación locales difundieron antecedentes de su trayectoria artística y sus planteamientos en relación al teatro y al proceso histórico que ese año comenzaba a vivir el país: "Se están produciendo grandes cambios en Concepción y en Chile. Durante mucho tiempo nosotros los países del este del cono sur, éramos geografía y en cambio ahora podemos decir que somos historia. Las formas artísticas tienen gran gravitación en esto y el teatro también, porque es vida. Debemos, pues, hacer investigación con los seres de esta región que tienen sus peculiaridades propias que los distinguen de otros sin dejar de ser individuos."[305]



Atahualpa del Cioppo

[304] José Miguel Soza, Alejandro Castillo, Julio Durán, Hernán Ormeño y Carlos Medina.
[305] Luis Osses. "Del Cioppo desea hacer un teatro fiel a Concepción y a sus circunstancias." *El Sur*. Concepción, domingo 20 de septiembre de 1970

A partir de 1970 es posible percibir en los discursos periodístico teatrales publicados en los medios de comunicación penquistas, una reorientación de sus énfasis de acuerdo a los acontecimientos políticos del período. Los diarios locales comienzan a informar sobre los montajes del TUC en crónicas que simultáneamente promocionan eventos de carácter político, incluso varias puestas en escena figuran como "espectáculos conmemorativos" de acontecimientos político sociales. Por otra parte, los discursos periodísticos en gran medida cesan de referirse al texto dramático y/o a la puesta en escena, para enfatizar la función "concientizadora" del montaje y del elenco universitario en los diversos públicos de la zona, sobre todo en aquellos vinculados a los sectores urbano marginales.

23.1 Milagro en el mercado viejo, La mariposa en el barbecho y El umbral

Los discursos periodísticos sobre la reposición de estos montajes que formaban parte del programa de Extensión Teatral del TUC desde hacía cuatro años, rememoraron el período de la historia del Teatro Universitario en que José Chesta había escrito *El umbral*[306]; proporcionaron breves síntesis argumentales de las obras; celebraron la dramaturgia local, representada por Roberto Navarrete y José Chesta; establecieron relaciones entre las obras y el contexto político y social de las localidades de Bulnes y Lota; difundieron cifras confirmadoras del éxito obtenido por el TUC con las jornadas de difusión teatral: "al término de este ciclo se habrá llegado a la cifra de 65 mil espectadores para las tres jornadas, calculando cinco mil personas por cada una de las noches"[307]; y enfatizaron sistemáticamente en la función que tenían estas reposiciones: "estos textos se han trabajado como una forma de mostrar cómo el teatro puede, reflejando la vida diaria en acciones y personajes, contribuir a hacer conciencia."[308] No hubo respecto de ninguno de los montajes desarrollo de los lenguajes de la puesta en escena. Por otra parte, la única obra sobre la que fue proporcionado el reparto fue *El umbral*.

Alberto Villegas

[306] Según la prensa en la reposición de *El umbral* participaron: Alberto Villegas, Mireya Mora, Inés González, Brisolia Herrera, Miguel Sapiain, Luis Vives, Vicente Santamaría y Nelson Fübrodt. En dirección, Roberto Navarrete; en escenografía, vestuario e iluminación, Héctor Hodgkinson; y en música, Miguel Aguilar. *El Sur*. "TUC muestra drama minero en el Foro." Concepción, martes 27 de enero de 1970

[307] *La Patria*. "Personajes del campo cobran vida en el Foro." Concepción, sábado 24 de marzo de 1970

[308] *El Sur*. "Temporada de estrenos prepara el TUC para el Foro." Concepción, sábado 3 de enero de 1970

23.2 Los fusiles de la Madre Carrar

Los fusiles de la madre Carrar[309] figuró en algunos medios de prensa del período como el montaje que presentaría el TUC mientras el elenco esperaba que la Universidad aprobara el presupuesto del año y contratara un director estable: "el TUC trata de suplir en alguna medida la falta de recursos estables, ya que todavía no se aprueba su presupuesto, y la carencia de una dirección titular que le imprima una línea de trabajo definida."[310] En otros medios, la difusión del montaje figuró en crónicas que enfatizaban las actividades en las que parte del elenco participaba: "En dos ámbitos trabajarán los actores del Teatro de la Universidad local esta semana. El miércoles participarán en el acto de homenaje a Lenin que se realizará en el local de la CUT y en el cual los actores profesionales leerán el poema "Vladimir Ilich Ulianov." Al día siguiente, el elenco del TUC presentará la primera función de *Los fusiles de la madre Carrar.*"[311]

Es interesante reparar que la crónica sobre el montaje de la obra de Brecht formaba parte de una composición gráfica, integrada por una fotografía y por un pie de foto que completaba la información que ésta había comenzado a narrar y señalaba claramente el énfasis de la información: "Lenin: Actores del TUC participarán en acto de homenaje a su memoria."

16 — CRONICA, Concepción, martes 28 de abril de 1970

Enrique Bravo:
HOMBRE MULTIPLE DE TELEVISION NACIONAL

Enrique Bravo Mendiet es una de las personas más activas de Televisión Nacional. Actualmente tiene cinco programas a su cargo y ya estaría la posibilidad de aumentar ese número. Cinco "uno de los espacios —"Abogado del Diablo", "Cinco Alegres", "Lo mejor de nosotros", "Tapeando la noche" y "¿Quién soy yo?"— ha tenido gran acogida. El público de provincias le escribe y el de Santiago lo llama por teléfono para felicitarlo. En el futuro hará programas basados en Freud, Camilo Torres y otros.

"Abogado del diablo", estrenado en el canal no esperaba un rotundo éxito, pero tratará de hacer un consultorio sentimental. El programa, de los martes —dice Enrique Bravo— es una de esas cosas que parecían fáciles y no son. Cuando hacía la idea, pensamos que bastaría una sesión por personaje, pero el interés del principio no hizo modificar todo el esquema. Tanto es así que con Carlos Ibáñez del Campo llegaremos a las cuatro. Esto se debe en gran parte a que algunos invitados se negaron a asistir, pero después de que vieron "Abogado del diablo" en pantalla se arrepintieron e incluso hubo otros voluntarios. En el programa tratamos de que nadie sospeche en qué pantalla estamos.

—¿En qué personajes han pensado hacerle en futuros programas?

—En Freud, Alejandro Flores, Balmaceda y Camilo Torres.

Sentimientos

Debido al programa "Lo mejor de nosotros" se le han planteado algunos problemas a Bravo Mendiet. Así por ejemplo, cuando se hizo una edición sobre la televisión se dijo que en el se hablaría de todos los medios de comunicación. La verdad era otra y como no se invitó a personas que estuvieran en el sacrificio de la puntilla, claro, nuestro país vivieron los sentimientos.

—Lo mejor de nosotros —señala Bravo— no es un homenaje, sino que una respeto a la gente que tiene un nexo. De los invitados se escoge uno al cual se le entrega un recuerdo, luego viene un champañazo y punto.

"Cinco Alegres" y "¿Quién soy yo?" eran programas que ya estaban en la televisión de Santiago, pero en Canal 13. Al cambiarse de canal Bravo hizo algunas modificaciones que a su juicio han tenido buena acogida. Entre ellas el cambio de Jorge Romero en el concurso y la inclusión de un niño en provincias en el espacio infantil.

En lo que se refiere a "Tapeando la noche" se siente muy orgulloso. Hace tiempo que Bravo anhelaba hacer un programa folklórico y en este lo ha dado toda su experiencia. Una gran ayuda ha sido también la animación que es encuentra en manos del cantante Pedro Messone.

De Radio

Los hermanos Enrique y Rafael Bravo son antiguos hombres de radio y en la actualidad los dos trabajan para la televisión. El segundo sólo lo hace como locutor de un canal santiaguino.

Esta vocación familiar nació cuando ambos eran muy pequeños. Disfrazados entraban los periódicos y luego los leían en voz alta a manera de boletines. Para ello fabricaban micrófonos de madera y con un poco de imaginación se sentían jefes de una gran emisora. Al cumplir profesional de ambos se efectuó en la Radio "El Mercurio". Otra cosa que une a la familia es el hecho de que todos los varones son boxeadores. Enrique ingresó a la Comedella cuando era muy joven y como siempre ocurre en estos casos perdió contar muchos moretones.

Así es como recuerda que una noche debió actuar hasta la radio en que se inició, no como locutor, sino que como miembro de la Comedella de Bombero. Trabajo sinceramente y entre otros ellos logró salvar un matrimonio ya afectado por las llamas y que hoy se ultima como inseparable cuando la entrevista ramada de domicilio.

En Lima

El retorno de Bravo en la televisión tuvo lugar en el estudio. Debutó en Canal 7 de Lima y más tarde cuando regresó a su patria hizo una gira por todo el país con su equipo de televisión en circuito cerrado en combinación con una radio. Posteriormente creó en Canal 9 de Santiago el espacio "Toda su familia" en el cual invitaba a un personaje a la traía en fotos de regreso, a sus seres más queridos. Así fue como llevó hasta él a su hijo del consultorio sentimental, quien se encontraba en Europa desde hacía muchos años.

El otro paso en la televisión lo dio cuando llevó "¿Quién soy yo?" al Canal Católico de Santiago y ahora en su regreso a Televisión Nacional puede decir que ha trabajado en todos los canales del país.

Lenin: Actores del TUC participarán en acto de homenaje a su memoria.

El Jueves el TUC Estrena Obra de Bretch

En dos ámbitos trabajarán los actores del Teatro de la Universidad local esta semana. El miércoles participarán en el acto de homenaje a Lenin que se realizará en el local de la CUT y en el cual los actores profesionales leerán el poema "Vladimir Ilich Ulianov", escrito por el poeta soviético Vladimir Maiacovski. Al día siguiente, vale decir el jueves, el elenco del TUC presentará la primera función de la obra "Los Fusiles de la Madre Carrar", del dramaturgo alemán Bertold Brecht, en el Teatro del Liceo de Hombres, iniciando esa temporada que estará dedicada a la extensión hacia el público estudiantil, laboral, vecinal y obrero.

La temporada a cumplir en el Teatro del Liceo cumple con el ejecutivo de llevar el teatro a los sectores periféricos de la ciudad y consecuentemente a públicos diversos. Es una nueva experiencia del TUC que está ya por salir de la sala señorial. Luego de atender al público estudiantil medio, el conjunto se irá a instalar a locales de barrios en coordinación con entidades vecinales, centros de pobladores y Sindicatos, para por último, alcanzar a las localidades vecinas: Penco, Coronel, Talcahuano, Lota y completar el ciclo de funciones antes de la llegada de la obra que sigue en la programación.

La obra, junto con constituir la primera obra importante de Brecht que se presenta en Concepción, hace el intento de enfocar como tema la libertad o los peligros que significa dicotilir su legitimidad. La acción está ubicada en la España de la Guerra Civil.

La temporada a cumplir en el Teatro del Liceo cumple con el ejecutivo de llevar el teatro a los sectores periféricos de la ciudad y consecuentemente a públicos diversos. Es una nueva experiencia del TUC que está ya por salir de la sala señorial. Luego de atender al público estudiantil medio, el conjunto se irá a instalar a locales de barrios en coordinación con entidades vecinales, centros de pobladores y Sindicatos, para por último, alcanzar a las localidades vecinas: Penco, Coronel, Talcahuano, Lota y completar el ciclo de funciones antes de la llegada de la obra que sigue en la programación.

Una escena con los miembros del jurado de "¿Quién soy yo?". Aparecen de izquierda a derecha el actor Lucho Córdova —invitado ocasional— Fernando Alvarez, M. Eugenia Oyarzún y el animador Enrique Bravo.

Aunque Ud. No Lo Crea de Ripley

ARCHIE — Por Bob Montana

DR. KILDARE — Por Ken Bald

[309] Según la prensa en *Los fusiles de la madre Carrar* participaron: Mireya Mora, Juan Arévalo, Fernando Farías, Inés González, Alberto Villegas, Brisolia Herrera, Enrique Giordano (calificado como "actor independiente"), Carlos Bone y Raúl Jofré (ambos estudiantes de enseñanza media). En dirección, Domingo Robles; y en iluminación, escenografía y vestuario, Héctor Hodgkinson. *El Sur.* "A extensión pura dedica obra el TUC." Concepción, lunes 27 de abril de 1970

[310] *El Sur.* "Bertold Brecht y el TUC." Concepción, domingo 19 de abril de 1970

[311] *Crónica.* "El jueves el TUC estrena obra de Brecht." Concepción, martes 28 de abril de 1970

Los fusiles de la Madre Carrar de Bertold Brecht, catalogada por Domingo Robles como "una interpretación dialéctica de la realidad basada en el materialismo histórico", figuró en la prensa penquista del período como el primer estreno que presentaría el TUC en el marco de la Reforma Universitaria, "esto quiere decir la representación de obras significativas y concordantes con la realidad de la sociedad nacional."[312]

Los discursos periodísticos destacaron la importancia de Brecht para el teatro europeo y latinoamericano; le recordaron al público que dos de sus obras anteriormente habían sido presentadas en Concepción: *El círculo de tiza caucasiano* y *La excepción y la regla*; informaron sobre las actividades de difusión que serían emprendidas en los establecimientos educacionales de la ciudad; y enfatizaron la labor de extensión y de "acción social"[313] que desempeñaría el TUC en sectores periféricos, como barrios, comités de pobladores y sindicatos.

23.3 A mí me hubiera gustado ser ingeniero

Dos semanas después del triunfo de Salvador Allende en las elecciones presidenciales, el Teatro de la Universidad de Concepción figuró en *Crónica* participando en las "Jornadas de Análisis y Defensa del Triunfo Popular", organizadas por el Consejo de Difusión Universitaria. La participación del elenco local en estas Jornadas consistió en la presentación de *A mí me hubiera gustado ser ingeniero*,[314] "un collage preparado por Hernán Ormeño, que combina elementos plásticos, poemas y canciones en búsqueda de una cultura nacional basada en lo popular, en las masas mismas." El espectáculo fue sistemáticamente difundido en los medios de comunicación locales, sin embargo no hubo discurso periodístico alguno destinado específicamente a la puesta en escena.

Inés González

[312] *El Sur*. "Obra de Brecht prepara el TUC." Concepción, martes 14 de abril de 1970

[313] El montaje fue programado para ser presentado sólo en escenarios periféricos de la ciudad y no en el Teatro Concepción. *El Sur*. "A extensión pura dedica obra el TUC." Op.Cit.

[314] Según la prensa en *A mí me hubiera gustado ser ingeniero* participaron: Carlos Medina, Alejandro Castillo, José Miguel Soza, Hernán Ormeño, Brisolia Herrera, Alberto Villegas, Juan Arévalo, Inés González, Mireya Mora, Fernando Farías y Gloria Varela. En dirección, Domingo Robles. *El Sur*. "El TUC saldrá a los barrios." Concepción, sábado 26 de septiembre de 1970. *El Sur*. "Nuevos actores presentó El TUC." Concepción, domingo 27 de septiembre de 1970

23.4 Los papeles del infierno

A fines del año 1970 el elenco universitario figuró en los diarios de Concepción anunciando que en Contulmo, auspiciado por el Comité de la Unidad Popular de la ciudad, estrenaría *Los papeles del infierno* de Enrique Buenaventura.

Los discursos periodísticos garantizaron el éxito del montaje basándose en los antecedentes, experiencia y prestigio a nivel latinoamericano del director Atahualpa del Cioppo y en el reconocimiento internacional del dramaturgo Enrique Buenaventura, que con esta obra ofrecía "una fotografía densa del campesinado, la clase media y la baja de América Latina, representando en imagen morena lo que Brecht hizo con sus *Horrores y miserias del III Reich*."[315]

El montaje de *Los papeles del infierno* no generó discursos periodístico teatrales que desarrollaran aspectos de los lenguajes de la puesta en escena, sino discursos orientados a promocionar la nómina de los barrios en los cuales sería presentado el montaje y a difundir el trabajo de investigación teatral que el TUC estaba realizando en forma paralela a la presentación de la obra: "los personeros del TUC buscan información sobre las condiciones de vida de los sectores marginales, con el objeto de elaborar ejercicios de improvisación y escribir algunas obras con temas nacionales y regionales."

"TERTULIAS TEATRALES" ANIMARAN A CONCEPCION

• EL TUC ES EL PRINCIPAL INVITADO

Con calor humano, con rostros cordiales, con satisfacción en los artistas participantes, partieron anoche las Tertulias Teatrales que ha resuelto organizar el TUC, como una manera de actuar, comunicar a los artistas con el público local.

La Sala América Latina que en este momento expone una muestra de pintura, montada por los alumnos de Arquitectura de la Universidad Técnica local, prestó un fondo muy adecuado a la reunión, con sus formas, espacios y colores.

La reunión tuvo un comienzo como de chispa de fuego, por la instantánea de su partida. No fueron presentados los artistas asistentes como una manera espontánea de integrar a todo el mundo concurrente a la conversación, a esta conversación en voz alta. Había gente de teatro, directores, actores aficionados, estaba Atahualpa del Cioppo que habló como cabeza visible del TUC y como hombre de teatro uruguayo, conocedor de la experiencia escénica de su país y de Latinoamérica. Estaba Gabriela Crunat, artista de la plástica con gran experiencia en trabajo con niños. Estaba también un señor, activo participante en los primeros tiempos del teatro penquista, del teatro propio, de cómo se hizo teatro en los comienzos y que tan ligado estuvo a la Universidad, en las épocas de Fiestas Primaverales, cuando las escuelas competían entre sí con elencos improvisados, animados por una sana rivalidad.

Con Fiestas Primaverales, cuando las escuelas competían entre sí con elencos teatro de niños, Manuel Gutiérrez, quien contó cómo su teatro lo ve poca gente a pesar de la movilidad que ellos tienen. Habló un integrante del Taller Libre de Teatro de los Trabajadores del Acero, un joven director de teatro estudiantil, Víctor Paz, con sus intentos de dramaturgia y sus dificultades para echar a andar un grupo en el Liceo Nº 2; habló una joven directora de un grupo en el Liceo de Tomé, por supuesto Gabriela Crunat, quien con su intervención reflejó el espíritu de estas reuniones; ofreció al profesor Gutiérrez, director del Teatro Infantil de Concepción, intentar con sus niños pintores, el hacer la escenografía del próximo montaje del grupo, ¡qué lindo!

Y aunque no se quiere la reunión se centró un poco en la figura de Atahualpa del Cioppo, tanto por lo que le nia que decir en cuanto a la actividad del TUC, como por la relación de su experiencia de teatro con niños, tema que conoce muy a fondo a través de sus 16 años frente a "La Isla de los Niños" de Montevideo.

Las Tertulias se seguirán celebrando semanalmente y desde ya los asistentes quedaron cordialmente invitados para el próximo martes, oportunidad en la que se piensa incorporar a nuevos artistas de nuestro medio, con nuevos temas y con nuevas actualidades. La sala será la misma y a ella se sumarán entusiastamente los profesores Jorge Carrasco y Eduardo Meissner de la UTE que miraron entusiastamente esta experiencia mientras entusiastamente esta experiencia mientras ven sus futuros arquitectos, prestándose su ambientación creativa.

• Atahualpa del Cioppo, director del TUC, animó la primera tertulia pública sobre teatro realizada en la Sala América Latina de la Galería Universitaria.

• "Macondo", con el grupo Teatro del Errante. La obra fue una adaptación de la novela "Cien años de soledad" de Gabriel García Márquez, presentada en el Canal 4.

Telecrónica

El fin de semana se dio comienzo a varios espacios de la nueva programación. Entre ellos, "Póngale el hombre", con la conducción de Jorge Guerra, el mismo actor que hace de "Tin Pon" los lunes, miércoles y viernes.

"Póngale el hombre" es un programa que va en beneficio de la comunidad y entre sus intereses todas las telefonemas. Por otra parte tiene el mérito de ser el segundo espacio que se transmite directamente desde una provincia. Eso es beneficioso como un paso para descentralizar la televisión. Hasta ahora se hacían programas de casi exclusiva importancia para Santiago. En este momento se pone cuidado en las distintas ciudades del país.

El problema para el televidente es que "Póngale el hombre" no se pone en tiempo y se convierte en cómico con buenos artistas para ambientar el show. Con el paso de los minutos en cuanto se ve a hombres figuras como Gloria Simonetti y Los Huasos de Algarrobal.

M. L. C.

TELEVISORES
Westinghouse
de 19 y 23 pulgadas
droguett
PRIMEROS EN TELEVISION
BARROS ARANA 745

¿SU TV ESTA MALO?
Reparamos en el día televisores y radios de todas marcas, radios de auto, transistores, tocadiscos, grabadoras, etc.
Instalamos la mejor antena de Televisión que diseña el "Fantasma". Televisores se retiran y entregan a domicilio en el Gta.
C. SCHNEIDER A.
Técnico Electrónico en Televisión y Radio.
Colegio de Técnicos de Chile.
Barros Arana 883 — Fono 26714

T. CONCEPCION F. 26260
"Chaikovski"
DUCAL F. 25358
"Cadena de Amor"
REGINA F. 25964
"Queimada"
ROMANO F. 27464
"Borsalino"
ALCAZAR F. 30444
ASTOR F. 24005
CERVANTES F. 23140
LIDO F. 23463
LUX F. 23971
REX F. 24425
WINDSOR F. 23571

[315] *El Sur*. "Del Cioppo prepara obra con el TUC." Concepción, lunes 2 de noviembre de 1970

Sobre el montaje de *Los papeles del infierno* no fue proporcionada la nómina del elenco. Un año después, los mismos medios de comunicación pusieron en duda incluso, el nombre del director del montaje: "el lujo del TUC ha llegado a tales extremos de tener un director de primera categoría que no ha dirigido una sola obra desde que ha llegado y como si esto no bastara, ha contratado un director asistente: Heine Mix y cuando se necesitó montar *Los pequeños burgueses* se trajo a un director iraquí."[316]

23.5 Los gatitos cantores, La Tenca y El medio pollo.

A fines de 1970, el TUC figuró en los diarios locales a propósito de la presentación de un espectáculo de Navidad, en conjunto con el Taller de Experimentación Teatral, consistente en el montaje de *Los gatitos cantores* de Iván San Martín y en la adaptación de los cuentos: *La Tenca* y *El medio pollo* de Yolando Pino, éstos últimos bajo la dirección de Hernán Ormeño. La prensa del período no publicó crónicas posteriores a la función de estreno.

[316] En octubre de 1971 *El Sur* confirmó que el director uruguayo no había dirigido obra alguna con el TUC: "Atahualpa del Cioppo no dirigió ningún gran montaje, pero lo dijo sostenidamente a quien lo quiso escuchar, que también podía hacer labor enfrentando trabajos extraescenario, extramontaje." *Crónica*. "Renunció director del TUC." Concepción, jueves 9 de septiembre de 1971. *Crónica*. "Teatro sobre una pata." Concepción, sábado 14 de agosto de 1971. *El Sur*. "Tareas y planes del TUC." Concepción, domingo 3 de octubre de 1971

24. MONTAJES DEL TUC: 1971

Crónica: "Los actores del TUC partirán a la localidad de Tranapuente, y después a Llinhuín, donde existen exclusivamente comunidades indígenas. Allí harán improvisaciones teatrales sobre temas relacionados con los mapuches"

Durante 1971 el Congreso aprobó la ley que decretaba la nacionalización de los minerales de cobre, hierro y salitre; el ex ministro del Interior, Edmundo Pérez Zujivic fue asesinado por el comando Vanguardia Organizada del Pueblo, VOP; y entre otros acontecimientos, los partidos de oposición organizaron la llamada "marcha de las cacerolas", la primera manifestación multitudinaria de repudio al gobierno. En este contexto el elenco universitario conmemoró 26 años de trabajo teatral.

Durante el año, el TUC generó una gran cantidad de actividades orientadas a "hacer realidad los postulados de la Reforma, que pedían estrechar las distancias con el medio e integrar a la comunidad a la temporada de estrenos del conjunto."[317]

1971 en la balanza

[317] *Crónica*. "Vida e morte Severina estrena el Teatro de la U." Concepción, viernes 24 de septiembre de 1971

A principios de año algunos integrantes del elenco, junto a Atahualpa del Cioppo, figuraron en *El Diario Color* involucrados en una investigación que buscaba información sobre "las condiciones de vida de los sectores marginales, con el objeto de elaborar ejercicios de improvisación y escribir algunas obras con temas nacionales y regionales."[318] Resultado de esto fueron los tres ejercicios de improvisación: *La silla*, *La sedición* y *El Lucho y la Rosita*, con los que el TUC "celebró el segundo aniversario de la toma de terrenos de la Población 18 de abril." Posteriormente hubo difusión de una peña que tenía por objeto discutir sobre teatro y actualidad nacional e internacional; de un curso de monitores teatrales, dirigido por Heine Mix[319], que buscaba capacitar directores para los conjuntos teatrales de poblaciones; y de una reunión amplia entre el TUC y la CUT para discutir en conjunto planes de difusión cultural.

CLASIFICADOS

CRÓNICA

El TUC se Codea con Campesinos e Indígenas

"Antonio y Cleopatra"

Telón Porteño

CARTEL

CINE Y LITERATURA

Un Adiós Teatral Al "Pata Bendita"

La bendición sacó el elenco independiente que prepara "Crónica larga sobre un Pata Bendita". El jueves en la noche le ofrecieron una lectura privada del espectáculo a Susana Bobadilla, que no es otra que la esposa de Osvaldo Castro. La sesión se realizó en la casa del crack, con los actores sentados en medio de muebles embalados y en medio de los ajetreos previos al viaje. El resultado dejó contentos a todos. A ella que se mostró sorprendida del enfoque y a los intérpretes que vieron que iban bien en el trabajo que anuncian para estrenar a mediados de mes.

Fue una reunión muy simpática en la que Chely Marabolí y Patricio Zelada leyeron sin actuar pero sí enfatizando la acción con las palabras. Las acotaciones del texto fueron leídas por Leonardo Archiles, director ayudante del montaje. El director Heine Mix no estuvo presente por tener a esa hora clases en el Curso de Monitores.

—Es una lástima que Osvaldo no haya podido ver esto. Y lo voy a sentir harto no poder estar en el estreno, Susana Bobadilla lo dijo realmente complacida por lo escuchado. Por supuesto que los actores aprovecharon para hacerse los invitados para ir a dársela a México.

El texto no fue conocido por Osvaldo Castro porque el día programado para la lectura ante él, hubo imposibilidad de realizar la sesión por los innumerables papeleos que tenía que realizar para viajar urgentemente como quería el Club América. En todo caso cuando Luis Osses, autor del texto, concurrió a la sesión privada junto con el elenco y en otras oportunidades recibió de Castro su total conformidad por la experiencia: —No creo que vamos a tener problemas, échenle para adelante y buena suerte, fue lo último que les dijo y con lo cual se despidió del equipo antes de partir. La obra será presentada en "La Tranquera".

[318] *El Diario Color*. "Nuevo teatro lleva TUC a 18 de abril." Concepción, viernes 23 de abril de 1971

[319] Heine Mix fue contratado como director asistente del TUC en 1971. A finales de año figuró como director del montaje *Crónica larga sobre un Pata Bendita*, una obra basada en la vida del jugador de fútbol Osvaldo Castro. El montaje generó polémica en la prensa de la época porque "no aportaba al momento político social" y el elenco del TUC fue cuestionado por "dedicar tiempo a un montaje intrascendente." Heine Mix y Luis Osses Guíñez, relacionador público del TUC y autor de la obra, señalaron que *Crónica larga sobre un Pata Bendita* intentaba una forma de espectáculo teatral no experimentada hasta ese momento en Concepción como era el "teatro de café", evento que no comprometía la planificación anual del elenco universitario porque había sido enfrentado independientemente y en horarios extras. La obra fue puesta en escena en la boite La Tranquera a fines de 1971 con un elenco compuesto por: Patricio Zelada, Chely Marabolí y Leonardo Archiles. En sonido figuró Nelson Córdova; como eléctrico, José Romero; y en la interpretación musical, Los Fénix. Después del estreno, algunos medios destacaron el montaje de "un grupo de teatro independiente" que se presentaba bajo la dirección de Heine Mix; y otros, la originalidad emprendida por el elenco al hacer una biografía dramatizada. Después de este evento, Mix no volvió a figurar vinculado al Teatro Universitario. A mediados del año siguiente, la prensa local lo identificó como el "ex director del DATUC" y director invitado por el Teatro de la Universidad Técnica del Estado, TEUT, sede Concepción, para montar la obra *Ñucanchic Huasipungo* de Marco Ordóñez. Posteriormente en una entrevista que le hizo *Crónica*, Mix se refirió de modo indirecto al trabajo que había hecho con el elenco del TUC durante el año anterior, "el TEUT es un teatro de afición. Sí, pero vale más ser un grupo de aficionados con dedicación y entrega que profesionales mediocres y frustrados." Al parecer, Mix no volvió a vincularse con el elenco universitario, pues a comienzos de 1973, figuró dirigiendo el grupo de teatro Minas del Carbón de ENACAR. *El Sur*. "Estreno teatral." Concepción, jueves 2 de diciembre de 1971. *Crónica*. "Heine Mix. Director de Huasipungo y su trabajo con el TEUT." Concepción, jueves 31 de agosto de 1972

El énfasis dado por el TUC y por los medios de comunicación a la función "concientizadora" del teatro comenzó a ser cuestionado durante 1971. En el mes de julio *El Sur* publicó una entrevista a Enrique Giordano, uno de los jóvenes dramaturgos penquistas del período, en la que éste señaló que quienes escribían "teatro revolucionario" habían olvidado que el "teatro comprometido" era ante todo teatro y como tal, comprometido y que el compromiso social no justificaba al mal dramaturgo que estaba "usufructuando de ideologías y del proletariado, convirtiéndose en meros repetidores de consignas. Nos encontramos con casos como el de una señora que escribe teatro, imitando malamente a Brecht. No existe en este teatro ni búsqueda, ni creación, ni verdad, como tampoco existen en el recurso desesperado de las improvisaciones."[320]

El Retrato de Marcel Proust

La Obra de M. Gorki Sigue en Cartelera

Quinto Concierto Sinfónico

La Trayectoria De David Lean

Una Chilena Que Triunfa En Londres

Muestra de la Vida Y Obra de Beethoven

E. Giordano: "El Compromiso Social No Justifica al Mal Dramaturgo"

Exposición De Pintores Británicos

Ceramista H. Parra Regresó Desde México

24.1 Los papeles del infierno

Los discursos periodísticos sobre el montaje de *Los papeles del infierno* sólo proporcionaron la nómina de las localidades y de los nuevos públicos a los que estaba llegando el teatro universitario en localidades del sur de Chile.

[320] Sergio Ramón Fuentealba. "Fuera del "Sentido común. E.Giordano: "El compromiso social no justifica al mal dramaturgo." *El Sur*. Concepción, domingo 11 de julio de 1971

24.2 Los pequeños burgueses

El montaje de *Los pequeños burgueses*[321] de Máximo Gorki figuró en los medios de comunicación de la época como la obra con la que el TUC "llegaría a los trabajadores y pobladores" de Talcahuano, Penco, Lirquén, Tomé, Schwager, Coronel y Lota. Los discursos periodísticos invitaron a un ciclo de cine sobre vida soviética; proporcionaron algunos antecedentes del director Mohsen Yasseen; y difundieron una síntesis argumental, orientada al establecimiento de vínculos entre los conflictos planteados por Gorki en la obra y los conflictos vividos por la sociedad chilena de la época, a la que el TUC esperaba "influenciar en sus niveles de conciencia": "La obra pone en escena lo mejor de la literatura dramática universal, tratando el choque de la vieja sociedad con la nueva que, como en Chile, va camino del socialismo."[322]

Con la Obra de Gorki el TUC Analiza el Problema Social

Universalidad De A. Durero

El Compromiso del Escritor Es Un Compromiso con el Hombre

Exito de Obra de Neruda en República Federal Alemana

Espléndido Trabajo de Petri en su Filme Sobre El Policía Infalible

El Cuarto Concierto Sinfónico

[321] Según la prensa en *Los pequeños burgueses* participaron: Vicente Santamaría, Pedro Villagra, María Eugenia Cavieres, Berta Quiero, Alejandro Castillo, José Miguel Soza, Juan Arévalo, Brisolia Herrera, Mireya Mora, Inés González, Fernando Farías, Gloria Varela y María Beatriz Sagredo (también figuró como María Beatriz Langdon). En dirección, Mohsen Yasseen; en ayudantía de dirección, Hernán Ormeño; y en escenografía, vestuario e iluminación, Héctor Hodgkinson. *Crónica*. "Los pequeños burgueses. Una prueba de fuego para el TUC penquista." Concepción, viernes 9 de julio de 1971

[322] *Crónica*. "Gorki: Los pequeños burgueses." Concepción, viernes 9 de julio de 1971

Los pequeños burgueses, según el director, era el montaje oportuno para el momento que vivía Chile, "cuando existe un Gobierno que entiende de otra manera el problema social."[323] Alberto Villegas, por su parte declaró en una entrevista que con el montaje el TUC contribuía "a la lucha de la clase obrera, desnudando las manifestaciones de la ideología burguesa. Demostrando que sus vicios y sistemas son incompatibles con la moral de la nueva sociedad. En suma, contribuimos a formar una nueva moral."[324]

Con posterioridad a la función de estreno hubo opiniones divergentes sobre *Los pequeños burgueses*. Para algunos el montaje había sido un éxito de público, lo que según *El Sur*, era de esperarse de un elenco "versátil y disciplinado y de un director formado en Rusia." Para otros en cambio, el montaje había pasado "sin pena ni gloria, lo que es lógico en un elenco que se da el lujo de estrenar una vez a las quinientas."[325]

El montaje de *Los pequeños burgueses* fue la primera obra sobre la que los medios de prensa de la década de 1970 publicaron discursos periodísticos que evaluaron el trabajo de actuación, pero según criterios que no fueron dados a conocer. Algunos fueron felicitados por sus actuaciones "parejas", "vitales", "consecuentes" y por "manejar su trabajo por la vía justa"; y otros fueron aconsejados a "disciplinar su voz y su cuerpo" y a "dominar la tensión."

12 — CRONICA, Concepción, martes 20 de Julio de 1971

CLASIFICADOS

CRONICA

AHORA EN CHIGUAYANTE

SACAN DE CONCEPCION A "LOS PEQUEÑOS BURGUESES"

Agotada la capacidad de público en la sala tradicional y céntrica, le tocó al TUC la tarea más complicada, pero igualmente interesante de salir por la zona a mostrar su último y gustado trabajo: nos referimos a "Los pequeños burgueses", de Gorki.

La gira contempla mañana 21, por Chiguayante, donde a las 19 horas en punto se presenta en el gimnasio Campolicán de allí, en una función que han organizado los trabajadores de la Cooperativa de Viviendas de la misma industria y que se volverá a repetir el jueves, siempre en el mismo local y hora. La suerte de los chiguayantinos es grande.

Luego, el sallo se pegará hasta Temo donde existe acuerdo para hacer un par de funciones, una en el Sindicato Fiap y la otra en el Bellavista, también lógicamente con gran participación de público trabajador, aunque allí haya puesto la mano la Gobernación y el Municipio.

De Temo, el conjunto comienza a regresar por Penco donde se presentará el lunes en el gimnasio de Tanalcua. A Coronel le toca en seguida, con dos funciones en el gimnasio del Sindicato Industrial de Schwager y a Lota, al final, con dos presentaciones en el Teatro de Lota Alto.

Está es la realidad y a ella hay que ponerle el hombro y los actores del conjunto universitario lo están cumpliendo desde hace ya varias temporadas, mientras tienen la sala propia que hará que sus temporadas en la ciudad tengan más continuidad.

Con esto y el curso de monitores que se está dictando en la CUT, para formar directores de conjuntos en los barrios y sindicatos, y con el trabajo del Taller Experimental de Teatro, el TUC cubre todos sus frentes.

Telecrónica

Después de larga ausencia volvieron los "Canticuentos" a Televisión Nacional. Con una nueva lozanía, el programa infantil se ya muy renovado y ahora corresponde trabajarlo a lo que en nombre indica.

El seis pasado "Canticuentos" no era más que una sucesión de cuentos, palabras y bailes bastante desordenados que nunca dieron una característica al espacio. Actualmente, en cambio, se trata de "cuentos contados".

La preparación del programa se debe más que nada al hecho de que ahí aparece marión y Jorge, por un espacio de 15 minutos en cada oportunidad. Antes, se veía tres veces en el día. Esa intensificación terminó por agotar a animadores, libretistas y productores que hacían "cantagüer cosa" con las de salir del paso.

"Cantiecuentos 1971" es un programa más cuidado en el que debuta Schimmit Bayleiman —Popo— y se mantiene María Elvana Neti, la ya conocida Mané. Tal como se dijo más arriba, en el proscrito Pepe y Mané tenían cuentos en forma de canciones. Empezaron con leyendas nórdicas, que luego dieron paso a las de la zona central, para terminar con las del sur del país. Los libretistas son Manuel Arangoiz y Eduardo Durán, mientras que la musicalización corre por cuenta de Pedro Yáñez. En decir que son varias las personas que se preocupan del espacio que dirige Jaime Olivares y que en la actualidad merece ser muy tomado en cuenta.

M. L. C.

Mañana y el martes, a las 17.55 horas los "Cantiecuentos" con Pepa y Mané.

Mañana Yasseen dirige "Los pequeños burgueses".

Canal 4

13.30: NOTICIERO: Los Cesar A. Santis, comentarista.
13.35: CHILE A LA VISTA: Mario Céspedes da a conocer curiosidades de nuestro país.
14.00: GENTE: Nancy Greenberg entrevista.
14.15: EL ESPEJO: Serie nacional emitida por M. Elena Gertner que se refiere a la historia de un mismo modelo, cuya de producir bienes materiales, pero que termina ocasionando muchos males a su autor.
15.00: NOTICIARIO DEL AYER: Hechos que ocurrieron en el pasado.
15.04: SUBMARINO EXA: Largometraje.
16.35: CUATRO EN UNO: Dennis Weaver en el actor de esta serie que relata la vida de un hombre sheriff que es asignado al Departamento de Policía de Nueva York para aprender los métodos de investigación de los grandes detectives. Posteriormente el sheriff a sus jefes de la gran metrópoli sus técnicas sencillas y humanas.
17.30: CAPITAN MEMOCHO: Dibujos animados.
17.35: CANTICUENTOS: Pepa y Mané entretienen a los niños.
18.00: PUERTA FANTASTICA: Marionetas de la Compañía Nacional de Titeres. El profesor "Nanabrum" y los niños Beba y Nano hacen por el aniversario los componentes para crear un nuevo cuento al hombre.
LAR: Fabiola Carrasco y Valentín Trujillo informan
20.10: MUSICA POPULAR: Fabiola Carrasco y Valentín Trujillo informan sobre un tipo de música y su relación con el momento en que se hizo popular. Hoy, el tango.
20.30: CUENTOS DE CHEJOV: "Pequeñeces de la vida"
20.50: TAMBIEN SUCEDIO: Gabriela Echaurren informa.
21.05: ESPECIAL: Programa entretenimiento con motivo de celebrarse la semana del arrasán. Cuatro modelos habían nuevo del tema.
21.35: TV. TIEMPO WILLA: Con Gabriela Velasco.
22.30: NOTICIERO: Cesar A. Santis y Sergio Silva van los hechos de relieve informativo en que comentan Carlos Nandón y Juan E. Silva.
22.40: MUSICA VIVA: El Quinteto Hindemith presentará un espacio de "música seria".
23.05: EL CLUB DE LOS FANTASTICOS: Diversos chilenos que han recorrido distintos lugares del mundo gracias a su ingenio y atrevido concurren con Chicho Ovarzún.
24.00: NOTICIERO: Lee Sergio Silva.
0.10: CIERRE.

FILLIN — por Walt Disney

CARTEL

Farmacias De Turno

Turno correspondiente del 18 al 24 de Julio.

CONCEPCION:
Farmacia "Central", A. Pinto 522.
Farmacia "Pedro de Valdivia", Pedro de Valdivia 863.
Farmacia "Mella", Jacinto 307.
Farmacia "Concepción", Tucapel 1802.
Turno Permanente:
Farmacia "Lorenzo Arenas", Avenida 21 de Mayo 2033.

CHIGUAYANTE:
Farmacia "O'Higgins", O'Higgins 1037.

VILLA SAN PEDRO:
Turno Permanente:
Farmacia "Villa San Pedro", Los Batros 1822.

PENCO:
Farmacia "Penco", Maipú 201.

LIRQUEN:
Turno Permanente:
Farmacia "Lirquén", Camilo Henríquez 20.

TOME:
Farmacia " Mardones ", Ramón 344.

TALCAHUANO:
Farmacia "Bilbao", Rivas 390.
Farmacia "Hospital", Alto Horno 309.
Turno Permanente:
Farmacia "Club Hípico", Avenida Edrvio 103.
Farmacia "Don Carlos", Prieta 3760.

CORONEL:
Farmacia "Verde", Manuel Montt 204.

LOTA:
Farmacia "Durán", Pedro Aguirre Cerda 106.

Itinerario Aéreo

Movimiento de aviones de Línea Aérea Nacional para hoy, en Carriel Sur.

Llegadas de Santiago:
Vuelo 302, a las 10.20 hrs.
Vuelo 852, a las 1.50 hrs.
Salidas a Santiago:
Vuelo 306, a las 1.40 hrs.
Vuelo 302, a las 13.40 hrs.
Vuelo 852, a las 15.35 hrs.
Salida al Sur:
Vuelo 852, a las 10.10 hrs. a Osorno, Puerto Montt y Punta Arenas.
Llegadas del Sur:
Vuelo 852, a las 15.35 hrs. de Punta Arenas, Puerto Montt y Osorno.

Informaciones:
Fono: Pasajes, 33752; Carga, 34119; y Aeropuerto Carriel Sur, 22779.

Movimiento de Trenes de Pasajeros

CONCEPCION A SANTIAGO:
Ordinario, Nº 6 (diario), sale a las 9.10 horas.
Expreso, Nº 2-A, sale a las 17.45 horas; los días miércoles, viernes y domingos, Tramal Tomé).
Nocturno, Nº 1, (diario), sale a las 23.00 horas.

SANTIAGO A CONCEPCION:
Expreso Nº 1-A, llega a las 14.45 horas; días martes, jueves y sábados.

SALEN DE CONCEPCION
1006. Sale a las 8 horas (diario), a Santiago.
Nº 13, 2.30 horas. Expreso. Lleva combinación Expreso Puerto Montt.
Nº 11, 6.30 horas: Valdivia, ordinario, diario.
Nº 1, 9.10 horas, Santiago, ordinario, diario.
Nº 3-A, 13.45 horas, Santiago, Expreso; noticias, viernes y domingos.
Nº 63, 14.50 horas, Tomé, mixto, diario.
Nº 65, 17 horas, Chillán, diario, excepto sábados y domingos, vía Tomé.
Nº 66-B, 19.05 horas, Chillán, sábados, vía Tomé.
Nº 64, 20.35 horas Tomé, diario, excepto sábados y domingos.

LLEGAN A CONCEPCION
1005, llega a las 22.50 horas, de Santiago.
Nº 14, 2.10 horas, de Lajá, combina con Expreso Valdivia - Santiago.
Nº 7, 9.05 horas, de Santiago, diario.
Nº 14, 12.35 horas, de Temuco, diario.

[323] *Crónica*. "Afirma Mohsen Yasseen: "Los pequeños burgueses una obra de actualidad." Concepción, jueves 29 de abril de 1971
[324] *Crónica*. "Gorki: Los pequeños burgueses." Op.Cit.
[325] *Crónica*. "Teatro sobre una pata." Concepción, sábado 14 de agosto de 1971

24.3 Vida e morte Severina

Vida e morte Severina[326] de Joao Cabral de Melo Neto, definida como "un poema de profundo sentido social", figuró en discursos periodísticos que destacaron las gestiones realizadas por el elenco universitario para acercar el teatro a los sectores obreros y vecinales: "Nunca como ahora el TUC ha logrado integrar más cohesionadamente el público local. Para ello ha encontrado la vía de las Juntas de Vecinos con la coordinación de la Oficina de Pobladores de la Intendencia, los Centros de Madres mediante la oficia de COCEMA, los clubes deportivos, las cooperativas de viviendas, el gremio de los profesores y la CUT."[327]

Ocasionalmente hubo discursos como los de *El Sur*, que sintetizaron el argumento de la obra y describieron el principal recurso empleado por el elenco para "obtener un acercamiento efectivo entre los espectadores y los actores: En varias escenas los actores entran al escenario a través de la platea, recorren los pasillos y ascienden al escenario a través de una escalinata que cubre todo el frente del estrado. Otros recursos que se usarán son las melodías populares; además de los temas brasileños carnavalescos, se incluyen en la obra temas populares de actualidad en Concepción."

HOJA PROGRAMA EDITADA POR EL TEATRO DE LA UNIVERSIDAD DE CONCEPCION PARA CIRCULAR DURANTE LA TEMPORADA DEL 24 DE SEPTIEMBRE AL 3 DE OCTUBRE DE 1971 DE LA OBRA "VIDA E MORTE SEVERINA" EN EL TEATRO CONCEPCION Y EN POSTERIORES GIRAS DE EXTENSION.

Concepción, 24 septiembre 1971.

El Journal de Severino

Diario tarjado para llamar la atención sobre la tragedia brasileña a través de una obra que habla de su "terrible" Nordeste.

La Vida Severina, Verdad Aunque Duela

...Y Dios creó al hombre a su imagen y semejanza. Y lo dio para vivir el jardín del Edén, donde se multiplicaría y no moriría jamás. Pero la serpiente tentó a Eva, y Eva a Adán. Y entonces fueron desterrados del Paraíso y condenados a morir...

Múltiple Trabajo de Quienes Descorren el Velo Brasileño

Los Actores Que No se Ven

[326] Según la prensa en *Vida e morte Severina* participaron: Juan Arévalo, Hernán Ormeño, Pedro Villagra, Fernando Farías, Inés González, María Eugenia Cavieres, Mireya Mora, Edith Hüper, Paula Novoa, Leonardo Archiles, Jorge Lizama, José Urra, Alfredo Navarrete y Víctor Vásquez (los seis últimos fueron especialmente contratados para el montaje). En dirección, Heine Mix; en ayudantía de dirección, Brisolia Herrera; y en escenografía e iluminación, Héctor Hodgkingson. *El Sur*. "Carnaval brasileño en estreno del TUC." Concepción, viernes 24 de septiembre de 1971

[327] *Crónica*. "Vida e morte Severina estrena el Teatro de la U." Concepción, viernes 24 de septiembre de 1971

De todas las crónicas publicadas por los diarios locales sobre este estreno, sólo hubo una que refirió a algunos aspectos de dos lenguajes de la puesta en escena, dirección y actuación. El trabajo del director, evaluado según criterios no del todo claros, fue celebrado por la "concepción audaz" del montaje. El desempeño de los actores estables del TUC, fue destacado según la homogeneidad manifestada en escena; y el de los actores invitados, según su "notable empeño". Pedro Villagra fue felicitado porque "hizo un buen trabajo"; Mireya Mora, por haber "dado una Doña Muerte aceptable"; y Hernán Ormeño, aunque catalogado como un "buen profesional", fue llamado a resolver los problemas de una actuación que "no había alcanzado toda su fuerza expresiva."

24.4 El muro

El muro[328] de Efraín Díaz figuró en la prensa local como la obra ganadora del Concurso Nacional de Obras convocado por el TUC que sería presentada para el espectáculo navideño. No hubo respecto de este montaje discursos periodístico teatrales que desarrollaran aspectos de los lenguajes de la puesta en escena.

Hoy a las 22 horas

Función Especial del DATUC en Foro de la "U"

Una función en el Foro Abierto de la Ciudad Universitaria, constituye el aporte de este plantel en los programas navideños de este año y representa la continuación de una tradición iniciada junto con la aparición del escenario clásico.

A las 22 horas, el hoy "Departamento de Artes Teatrales" del Instituto del Arte presentará la obra "El Muro" del autor santiaguino Efraín Díaz, bajo la dirección de Roberto Navarrete y con escenografía, vestuario e iluminación de Héctor Hodgkinson. Esta obra es la ganadora del Concurso Nacional de Obras que organizó el antiguo TUC como una manera de encontrar textos de teatro infantil.

En el reparto intervienen la totalidad de los componentes del elenco artístico profesional universitario a base de un libreto que está basado en la realidad de Chile actual y su relación con el niño. Dicho montaje constituye uno de los pocos preparados para las especiales características del Foro. Por otra parte, Roberto Navarrete que vuelve a dirigir en Concepción, es uno de los elementos que mayor número de montajes para este local reúne, lo que constituye un aval de espectáculo.

La obra, escrita para ser interpretada por niños ha sido enfrentada por actores adultos en una experiencia interesante para todo intérprete, derivado de la complejidad en los caracteres de los personajes infantiles.

ENTREGA DE PREMIOS

Previo a la función misma el Departamento de Artes Teatrales de la Universidad procederá a la entrega de los premios correspondientes a los dos concursos de obras teatrales, a nivel nacional a que llamó este año. Resultaron ganadores en el concurso general el autor Sergio Arrau con su obra "La Lisistrata González" y en el concurso infantil Efraín Díaz. El primero se hizo acreedor al Premio Asociación del Personal Docente y Administrativo de la Universidad, por valor de E° 6.000 y el segundo un premio de la misma entidad, por la cantidad de seis mil escudos. El segundo premio del concurso general fue declarado desierto, mientras que en el concurso de obras infantiles el segundo premio recayó en el autor penquista Manuel Gutiérrez, profesor de la Escuela 74 de nuestra ciudad y ayudante de la Escuela de Educación, con reconocida trayectoria como director del Teatro Infantil de la escuela de Lorenzo Arenas. Este segundo premio lleva el nombre de Lotería de Concepción y tiene un monto de un mil quinientos escudos. En el concurso general de obras se acordaron dos menciones honrosas y en el concurso infantil una.

El Miércoles Estrenan Obra Premiada por TUC

EL TEATRO de la Universidad de Concepción — TUC— dio a conocer el resultado de los dos concursos de obras teatrales, uno general y otro para obras destinadas a niños, informando además que la pieza premiada en el certamen de teatro infantil será estrenada en ocasión de la Navidad.

En el concurso general de obras, el jurado que integraron Heine Mix, Gastón Von dem Bussche y Ramón Candia, otorgó el primer premio a "La Lisistrata González", de Sergio Arrau. El segundo premio, desierto. Menciones honrosas para Víctor Torres con "Flores y Malezas en el Jardín Electoral" y Alberto Trewhela por su obra "En el Cerro donde arden las piedras". El primer premio, instituido por la Asociación del Personal Docente y Administrativo de la Universidad, era de cinco mil escudos.

En el concurso de obras infantiles, el primer premio de seis mil escudos —de la Asociación del Personal—, correspondió a Efraín Vicente Díaz Molina, de Santiago, por su pieza "El Muro", que será estrenada el miércoles próximo, y luego llevada a diversos escenarios de la ciudad y la zona. Segundo premio a Manuel Gutiérrez, de Concepción, por su obra "La leche no hay nadie que la deseche". Mención para "Vigilancia Juvenil", de Carlos Pardo Godoy, de La Serena.

[328] Según la prensa en *El muro* participaron: Pedro Villagra, Brisolia Herrera, Mireya Mora, José Miguel Soza, Pedro Castillo y Fernando Farías. En dirección, Roberto Navarrete; y en escenografía, vestuario e iluminación, Héctor Hodgkinson. *Crónica*. "Teatro de la U actúa en FERBIO." Concepción, jueves 27 de enero de 1972

25. MONTAJES DEL DATUC: 1972

El Sur: "El DATUC entregará nociones fundamentales de teatro a estudiantes universitarios con el objeto de preparar a los jóvenes para que estén en condiciones de organizar grupos teatrales en las zonas obreras"

Durante 1972 los conflictos sociales, provenientes de la derecha e izquierda política, se hicieron más intensos. A mediados de año una huelga organizada por los dueños de camiones paralizó al país durante más de tres semanas. En este contexto el TUC comenzó a formar parte del Instituto de Arte, junto a la Orquesta, a la Escuela de Música y Artes Plásticas, al Coro y al Taller Experimental de Teatro. A partir de esta modificación el elenco pasó a llamarse Departamento de Artes Teatrales de la Universidad de Concepción, DATUC. Su función era "arrancar al artista de su aislamiento e integrarlo a todo el vasto proceso de realización que brota de un mundo en marcha."[329] El DATUC figuró dirigido por Roberto Navarrete.

Los medios de comunicación *apoyaron y promovieron* sistemáticamente el nuevo impulso que el elenco universitario le dio al teatro chileno: "uno de los aportes que puede hacer un teatro provinciano, enclavado en una zona industrial, es iniciar a toda esta legión

CRONICA

RADAR POLITICO

La Oposición Elimina Lluvia de Impuestos

SE ENOJO EL PN

"MIENTE" EL MINISTERIO DEL INTERIOR

Allende Ataca al Congreso Nacional

ABIERTA LUCHA ENTRE EL MUI Y LA UP EN LA FEC '72

EL "LATORRE" EN TALCAHUANO

Usurpados Terrenos de Obreros Municipales

Violenta Reacción En Defensa de Tohá

Regresaron de Cuba Militares Chilenos

[329] *El Sur*. "El Instituto de Arte." Concepción, domingo 21 de enero de 1973

potencial de espectadores mediante personajes y vivencias conocidas, cercanas, fácilmente identificables."[330] Durante el período, el TUC puso en escena cuatro obras dramáticas : *El muro* de Efraín Díaz, Primer Premio del Concurso Nacional de Obras DATUC 1972; *Hora cero* de Roberto Navarrete; *La canción rota* de Antonio Acevedo Hernández y *Lisístrata González* de Sergio Arrau, Primer Premio del Concurso Nacional de Obras DATUC 1971.

El DATUC no sólo figuró en los medios de comunicación penquistas del período por su incentivo de la dramaturgia chilena, sino también por sus actividades de investigación, difusión y formación, que muchas veces figuraron con mayor sistematicidad y en discursos periodísticos de mayor desarrollo que aquellos publicados a propósito de los montajes puestos en escena por el elenco. De esta manera, aunque muchas veces los discursos periodísticos recibían como titular el nombre de la obra estrenada, más del cincuenta por ciento de su contenido estaba dedicado a informar de las actividades realizadas por la comisión de investigación que estudiaba al hombre de la zona del carbón "para producir una obra que lo representara"; o dedicado a promover el Curso para Monitores Teatrales dirigido a profesores de Enseñanza Media; el Primer Festival de Teatro de la Enseñanza Media; el Primer Congreso de Teatro y Educación; y/o el Festival de Teatro Independiente de la Zona Sur.

El énfasis que la prensa de la época dio a las actividades de difusión e investigación teatral y no así al análisis del texto dramático, a los antecedentes del dramatugo, director y actores y/o al desarrollo de aspectos de los lenguajes de la puesta en escena, fue coherente con las nuevas orientaciones político teatrales emprendidas por el TUC a partir de 1970. Este proceso que buscaba redefinir el sentido y sobre todo la función del quehacer teatral del elenco en la zona era también coherente con el proyecto político que había llevado a Salvador Allende a la presidencia del país. De acuerdo a esto, era pertinente al momento histórico y a las estrategias de supervivencia de los medios de comunicación, por ejemplo que la prensa penquista de la época destacara de la puesta en escena de *La canción rota*, el efecto que el elenco buscaba provocar en los espectadores de la zona, "la rebelión social."

En 1972, figuraron en la prensa local numerosos conjuntos teatrales inaugurados al alero de distintas instituciones penquistas: El Teatro Aficionado Popular, TAP, auspiciado por el Instituto de Arte de la Universidad local, dirigido por Edith Hüper; la Compañía Independiente de Teatro Nacional Infantil, dirigida por René Mayorga; el Teatro de Ensayo de los Liceos de Concepción, TELCO, dependiente del Departamento de Educación extra escolar de la Intendencia, dirigido por Mario Fernández; el Grupo Teatral El Errante, auspiciado por el Instituto de Arte de la Universidad local, dirigido por Carlos Sotomayor; el Grupo de Teatro del Instituto Superior de Comercio de Concepción, dirigido por Alberto Luengo y Ricardo Rivera; el Grupo de Teatro Liberación, dependiente del Liceo La Asunción, dirigido por Alberto Calderón y Sergio Roa; y el Grupo de Teatro Minas del Carbón, dependiente de ENACAR, dirigido por Luis Ramírez.

Las actividades de estos nóveles elencos compartieron las páginas de los diarios locales con otros que tenían un año o más de funcionamiento en la zona: el Teatro Augusto Salazar, dependiente de la Empresa Nacional del Petróleo, ENAP, dirigido por José Naranjo; el Teatro Infantil de Concepción, TIC, dependiente de la Escuela N°74 de Lorenzo Arenas, dirigido por Manuel Gutiérrez; el Teatro de la Universidad Técnica del Estado sede Concepción, TEUT, dependiente de Universidad Técnica, dirigido por Ximena Ramírez; y el Taller Experimental de Teatro, dependiente de la Universidad penquista, dirigido por Juan Curilem.

[330] *El Sur*. "Con Hora Cero comenzará temporada 1972 del DATUC." Concepción, domingo 2 de abril de 1972

25.1 El muro

El muro de Efraín Díaz, figuró en los medios de comunicación como la primera de cuatro obras chilenas que montaría el DATUC en 1972. La prensa local no dedicó crónica alguna al montaje, ni difundió el elenco de actores y técnicos que participaron en él, como tampoco publicó discursos periodísticos que desarrollaran aspectos de los lenguajes de la puesta en escena.

25.2 Hora cero

Los discursos periodísticos sobre el montaje de *Hora cero*[331] de Roberto Navarrete difundieron los escenarios en los que sería puesto en escena y las facilidades que tendrían los trabajadores y estudiantes para asistir; proporcionaron algunos antecedentes del dramaturgo y director Roberto Navarrete; y sintetizaron el argumento de la obra, especulando sobre su tesis: "se trata de una crítica al sistema burgués capitalista y al individuo que acepta esos valores y nada hace por rebelarse."[332]

Hora cero
En escena: Pedro Villagra y María Eugenia Cavieres

[331] Según la prensa en *Hora cero* participaron: Pedro Villagra, María Eugenia Cavieres, Gloria Varela, Fernando Farías, Alejandro Castillo, Hernán Ormeño, Leonardo Archiles, Alberto Villegas y Mireya Mora. En dirección, Roberto Navarrete; en escenografía, vestuario e iluminación, Héctor Hodgkinson; y en música incidental, Wilfried Junge. *El Diario Color.* "Hora Cero próximo estreno del DATUC." Concepción, lunes 10 de abril de 1972

[332] *El Diario Color.* "Hora Cero en sexta función." Concepción, domingo 23 de abril de 1972

25.3 La canción rota

La canción rota[333] de Antonio Acevedo Hernández figuró en discursos periodísticos que esencialmente difundieron la nómina de localidades en las cuales el montaje sería presentado, destacando las llamadas "salidas de conocimiento", cuyo objetivo era acercar el teatro a los campesinos e intercambiar con ellos "impresiones" respecto de la "autenticidad de algunas situaciones dramáticas y de algunos personajes."

La canción rota fue promocionada como una obra que sería fácilmente comprendida por los espectadores, sobre todo porque éstos se identificarían sin esfuerzo con los personajes debido "al manejo del lenguaje popular y a que la obra no se queda en la denuncia descriptiva, sino que apunta al despertar y a la rebelión social."[334] No hubo en relación al montaje desarrollo de aspectos de los lenguajes de la puesta en escena. De esta manera, la experiencia de dirección a cuatro voces no tuvo resonancia alguna para los discursos periodístico teatrales de la época.

Pedro Villagra

[333] Según la prensa en *La canción rota* participaron: Inés González, Gloria Varela, Mireya Mora, Brisolia Herrera, María Eugenia Cavieres, Fernando Farías, Juan Arévalo, Roberto Navarrete, Alberto Villegas, Pedro Villagra, Alejandro Castillo, Hernán Ormeño y Leonardo Archiles. Además de éstos figuraron seis "actores independientes": Gustavo Mendoza (conjunto teatral Elías Lafertte), Víctor Paz (Taller de Teatro del Liceo N°2), Nelson Reyes y Sergio Zúñiga (Taller de Teatro de la Universidad de Chile, sede Temuco), Jaime Pincheira (Taller de Experimentación Teatral del TUC) y Juan Sandoval (Auxiliar de la Universidad de Concepción). En dirección: Alejandro Castillo, Fernando Farías, Pedro Villagra y Alberto Villegas. Según *El Sur*, el propósito de esta dirección a cuatro voces consistía en "aprovechar" el elemento humano existente, de manera que se llegara a contar con una planta de directores y así no requerirlos de la capital. El TUC había explorado por primera vez en una experiencia de esta naturaleza en 1960, cuando junto a la Escuela de Teatro puso en escena *El pájaro azul*, montaje dirigido por Nelson Villagra, Alberto Villegas y Jaime Vadell. *El Sur*. "DATUC estrena La canción rota." Concepción, miércoles 28 de junio de 1972.

[334] *El Diario Color*. "Antonio Acevedo Hernández." Concepción, 12 de marzo de 1972

25.4 Lisístrata González

Los discursos periodísticos sobre el montaje de *Lisístrata González*[335] de Sergio Arrau anunciaron con tres meses de anticipación que para su puesta en escena se invitaría especialmente a un director. Durante aproximadamente dos meses, Pedro de la Barra figuró como el posible director del montaje, sin embargo posteriormente fue Edgardo Bruna el que llegó a Concepción.

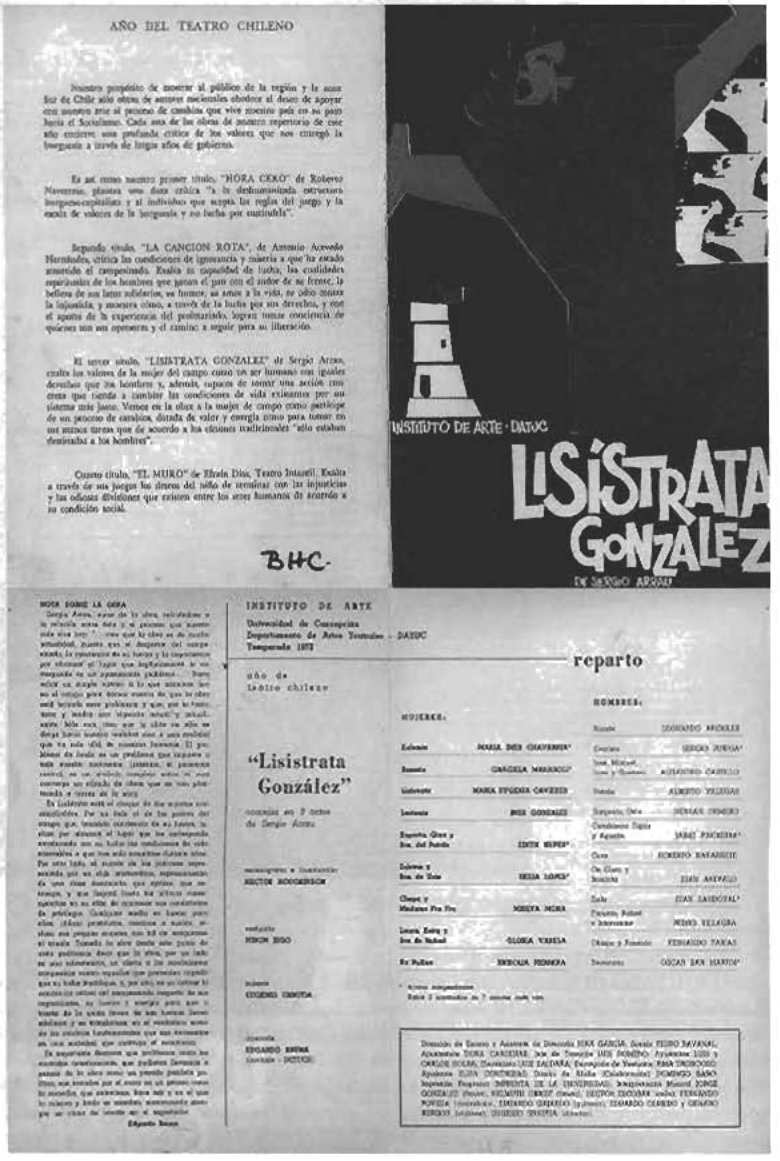
Edgardo Bruna

[335] Según la prensa en *Lisístrata González* participaron: Brisolia Herrera, María Eugenia Cavieres, Inés González, Gloria Varela, Mireya Mora, Roberto Navarrete, Alejandro Castillo, Hernán Ormeño, Juan Arévalo, Pedro Villagra, Fernando Farías, Leonardo Archiles y Alberto Villegas. Figuraron como invitados provenientes del "movimiento teatral independiente penquista": Edith Hüper, María Inés Chavarría, Helia López, Graciela Marabolí, Sergio Zúñiga, Jaime Pincheira, Juan Sandoval y Oscar San Martín. En dirección, Edgardo Bruna; en escenografía e iluminación, Héctor Hodgkinson; en vestuario, Ninón Jegó; en coreografía de los temas musicales, Raquel Gaete; en composición de la música, Eugenio Urrutia; y en interpretación musical, profesores de la Orquesta Sinfónica de Concepción. *Crónica*. "El jueves 7 en el Teatro Concepción: Lisístrata González: Comedia de mucho humor." Concepción, lunes 28 de agosto de 1972

A pesar que los discursos periodísticos fueron recurrentes en celebrar el incentivo de la dramaturgia local emprendida por el DATUC a comienzos de 1972, el nóvel dramaturgo Sergio Arrau, no recibió mayor atención de la prensa de la época, como sí la tuvieron el director invitado Edgardo Bruna y el encargado de la música del montaje, Eugenio Urrutia.

Las crónicas sobre la obra de Arrau difundieron una síntesis argumental; promovieron la puesta en escena como "teatro comprometido con la realidad nacional"; y la nómina de localidades en las cuales ésta sería presentada. El único discurso periodístico publicado después del estreno, aparentemente ocurrido el 07 de septiembre de 1972, valoró la interpretación musical, según conceptos vinculados al teatro épico "bien la interpretación musical como elemento distanciador y objetivante"; y celebró el trabajo de los actores por su "franca simpatía", según criterios que no fueron explicitados.

Un año después, durante el mes de octubre de 1973, inmediatamente después del Golpe Militar, el montaje de *Lisístrata González* figuró nuevamente en los medios de prensa penquistas, pero esta vez catalogada como "un canto a las tomas y a la intervención"[336] y como ejemplo del predominio del teatro de concientización que había caracterizado al DATUC durante los últimos tres años, motivo por el cual los discursos periodísticos justificaban la suspensión indefinida del elenco universitario.



AÑO DEL TEATRO CHILENO

Nuestro propósito de mostrar al público de la región y la zona Sur de Chile sólo obras de autores nacionales obedece al deseo de apoyar con nuestro arte el proceso de cambios que vive nuestro país en su paso hacia el Socialismo. Cada una de las obras de nuestro repertorio de este año encierra una profunda crítica de los valores que nos entregó la burguesía a través de largos años de gobierno.

Es así como nuestro primer título, "HORA CERO" de Roberto Navarrete, plantea una dura crítica "a la deshumanizada estructura burguesa-capitalista y al individuo que acepta las reglas del juego y la escala de valores de la burguesía y no lucha por cambiarlas".

Segundo título, "LA CANCION ROTA", de Antonio Acevedo Hernández, critica las condiciones de ignorancia y miseria a que ha estado sometido el campesinado. Exalta su capacidad de lucha, las cualidades espirituales de los hombres que ganan el pan con el sudor de su frente, la belleza de sus fiestas solidarias, su humor, su amor a la vida, no sólo ahora la injusticia, y muestra cómo, a través de la lucha por sus derechos, y con el aporte de la experiencia del proletariado, logran tomar conciencia de quienes son sus opresores y el camino a seguir para su liberación.

El tercer título, "LISISTRATA GONZALEZ" de Sergio Arrau, exalta los valores de la mujer del campo como un ser humano con iguales derechos que los hombres y, además, capaces de tomar una acción concreta que tienda a cambiar las condiciones de vida existentes por un sistema más justo. Vemos en la obra a la mujer de campo como partícipe de un proceso de cambios, dotada de valor y energía como para tomar en sus manos tareas que de acuerdo a los cánones tradicionales "sólo estaban destinadas a los hombres".

Cuarto título, "EL MURO" de Efraín Díaz, Teatro Itinerante. Exalta a través de sus juegos los deseos del niño de terminar con las injusticias y las odiosas divisiones que existen entre los seres humanos de acuerdo a su condición social.

BHC.

INSTITUTO DE ARTE · DATUC

LISÍSTRATA GONZÁLEZ

DE SERGIO ARRAU

NOTA SOBRE LA OBRA

Sergio Arrau, autor de la obra estrenada a la revista esta vez y se pregunta: ¿por qué nuestra vida vive hoy "...como que la obra es de mucha actualidad, puesto que el desarrollo del campo chileno, la conciencia de su lucha y la experiencia por alcanzar el logro que implacablemente le va respondiendo en un aprendizaje político... Nuestra mujer ya dando vuelos a lo que acontece hoy en el campo para formar nuestra obra, que le diera una visión histórica y que, por lo tanto, tiene y tendrá una vigencia actual y actual... pero más aún, creo que la obra en sí, no deja hacer nuestro contacto con a una realidad que ya no sólo del nuestro horizonte. El problema de fondo es un problema que trasciende a todo nuestro horizonte histórico, el problema central, en un artículo recientemente escrito en mi concepto un elemento sobre el cual converge un elenco de obras que en vías planteando a través de la mujer.

En Lisístrata nos encontramos con dos mujeres extraordinarias. Por un lado el de las mujeres del campo, que, tratando diariamente de no hacerse la clase por alcanzar el logro que las corresponda enfrentando con su lucha las condiciones de vida miserables a que han sido sometidas durante años. Por otro lado, el mundo de las mujeres representada por un alto aburguesado, representantes de una clase dominante que oprime que no entiende y no logrará hasta no alcanzar nuestras aspiraciones en su alto de reconocer sus características de privilegio. Cualquier medio es bueno para ellas. Ellas: prostitutas, mentiras a medias, mujeres que pasajes de ayuda, son hijas de compañeras al triunfo. Tomando la obra desde este punto de vista problemático desde que la obra, por un lado se nos relacionaría, un diario y de dos dimensiones antagónicas nuestro espectador que pretendan expresar que no hubo problemas y, por otro, no se cubrirá la escisión (en cuanto) del antagonismo (negativo) de sus organizadores, no (como) y energía para que la tuerta de la unión (entre) de sus hermanos (como) adelante y no retrocedan en su condición social.

Eduardo Bruna

INSTITUTO DE ARTE

Universidad de Concepción

Departamento de Artes Teatrales - DATUC

Temporada 1972

año de teatro chileno

"Lisistrata González"

comedia en 3 actos de Sergio Arrau

escenografía e ilustración HECTOR MONDACA

realización HIRAM BIOU

música EUGENIO URRUTIA

dirección EDGARDO BRUNA (invitado - DATUC)

reparto

MUJERES:

Lisístrata — MARIA INES CHAPARRO*

Rosario — GRACIELA MARANGO*

Valentina — MARIA EUGENIA CAVIEDES

Leonarda — INES GONZALEZ

Begoña Olaso y Ana. del Pueblo — EDITH MUÑOZ*

Lolenza y Ana. de Tuna — HILDA LOPEZ*

Chaqui y Madame Pin Pin — NORMA MORA

Laura, Estela y Ana de Nahuel — GLORIA VARELA

Ex Pollos — ENEOLIA PEDREROS

HOMBRES:

Kinsolo — EDUARDO ARCHILLE

Cleotario — SERGIO JUNGA*

Jose Miguel, Lucas y Cleotario — ALEJANDRO CASTILLO

Teodoro — ALBERTO VILLEGAS

Sargento Cleto — HERNAN CISNERO

Cumbanchero Tigrito y Agustín — ISAAC PINCHEIRA*

Cura — ROBERTO BATARCELTE

Un Cura y Invitado — JUAN ARAVENA

Turko — JUAN SANDOVAL*

Pancrasio Rafael e Intermedio — PEDRO VILLAGRA

Chispa y Francisco — FERNANDO TAPIA

Intermedio — OSCAR SAN MARTIN*

* Actores independientes

Nota: 2 intermedios de 7 minutos cada uno.

Dirección de Teatro y Asistencia de Dirección: INES GARCIA. Jefatura: PEDRO SAVIGNAC. Apoderada: DORA CARDENAS. Jefe de Taller: LUIS ROMERO. Ayudantes: LUIS y CARLOS SOLAR. Encargada: LUZ SALDAÑA. Encargado de Vestuario: ENA DROGUETT. Ayudantes: ELBA DONOSO. Asesor de Aseo (Coordinador): DOMINGO SAAVEDRA. Impresión: Proprietor: IMPRENTA DE LA UNIVERSIDAD. Investigación Musical: JORGE GONZALEZ (Pianist), RICARDO ORTIZ (Guitar), HECTOR ESCOBAR (violin), FERNANDO PONCE (violoncello), EDUARDO QUIROZ (Quitarrón), EDUARDO CISNERO y GERARDO BURGOS (Violines), OSVALDO SEPULVEDA (Clarinet).

[336] *El Sur*. "La muerte del DATUC." Concepción, jueves 11 de octubre de 1973

26. MONTAJES DEL DATUC: 1973

El Sur: "Al parecer hubo una equivocación, por cierto que no involuntaria, en el sentido de confundir el teatro de carácter social, con el teatro político. El artista debe limitarse a señalar los problemas sociales, pero sin caer en la concientización, porque entonces deja de ser arte para dar paso al panfleto político"

El año 1973 se inició con la elección de Carlos von Plessing como nuevo rector de la Universidad de Concepción. Un mes después Roberto Navarrete, director del DATUC, renunció a su cargo para dedicarse "a la creación teatral individual y colectiva."[337] Los medios de comunicación penquistas del período no establecieron vínculos entre ambas situaciones, sin embargo Roberto Navarrete aludió a las discrepancias con el nuevo rector en una entrevista concedida a *El Sur*: "Nosotros estamos comprometidos con un partido, con una realidad social y no podemos hacer concesiones. Aunque cambie el rector de la Universidad y no coincidan nuestros planteamientos políticos, nosotros seguiremos reflejando la realidad social y no cambiaremos de actitud frente al cambio social que vive el país."

Rector Carlos von Plessing:

"NO PERMITIRE NUEVAS TOMAS EN CASA CENTRAL"

• "SI ASI OCURRE PEDIRE LA FUERZA PUBLICA PARA DESALOJARLA", AGREGO.

El Departamento de Artes Teatrales

• *Polémicos planteamientos de un director.*

A partir del año pasado, la actividad teatral universitaria penquista quedó integrada al recién formado Instituto de Arte, que entró en funciones en el mes de agosto. Con ello, el familiar TUC (Teatro de la Universidad de Concepción) adoptó también una nueva sigla: DATUC (Departamento de Artes Teatrales de la Universidad de Concepción).

Este departamento se encarga fundamentalmente de "atender todo lo relacionado con la expresión y las técnicas del hecho escénico, a partir de las actividades específicas de docencia, investigación y difusión. Forman parte de él un equipo profesional y el Teatro de la Universidad".

El teatro en la vida cultural penquista se remonta al 18 de noviembre de 1849, fecha en que fue creado por la Sociedad de Exalumnos de la Universidad. Después de pasar por una etapa de aficionados, de profesionales en 1800. Cumplió desde entonces una brillante labor y fue considerado por mucho tiempo como uno de los mejores conjuntos dentro del país e incluso de América Latina. Como Departamento del Instituto de Arte universitario continuará ahora una nueva etapa en la evolución del teatro universitario penquista.

En su funcionamiento interno, este Departamento consta de una sección técnica, formada por la planta de actores y directores (formada por 25 personas) y una Asamblea compuesta por los docentes (actores honorarios) y una representación estudiantil. Asambleas que tiene la función de proponer, discutir y aprobar programas y exigir el cumplimiento de los mismos. El jefe del Departamento es transitorio, así, en "jefe ejecutor" de los acuerdos tomados por la asamblea. Dirige este departamento, Roberto Navarrete.

Conversamos con Roberto Navarrete y preguntamos cuáles son, concretamente, los beneficios que obtiene el teatro al ser integrado al Instituto de Arte.

"Para nosotros —responde— el bajo todo punto de vista provecho trabajar dentro de lo posible como elemento integrado junto a los demás departamentos. Gonamos, de este modo, del sistema de las "prestaciones de servicio", lo que nos permite poder trabajar ocasionalmente con el equipo profesional o técnico especializado de los otros departamentos. El trabajo en más unido y pueden aprovecharse plenamente los recursos disponibles. Por otro lado, es ventajoso para nuestro conjunto, también, adquirir administración propia."

Durante el año pasado, el DATUC montó tres obras de autores chilenos: "La Canción Rota", de Antonio Acevedo Hernández, "Hora Cero", de Roberto Navarrete y "La Ligistrata González", de Sergio Arau. Tuvo una amplia labor de difusión en la zona, en la ciudad, en los barrios, preocupándose principalmente de llegar hasta los cursos más denunciantes posibles que hasta entonces habían estado al margen del teatro. Organizó cursos de monitores para profesores, festivales y trabajó en los talleres populares del Departamento de Extensión por el Arte.

¿Cuál es el programa para este año?

"Este año—resume Navarrete—, se caracterizará por una apertura al repertorio internacional. La primera obra que llevamos a escena es "Santa Juana de América", de Andrés Lizarraga, dirigida por Julio Román. Luego es posible que montemos "Tartufo", de Molière. Y, aún no está discutiendo si la tercera obra llevará un título de Brecht o si se montará una obra colectiva preparada por el propio grupo de teatro. Con especial interés seguiremos trabajando en los talleres y organizaremos tres festivales en total: el Octavo Festival de Teatro Independiente (que tuvo lugar en enero), uno para estudiantes de la enseñanza media y uno para los trabajadores. Mantendremos los cursos de monitoría para profesores de la enseñanza media y primaria."

Usted ha dicho que renunció al cargo de director del DATUC. ¿Por qué renuncia?

"Renuncio —aclara Navarrete— porque no me atrae el trabajo administrativo que exige un cargo como este. Prefiero dedicarme a mi trabajo artístico, al teatro propiamente tal, a la creación teatral individual y colectiva."

¿Cuál es su enfoque al problema de la ausencia de público en las salas de espectáculos?

"Nosotros no hemos tenido problemas con el público. La asistencia ha sido buena en las diversas presentaciones. Llama la atención el creciente interés de los estudiantes secundarios por el teatro. A pesar una de nuestras funciones para estudiantes, asistían alrededor de cinco mil a seis mil estudiantes. De lo que sí hay que darse constancia, es que la burguesía se ha alejado del teatro, porque las obras que presentamos contienen planteamientos críticos frente a la burguesía. Pero a nosotros no nos interesa el público burgués."

¿Están ustedes especializando al público para ver las obras importantes de la dramaturgia internacional a través de sus programas de divulgación teatral de corte crítico-social?

"Nosotros estamos comprometidos con un partido, con una realidad social y no podemos hacer concesiones. Aunque cambie el rector de la Universidad y no coincidan nuestros planteamientos políticos, nosotros seguiremos reflejando la realidad social y no cambiaremos de actitud frente al cambio social que vive el país. Nosotros estamos formando nuestro público, un público nuevo al que le ha tocado ir al teatro. Antes, el teatro nuestro era considerado un teatro importante, uno de los mejores del país, incluso de América Latina. ¿Por qué? Porque hacíamos un teatro "preciosista", un teatro perfecto, importaba más la forma que el contenido. Ahora se presentan obras que tienen una temática, a una forma, pero antes, cuando se hacía teatro "preciosista", el público que iba al teatro no le gustaba lo que se hacía."

Roberto Navarrete, direct

[337] *El Sur*. "El Departamento de Artes Teatrales." Concepción, domingo 11 de febrero de 1973

A comienzos de mayo, Héctor Hodgkinson figuró como el nuevo director del DATUC y Roberto Navarrete, integrando el reparto del único montaje puesto en escena por el elenco universitario durante el año: *Santa Juana de América.*

Hasta el mes de agosto de 1973, el DATUC continuó orientando su trabajo de acuerdo a una "función social, como agente educador, orientador y clarificador de ideas."[338] Durante el año, el elenco figuró vinculado a sectores poblacionales, sindicales y estudiantiles de la ciudad y la zona, lo que provocó en los medios de comunicación locales, la publicación de textos controvertidos. En el lapso de dos meses y en el mismo medio de comunicación, *El Sur*, fueron publicados discursos periodísticos representativos de perspectivas encontradas.

"La burguesía se ha alejado del teatro, porque las obras que presentamos contienen planteamientos críticos frente a la burguesía. Pero a nosotros no nos interesa el público burgués. Nosotros estamos formando nuestro público, un público nuevo al que le era vedado ir al teatro."[339]

"El Teatro Universitario de Concepción se considera a sí mismo como una sucursal propagandística de la Unidad Popular, cuya única labor debe ser la de concientizar a un público que ellos suponen ávido de las emociones del teatro. A ver si el DATUC sale de su ostracismo y se decide a trabajar para lo que fue creado: para la comunidad a través del teatro. Y la comunidad no la forman solamente las poblaciones, sino todos los habitantes de la ciudad, aun aquellos que se tachan de burgueses." [340]

"Estamos ciertos que mediante un programa artístico integral y regular en cada barrio, todos los adultos y niños, que rara vez han podido asistir a algún concierto o representación teatral, cultivarán su sensibilidad y gusto artístico y llenarán paulatinamente esa necesidad espiritual."[341]

¿El Arte: Comprometido? Para una Elite? Para las Masas? Debe Censurarse? Cumple Alguno Función?
Del Apéndice Recreativo A la Dramatización Pedagógica
Coro Juvenil de H. Kock

[338] *El Sur*. "Página de historia viva." Concepción, domingo 6 de mayo de 1973
[339] *El Sur*. "El Departamento de Artes Teatrales." Op.Cit.
[340] Gerardo Sepúlveda. "Necesidades de un Teatro Escolar." *El Sur*. Concepción, domingo 25 de febrero de 1973
[341] Otilio Sánchez Farfán. "Instituto de Arte. Difusión artística de 1973." *El Sur*. Concepción, domingo 25 de marzo de 1973

En octubre de 1973, un mes después del Golpe Militar, el Departamento de Artes Teatrales de la Universidad de Concepción, DATUC, fue suprimido y sus integrantes, despedidos. Esta medida, ordenada por el rector delegado de la Universidad, capitán de navío ® Guillermo González Bastías, según *Crónica*, no iba dirigida contra el teatro, sino "contra aquellos que se dedicaron mañosamente a utilizar los escenarios para sus mezquinas pasiones políticas."[342] Los medios de comunicación fueron unánimes en apoyar esta medida: "Al parecer, hubo una equivocación en el sentido de confundir el teatro de carácter social, con el teatro político. El artista debe limitarse a señalar los problemas sociales, pero sin caer en la concientización, porque entonces deja de ser arte para dar paso al panfleto político, sujeto a otras reglas de juego, ya no relativas al arte escénico."[343]

[342] Gerardo Sepúlveda. "Suprimido el TUC." *Crónica*. Concepción, miércoles 17 de octubre de 1973
[343] *El Sur*. "Año cultural 1973." Concepción, sábado 25 de septiembre de 1973

26.1 Santa Juana de América

Santa Juana de América[344] de Luis Lizárraga fue el único estreno con el que el DATUC figuró en los diarios locales en 1973. Los discursos periodísticos sobre el montaje proporcionaron algunos antecedentes del director y del dramaturgo; una síntesis argumental de la obra; y destacaron que en el espectador dejaría la enseñanza de "un buen método para hacer la Reforma Agraria."

Después del 11 de septiembre de 1973, *Santa Juana de América* fue considerada por los tres medios de comunicación penquistas como una obra de "apoyo gráfico a las guerrillas."[345]

Vence Plazo Para Regularizar Vehículos

Análisis de las Bonificaciones

COMERCIO CALLEJERO: Municipio No Otorga Nuevos Permisos

La Muerte Del DATUC

Récor de Producción De Gas

Mejor Atención Para la Madre

CIUDADANOS DE CERDOS: La Meta Es Abastecer Al País

HUGO YAMA ARQUEROS: Detenidos No Precisan Abogados Aún

Fin a una verguenza

La "U" foco ultra

[344] Según la prensa en *Santa Juana de América* participaron: María Eugenia Cavieres, Brisolia Herrera, Inés González, Gloria Varela, Hernán Ormeño, Fernando Farías, Leonardo Archiles, Roberto Navarrete, Juan Arévalo y Alberto Villegas. En dirección, Julio Román; y en escenografía, coreografía, diseño de vestuario e iluminación, Héctor Hodgkinson. *Crónica*. "TUC ensaya obra *Santa Juana de América*." Concepción, viernes 16 de marzo de 1973

[345] *El Sur*. "La muerte del DATUC." Concepción, jueves 11 de octubre de 1973

27. TEATRO LIBRE DE LA FEDERACIÓN DE ESTUDIANTES

El Teatro Libre de la Federación de Estudiantes de la Universidad de Concepción fue fundado el 2 de abril de 1952, después de los conflictos generados entre algunos actores del Teatro de la Universidad de Concepción, TUC y el director del elenco, Jorge Elliot. No deja de ser curioso que el conjunto se autodenominara "Teatro Libre", rememorando con ello otro conjunto de igual nombre fundado el año 1951 y dirigido por el mismo Jorge Elliot. Por otra parte, aunque aparentemente no existía vinculación entre ambos elencos, la prensa del período estableció ciertas relaciones entre uno y otro al enfatizar el carácter de reposición de la obra *El mancebo que casó con mujer brava*, un montaje que también había figurado entre las puestas en escena del conjunto del año 1951.

El Teatro Libre del año 1952 señaló a la prensa de la época que su objetivo era "presentar obras breves, de fácil comprensión para el público y que no requirieran gran desembolso económico." Figuraron integrando el primer Directorio del Teatro Libre: Sergio Pineda, Director; Hugo Duvauchelle, Secretario General; Pedro Villalón Lepe, Tesorero; y Pedro Millar, Departamento Técnico.

Durante 1952, el Teatro Libre compartió las páginas de los diarios locales con el TUC, promocionando seis montajes: *Propuesta matrimonial*[1] y *Sobre el daño que hace el tabaco* de Antón Chéjov, dirigidas por Humberto Duvauchelle y Alberto Oroz, respectivamente; y *El mancebo que casó con mujer brava* de Alejandro Casona, dirigida por Nibaldo Mosciatti. A fines de año, puso en escena tres nuevos montajes: *El trágico a pesar suyo* de Antón Chéjov, *Cada oveja con su pareja* de Daniel Barros Grez y *El zapatero de enfrente* de Jorge Gajardo.

El Teatro Libre fue pionero en el incentivo de la dramaturgia nacional y local y en la ejecución de proyectos vanguardistas para la época. Formó parte de sus iniciativas el propósito de realizar teatro callejero en Concepción, proyecto que no llegó a ejecutarse porque no fue autorizado por el Intendente de esa época, Rafael Ogalde, "nos encontramos en una época de efervescencia política, en que la ciudadanía se encuentra dividida en sectores partidistas. De ahí que elementos incontrolados, pudieran aprovecharse de esta reunión para promover desórdenes y sería hondamente doloroso para este Intendente, tener que lamentar incidentes graves que surgirían como lógica consecuencia, pues carabineros tiene órdenes del Gobierno de reprimir con el máximo de energía cualquier desmán."[2] La "efervescencia política" a la que se refería Ogalde tenía que ver con las elecciones presidenciales que el año 1952, llevaron a la presidencia al general ®Carlos Ibáñez del Campo, apoyado por el partido Socialista Popular, Femenino Chileno y entre otros, por el partido Agrario Laborista, que había sido fundado en 1945, de la unión de antiguos grupos nazis con la Alianza Popular Libertadora.

Durante el año 1953, el Teatro Libre figuró en primera página de uno de los diarios de la época anunciando dos puestas en escena: *El imbécil*[3] de Luigi Pirandello y *Cuento de verano*[4] de Alejandro Casona. Ambos montajes fueron considerados por los medios de comunicación, el resultado de un trabajo de calidad, "las obras sirvieron para aquilatar el progreso alcanzado por el conjunto en su primer año de vida y que se puede decir que ya ha llegado a la etapa en que puede afrontar con éxito trabajos más continuos y obras de mayor responsabilidad."[5]

A mediados de 1953 el Teatro Libre volvió a figurar en las páginas de los diarios locales a propósito de la reunión sostenida entre el Alcalde de Concepción, Juan Riquelme, un representante del Teatro de la Universidad de Concepción, TUC y los hermanos Héctor y Hugo Duvauchelle, para organizar una presentación en conjunto a beneficio de los damnificados por el invierno de ese año. Los diarios locales especularon sobre los posibles montajes que presentarían ambos elencos. El Teatro Libre figuró con *Cada oveja con su pareja* de Daniel Barros Grez y el TUC con *El ensayo de la comedia*. Este interesante proyecto que pretendía contactar a los dos elencos teatrales existentes en Concepción en 1953, al parecer no logró consolidarse.

El 2 de junio sólo el Teatro Libre figuró con el montaje de dos obras a beneficio: *Cuento de verano* de Alejandro Casona y *Cada oveja con su pareja*. Si bien el elenco contaba con el apoyo de los medios de comunicación, éstos solían privilegiar los montajes y actividades de difusión vinculadas al TUC. Ejemplo de ello fueron los escasos discursos periodísticos destinados a las puestas en escena a beneficio presentadas por el Teatro Libre ese año.

[1] El único montaje sobre el que figuró el elenco fue *Propuesta matrimonial*: Humberto Duvauchelle, Ligia Gargallo y Roberto Jirín. En escenografía y diseño de vestuario, Guillermo Núñez *La Patria*. "Éxito promete alcanzar el estreno oficial del Teatro Libre de la Fed. Estudiantes." Concepción, miércoles 11 de junio de 1952

[2] *La Patria*. "Intendente no autorizó función teatral en el pasaje de los edificios públicos." Concepción, viernes 11 de julio de 1952. Juan Campanil. "En el año 1952 se concretó el viejo anhelo de formar en Concep. Movimiento teatral propio." *La Patria*. Concepción, sábado 3 de enero de 1953

[3] Según la prensa en *El imbécil* participaron: Roberto Jirín, Orietta Escámez, Alberto Oroz, Edgardo Lagos, Néstor Corona y Nibaldo Mosciatti. En dirección, Humberto Duvauchelle; y en vestuario y escenografía, Pedro Millar. *La Patria*. "Diversas obras de categoría estrena el Teatro Libre con auspicio del Inst. Italiano." Concepción, sábado 2 de mayo de 1953

[4] Según la prensa en *Cuento de verano* participaron: Alberto Oroz, Orietta Escámez, Angela García, Humberto Duvauchelle y Roberto Jirín. En dirección, Nibaldo Mosciatti; y en escenografía y vestuario, Julio Escámez. *La Patria*. "Dos obras de autores italianos prepara Teatro Libre de la FEC." Concepción, viernes 1 de mayo de 1953

[5] *La Patria*. "Con éxito se efectuó ayer en el T. Concepción 4ª presentación oficial del Teatro Libre de FEC." Concepción, miércoles 6 de mayo de 1953

Durante 1953, El Teatro Libre organizó el primer Festival de Arte en homenaje a tres artistas de la ciudad: Julio Escámez, nominado ese año para ayudar a Diego de Rivera en los murales del edificio de la Caja Nacional de Ahorros de Santiago y becado por el gobierno de México; Ramón Labbé y Daniel Belmar, ambos escritores, el segundo de los cuales acababa de publicar su novela *Sonata*. El evento, en el que al parecer el Teatro Libre puso en escena *Sobre el daño que hace el tabaco*, figuró sistemáticamente en los medios de prensa de la época que difundieron la nómina de los penquistas que habían comprometido su asistencia y la de aquellos que participarían en el Festival.[6]

Después de 1953, el Teatro Libre no volvió a figurar en los medios de comunicación penquistas.

"LA PATRIA" — Concepción, sábado 14 de junio de 1952

Comisariato fijó en $ 10.60 litro de leche a domicilio rebajando a $ 10.20 en puestos

Adoptó la medida después de un acuerdo a que llegó al respecto con la Central de Leche

Intendente ignora facultad del Comisariato para actuar en este problema y pedirá antecedentes

Subvención de $ 20.000 para el Coro y Orquesta del Liceo de Hombres concedió la Sinfónica

Presentó expediente de retiro coronel don Julio Ibáñez R.

Municipio invitado a Congreso Panamericano de Ing. y Arquitectos

Centro de Exalumnos Salesianos renovará mañana su directorio

ALCALDE VISITO EL BARRIO PRIETO CRUZ

CON BUEN EXITO DEBUTO AYER EL TEATRO LIBRE DE LA FEDERACION DE ESTUDIANTES

Agradó al público la actuación de los noveles artistas

El lunes 23 se abren propuestas por diez hectáreas de terrenos para la nueva población EMPART

Centro de Alumnos se constituye hoy en Instituto Chileno-Norteamericano

Elegante ¿No...? PERO... MUY ECONOMICA!

[6] Entre los pintores invitados a exponer sus trabajos en los comedores del City Hotel estuvieron: Rafael Ampuero, Julio Escámez, Jorge Millar, Eduardo Meissner, Gertrudes Iihe, Adriana Pozo, Luis Díaz y un grupo de Tomé. Entre los poetas, Caupolicán Montaldo y Gonzalo Rojas. Según la prensa en el montaje *Sobre el daño que hace el tabaco*, participó Roberto Jirín. *La Patria*. "El sábado se realizará el Festival del Teatro Libre." Concepción, miércoles 24 de junio de 1953

28. FORMACIÓN TEATRAL

28.1 ACADEMIA DE ARTE DRAMÁTICO Y ESCUELA DE TEATRO DEL TUC (1953-1962)

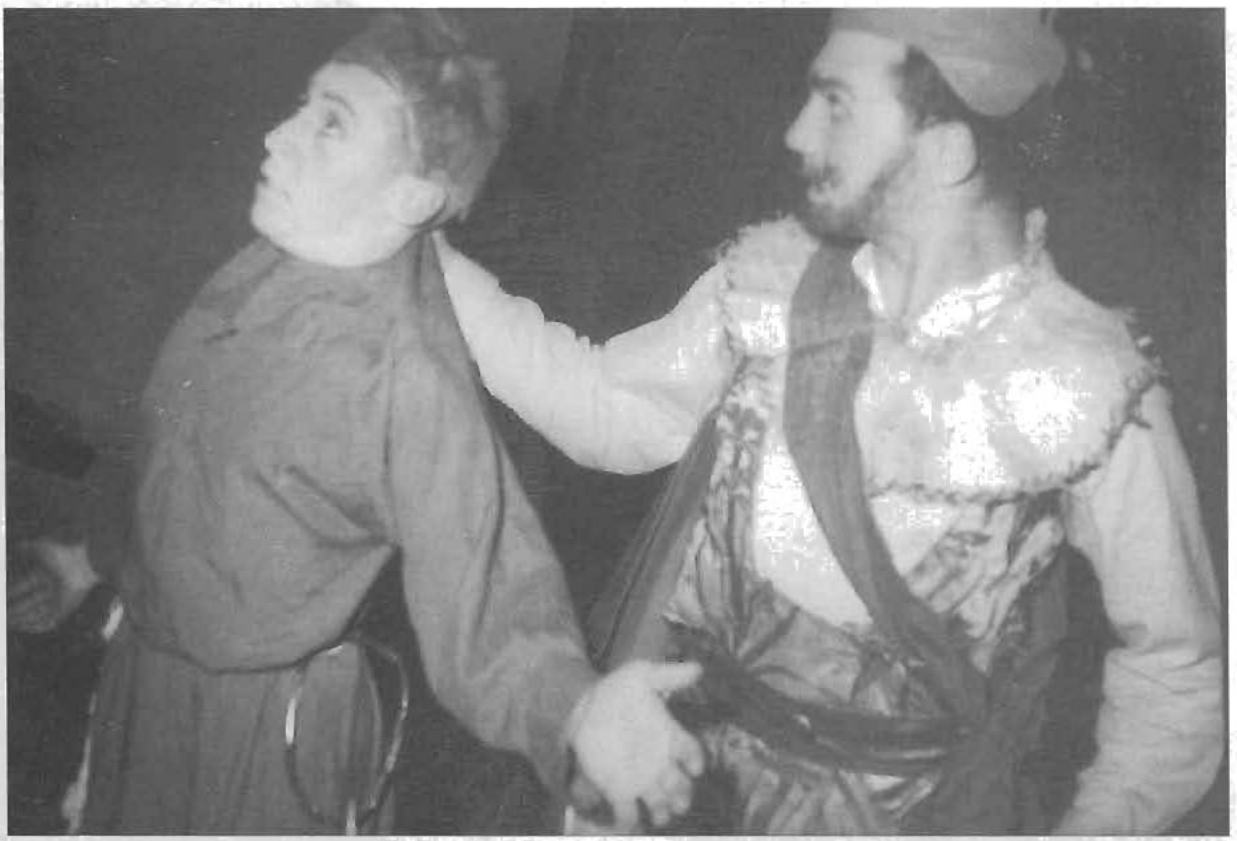
La primera iniciativa de formación teatral propiciada por el Teatro de la Universidad de Concepción fue la Academia de Arte Dramático, fundada en 1953 por Brisolia Herrera, quien también dirigió el primer montaje del elenco, *La fablilla del secreto bien guardado*[1] de Alejandro Casona.

Academia de Teatro
Eugenio Valdivia, Jorge Navarrete, Gastón von dem Bussche, Helia Pinto, Brisolia Herrera, Santiago Hunfán, Tennyson Ferrada, Fresia Acuña y Ruth Cárcamo.

[1] Según la prensa en *La fablilla del secreto bien guardado* participaron: Helia Pinto, María Teresa Navarrete, Nena Valdivia, Emilia Meruane, Fresia Acuña, Santiago Hunfán, Sergio Vega y Sergio del Campo. En dirección, Brisolia Herrera. *El Sur*. "Teatro Universitario iniciará última temporada de este año." Concepción, miércoles 9 de diciembre de 1953. Alfredo Lefebvre. "Balance artístico del Teatro Universitario en 1953." *La Patria*. Concepción, 1 de enero de 1954

A comienzos de 1954, el TUC figuró en la prensa local convocando a los penquistas a "formarse técnica y culturalmente en el arte teatral" por medio de seis cursos: Historia del teatro, Actuación, Expresión corporal, Impostación de la voz, Esgrima y Maquillaje. Aunque la prensa de la época no lo explicitó, puede suponerse que estos cursos formaban parte de las actividades de la Academia fundada durante el año anterior.

Dos fueron las obras que la Academia de Arte Dramático puso en escena durante ese año: *Doña Rosita la soltera*[2] de Federico García Lorca y *La guarda cuidadosa*[3] de Miguel de Cervantes, ambas presentadas en función privada en el Aula Magna del Arzobispado de Concepción.



Escena de La guarda cuidadosa

A partir de 1956, comenzó a figurar anualmente en los medios de comunicación locales una convocatoria para incorporarse a la Escuela de Teatro del TUC. Algunos cursos ofrecidos el año 1954 se mantuvieron durante 1956, salvo el de Esgrima y Expresión corporal, agregándose otros como Dicción y Análisis gramatical. El año 1957 figuró por última vez la nómina de cursos, manteniéndose el de Impostación de la voz y Maquillaje, a los que se sumó Integración teatral, Anales dramáticos o Iniciación a la obra dramática y Preparación física.

[2] Según la prensa en *Doña Rosita la soltera* participaron: Sonia Navarrete, Norma Gómez, Inés Lagos, Angélica Balagué, Helia Pinto, Fresia Acuña, Aurora Quezada, Albino Echeverría, Mireya Mora y Emilia Meruane. En dirección Brisolia Herrera. Alejandro Chávez Bork. "Destacada actuación alcanzó la Escuela de Arte Dramático." *La Patria*. Concepción, miércoles 29 de diciembre de 1954

[3] Chávez Bork señaló que en *La guarda cuidadosa* participaron: Ramón Pérez, Atalíbar Matamala, Sergio Vega, Albino Echeverría, Sergio Aravena, Helia Pinto, Mireya Mora y Tennyson Ferrada. En dirección Brisolia Herrera.

A diferencia de las convocatorias anteriores, en la del año 1957 los medios de comunicación penquistas proporcionaron la nómina de los estudiantes matriculados[4] y comenzaron a reflexionar sobre la importancia de una institución de formación de actores profesionales, "Concepción necesita de una Escuela de Teatro en la Universidad que le permita a los excelentes actores del TUC profesionalizarse y sobrepasar la etapa en la cual se encuentran. La ciudad está en una ubicación geográfica estratégica para impulsar un gran movimiento teatral, dado el gran número de centros poblados que le rodean."[5]

Los primeros días de abril de 1959, *El Sur* informó que la Escuela de Teatro había comenzado a funcionar bajo la dirección de Gabriel Martínez, "abriendo una nueva profesión a la juventud sureña." Los tres medios de comunicación penquistas de la época entrevistaron al Director de la Escuela, destacando de su discurso lo que al parecer, fueron dos de sus consideraciones fundamentales para la formación de actores: la responsabilidad que le correspondía al hombre de teatro por la acción que ejercía en el espectador y la necesidad de formar actores según la escuela de la vivencia del personaje, es decir, según el sistema Stanislavskiano. Durante la primera etapa, según señaló Martínez, se pretendía que el alumno dominara las herramientas fundamentales de trabajo, que manejara sus instrumentos externos, es decir, el cuerpo y la voz y que profundizara los instrumentos técnicos interiores de actuación. Durante la segunda etapa, el alumno debía abocarse a los problemas de creación teatral, según diferentes géneros y estilos.

Gabriel Martínez

Siete meses después de la inauguración de la Escuela de Teatro, en 1959, los medios de prensa locales anunciaron el montaje de tres obras: *El pastel y la torta*, una farsa anónima francesa del siglo XV, dirigida por la alumna, Matsuri González; *El casamiento*, una comedia de Antón Chéjov, dirigida por Gabriel Martínez; y *Martes, jueves y sábado*, una comedia chilena de Aurelio Díaz Meza, también dirigida por Matsuri González. Aunque la prensa local no proporcionó el reparto de cada obra, sí difundió la nómina de ciertos actores y actrices nóveles que participaron en ellas.[6]

[4] Entre los alumnos que ingresaron a la Escuela de Teatro del TUC en 1957 estuvieron: José Alvear, Mireya Araya, Teresa Auba, Gladys Bobadilla, Miguel Castillo, José Chesta, Angela Escámez, Fernando Farías, Eduardo Furet, Matsuri González, Jaime Mardónes, Jorge Matamala, Alberto Placencia, Berta Quiero, Juan Tulman, Elena Toro, Aurora Torres, Alberto Trewella y Luis Vivallo. *La Patria*. "Nuevos alumnos de la Escuela de Teatro del TUC fueron recibidos ayer con agasajo en Rucalil." Concepción, domingo 9-VI-1957

[5] *La Patria*. "Concepción necesita de una Escuela de Teatro en la U." Concepción, miércoles 27 de octubre de 1957

[6] Ximena Ramírez, Juan Arévalo, Jorge Matamala, Luis Ayala, Ramón Vallejos, Gustavo Sáez, Rosa María Hormazábal, Ricardo Troncoso y Berta Quiero.

MARTES, JUEVES Y SÁBADO
En escena: Fernando Pinto y Elvira Santana

La totalidad de los discursos periodísticos que acompañaron los primeros montajes del elenco de la Escuela de Teatro del TUC, proporcionaron informaciones generales sobre éstos: lugar de estreno, síntesis argumental de la obra y muy eventualmente, la nómina del elenco y la identificación del director. Respecto de ninguno de los montajes la prensa local desarrolló aspectos de la puesta en escena. Por otra parte, en la mayoría de los casos, no hubo crónicas posteriores a los estrenos.

Después del terremoto de 1960, las actividades teatrales en Concepción cesaron durante un par de meses. Esta situación estimuló a Gabriel Martínez a proponer a las autoridades universitarias del período, la implementación de ciertas políticas de reactivación teatral que involucraban a los alumnos de la Escuela de Teatro; al medio radial de la Universidad de Concepción y a gran parte de los actores del elenco del TUC: "los artistas penquistas quieren responder a la población que necesita ahora más que nunca de momentos de esparcimiento. Y esto es posible gracias a que tenemos actores educados en el espíritu del artista ciudadano que sabe responder, de acuerdo a la función que desempeña en la sociedad, a las necesidades del medio."[7]

A mediados de noviembre de 1960, el elenco del TUC inició un ciclo de radio-teatro dirigido por el Director de la Escuela, Gabriel Martínez, e inaugurado con la radio-teatralización de dos obras: *Té y simpatía*[8] de Anderson Imbert y *La zapatera prodigiosa*[9] de Federico García Lorca. Esta iniciativa no contó con la aprobación de la prensa, "el TUC expone a sus actores a experimentos que los rebajan a la categoría de medianos lectores, sobre todo cuando en el escenario se los ha visto entregar no sólo su arte, sino el corazón en pro del buen teatro."

Radio teatro en Radio Universidad de Concepción
Nelson Villagra, Brisolia Herrera, Carlos Smith y Alberto Villegas

[7] *El Sur*. "Escuela de Teatro prepara nueva obra." Concepción, 8 de julio de 1960

[8] En el radio-teatro *Té y Simpatía* participaron: Gabriel Martínez, Verónica Cereceda, Shenda Román, Nelson Villagra, Jaime Vadell y Roberto Navarrete. Exeter. "Té y Simpatía. El teatro en la radio." *Crónica*. Concepción, jueves 17 de noviembre de 1960. *La Patria*. "Radio Universidad y TUC inician hoy un ciclo de difusión teatral." Concepción, 13 de noviembre de 1960

[9] Según *Crónica* y *La Patria*, en el radio-teatro *La zapatera prodigiosa* participaron: Jaime Vadell, Roberto Navarrete, Tennyson Ferrada, Inés Fierro, Delfina Guzmán, Alberto Villegas, Nelson Villagra, Jasna Ljubetic, Mireya Mora, Verónica Cereceda, Shenda Román y Fernando Farías. En dirección, Gabriel Martínez.

Aproximadamente durante el mismo período, la Escuela de Teatro puso en escena su primer y único montaje del año, *La Señorita Charleston*[10] de Armando Moock. La prensa local le dedicó sólo un discurso periodístico, en el que destacó ciertos lenguajes de la puesta en escena, según criterios que en la mayoría de los casos no fueron explicitados. La música fue considerada "positiva y novedosa, porque contribuyó a presentar un espectáculo digno"; la dirección, "buena"; la escenografía, "acertada"; el maquillaje, "justo"; la planta de movimientos, "débil"; y la concepción de algunos personajes, "errada."[11] Según Tespis, lo que había contribuido al deficiente desempeño de los actores había sido el manejo de voz y movimiento, "mientras no se logre la venida de un buen profesor de voz y otro de movimiento, todo intento será malogrado."

En 1961, *La Patria* informó que ese año habían egresado de la Escuela de Teatro del TUC, veinticinco actores, dos de ellos de dirección teatral: René Mayorga y Rubén Pinto. El primero figuró durante los años 1961 y 1962 como asesor de dirección del conjunto teatral de Coronel, Baldomero Lillo[12], que puso en escena dos montajes: *Esperando al Zurdo* y *Juan Maula y el Garrúa*. Pinto, por su parte, durante el mismo período asesoró al conjunto teatral de Contulmo, poniendo en escena dos obras: *Un buen negocio* y *Dos más dos son cinco*. Ninguno de estos montajes, ni el trabajo de sus directores recibió atención alguna de parte de la prensa local. Pese a ello, los dos nóveles directores volvieron a figurar en los diarios penquistas a comienzos de 1962, como ayudantes de Gustavo Meza, el director de la reposición de *La zapatera prodigiosa,* con la que el elenco del TUC inauguró sus presentaciones ese año.

A comienzos de 1962, la Escuela de Teatro figuró en la prensa local con el montaje de *Sempronio*[13] de Agustín Cuzzani. *Crónica* fue el único medio de comunicación escrita de la ciudad que difundió algunos antecedentes respecto del dramaturgo y el director; que especuló sobre la tesis planteada en la obra; y proporcionó la nómina de los actores que integraban el elenco.

En 1963, año en que Pedro Mortheiru fue contratado como nuevo director del TUC, Gabriel Martínez renunció a la dirección de la Escuela de Teatro. La situación de Martínez en relación al Teatro Universitario no fue aclarada, sino mencionada someramente a propósito de una crónica que anunció la llegada a Concepción de Mortheiru, "Pedro Mortheiru Salgado fue contratado por la Universidad penquista para que dirija el TUC en reemplazo de Gabriel Martínez quien renunció."[14]

[10] El montaje de *La Señorita Charleston* fue anunciado como el examen de Dirección Teatral y Actuación que rendirían algunos alumnos de la Escuela de Teatro. En dirección, René Mayorga y Rubén Pinto, guiados por Gabriel Martínez; y en actuación: Hernán Muñoz, Anny Balbontín, Hugo Leguer, Ricardo Troncoso, Adriana Arriagada, Teresa Barquerizo, Juan Sepúlveda y Eugenio Cifuentes, apoyados por Mireya Mora. En el aspecto técnico, el elenco de la Escuela de Teatro contó con la colaboración de figuras del elenco del TUC: en escenografía, Alicia Cresta; en maquillaje, Carlos Núñez; en coreografía, José Marnich; en vestuario, Eugenia Marnich; en dirección de escena, Ricardo Troncoso; y en utilería, Zoilo Saavedra. El éxito obtenido por los alumnos de la Escuela de Teatro que, durante 1960, trabajaron en conjunto con figuras de la planta del TUC, se hizo sentir en 1961 cuando se difundió la convocatoria para inscribirse en la Escuela de Teatro y cincuenta interesados dieron examen de admisión. *El Sur.* "Escuela de Teatro prepara nueva obra." Concepción, 8 de julio de 1960

[11] Entre los destacados figuraron: Mireya Mora, Anny Balbontín, Juan Sepúlveda y Hernán Muñoz; y entre los que no lo fueron: Zoilo Saavedra y Hugo Leguer. *La Patria.* "La Señorita Charleston." Concepción, 6 de noviembre de 1960

[12] El conjunto de teatro Baldomero Lillo tenía más de un año de vida. Había nacido al alero de la huelga del carbón de 1960, impulsado por jóvenes mineros de la zona. En 1961 contaba con 18 integrantes aficionados que ya se habían presentado en Concepción y Lota. El grupo recibía el apoyo del Sindicato Industrial de la Compañía Carbonífera Schwager y del Departamento de Extensión Cultural de la Universidad. *Esperando al Zurdo* de Clifford Odets, fue dirigida por René Mayorga. Formaron parte del elenco: Juan Mora, Ema Cerpa, Raúl Serrano, Ricardo Troncoso y Abel Ortiz. *El Sur.* "Grupo de teatro Baldomero Lillo de Coronel actuará en Concepción en local de Federación Santiago Watt." Concepción. martes 8 de agosto de 1961

[13] En el montaje de *Sempronio* participaron: Gastón Iturra, Doris Gaete, Angela Escámez, Luis Troncoso, Hermógenes Sandoval, Victor García, Ricardo Troncoso, Norma Gómez, Margarita Quezada, Carmen Mejías, Miguel Castillo y Eliel Medina. En dirección, René Mayorga; y en escenografía, Julio Escámez y Eliecer Araneda. *El Sur.* "Compañía Escuela del TUC hará primer estreno en teatro del liceo." Concepción, viernes 6 de julio de 1962. *Crónica.* "Compañía Escuela de Teatro presenta *Sempronio* en el liceo N 1." Concepción, jueves 12 de julio de 1962

[14] *La Patria.* "Pedro Mortheiru asume hoy dirección del TUC." Concepción, lunes 1 de abril de 1963. Alfredo Lefebvre. "Teatro-Carpa "El Caleuche." *El Sur.* Concepción, sábado 28 de marzo de 1964

28.2 Club Universitario de Teatro (1963-1969)

La Escuela de Teatro del TUC funcionó como tal hasta 1963. A partir de 1964 figuró en la prensa local como Club Universitario de Teatro, dirigido por Juan Guzmán. El cambio de nombre significó dos modificaciones fundamentales: pudieron integrarse a él sólo los estudiantes, egresados o ex alumnos de la Universidad y el personal docente y administrativo de esta casa de estudios, restringiéndose la participación de personas ajenas a la Universidad. Por otra parte, su objetivo dejó de ser la formación de actores, para transformarse, en tanto "taller práctico y aficionado de trabajos teatrales", en un refuerzo de la actividad de extensión desempeñada por el TUC en la ciudad y en la zona.

Desde 1964 hasta 1969, en que nuevamente cambió de nombre, el Club Universitario de Teatro figuró en la prensa local con la puesta en escena de una gran cantidad de obras y participando en la mayoría de los Festivales de Teatro Aficionado convocados por el TUC. Durante ese período la prensa penquista anunció diez y seis (16) montajes de este elenco: *Petición de mano* y *Mi amigo sol* de Sergio Lidid; *El oso* y *La bacinica requetebrillante*[15] de Enrique Giordano; *El médico a palos*[16] de Moliére; *La odisea* de Ricardo Morales[17]; *Arturo y el ángel* de Jaime Silva; *Guernica* de Fernando Arrabal; *La ventanilla* de Jeran Tardieu, *Los geniales Sonderling*[18] de Robett Merle; *La ira de Phillips Hotz* de Max Frisch; *Un crimen en mi pueblo* de Armando Moock, *Libertad, libertad* de Jean Vilar, *Tierra y sangre* y *Stop Universidad stop* de Juan Curilem; y *Escena para cuatro personajes*[19] de Eugene Ionesco.

Marcianos al Ataque
En Concepción
Sentencia en La Cisterna
EDILES A PRISION
crónica
diario de la tarde
Una Mujer
Harto Hombre

[15] El único antecedente que figuró en la prensa local sobre los montajes de *Mi amigo sol* y *La bacinica requetebrillante*, además del dramaturgo, fue el nombre del director de ambas puestas en escena: Juan Guzmán.

[16] Según la prensa en *El médico a palos* participaron: Patricio Zelada, Maruja Jorquera, Miriam Palacios, Roberto Bravo, Francisco Núñez, Enrique Giordano, Sergio Lidid, Enrique Gutiérrez, Sergio Penago, Ena Castellón y Alicia Valenzuela. En dirección, Gonzalo Palta.

[17] José Ricardo Morales fue puesto en escena por primera vez en Chile por un elenco de la Escuela de Medicina de la Universidad de Concepción, que participó en el Primer Festival de Teatro para Universitarios convocado por el TUC en 1965. La obra presentada por este conjunto fue *La adaptación al medio*. Este antecedente es particularmente importante para la historia del teatro nacional y local, pues da cuenta de los supuestos estéticos orientadores del quehacer teatral de los elencos aficionados de provincia durante la década de 1960 y permite completar una historia incompleta y rectificar los errores existentes en ella. Según ha quedado registrado en algunas historias del teatro chileno, "José Ricardo Morales no fue representado en Chile hasta después de 1970". Elena Castedo-Éllerman. *El teatro chileno de mediados del siglo XX*. Editorial Andrés Bello. Chile. 1982.pp.141-163

[18] Según la prensa en *Los geniales Sonderling* participaron: Enrique Giordano, Ernestina Pacheco, Alicia Valenzuela, Ena Castellón, Humberto Troncoso, Patricio Zelada, Pedro Labbé, Domingo Robles, Jorge Mardini, Edith Hüper, Ernesto Hureln y María Graciela Muñoz. En dirección, Berta Quiero.

[19] Según la prensa en *Escena para cuatro personajes* participaron: Manuel Foster, Gabriela Mayorga y Juan Rosales. En dirección, Berta Quieró. *El Sur*. "Obra de Ionesco." Concepción, domingo 27 de julio de 1969

Los discursos periodísticos sobre los montajes del Club Universitario de Teatro se caracterizaron por su irregularidad, manifestada en la ocasional publicación de crónicas informativas sobre algunos estrenos y en la ausencia absoluta de crónicas de opinión. Destacaron como las crónicas informativas más completas aquellas publicadas por *El Sur* y *La Patria* en relación a tres montajes: *El retablo de las maravillas*[20] de Miguel de Cervantes, correspondiente al año 1964; *El velero en la botella*[21] de Jorge Díaz, correspondiente al año 1968; y *El tony chico*[22] de Luis Alberto Heiremans, del año 1969.

28.3 Taller Experimental de Teatro de la Universidad de Concepción (1970-1972)

A partir de 1970, el Club Universitario de Teatro pasó a llamarse Taller Experimental de Teatro de la Universidad de Concepción. El cambio de nombre nuevamente significó la implementación de profundas reformas en su funcionamiento. Por una parte, pudieron integrarse al Taller todos aquellos que deseaban hacerlo y "colaborar con los nuevos propósitos que motivaban sus actividades;" y por otra, el Taller orientó su planificación de acuerdo a los acontecimientos históricos, políticos y culturales que comenzó a vivir Chile a partir de septiembre de 1970. En este sentido, se plantearon nuevos objetivos: "contribuir en forma directa a ayudar al cambio social, o lo que es igual, llevar el teatro a las grandes masas y atraer a la juventud."[23]

12 — CRONICA, Concepción, jueves 11 de marzo de 1971

EL TALLER EXPERIMENTAL DEL TUC CONCIENTIZA CON TEATRO

Cada uno trabaja en verano a su manera. Los 24 integrantes del Taller Experimental de Teatro de la Universidad local.

Juan Curilem, un actor promisorio en la línea del teatro comprometido.

Alcieron concientización a través del teatro, dentro de un programa de la Comisión Provincial de la provincia de Ñuble, de Educación de los Trabajadores para el Cambio.

Con teatro obrero en supermercados, Manuel Rodríguez, La Cisterna, Perú, Vía cósmica en el puente y los Cuatro Cantones, el conjunto de actores aficionados presentará cuatro obras en funciones entre los días 1 de febrero y 1 de marzo, tanto en la provincia de Ñuble, como en Concepción y Chillán. Para poder alcanzar tal cantidad deberán realizar entre una función al día, recorrer más 150 kilómetros diarios de promedio en una zona en que los caminos son de tierra pura y con colores y lluvias que se alternan.

La temporada misma solicitada de hasta parejas de una empresa concientizadora y dedicada a los públicos marginales de la cultura. La mayoría de las funciones se realizarán en poblaciones, en locales sindicales, y especialmente en asentamientos campesinos. Habrá funciones de gran público, aunque de todas maneras marginado, como es el Estadio Español en Ñuble, donde actuarán mil personas, o la del Estadio Municipal de Ñuble, con 2.000 espectadores, como hubo otras realizadas en una cancha parroquial de San Juan de la Costa, donde por ahí llegan no se produjo un incidente violento o como aquella de Rinconada Maipón en el patio de animales llevado el escenario porque se pretendía ir al otro lado.

Los integrantes del grupo vienen entusiasmados porque quieren mirajes nuevos que la sala convencional les niega. Aun por ejemplo, en muchas partes tuvieron que agregar a la actuación, el aliado de propagandistas. Para ello recurrieron al trapero, como lo hacían los estudiantes, y cuando ya tuvieron listo público anunciaban la función

Tras la actuación en el Segundo Festival de la Canción Política de Berlín, el conjunto chileno "Quilapayún", con la cantante Isabel Parra, actuará fin de semana, por la noche en la capital provincial de Franchfurt del Oder (República Democrática Alemana). La aplaudirán entusiasmadamente un público compuesto en su gran mayoría por jóvenes, entre ellos muchachos y muchachas de conjuntos de canto de la provincia. Isabel Parra y los cinco integrantes del conjunto presentarán varios seleccionados y algunos folclóricos del país de los Andes y de la lucha social de los chilenos.

ARCHIR

LA TORMENTA SOBRE MEXICO

"La tormenta", una telenovela de mucho éxito en México.

DISCOFLASH

NUEVOS DISCOS

Marco comenzó bien para los sellos grabadores de discos. Después de permanecer tradicionalmente paralizados durante los meses de enero y febrero se volcaron de lleno a editar muchos elementos de larga duración y discos de simples. RCA publicó hace pocos días varios long-plays que llegaron al éxito inclusive, ya que los artistas son bastante conocidos. La ORQUESTA HUAPANGO DALY aparece por primera vez en estilo extraordinario en un Elepé "Que no cesa el llanto" ... LORENZO VALDERRAMA, después de estar olvidado del disco durante muchos tiempo, vuelve con un sencillo que merecido con ser el supervendido del mes: "Con permiso". El artista interpreta sus últimas canciones, con acompañamiento de ROBLEDA... El inmortal AGUSTIN LARA también aparece en un nuevo álbum. Se llama "Un poco de la vida" y recoge las temas que le brindaron mayores éxitos durante su vida. Hay títulos como "María bonita", "Noche de ronda", "Para subir contigo", "Tarjetita roja, roja", "Piensa en mí", etc. Con su voz inconfundible, AGUSTIN LARA nos transporta a un mundo de canciones verdaderamente inmortales... FIESTA POBRA, se titula un El que incluye temas especialmente para quienes gustan bailar. Están: "Cuesta bien el cumbia", JOSE PEREZ Y SU COMBO, "Mambo Trudy", LOS CAMORLOS, "Jirgo" LOS FIESTEROS, "Con un vaso de ron", LOS CUMANA, etc.

LA TORMENTA

La telenovela mexicana "La tormenta" hará exitos en 1970 la atención de los telespectadores sintonizadores y partidos En el resto del país no se verá. El éxito impresionante de esta telenovela hizo al sello RCA editar un disco con canciones de la Revolución Mexicana bajo el título de LA TORMENTA SOBRE MEXICO. Los temas son "La historia de la Revolución", "Corrido revolucionario", "La valentía", "La muerte de Benjamín Argumedo", "La muerte de Zapata", "Cucurrucú de Huerta", "Tema de Guadalupe". "Corrido 38-30" y "Corrido Pancho". Un buen disco que recoge los años más importantes de la historia del Nuevo México.

[20] La prensa señaló que en *El retablo de las maravillas* participaron: Jeanette Lamas, Marta Inostroza, Waldo Ruiz, María Jorquera, Victor García, Inés Morales, Alicia Valenzuela, Teresa Varela, Sergio Lidid, Jorge Narváez, Patricio Zelada, Luis Antaur, Pedro Olivares, Sergio Lagos, Miriam Palacios, María Eugenia Bustos y Luis Peña. En dirección, Juan Guzmán; en escenografía, Ramón Barrientos, asesorado por Héctor Hodgkinson; en vestuario, Tula Ulloa; en utilería, Luis Figueroa; en iluminación, Oscar Salas; en sonido, Arnoldo Iluffi; en dirección de escena, Waldo Ruiz y María Jorquera; y como ayudante del director, Victor García.

[21] Según la prensa en *El velero en la botella* participaron: Pérsida Frontier, Juan Curilem, Pedro Labbé, Ana María Leal, Alicia Valenzuela, Patricio Zelada, Edith Hüper, Humberto Troncoso y Ena Castellón. En dirección, Raúl Barrientos; y en escenografía e iluminación, Héctor Hodgkinson. *La Patria.* "En el Día de la Raza. Club de Teatro del TUC hará primera presentación pública." Concepción, viernes 9 de octubre de 1964. *La Patria.* "Funciones del Club de Teatro." Concepción, miércoles 20 de octubre de 1965. *La Patria.* "Teatro ofrecieron los universitarios." Concepción, lunes 11 de diciembre de 1967. Erva. "El velero en la botella." *El Sur.* Concepción, domingo 28 de julio de 1968

[22] Según la prensa en *El tony chico* participaron: Juan Curilem, Víctor Jepul, Ricardo Concha, Ena Castellón, Ivonne Villanueva, Miguel Sapiain, Jaime Cortés, Edith Hüper, Pérsida Frontier, Elena Herger y Nidia Wells. En dirección, Hernán Letelier; interpretando los temas musicales, Juan Curilem y Leonardo Archiles; en asesoría técnica, Héctor Hodgkinson; como director ayudante y utilero, Leonardo Archilles; en vestuario, Irma Troncoso; en montaje de sonido, Hugo Olea; en maquillaje, Edith Hüper; en sonido, Enrique Hidalgo; y en escenografía, Hernán Letelier. *La Patria.* "Mañana veremos estreno de El tony chico." Concepción, 3 de mayo de 1969

[23] Luis Osses G. "Taller del TUC viaja a Temuco." *La Patria.* Concepción 18 de octubre de 1970

La prensa penquista por su parte, también desplazó sus énfasis desde la producción de discursos periodístico teatrales veladamente ideologizados a la producción de discursos explícitamente ideologizados. Ejemplo de ello fue la crónica que publicó uno de los diarios locales a propósito de la gira que a comienzos de marzo realizó el elenco por los alrededores de Osorno: "Los 24 integrantes del Taller Experimental de Teatro de la Universidad local, hicieron concientización a través del teatro, dentro de un programa de la Comisión Provincial de Osorno de Educación de los Trabajadores para el Cambio."[24]

Desde 1970 hasta 1972, el Taller Experimental de Teatro puso en escena numerosas obras escritas y dirigidas por Juan Curilem. A partir de 1971, éste figuró en la prensa local como director del elenco. Durante 1970, el Taller Experimental de Teatro puso en escena dos obras de este joven dramaturgo penquista: *Contracción*[25] y *Pampa Irigoin*; además de cuatro montajes con los que, al parecer, el elenco realizó una gira por la zona: *Manuel Rodríguez*, *La canción rota*, *Un crimen en mi pueblo* y *Los gatitos cantores*.

A mediados del año siguiente, 1971, el elenco Experimental puso en escena el tercer montaje de Juan Curilem: *La revolución nuestra de cada día*[26], una obra que según su autor, había escrito "para uso exclusivo de la revolución y sus hombres." El estreno provocó cierta polémica entre Curilem y otro joven dramaturgo local, Enrique Giordano, a propósito de las discrepancias de éste último respecto del concepto de teatro político: "el actual teatro político, no es sino un vulgar suche de la política; nuestro actual teatro revolucionario no es sino un vulgar suche de la revolución. Tenemos el caso del auge de grupos que se denominan "experimentales" y cuya pretendida experimentación consiste en unos cuantos recursos invariables que en algún momento tuvieron valor."[27] Curilem se limitó a señalar al respecto, que "el arte, por el arte, vendrá después. Cuando el pueblo esté preparado para recibirlo."

VEA SU PELICULA

Confesión de un Dramaturgo

"La Revolución Nuestra de Cada Día"

por Ismé SEPULVEDA Valenzuela.

UNA OBRA CRITICA PARA LA REALIDAD QUE VIVE CHILE.

SATELITE DISQUERO

Antes y Ahora

Concepción

T. CONCEPCION - F. 24127

"LA CONFESION"

DUCAL - F. 25328

"O'CANGACEIRO"

TELEVISORES LAS MEJORES MARCAS

ORGANIZACION CASA MUÑOZ

[24] *Crónica*. "El Taller Experimental del TUC concientiza con el teatro." Concepción, jueves 11 de marzo de 1971

[25] Según la prensa local, en el montaje de *Contracción* participaron: Roberto Merino, Marta Aránguiz, Isabel Oyarzún y Hugo Aguilera. *El Diario Color*. "Taller Experimental: El problema del agro en las tablas del Teatro Concepción." Concepción, martes 20 de agosto de 1971

[26] Según *El Diario Color*, en el montaje de *La revolución nuestra de cada día* participaron: Roberto Merino, Marta Aránguiz, Isabel Oyarzún y Hugo Aguilera.

[27] Sergio Ramón Fueltealba. "Fuera del sentido común. E.Giordano: El compromiso social no justifica al mal dramaturgo." *El Sur*. Concepción, domingo 11 de julio de 1971. *Crónica*. "Dos últimas funciones del Taller de Teatro." Concepción, martes 18 de julio de 1972

Entre 1971 y 1972 el Taller Experimental de Teatro figuró en la prensa local con sus dos últimos montajes: la versión teatral de *La cantata de Santa María de Iquique*[28] y *Los soldados de la noche*, escrita y dirigida por Juan Curilem.

Inicbureno concepción
CANAL 4

conocidos de nuestra historia.

14.35) NOTICIERO: Las informaciones de la mañana son leídas por Gloria Jiménez y Mario Zamorano.

14.55) LA PEQUEÑA DORRIT: Repetición de un capítulo.

15.20) GIDGET: Serie humorística con las aventuras de una adolescente que vive con su padre viuda. Las protagonistas son Kay Field y Don Porter.

15.50) ENTREVISTA.

16.05) LOS INTERNOS: Serie con la labor que ejercina piscera médicos en un hospital.

17.00) ESCUADRON HEROICO: Dibujos animados.

17.30) BARTOLO LARA: Programa folklórico infantil que conduce el periodista León Canales.

18.00) MUSICA LIBRE: Ricardo García anuncia este espacio con discos acompañados por bailes. La coreografía es de Mirtha Furlong y Pepe Gallinato se desempeña como director artístico.

18.25) CUT: Espacio de la Central Unica de Trabajadores.

18.40) LARGOMETRAJE: "Los amigos de mi esposa", con Robert Cumming y Barbara Hale.

20.10) TAMBIEN SUCEDE: La noticia diferente con Gabriela Velasco.

20.35) LA PEQUEÑA DORRIT: Nueva episodio de esta inferior serie española que se basa en el cuento de Charles Dickens.

20.40) NINO BRAVO: Actuación especial del cantante español.

21.30) ESPECIAL.

21.55) TV-TIEMPO WILLA: Informa Gabriela Velasco.

22.00) NOTICIERO: Informativo que leen Miguel Davagnino y Mario Zamorano, más comentarios.

22.40) LA HORA 11.

23.30) MUSICA VIVA: Actuación de Alicia Reticalcona.

24.00) NOTICIERO: Informativo con el titular de turno.

0.10) CIERRE.

Telecrónica

Televisión Nacional se "anotó un poroto" con la entrevista exclusiva que presentó especialmente al Premio Nacional Humberto Díaz Casanueva. El poeta se encuentra trabajando en las Naciones Unidas, por lo que no se había visto en la pantalla chica después de que se le comunicó la gran noticia. Desgraciadamente la conversación con el diplomático y hombre de letras no fue anunciada con anticipación, así es que no fueron muchos los televidentes que la vieron.

El espacio de Canal 4 dedicado a realizar entrevistas es muy importante. Siempre hay una serie de personajes de interés a los que el público desea conocer y que no pueden ser llevados a espacios informativos como el "Noticiero". Su inclusión, aunque enriquecería notablemente el programa, la haría extenderse demasiado. De ahí que sea trascendental tener un tiempo fijo para diálogos con las personas más diversas.

Ramsy Grumberg fue la iniciadora de estas entrevistas con el espacio "Cuenta". Actualmente dicho programa sólo se transmite los sábados y se dedica a solistas y cantantes. Lo que sucede es que la periodista se encuentra con permiso prenatal y las ediciones anteriores las dejó grabadas con mucha anticipación. Entre las programadas hay algunas con César Isella, el conjunto Aparcoa y con los cubanos que estuvieron en Chile durante el presente año.

El espacio seguirá de buena a tercera como "entrevista" y cada día contará con la animación de un profesional diferente. Lo importante es que se invite a personajes variados de las más distintas tendencias y que se realice el mayor número de intercambios posibles en cada oportunidad.

M. L. C.

● Tres de los cinco actores que intervendrán en la adaptación teatral de "La Cantata Santa María de Iquique", (izquierda a derecha) Nelson Reyes, Edith Hüper y Leonardo Arellano.

Taller Experimental Muestra Nueva Obra

● Se trata de la adaptación de "La Cantata Santa María de Iquique".

"La Cantata Santa María de Iquique", adaptada al teatro presenta hoy un grupo de actores del Taller Experimental de Teatro del TUC. Como experiencia, sus principales figuras lo considerarán un aporte más al desarrollo del teatro conquilla, no obstante —en este caso— en que se trata de una pieza musical de mucho éxito del conjunto Quilapayún.

La adaptación pertenece a la actriz del TUC y exhibidora del Taller Experimental, Edith Hüper. En ella intervienen nueve actores con la colaboración de dos técnicos. En una conversación con el redactor de esta sección Espectáculos, dijeron que en la obra no usan escenografía, en cambio, el mucha expresión corporal y bailes seleccionados. Esto se debe —dijeron— a que el montaje está hecho en función de un público que no es el que asiste a salas de ensayo o salas de teatro...

El Tema

"La Cantata Santa María de Iquique", es un disco grabado por el conjunto Quilapayún, el cual ha obtenido extraordinario éxito en Chile y en el extranjero. La adaptación teatral, como ya dijimos, pertenece a la actriz Edith Hüper, y las razones que tuvieron en vista para realizarla se resumen en dos puntos:

1.— Las posibilidades artísticas que presenta la obra; y 2.— En un hecho —narrado en "La Cantata"—, desconocido de la lucha de nuestro pueblo.

La historia es la siguiente: se trata de la matanza de obreros —según las crónicas— ocurrida en la pampa salitrera a fines de 1907, durante el Gobierno de Pedro Montt. Los obreros de las salitreras se declararon en huelga y para demostrar su fuerza marcharon desde la pampa hacia la ciudad de Iquique. El motivo de la huelga fueron las condiciones inhumanas en que trabajaban en las oficinas salitreras.

Otro hecho, se calcula que en número de 40.000 obreros bajaron desde la oficina San Lorenzo hasta Iquique. En esta ciudad se repartieron en la Escuela Santa María y en el Hipódromo. No había otro sitio, porque los ricos temían que los quitaran sus intereses, dicen los actores.

Frente a esta conflictiva situación, relatan que el Gobierno dio carta blanca al general Silva Renard, quien procede a despejar Iquique de estos trabajadores, obligándolos a retirarse a la pampa. La negativa de los obreros no se hizo esperar, en vista de lo cual el Gobierno declara Estado de Sitio y luego sobreviene la matanza. Se calcula que aproximadamente 3.600 obreros murieron en la refriega con las fuerzas militares. Resultado: no obtienen las reivindicaciones que pedían.

La Obra

El conjunto Quilapayún grabó un disco con "La Cantata", en la cual relata —versos duros y música adecuada— toda la tragedia vivida en la pampa y en la Escuela Santa María de Iquique. Este disco, a su vez, se ha transformado ahora en una obra de teatro gracias al trabajo de un grupo de actores —alumnos del Taller Experimental— dirigido por Edith Hüper. Esta última subdirectora del taller, vino a CRONICA acompañada de Leonardo Arellano, 23 años, estudiante de Filosofía, y Nelson Reyes, 23, estudiante de Derecho, quienes contaron sus experiencias en esta obra.

"La Cantata Santa María de Iquique" se presenta por primera vez esta noche en dos funciones —8.30 y 21.45 horas— en la Sala de Ensayos del TUC. Tienen intenciones, según dijeron, de repetirla en sindicatos, pozas campesinas, al aire libre y en sedes vecinales.

Al "Che" Guevara lo Llevan al Teatro

PARIS, (AFP).— Un gran teatro parisiense de hace cincuenta años, que fue luego cine y teatro de variedades, reabrirá sus puertas para iniciar una nueva vida con la pieza "Che Guevara" de John Spurling.

Se trata del "Palace", ex Music-Hall transformado en cine y que volverá a ser teatro para ofrecer la pieza puesta en escena por Marie-Jose Weber, su nueva directora, con decorados de Oscar Gralla.

Guevara —declaró la directora— es uno de los tres personajes de la obra, que representan "tres posiciones de los occidentales ante los problemas contemporáneos".

"Che Guevara" —un pintor— alquila un apartamento y hasta en él dibujos extraordinarios que representan a Guevara. Pintando una pieza, decide incluir los dibujos en la pieza, y así nace esta especie de "teatro en el teatro", como precisó la directora.

Hay en la obra —declaró— como prensa el autor en "un texto sorprendente", un "ataque a la tiranía".

"No a la demasiado simple de un Hitler o un Nerón —dijo— sino a aquella, cotidiana, que todos conocemos: El grado de seguir pendiente o encontrar, de reducir nuestras ideas a ideas generales, a modelos, a estereotipos, a clichés".

La obra será puesta en escena —dijo asimismo— "como un espectáculo de comedia musical de revista, de dibujos animados". Pero "no el estilo de Brecht, porque sería frívolo, y completamente grotesco".

T. CONCEPCION - F. 24127
Matinée 14.30, Vermut, 18.30, Noche 21.30 horas.
"El Príncipe Igor"
Recomendada por el Ministerio de Educación.
Color. Menores.

"CRONICA" Y "EL SUR"
EN LOTA
AGENTE COMERCIAL,
SR. JUAN GELABERT O.
Pedro Aguirre Cerda Nº 422.
AVISOS— SUBSCRIPCIONES — DEFUNCIONES.

TELEVISORES
LAS MEJORES
MARCAS

ORGANIZACION
CASA MUÑOZ
A. PINTO 577, ESQUINA 519,
FRENTE 345, CONCEPCION.
COLON 1488, TALCAHUANO.
P. AGUIRRE CERDA 700, LOTA.

Elija su Película

● La otra cara del amor, con Richard Chamberlain y Glenda Jackson. Para mayores de 21 años. Rotativo desde las 14 horas. Regina.

● Aguilas sobre Londres, con Van Johnson, y Encuentradores del Espacio, con George Sanders. Mayores de 18 años. Rotativo desde las 14 horas. Astor.

● La única casa en Londres, con David Hemming y Joanna Pettet, y El hombre, la mujer y el dinero, con Marcelo Mastroianni y Pamela Tiffin. Rotativo desde las 14 hrs. Windsor.

● El pelícipe Igor, en colores. Menores. A las 14.30, 18.30 y 21.30 horas. Teatro Concepción.

● Trampa 22, con Martin Balsam y Richard Benjamin. Mayores de 18 años. Muy joven para pocas, con Hayley Mills y Trevor Howard. Rotativo desde las 13.45 horas. Cervantes.

● Serafino, con Adriano Celentano, y Cuando suicida, con Aldo Ray. Mayores. Rotativo, desde las 14.30 horas. Lido.

● La estrella, pasión de un marido, con Marcelo Mastroianni y Virna Lisi. Rotativo desde las 14.30 horas. Entretenimiento para mayores de 21 años. Ducal.

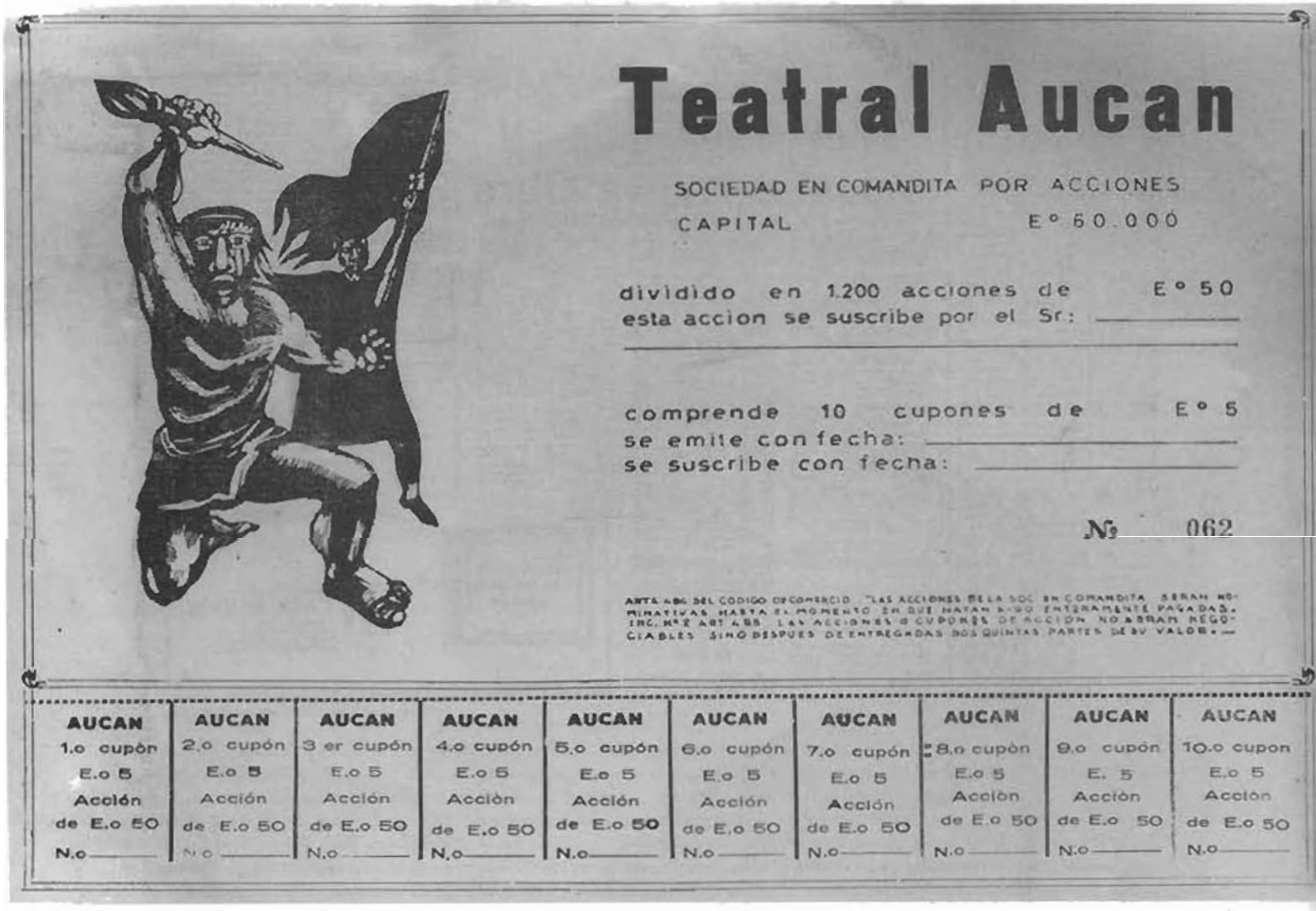
● Dos cruces a Danger Pass, con Peter Martin y Anthony Freeman. Cara a cara con el Diablo, con Leila Tatiana, Peter Townsend. Rotativo desde las 14.30 horas. Lux.

● El día que se quiebra, con Hugo del Carril, y El caballo bayo, con Antonio Aguilar. Mayores y menores. Rotativo desde las 14.30 horas. Alcázar.

[28] Según la prensa en *La cantata de Santa María de Iquique* participaron: Alicia Almonacid, Angela Reyes, Paula Novoa, Rosa Zurita, José Urra, Augusto Lizama, Pedro Ormeño, Fernando Yévenes y Nelson Reyes. En dirección, Edith Hüper; en sonido, Edgardo Carrillo; y en iluminación, Pabla Anchilles. *Crónica*. "Versión teatral de La Cantata Santa María de Iquique." Concepción, martes 26 de octubre de 1971

29. TEATRO POPULAR AUCÁN (1963-1964) Y TEATRO EL CALEUCHE (1964)

Después que Gabriel Martínez renunció a la dirección de la Escuela de Teatro del TUC, figuró como el fundador del Teatro Popular Aucán, con el que puso en escena *Deportivo El Guerillero* de Verónica Cereceda. Este conjunto teatral tuvo, sin embargo corta vida, alcanzando a presentar el año 1963, sólo una segunda obra, *La madeja*, también de Verónica Cereceda. Ambos montajes sólo fueron anunciados por la prensa local; no hubo en ninguno de los dos casos difusión del elenco que participaba en ellos y tampoco publicación de crónicas de opinión al respecto.



A comienzos de 1964, Gabriel Martínez figuró como director del grupo de teatro El Caleuche, con el que montó *Tribunal de honor*[1] de Daniel Caldera. Para ese entonces, Martínez había logrado gestionar una carpa para hacer presentaciones teatrales y el permiso para instalarla algunos días en la plaza de los Tribunales de Justicia, pero esencialmente "para trasladar el teatro carpa a las poblaciones, con sus mástiles, parlantes, banderolas, sus lonas, sus luces, evocando El Caleuche."[2]

Durante 1964, El Caleuche figuró en la prensa local con el montaje de las dos últimas obras que puso en escena en Concepción, en las cuales se anunció que trabajarían ciertas figuras provenientes del TUC[3]: *Las andanzas de Juanito el Zorro* o *Los casos de Juanito*[4] y *Lluvia de hijos*.[5]

TRIBUNA CRONICA

El Cine Al Dia

"Lluvia de Hijos" Preparn "El Caleuche" en Próximo Estreno

HOMENAJE A UN PROFESOR

Notas Sociales

consultorio sentimental

PREPARANDO "LLUVIA DE HIJOS"

CURSOS DE PREPARACION BACHILLERATO
Profesorado Universitario
INSTITUTO DE HUMANIDADES
CONCEPCION

Grijalba

[1] Después del terremoto de 1960, Concepción quedó sin sala teatral, pues el Teatro Concepción que había permanecido durante meses en reparaciones, quedó inutilizado y posteriormente fue demolido. Por eso, la posibilidad de contar con una carpa para retomar las actividades teatrales era una oportunidad excelente, sin embargo, no volvió a ser mencionada hasta comienzos de 1962, cuando Gabriel Martínez declaró a *La Patria* que el TUC estaba nuevamente en vías de adquirir una carpa para resolver su problema más serio, la carencia de sala y como resultado de esto, la pérdida de contacto con el público. A comienzos de diciembre de 1962, David Stitchkin, consultado sobre el modo en que la Universidad resolvería tal carencia, anunció que se estudiaba la adaptación de la antigua Escuela Dental para Casa del Arte. lugar en el que se reservaría una sala para presentar teatro de cámara. Según la prensa penquista de la época en *Tribunal de honor* participaron: María Inés Chavarría, Norma Lomboy, Gabriel Martínez, Luis Alarcón, Gastón Iturra, Inés Barra, Hermógenes Sandoval, Gerardo Grez y Hugo Arévalo. En administración, Hugo Loyola; en asesoría musical, conjunto Millaray; en dirección de interpretación musical, Hugo Arévalo; como tramoya, Gustavo Saavedra; y como encargados de iluminación, Flaminio y Enrique Romero. *La Patria*. "El Teatro "El Caleuche" se presenta en el Apostadero." Concepción, martes 28 de abril de 1964. *La Patria*. "U. Construirá una sala de teatro en el local de la Casa del Arte." Concepción, martes 4 de diciembre de 1962. *El Tonto del Pueblo. Revista de Artes Escénicas del Teatro de Los Andes*. "De Concepción a Lunlaya." N°0, Bolivia, Agosto de 1995. p.92

[2] *El Tonto del Pueblo. Revista de Artes Escénicas del Teatro de Los Andes*. "De Concepción a Lunlaya." Op.Cit.

[3] Luis Alarcón, Jaime Vadell, Jaime Julio Fischtel, Gustavo Meza, Gustavo Saavedra, Flaminio Romero y Enrique Romero, los tres últimos hasta entonces, habían integrado el equipo técnico del elenco universitario.

[4] En el montaje *Las andanzas de Juanito El Zorro* participaron: Luis Alarcón, Gastón Iturra, María Inés Chavarría (también figuró como María Echeverría) y Gabriel Martínez (hubo crónicas que incorporaron a Hermógenes Sandoval, en lugar de Gabriel Martínez.) En dirección, Jaime Julio Fischtel. *Crónica*. "Labor de Difusión Teatral entre estudiantes inició "El Caleuche." Concepción, viernes 5 de junio de 1964

[5] El montaje de *Lluvia de hijos* o *Los niños no vienen de París* de Robert de Fleurs contó con difusión constante de parte de la prensa local, sin embargo las informaciones proporcionadas en cada crónica fueron tan generales que hasta el elenco que participaba quedó en el anonimato. En dirección figuró Gustavo Meza. *Crónica*. "Lluvia de hijos" prepara El Caleuche en próximo estreno." Concepción, jueves 14 de mayo de 1964

La incorporación de parte del elenco del Teatro Universitario en los montajes de El Caleuche al parecer estuvo determinada por la crisis que comenzó a vivir el TUC en 1963 y que lo mantuvo en receso desde el año 1964 hasta comienzos de 1965. Según los medios de comunicación, las autoridades universitarias habían suspendido las actividades del TUC hasta "aclarar las acusaciones formuladas por Pedro Mortheiru en contra de los actores y otras situaciones conflictivas dentro del grupo artístico."[6]

Notas Sociales

El Consulado Argentino Y Diario "Crónica"

El Cine Al Día

Analizan Cine Documental en E. de Periodismo

Labor de Difusión Teatral Entre Estudiantes Inició "El Caleuche"

JOVEN ACTRIZ DE "EL CALEUCHE"

EXPOSICION DE PINTORES FERROVIARIOS

consultorio sentimental

RECUERDE AL SANTO!!

Grijalba

[6] Alfonso Fuentes Millán. "Notas del Arte." *El Sur*. Concepción, domingo 22 de noviembre de 1964

30. DISCURSOS PERIODÍSTICOS VACILANTES Y REPERTORIO DE OBRAS DEL TUC

Durante la década del 60, fue habitual que el Teatro de la Universidad de Concepción, TUC y los elencos aficionados penquistas difundieran, al iniciar la temporada, el repertorio anual de obras que pondrían en escena. Esta planificación sin embargo, con mucha frecuencia sufría modificaciones, evidenciadas fundamentalmente en la supresión de algunos montajes anunciados, en el sorpresivo reemplazo de unos por otros o en el silencio de la prensa, después de los estrenos. Esta situación que había sido habitual durante los primeros catorce años de funcionamiento del TUC, siguió produciéndose e incrementándose durante la década de 1960 y 1970.

Ejemplo de lo anterior fueron las cuatro obras anunciadas en 1961 por el TUC, en *La Patria*: *Tienda de modas* de Krilov, *El niño de oro* de Clifford Odets, *El Burlador de Sevilla* de Braumarchais y *La niña madre* de Wolff. De éstas, sólo las dos primeras fueron puestas en escena; las dos últimas, aunque anunciadas, no volvieron a figurar en los diarios locales. Por otra parte, mientras se hacían las primeras crónicas sobre la obra de Krilov, sorpresivamente el TUC figuró en la prensa local, con dos obras que pondría en escena en Tomé: *El hombre que se convirtió en perro* y *La peste bubónica*, ambas de Osvaldo Dragún, de las que tampoco hubo noticia posterior al supuesto estreno. Lo mismo ocurrió respecto de otras dos obras que figuraron para ser puestas en escena en Chiguayante: *La micro* de Isidora Aguirre y *Chinchulín y Salchichón*, un cuento adaptado para teatro de títeres.

Durante 1962, los medios de comunicación no proporcionaron la planificación anual de obras para la temporada, sino una planificación de carácter provisoria, anunciada como una "posibilidad." Algunos medios señalaron que entre los montajes anuales "podrían estar": una obra de Lope de Rueda, *Deportivo el guerrillero* de Verónica Cereceda, *La niña madre* de Egon Wolff y *Entre gallos y medianoche* de Carlos Cariola, montaje para cuya dirección se esperaba contratar a Pedro Sienna. Esta planificación fue parcialmente ejecutada por el elenco universitario: las dos últimas obras anunciadas por la prensa local fueron efectivamente puestas en escena y Pedro Sienna comenzó a dirigir el elenco universitario a partir del primer semestre de 1962.

Durante 1963, el elenco universitario figuró con el montaje de *El hombre que se convirtió en perro* de Osvaldo Dragún, obra con la que el TUC clausuró la Octava Escuela Internacional de Verano correspondiente a 1963. Los medios de prensa locales sólo publicaron la fotografía de una escena, con su correspondiente pie de foto. Idéntico tratamiento recibió el tercer y cuarto montaje anunciado ese año por el elenco universitario: *Las redes del mar* de José Chesta y *Parecido a la felicidad* de Alejandro Sieveking, obras sobre las cuales hubo solamente crónicas previas al estreno que desarrollaron aspectos generales relacionados con el marco en el cual serían presentadas: Festival Teatral en homenaje a José Chesta; importancia de éste para la historia del teatro penquista; y difusión de los nombres de los directores de las puestas en escena: Gustavo Meza y Gastón von dem Bussche, respectivamente. La escasa consideración de que gozaron estos montajes de parte de la

prensa local se consolidó en marzo de 1963 cuando *La Patria* anunció que el Teatro Universitario preparaba "la primera obra de la temporada", *La canción rota* de Antonio Acevedo Hernández, obra de la cual no se volvió a hablar.

Una situación similar ocurrió en 1967, cuando *La Patria* y *Crónica* anunciaron que entre las obras de "función completa" que el TUC tenía planificadas para la temporada, se encontraban: *El rescate de una libra* de Sean O' Casey, *Después de la caída* de Arthur Miller, *El montacargas* de Harold Pinter, *Herr Puntilla y su criado* de Bertold Brecht, *Jinetes hacia el mar* de Georg Singe, *La Señora Dally* de William Hanley, *Don Benigno y Los Incendiarios* de Max Frisch y *El umbral* de José Chesta. De todas estas obras, el TUC figuró en la prensa local con el montaje de las tres últimas; al parecer las otras, fueron sencillamente descartadas, y no reemplazadas por otras mejores como lo había anunciado Juan Guzmán, el director del TUC durante ese año: "cualquiera de estos títulos podría ser reemplazado por una obra mejor. No queremos estar amarrados a este programa pero es necesario planificar."[1]

La planificación para 1968 también sufrió modificaciones, pues de las cuatro obras anunciadas, sólo fueron puestas en escena tres: *Monserrat* de Enmanuel Robles; *Las tres hermanas* de Antón Chéjov; y *Arlequín, servidor de dos patrones* de Carlo Goldoni; la cuarta obra, que no volvió a ser mencionada fue *El soldado de chocolate* de Bernard Shaw.

Durante el período 1970-1973 también hubo obras anunciadas de las que después no se volvió a hablar. A comienzos de 1970 figuraron: *El pagador de promesas* de Alfredo Díaz Gomómes; *Pascual Abah* de Manuel Galich; y *Los pequeños burgueses* de Máximo Gorki, ninguna de las cuales fue puesta en escena ese año.

[1] *Crónica*. "Obra de Chesta montará el TUC." Concepción, viernes 27 de enero de 1967

31. CRISIS Y CREATIVIDAD. RECESO DEL TUC Y NACIMIENTO DEL TEATRO INFANTIL EN CONCEPCIÓN (1964 - 1969)

Después que las actividades del Teatro Universitario fueron suspendidas por la Universidad en noviembre de 1964, producto de los conflictos que se habían generado entre el elenco y el director del TUC, Pedro Mortheiru, gran parte de los actores, actrices y personal técnico volvieron a figurar en las páginas de los diarios locales vinculados al nacimiento del Teatro Infantil de Concepción.

Entre los años 1964 y 1969 se fundaron en la ciudad siete compañías teatrales para niños. Durante este período, en que también a nivel internacional se inició la reflexión e investigación sobre teatro infantil,[1] los medios de comunicación informaron sistemáticamente de las actividades de estos nuevos elencos, aunque muy rara vez fueron publicadas crónicas de opinión sobre los estrenos.

En 1964 se fundó la Compañía de Títeres La Madejita; la Compañía de Títeres y Teatro Infantil Los Geniecillos; y la Compañía de Títeres y Teatro Infantil Bulubú. En 1967, la Academia Infantil de Arte Escénico. En 1968, Los Muñecos de Gavroche; y la Compañía de Teatro Profesional. Y en 1969, la Compañía de Espectáculos Infantiles Zampanó.

[1] En 1964, se organizó en París la Asociación Internacional de Teatro para la Infancia y la Juventud, que periódicamente convocaba a Congresos Internacionales. En 1966, se creó en España la Asociación Española de Teatro para la Infancia y la Juventud (AETIJ), que también organizaba con cierta periodicidad encuentros internacionales de profesores de Expresión Dramática. En la sede de la UNESCO se habló por primera vez del problema del teatro para niños, en 1970. Lola Poveda. *Ser o no ser. Reflexión antropológica para un programa de pedagogía teatral.* NARCEA,S.A. de Ediciones. Madrid. 1995. Pp.45-48

[2] La prensa sólo proporcionó el nombre de una de las personas que participó en el montaje *Los polvitos mágicos* y *Juancito el vigilante*: Amaya Clunes.

"CRONICA", jueves 23 de abril de 1964 CRONICA 3

Nuevo Conjunto

"La Madejita" Resucita a Los Títeres

- Un Teatro Para Niños que Cobra de Nuevo Vida en Concepción.
- La Participación del Niño en el Espectáculo.

LA ULTIMA REVISION

¿Está todo en orden? Antes de salir a escena debe comprobarse el estado físico de cada uno de los diminutos personajes. Lila Bianchi —Tía Lila para todos—, Francisco González e Inés Barra observan detenidamente a los títeres que están a su cargo.

DETRAS DEL BIOMBO

Inadvertidos por el público los actores dan vida a diminutos personajes accionándolos con las manos y prestándoles su voz. Es un teatro "en chico" que requiere la misma energía y dedicación que el adulto. Inés Barra y Lila Bianchi sorprendidos mientras ensayan su papel.

SCENDIENTES di... los animados, los títeres, según Bernard Shaw, "solamente le gustan a los niños y a las personas inteligentes". Ambos públicos se identifican con las aventuras y desventuras de los diminutos personajes que frecuentemente simbolizan las virtudes y males de la sociedad.

En Concepción los títeres han vuelto a ocupar el sitial de honor que supieron conquistarse en otras épocas. Ahora, un nuevo elenco, el de la Compañía Infantil "La Madejita", ha iniciado una temporada de títeres en el Teatro Concepción, que promete ser larga y fructífera.

Este elenco, que cuenta con el apoyo de la Dirección de Extensión Cultural de la Universidad de Concepción, está integrado por Francisco González Strnad, Inés Barra, Fernando Farías López y Freddy Winter. El próximo domingo estrenan en la sala del Teatro "El Calicuche", en función matinal. En el espectáculo solamente intervendrán cinco de los 38 muñecos que componen el elenco.

La actividad en torno a los títeres ha sido notable. Con ocasión, María Gabriela Grandi de Wenzel, jefa de cultura, preparó, entre...

—Mi interés y mi afición por este arte nacieron en 1950. Me interesó mucho el movimiento y...

—En realidad, comencé a trabajar para mis hijos, a quienes siempre les gustaron los títeres. Pero yo no pensaba ser titiritero nunca; siempre me gustaron las representaciones. Más tarde, Francisco, pero a nadie le conocía en el ambiente titiritero. Yo Chile no había...

PUBLICO INFANTIL ABANDONADO

La fundación de la compañía obedece especialmente a un deseo: ofrecer un espectáculo apropiado para el niño. Actualmente las películas para menores prácticamente no existen. Los dibujos animados llegan solamente a un sector. Frente a esta situación, Lila Bianchi, con vasta experiencia en el campo formó una compañía integrada por Francisco González Strnad, Inés Barra, Fernando Farías López y Freddy Winter. El próximo domingo estrenan en la carpa del Teatro "El Calicuche", en función matinal. En el espectáculo solamente intervendrán cinco de los 38 muñecos que componen el elenco.

La actividad en torno a los títeres ha sido notable. Con ocasión, María Gabriela Grandi de Wenzel, jefa de cultura, preparó, entre...

—Mi interés y mi afición por este arte nacieron en 1950. Me interesó mucho el movimiento y...

—En realidad, comencé a trabajar para mis hijos, a quienes siempre les gustaron los títeres. Pero yo no pensaba ser titiritero nunca; siempre me gustaron las representaciones. Más tarde, Francisco, pero a nadie le conocía en el ambiente titiritero. Yo Chile no había...

Para Lila Bianchi y Francisco González los títeres son viejos amigos. Antes formaron una compañía llamada "El Chispa" que posteriormente se disolvió.

Lila, por su parte, trabajó con Gabriel Martínez y Verónica Cereceda en Montevideo en el conocido de "Los Pelotitas" cuentos chicos en miniatura, donde estrenó varias obras de Verdoiaga.

—Las Películas" presenta, con este nuevo elenco la "Tía Lila del Mar", estrenó de estreno. Fernando Farías López, 24 años, actor del TUC, no tiene antecedentes titiriteros. A "Chiquita" mantenido

—Mi única experiencia fue cuando estudiaba en una escuela nocturna. Nuestros profesores nos hacían hacer títeres para...

—Como actor, creo diferenciarme en la propuesta de un personaje y en la creación de un título.

—Para mí es más difícil la primera, desde luego, pero el trabajo es el mismo. La persona que da vida a un títere debe ser absolutamente intérprete con el...

—Mi interés y mi afición por este arte nacieron en 1950. Me interesó mucho el movimiento y...

—En realidad, comencé a trabajar para mis hijos, a quienes siempre les gustaron los títeres. Pero yo no pensaba ser titiritero nunca; siempre me gustaron las representaciones. Más tarde, Francisco, pero a nadie le conocía en el ambiente titiritero. Yo Chile no había...

Para Lila Bianchi y Francisco González los títeres son viejos amigos. Antes formaron una compañía llamada "El Chispa" que posteriormente se disolvió.

Lila, por su parte, trabajó con Gabriel Martínez y Verónica Cereceda en Montevideo en el conocido de "Los Pelotitas" cuentos chicos en miniatura, donde estrenó varias obras de Verdoiaga.

—Las Películas" presenta, con este nuevo elenco la "Tía Lila del Mar", estrenó de estreno. Fernando Farías López, 24 años, actor del TUC, no tiene antecedentes titiriteros. A "Chiquita" mantenido

—Mi única experiencia fue cuando estudiaba en una escuela nocturna. Nuestros profesores nos hacían hacer títeres para...

—Como actor, creo diferenciarme en la propuesta de un personaje y en la creación de un título.

—Para mí es más difícil la primera, desde luego, pero el trabajo es el mismo. La persona que da vida a un títere debe ser absolutamente intérprete con el...

—Cada uno de los muñecos requiere una presencia especial. Son la verdad integral. Además, hay adultos como los títeres, pueden participar personalmente en la obra. Cuando el público dice algo, el muñeco responde inmediatamente; es un arte que no existe en otras especialidades.

Otro otro parte, la compañía Los Gonzalitos, a cargo de los hermanos Villegas y de Alberto Flores, del TUC, no ha dado señales de vida, este último tiempo. En esa forma, el teatro de títeres parece ser actualmente exclusividad de "La Madejita".

Shaw, "solamente le gustan a los niños y a las personas inteligentes". Ambos públicos se identifican con las aventuras y

Shaw, "solamente le gustan a los niños y a las personas inteligentes". Ambos públicos se identifican con las aventuras y

EN ACCION

En plena acción, este títere se desenvuelve con toda tranquilidad...

EN ESCENA

La Compañía entera está formada por 38 títeres, pero solamente 14 intervienen en las dos obras que "La Madejita" prepara para el domingo. En el grabado, aparecen algunos de ellos en ensayo general. Totalmente ignorados de todos son producto de los mágicos pulidos de Tía Lila.

31.1 Compañía de Títeres La Madejita

Fernando Farías figuró como fundador de la Compañía de Títeres La Madejita, junto a Lila Bianchi, Francisco González, Freddy Winter e Inés Barra. Este elenco inauguró sus actividades con el montaje de dos obras: *Los polvitos mágicos*[2] de Isidora Aguirre y *Juancito el vigilante* de Javier Villafañe. La Madejita figuró por última vez en la prensa local a fines de 1964 cuando anunció el estreno de *Sopa de piedras* de Juan Enrique Acuña, obra respecto de la cual no hubo información.

31.2 Compañía de Títeres y Teatro Infantil Bulubú

A fines de 1964 e inmediatamente después del último montaje de la Compañía de Títeres La Madejita, Fernando Farías figuró en la prensa local, junto a Jorge Gajardo y Alberto Villegas, como fundador de la Compañía de Títeres y Teatro Infantil Bulubú, que el año 1964 puso en escena sólo una obra: *Aventuras de don Pascualo.* Los medios de comunicación no proporcionaron informaciones respecto del estreno, ni crónicas de opinión anteriores ni posteriores al mismo.

Desde 1965 hasta 1969, la Compañía de Títeres y Teatro Infantil Bulubú figuró en la prensa local con numerosos montajes dirigidos principalmente al público infantil. Durante ese período los medios apoyaron sistemáticamente las actividades teatrales de la compañía, proporcionando informaciones sobre el lugar, fecha y horario de presentación de las obras. Eventualmente hubo difusión de las figuras que integraban el reparto y escasamente hubo crónicas de opinión al respecto. En la mayoría de los casos, éstas se restringieron a proporcionar una síntesis argumental de la obra.

Una Caperucita Penquista Captura Al Lobo Malo

CAPERUCITA Y EL LOBO MALO

EMBOTELLADORES DE COCA-COLA Y FANTA DEL PAIS DONARON 60 MIL ESCUDOS PARA EL PLAN EDUCACIONAL

SOLDADORES DE CAÑERIAS SE NECESITAN

Presentarse en:

Planta Maderas Aglomeradas Pinihue

Camino a Nanquimávida s/n.

CHIGUAYANTE

Volcanita-Luengo

Durante el período 1965-1966 la compañía figuró en la prensa local con seis montajes: una adaptación del cuento *Caperucita roja*, titulado *Caperucita captura al lobo*[3]; *Pinocho*, del que no hubo información alguna en los diarios locales; *Perico, papilla y la bruja traguilla*[4] de Jorge Gajardo; *El gato con botas*[5]; *El león tacañete*, sobre el que no hubo informaciones; y *El gallo quiquirico*[6] de Mónica Chavarría, anunciado por la prensa penquista de la época como la última obra montada por la compañía.

Después del estreno, Miriam Palacios informó que los Bulubú se disolverían por falta de sala y problemas económicos. Esto sin embargo no ocurrió, pero al parecer sí repercutió en la intensidad de sus actividades teatrales, que durante los tres años siguientes disminuyeron significativamente.

[3] Según la prensa en *Caperucita captura al lobo* participaron: Alberto Villegas, María Inés Chavarría, Fernando Farías y Miriam Palacios. En adaptación y dirección, María Inés Chavarría; en música incidental, Jorge Gajardo; en escenografía, Héctor Hodgkinson; y en realización de vestuario, Myriam Garrote.

[4] Según la prensa en *Perico, papilla y la bruja traguilla* participaron: Fernando Farías, María Inés Chavarría, Jorge Gajardo y Miriam Palacios. En adaptación musical de los temas infantiles, Ricardo Morales; y en interpretación musical, Eugenio Urrutia, Giordy Santamaría y Ramón Romero.

[5] Según la prensa en *El gato con botas* participaron: Mireya Mora, Gonzalo Palta, Jorge Gajardo, Miriam Palacios, María Inés Chavarría y Fernando Farías. En escenografía y vestuario, Héctor Hodgkinson. *El Sur.* "Temporada teatral de los Bulubú." Concepción, jueves 18 de agosto de 1966

[6] Según la prensa en *El gallo quiquirico* participaron: Fernando Farías, Mireya Mora, Miriam Palacios, Lucy Neira, Fanny Martínez, Enrique Giordano y Jorge Gajardo. En dirección, Gonzalo Palta; en música incidental, Patricia Chavarría; y en coreografía, Inge Schiller.

Durante el último período de existencia de la Compañía de Títeres y Teatro Infantil Bulubú, 1967-1969, ésta figuró en la prensa penquista sólo con tres montajes, uno cada año: *La hormiguita viajera*[7] de Constancio Vigil; *Recordando con ira*[8] de John Osborne; y *Pierroto y el avaro*[9], obra basada en escenas de Moliére.

"CRONICA, Concepción, sábado 19 de abril de 1969 — 19

Diálogos Al Minuto

La Desideria, personaje que nació en 1931, cuando se produjo una verdadera revolución en los campos político, social y económico, continúa lozana y un año después, con tanta o más popularidad. Actualmente su autora, Anita González, trabaja en los programas radiales "Los Pitos-Flitos", "Radiolandia" y "Pentita Clute", así como en el programa de televisión de Canal 4, "La Desideria 68".

—Anita, ¿cómo definiría Ud. a la Desideria?

—Es una buena mujer, con todas las características de la chilena. Es leal, tiene espíritu de sacrificio, trabajadora, pero no se deja pasar a llevar. Conoce sus derechos y sus publicidad, así como es muy sindicalista.

—¿Qué prefiere: radio o televisión?

—Ambas cosas son satisfactorias. La televisión, indudablemente, da más popularidad y el público la reconoce a uno en la calle. La radio, en cambio, la lleva a uno lugares donde todavía no se conoce el otro medio.

—¿Por qué no ha hecho teatro últimamente?

—Porque he compuesto en se interesan por mí.

—¿Le agrada el teatro moderno?

—Hay algunas cosas. La mayoría le entenderíamos, no tiene una base y tampoco aporta ideas. Sólo se preocupan problemas sexuales que no aportan a nadie. [illegible]

—Cuando niños, fueron Vicente y Jaime Vidal.

—¿Qué hobbies tiene?

—Cultivar especies chilenas.

—¿Cómo calcula los libretos?

—Calculando por el parque, el mismo ejemplo que puso a "mi hija" que es una pareja de dos años que tenga parte a mí desde que tenía un año. En Diana Pe-

● Anita González. La Desideria

tina y es una quelltita que conocí en Cartagena donde tengo una casa y después nos hicimos los fines de semana a dos casas.

—¿Qué proyectos tiene?

—Viajar a Europa cuando se arregle mi situación económica.

—¿Es muy malo el aspecto económico?

—En general, el porque en las radios ha disminuido el trabajo y la televisión no ha completado con difusión en forma total.

—¿Piensa venir a Concepción?

—En estos instantes no hay posibilidades, pero vendré luego. Quiero el Canal estatal supere luego, aunque sea a través de la pantalla.

EL CONJUNTO DE TITERES AHORA EXPERIMENTA EN TEATRO INFANTIL

"Los Bululú" de Nuevo en Concepción

Hacía tiempo que no leíamos el nombre de "Los Bululú". Un conjunto viaja por el extranjero nos privó de su presencia y de su arte. Hace poco regresaron a Concepción después de recorrer varios países latinoamericanos donde no sólo expusieron su arte de títeres, sino aprovecharon para aprender y traer experiencias que los penquistas conocerán en los próximos meses.

La última vez que se les vio actuar en una sala céntrica fue para Navidad de 1968. Después desaparecieron el conjunto hasta ayer cuando visitó CRONICA Myriam Palacios para contarnos sus trajines y la función que ofrecerán mañana a las 11 horas en el Aula Magna.

"Los Bululú", que dieron sus primeros pasos hace algunos años con los graciosos títeres que tanto han entretenido al mundo de los niños, ahora quieren dar un paso más arriba y ofrecer otro con sus primeros pasos hace algunos años con Myriam Palacios al respecto dice que su nueva experiencia será el teatro infantil. "En otras palabras —agrega— iniciaremos con los títeres y las bruja y presentaremos teatro infantil."

Dijo que la obra que presentarán mañana se titula "Pierroto y el avaro" y está basada en escenas de Moliére. "Con esta obra pretendemos entrar en una nueva etapa del teatro infantil creando un hermoso espectáculo con efectos de luz ultravioleta y difundan sus presentes pasos hace algunos años con permitan a los niños iniciarse en el gusto por la buena literatura".

"Los Bululú" cumple así el quinto año de actuaciones permanentes en Concepción y la zona, bajo la dirección del matrimonio de actores Jorge Gajardo y Myriam Palacios.

"Pierroto y el avaro" es una obra de teatro para niños y está basada en escenas de "El avaro" y "Scapin" de Moliére, el gran de los autores cómicos. La función comenzará a las 11 horas de mañana y las entradas se pondrán en hace algunos años con (Castellón 460).

"Juego a Tres Manos", Polémica Obra Prepara Grupo "Caracol"

—Nuevas dramas nos tienen [illegible] a más personas, no oculta [illegible], porque aún [illegible] por primera vez que no estamos viajando en media de nuestras manos, ni ida.

Así se expresó Domingo Bulnes, director de una de las obras teatrales más comentadas que el 17 de mayo próximo presentará en Concepción el grupo "Caracol" de nuestra ciudad. Se trata de "Juego a tres manos", de Marcos Chandler, autor a la vez escritor a "Dios", una de las personas [illegible] en el desarrollo de la obra.

El estreno se realizará, precisamente, en el local de la Universidad.

En el momento de [illegible] el actor, la compañía se [illegible] para comentar el [illegible] con disciplinada fuerza a [illegible] hasta avanzadas horas de la noche.

—La trama de la obra es bien en la relación amorosa entre una mujer y dos hombres y aunque parezca algo en la vida, el tratamiento, en todo el [illegible] tiene originalidad [illegible] y el presentación, señala Marcos Chandler.

—Creo, además, que lo que ha tratado de exponer aquí, pública una realidad. El [illegible] conformándonos. La [illegible] del ser humano de muy mala y el mundo de [illegible] a lo que realmente es. Los personajes no actúan, actúan, en [illegible] totalmente un abogado a [illegible] de nuestros días por la sociedad.

En "Juego a tres manos" [illegible], además, en el papel de "Tití", la actriz invitada Miriam Palacios y en el de "Dodó", Pietro Ocarim. Completa el [illegible] de dirección está Ximena Bandes y completa [illegible] Gabriel Ossa.

El proyecto Ximena Bandes [illegible].

—Para mí, más es una obra que a nadie dejará indiferente. A primera vista algo de ese son las [illegible] que el público podría [illegible] monótono participio y encontrar que esto es una realidad, o por el contrario, los [illegible] culebrones de [illegible] o algo excesivo.

Otra [illegible] los componentes de la narración [illegible] diferentes que, si bien en cierto que [illegible] la principal, no [illegible] "rondo" [illegible] por todos los medios de [illegible] [illegible] Marta Bustos

● Jorge Gajardo y Myriam Palacios, en una escena de sus interesantes presentaciones de títeres en Concepción. Su conjunto "Los Bululú" reaparece ahora con obras de teatro para niños. Una nueva experiencia que desde mañana se presenta en el Aula Magna.

SANDRO
ESPEREMOS AL FABULOSO IDOLO DE AMERICA Y SU GIGANTE SHOW DE "ESTRELLAS".
SABADO 26 — VERMUT Y NOCHE.
GIMNASIO LORD COCHRANE.
SANDRO

[7] La prensa señaló que en *La hormiguita viajera* participaron: Gastón Iturra, Miriam Palacios, Fernando Farías y María Inés Chavarría. En vestuario y escenografía, Nelson Hidalgo.

[8] Según la prensa en *Recordando con ira* participaron: Nelson Fübrodt, Miriam Palacios, Guillermo Ascencio, Gastón Iturra y Bárbara Martinoya (en algunas crónicas en vez de Bárbara, figuró María Inés Chavarría). En dirección, Hernán Letelier; en escenografía, Jorge Gajardo; en dirección de escena y utilería, Juana Gutiérrez; y en sonidos e iluminación, Enrique Hidalgo. *La Patria*. "Bulubúes terminan con la ira." Concepción, 18 de agosto de 1968

[9] La prensa de la época proporcionó sólo informaciones relacionadas con el lugar, horario y fecha de estreno de *Pierroto y el avaro*, obra con la cual la Compañía celebró cinco años de existencia y después de la que no volvió a figurar en la prensa local. *Crónica*. "Los Bulubú de nuevo en Concepción." Concepción, sábado 19 de abril de 1969

31.3 Compañía de Títeres y Teatro Infantil Los Geniecillos

A comienzos de 1964, los hermanos Pedro y Nelson Villagra, Julio Fischtel, Alberto Rivera, Gloria Varela y Nina García figuraron en la prensa local, como fundadores de la Compañía de Títeres Los Geniecillos, que ese año inauguró sus actividades con la adaptación del cuento *Agapito viaja a Marte*.[10]

"CRONICA", sábado 7 de noviembre de 1964 — CRONICA 3

Acerca de Nosotros Mismos

Comedia Musical Estrenan "Los Geniecillos" el Lunes

TAMBIEN SON CANTANTES

Todos los integrantes de la Compañía han debido convertirse en cantantes ocasionales para desempeñar bien su papel. Salen bien librados del trance. En la foto, Shenda, Nina García, directora de escena, Julio Fischtel y Helene Villagra, de pie. Seriedad, aparecen, Alberto Rivera y Ana María Boudeguer.

DANDO LOS ULTIMOS TOQUES

Shenda Benzia, Julio Fischtel —delineando "un poco" con la maestra— y Alberto Rivera discuten diversos aspectos de la comedia musical.

Lo más interesante de esta compañía fue que la mayoría de las obras que presentó fueron escritas por dos de sus fundadores. Pedro Villagra figuró como autor de *Chanchito el cachetón* y *El chanchito en la isla del tesoro* y Alberto Rivera, como autor de *El gallito glotón*[11], *Agapito y el fantasma*[12] y *Ann Marie y Arturo*, obra que al parecer fue presentada junto a la adaptación hecha por Julio Fischtel del cuento *Pedrito y el lobo o Las travesuras de Pedrito* y de la adaptación de *La Cenicienta*.[13]

[10] La única información proporcionada sobre *Agapito viaja a Marte* fue que Alberto Rivera se había encargado de la adaptación del cuento.

[11] Según la prensa en *El gallito glotón* participaron en escenografía, Iván Contreras; y en vestuario, Sonia Seguel. *Crónica*. "Nuevos estreno realizarán "Los Geniecillos." Concepción, miércoles 29 de julio de 1964

[12] La prensa señaló que en el montaje *Agapito y el fantasma* participaron: Pedro Villagra, Julio Fischtel y Gloria Varela. En escenografía, Iván Contreras. Alfonso Fuentes Millán. "A través del Arte." *El Sur*. Concepción, domingo 27 de septiembre de 1964

[13] Según la prensa en *La Cenicienta* participaron: Gloria Varela y Ana María Boudeguer. En escenografía, Iván Conteras; y en vestuario, Sonia Seguel. *La Patria*. "Espectáculo combinado de Teatro Infantil y Títeres presentarían "Geniecillos." Concepción, viernes 16 de octubre de 1964

La Compañía de Títeres Los Geniecillos, contó con un amplio apoyo de la prensa local, sobre todo *después del montaje de Serapio y Yerba Buena*[14] *de Jorge Díaz. Esta puesta en escena, que amplió las actividades de la Compañía hacia el teatro para todo público, motivó discursos periodísticos que por primera vez* reflexionaron sobre las singularidades del teatro para niños, en relación al teatro para adultos: "cuando se interpreta para niños hay menos sutileza, todo se hace más evidente."[15]

EL SUR

"Los Geniecillos" Superan Etapa de los Títeres

Surge un Nuevo Teatro Infantil

Noticias y Entretelones

El Mundo Artístico de España Revive Cuando Finalizan Vacaciones

Esculpirán Montaña De Mármol

A Través del Arte

Prolongada Evolución en su Historia

El Ambiente Cultural Americano: Ciencia, Arte, Pintura y Música

Resumen del Argumento

"Serapio y Yerbabuena" Será Primer Estreno Dedicado a los Niños

AHORA TODOS LOS COMBINADOS GRACE CON PREMIOS

El montaje de *Serapio y Yerba Buena*, catalogado como "teatro propiamente tal", también motivó el desarrollo de ciertas constantes temáticas: difusión de antecedentes del teatro infantil en Concepción y valoración de su importancia para la ciudad; desarrollo de antecedentes del dramaturgo; horario y lugar de estreno; síntesis argumental de la obra; y difusión del reparto.

La última vez que Los Geniecillos figuraron en la prensa local fue a comienzos de 1970, cuando anunciaron el estreno de *Juancito el zorro*.[16]

[14] Según la prensa en *Serapio y Yerba Buena* participaron: Alberto Rivera, Shenda Román, Pedro Villagra, Julio Fischtel, Ana María Boudeguer y Nelson Gacitúa. En dirección, Nelson Villagra; en escenografía y vestuario, Iván Contreras; en coreografía, Conchita de Ferrada; en iluminación, Julio Fischtel; en sonido, Nelson Gacitúa; en dirección de escena, Nina García; y en la música, Miguel Letelier. *Crónica*. "Geniecillos hacen teatro." Concepción, martes 20 de octubre de 1964

[15] *Crónica*. "Acerca de nosotros mismos. Comedia musical estrenan Los Geniecillos el lunes." Concepción, sábado 7 de noviembre de 1964

[16] Los medios de comunicación invitaron a asistir al estreno de *Juancito el zorro*, explicando que la Compañía de Teatro Profesional Fischtel-Barrientos-Fübrodt, denominada "Los Muñecos de Gavroche", presentaría la obra como Los Geniecillos, "uno de los conjuntos de teatro infantil relevantes en Concepción durante la primera mitad de la década de los 60 y entre cuyos fundadores se encuentra Julio Fischtel." *El Sur*. "El teatro llega a los niños." Concepción, domingo 10 de mayo de 1970

31.4 Los Muñecos de Gavroche

En 1968, René Mayorga, José Marnich, Ramón Pérez, Fernando Farías y Marcos Farfán figuraron en la prensa local como los fundadores de la Compañía de Títeres y Tonies "Los Muñecos de Gavroche." Según declaraciones de René Mayorga, director de la Compañía, ésta "pretendía conciliar los dos elementos que cautivaban a los niños, los tonies y los títeres."[17] Curiosamente Los Muñecos de Gavroche no figuraron en la prensa penquista con el montaje de una obra, sino sólo anunciando el comienzo de sus actividades. Dos años después, el elenco volvió a ser mencionado, pero como antecedente del conjunto que en 1970 figuró con el montaje de *Juancito el Zorro*.

31.5 Compañía de Espectáculos Infantiles Zampanó

A comienzos de 1969, Fernando Farías, Patricio Zelada, José Marnich y Nelson Fübrodt figuraron como fundadores de la Compañía de Espectáculos Infantiles Zampanó[18], "siempre tuve la impresión de que los títeres encerrados en su cajón-escenario, tenían poca vida, eran demasiado títeres, en el fondo con muy poca libertad para dar cauce a la fantasía, no solamente del o los argumentos, sino también de los pequeños y grandes espectadores."[19]

La Compañía de Espectáculos Infantiles Zampanó no figuró con un montaje hasta finales de 1970, en que aparentemente presentaron *Goyito y su aventura de Navidad*,[20] obra respecto de la cual no hubo crónicas de opinión en la prensa penquista de la época.

[17] *El Sur*. "Tonies y Títeres en función matinal." Concepción, domingo 8 de septiembre de 1968
[18] *La Patria*. "Teatro diferente para un público infantil." Concepción, sábado 24 de mayo de 1969
[19] Jaime Smith. "Los Títeres, un elemento para educar a los niños." *La Patria*. Concepción, domingo 6 de abril de 1969
[20] Según la prensa en *Goyito y su aventura de Navidad* participaron: Fernando Farías, Sergio Zúñiga, Elizabeth y Alfredo Romo, Ramón Pérez y Gustavo Pastene. *Crónica*. "En Hualpencillo y Tumbes. Conjunto prepara obra de teatro para niños." Concepción, viernes 20 de noviembre de 1970

32. TEATRO EXPERIMENTAL DE CONCEPCIÓN, TEDEC - TEATRO INDEPENDIENTE CARACOL - TEATRO EL ROSTRO

La creación de un teatro regional, al servicio no sólo de Concepción, sino de las ciudades y pueblos de la zona era un objetivo que el TUC se había planteado desde sus inicios y que alcanzaba cada vez que emprendía giras por la octava región o que apoyaba a elencos emergentes, a través de la asesoría brindada por alguno de sus actores y/o directores. La llegada de Pedro de la Barra a la dirección del elenco universitario en 1959, dio un nuevo impulso a estas iniciativas, las que se materializaron por ejemplo en localidades como Lebu, a la que según la prensa de la época, no iba una Compañía de Teatro desde 1933; o de Contulmo, en la que existía un grupo teatral que cuando actuaba movilizaba a todos los habitantes del pueblo.

Las iniciativas emprendidas por el TUC para incentivar el teatro en la ciudad y en la región, comenzaron a dar resultados a fines de la década del 50. El año 1958, el TUC montó exitosamente siete obras: *Dos más dos son cinco* de Isidora Aguirre, *La soga* de Patrick Hamilton, *Una mirada desde el puente* Arthur Miller, *El diario de Ana Frank* de Goodrich y Hackett, *Topaze* de Marcel Pagnol, *La voz de la tórtola* de John van Druten y *Zamora* de Georges Neveux. El año 1959, puso en escena cuatro: *Población esperanza* de Manuel Rojas e Isidora Aguirre; *Las redes del mar* de José Chesta; *El amor de los cuatro coroneles* de Peter Ustinov; y *Una mirada desde el puente* de Arthur Miller. Durante el mismo año, la Escuela de Teatro presentó tres montajes: *El pastel y la torta*; *Martes, jueves y sábado* de Aurelio Díaz Meza; y *El casamiento* de Antón Chéjov.

A comienzos de 1960 este apogeo teatral disminuyó. El Teatro Concepción estaba cerrado por reparaciones y el elenco universitario se concentraba en la preparación de las obras que pondría en escena en Montevideo y Buenos Aires. H.N.Gónlez de *La Patria* reclamó por la "orfandad" en que quedaba el movimiento teatral universitario, "Esto hace temer el anquilosamiento del entusiasmo general, de la ilusión de hombres y mujeres de todas las edades que en alguna forma laboran con el TUC o con la Escuela de Arte Dramático y que han sentido prender en sus espíritus la llamada irresistible y maravillosa de las fabulosas candilejas."[1]

Tal vez este vacío generado por el TUC cuando se concentraba en la preparación de un nuevo montaje o cuando salía de gira, unido a la efervescencia teatral impulsada por el elenco universitario desde sus inicios, fueron los factores determinantes para que un grupo de actores provenientes del Teatro Universitario y de la Escuela de Teatro organizara el Teatro Experimental de Concepción, TEDEC, que más tarde se llamaría Teatro Independiente Caracol y a partir de 1971, Teatro El Rostro.

[1] H.N.Gónlez. "La gira del TUC." *La Patria*. Concepción, sábado 26 de marzo de 1960

José Chesta[2], uno de los fundadores del nuevo elenco, declaró en mayo de 1960 que el objetivo era "formar un nuevo grupo capaz de constituir una institución de carácter estable dentro de la ciudad, dada la existencia de un solo conjunto que debe cumplir una importante actividad de extensión teatral en el país y en el extranjero."[3] El nuevo conjunto, cuyas áreas de desarrollo consideraban el teatro infantil y el teatro para adultos, declaró estar integrado por aficionados y orientado a la experimentación y búsqueda de novedosas formas de expresión que atrajeran nuevo público.

NUESTRO PUEBLO
En escena: José Chesta, Matías Bustos, Aída Garcés, Verónica Cereceda y Tennyson Ferrada.

[2] José Chesta ingresó a la Escuela de Teatro del TUC en 1957, entre otros 19 seleccionados. En julio del año 1957 fue invitado a participar, como extra, en el montaje de *Nuestro pueblo* de Thorton Wilder. Esta información sólo quedó registrada en el Programa de la obra; los diarios de la época tampoco mencionaron su nombre cuando difundieron la nómina del elenco de *El diario de Ana Frank* de Goodrich y Hackett y de *Topaze* de Marcel Pagnol, ambas dirigidas por Gabriel Martínez y en las que Chesta también participó. En 1959 terminó de escribir su primera obra de teatro, *Las redes del mar*. En septiembre de ese mismo año, el Teatro Universitario la puso en escena ante el público penquista; y en diciembre, ante el público santiaguino. En 1960, obtuvo la beca del Taller de Escritores de la Universidad de Concepción, escribió *El umbral* y fundó el TEDEC. En 1962, Alfonso Fuentes Millán informó que José Chesta había renunciado a la dirección del Teatro Caracol por motivos de salud y porque deseaba dedicarse a escribir con mayor tranquilidad. A fines de ese año, Chesta figuró por última vez en la prensa local como director del montaje de *El cepillo de dientes*. Dos días después del estreno falleció en un accidente automovilístico.

[3] *Crónica*. "Comenzó actividades Teatro Experimental en Casa de la Sinfónica." Concepción, martes 10 de mayo de 1960

El Teatro Independiente Caracol compartió las páginas de los diarios penquistas con el TUC durante la década de 1960. Fue uno de los elencos pioneros en la promoción del Teatro Infantil y, junto con el TUC, uno de los conjuntos determinantes para el proceso de consolidación de una dramaturgia de provincia. La prensa penquista lo identificaba como "el único grupo independiente que había sido capaz de hacerle frente al TUC."

Entre todos los elencos teatrales que hicieron su aparición entre 1960 y 1962, vinculados directa o indirectamente con el Teatro Universitario, el TEDEC o Teatro Independiente Caracol, fue identificado por la prensa local como uno de los dos conjuntos teatrales con los que contaba Concepción, "uno, el más antiguo y con mayores posibilidades, es el Teatro de la Universidad de Concepción. Cuenta con un elenco profesional y con el apoyo de una institución fuerte. El otro, es nuevo, su personal es aficionado y sus únicas entradas, son las recaudaciones de sus presentaciones. Este es el grupo teatral Caracol."

Desde su fundación, el TEDEC, tuvo amplio apoyo de los medios de comunicación y del público penquista, cuestión que fue fundamental en la actividad teatral local, sobre todo porque a comienzos de mayo de 1960, el TUC fue declarado en receso por las autoridades universitarias producto de la renuncia de su director Pedro de la Barra y de los terremotos que en mayo de ese año desarticularon la ciudad.[4] Ese año el TEDEC presentó: *Juan sin miedo*,[5] una adaptación de un cuento de los hermanos Grimm, realizada por Matsuri González; *Un día de verano*[6] de André Puget y *La Princesa Panchita* de Jaime Silva. Lo curioso fue que los medios anunciaron este último montaje como el "tercer estreno del Teatro Independiente Caracol". La única información que permitió concluir que el TEDEC había cambiado de nombre fue proporcionada un mes después por *Crónica*, cuando informó que la primera obra estrenada por el Teatro Caracol, había sido *Juan sin miedo* y la segunda, *Un día de verano.* Pese a esta aclaración, la prensa local continuó utilizando, durante un tiempo, uno u otro nombre para referirse a este elenco.

El Teatro Caracol siguió concitando la atención a comienzos de 1961, sobre todo después de compartir el escenario de la sala "Puchoco" de Schwager con la Compañía de teatro "Los Cuatro" y de anunciar que junto a este elenco preparaba la producción conjunta de la obra del argentino Cuzzani, *El centro forward murió al amanecer*. Si bien este proyecto al parecer no llegó a ejecutarse, su difusión a través de la prensa local proporcionó un nuevo antecedente a favor del Teatro Caracol, al vinculársele con la Compañía "Los Cuatro" que, ya en ese entonces contaba con un significativo repertorio de éxitos en la escena teatral nacional y que declaró su interés de hacer, por primera vez, un trabajo en conjunto con un elenco penquista.[7]

[4] El 21 y 22 de mayo de 1960 dos temblores afectaron la ciudad de Concepción, provocando daños irreparables y pérdidas serias en edificios ubicados en la ciudad y en el barrio universitario. En moneda de la época, las pérdidas totales de la Universidad fueron estimadas en E°4.646.060. Uno de los edificios que sufrió daños irreparables fue el antiguo Teatro Concepción, ubicado en la esquina de Barros Arana con Orompello. Jaime García Molina. *El Campus de la Universidad de Concepción. Su desarrollo Urbanístico y Arquitectónico.* Ediciones Universidad de Concepción. 1994. pp. 91-93

[5] En el montaje de *Juan sin miedo* participaron: Gastón Iturra, Gustavo Sáez, Atalíbar Matamala, Raquel Retamales, Miguel Castillo, Doris Vigneau, Marcos Levy, María Angela Gargallo, René Zúñiga y Marina Rodríguez. En dirección, el ex actor del TUC, Ramón Vallejos; en escenografía, Lila Ibieta; y como ayudante de dirección, Atalíbar Matamala.

[6] Según la prensa en *Un día de verano* participaron: Berta Pool, Norma Gómez, Fresia Acuña, Jorge Matamala, Marcos Levy, Bernardino Sepúlveda, Edgardo Rodríguez y Miguel D' Alencon. En dirección, José Chesta; en escenografía, Osvaldo Cáceres y Angelita Fauré; en iluminación, Andrés Vidal; en maquillaje, Sebastián Steckman; en producción, Nelson Iturra; en utilería y peinados, Edgardo Rodríguez; y en música, Anne Marie Pilitzer. *La Patria.* "Hoy a las 21.45 horas el TEDEC estrena obra "Un día de verano" Concepción, sábado 15 de octubre de 1960

[7] Los Cuatro volvieron a figurar en la prensa local a fines de 1962, cuando Ignacio González Ginouvés, el nuevo rector de la Universidad de Concepción, decidió que fuera este conjunto teatral y no el TUC el que inaugurara la nueva sala con la que comenzó a contar la ciudad a partir de ese año, el Teatro Plaza, después rebautizado Teatro Concepción. Es probable que esta situación haya generado cierto malestar en el elenco universitario, sobre todo porque había sido habitual que los integrantes del conjunto Los Cuatro, tendieran a desestimar públicamente el trabajo teatral desarrollado por el TUC. Un ejemplo entre otros, de esta situación fue la declaración que Humberto Duvauchelle hizo sobre el elenco en 1968: "El trabajo del TUC ha sido un poco estéril, doméstico, pequeño y sin mayores perspectivas." *Crónica.* "Los Cuatro." Concepción, martes 23 de mayo de 1968

Durante 1961, el Teatro Independiente Caracol figuró con la reposición de *La Princesa Panchita*; y el estreno de una larga lista de obras, varias de las cuales tal vez nunca fueron presentadas o consideradas por la prensa local: *Deadrey de los pesares* de Singe; *Trópico y tentación*, del penquista formado en el taller literario que funcionaba al alero de la Universidad local, Manuel Ravanal; y *Más allá del horizonte* de Eugene O' Neil. Junto a estas obras de las que no hubo noticias posteriores, figuraron otras, sobre las que sí hubo información: *El zoo de cristal*[8] de Tennesse Williams; *La bella y la bestia*[9], una adaptación especial de José Chesta; *La guerra de don Ladislao*[10] de Malbrán; *El niño que quiere hacer sus tareas*[11] de Raúl Ruiz; y *Cementerio para rebeldes*[12] de Darío Pulgar. El montaje de estas tres últimas obras, escritas por jóvenes dramaturgos penquistas, comenzó a definir una de las políticas teatrales que acompañó durante la década de 1960 al Teatro Independiente Caracol, el incentivo de la dramaturgia local.

Durante 1962, las crónicas que difundieron las actividades del Teatro Independiente Caracol dieron cuenta principalmente del reparto que participó en los tres montajes que el elenco presentó ese año: *Pluff, el fantasmita*[13] de Clara María Machado; *El cepillo de dientes*[14] de Jorge Díaz; y *Farsas de Navidad*,[15] una de ellas anónima del siglo XVI y la otra, escrita por Matsuri González. A comienzos de 1963, el Teatro Independiente Caracol figuró sólo con dos montajes: *Quién quiere mi virtud* de Antonio Acevedo Hernández y *El cesante honorable* de Mario Cruz. Respecto de ninguno de los dos hubo difusión de la nómina del elenco, ni crónica posterior al estreno.

La escasa figuración del Teatro Independiente Caracol en la prensa local, durante 1963, puede haber respondido a una disminución de sus actividades teatrales o del interés de los medios de comunicación de la época. Tal vez, durante ese año, *La Patria*, *El Sur* y *Crónica* consideraron que era más importante mantener a la opinión pública informada sobre la nueva etapa que comenzó a vivir el TUC y que precedió la crisis interna que, durante dos años mantuvo en receso al elenco universitario. Esta crisis, que comenzó a gestarse en 1963, también pudo haber repercutido en el funcionamiento del Teatro Independiente Caracol que, aunque independiente, mantenía permanentes vínculos con el TUC.

[8] En el montaje de *El zoo de cristal* participaron: Raquel Bello, Norma Gómez y Jorge Matamala. En dirección, José Chesta y Gustavo Sáez; integrando el equipo técnico, Francisco San Miguel, Miguel Castillo y Darío Pulgar. *La Patria*. "El Teatro Caracol estrenará El Zoo de Cristal, original del dramaturgo T.S. Williams." Concepción, 8 de junio de 1961

[9] El Teatro Caracol participó en la VIII Escuela Internacional de Verano correspondiente a 1962 con el montaje de *La bella y la bestia*. La promoción de la obra recibió especial atención de la prensa que proporcionó la nómina de gran parte de las figuras que participaban en ella: Carmen Peláez, Rosa María Hormazábal, Carmen Jamett, Andrés Pizarro, Drago Yancovic y Agustín Martínez. Formando parte del equipo técnico figuraron: Humberto y Héctor Duvauchelle, Carmen Peláez, Orietta Escámez y Jasna Ljubetic; en dirección de escena, Jorge Loyola; como asistente de dirección, Juan Guzmán; en el montaje sonoro, Manuel Riquelme y en escenografía e iluminación, Raúl Aliaga. *La Patria*. "Teatro Caracol estrena esta noche la leyenda "La Bella y la Bestia". Concepción, 28 de enero de 1962

[10] Según la prensa en *La guerra de don Ladislao* participaron: Ximena Ramírez, Gastón Iturra y Carmen Jamett. En dirección, José Chesta. *La Patria*. "Teatro Caracol realiza esta noche función en San Pedro." Concepción, 16 de septiembre de 1961

[11] La prensa local señaló que en *El niño que quiere hacer sus tareas* participaron: Yanko Tirado, Elvira Santana, Rurhie Rodríguez, Gastón Iturra, Doris Vigneau y Gustavo Sáez. En dirección, Ximena Ramírez; y como ayudante de dirección, Filomena Vergara. *La Patria*. "Teatro Independiente Caracol se presentará en la capital." Concepción, miércoles 5 de julio de 1961

[12] Según *La Patria* en *Cementerio para rebeldes* participaron: Gastón Iturra, Doris Vigneau, Jorge Matamala, Patricio Drovilly, Alberto Placencio, Ximena Ramírez, Luis Ayala, Miguel Castillo, Mario Guzmán y un coro. En dirección, José Chesta; y en escenografía, Otto de Ibieta.

[13] La prensa señaló que en *Pluff, el fantasmita* participaron: Wolfang Tirado, Ruriho Rodríguez, Ramón Pérez, Andrea Medanich, Luis Ayala, Claudio Orellana, Arturo Branada, Yanko Tirado y Gustavo Sáez. En dirección, Ximena Ramírez; en escenografía, Iván Contreras; y en vestuario, Lila Otto. *La Patria*. "Su primer estreno para 1962 presenta hoy el Teatro Independiente Caracol." Concepción 26 de mayo de 1962

[14] Según la prensa en *El cepillo de dientes* participaron: Claudio Orellana, Sissi Müller y Elvira Santana. En dirección, José Chesta (después reemplazado por Ximena Ramírez); en escenografía, Ramón Barrientos; en sonido, Andrés Vidal; y en iluminación, Gustavo Sáez. Después del estreno de *El cepillo de dientes*, prácticamente no hubo crónicas. Dos días después que éste se realizó, José Chesta falleció en un accidente automovilístico. La prensa dedicó amplias crónicas al que fue considerado uno de los mejores elementos del teatro chileno. Alfonso Fuentes Millán. "A través del arte." *El Sur*. Concepción, lunes 25 de julio de 1962. *La Patria*. "Dijo Gustavo Sáez en sepelio de José Chesta: El Teatro Chileno pierde uno de sus mejores elementos." Concepción, martes 25 de diciembre de 1962

[15] Según la prensa en *Farsas de Navidad* participaron: Gustavo Sáez, Claudio Orellana, Ximena Ramírez, Luis Ayala, Andrés Vidal, Sissi Müller y Walter Müller. En dirección, Claudio Orellana. *La Patria*. "Farsas de Navidad presenta esta tarde Teatro Caracol." Concepción, domingo 23 de diciembre de 1962

En 1964, año de intensa actividad para el teatro infantil penquista,[16] el Teatro Independiente Caracol figuró en la prensa local, a propósito del éxito que obtuvo en el Quinto Festival de Teatros Aficionados e Independientes de Viña del Mar, con el estreno de *La visita del Inspector*[17] de John Priestley. Durante ese año, el elenco puso en escena tres obras, las dos primeras, escritas por integrantes del elenco: *La herencia*[18] de Claudio Orellana; *El público tiene la palabra*[19] de Hugo Fuentes; y *Las cebollitas del Coronel* de cuyo autor no hubo mención.[20] Los medios de comunicación fueron unánimes en destacar su labor en la promoción de la dramaturgia local.

"CRONICA", sábado 4 de abril de 1964 — CRONICA 5

Una Pasión por el Teatro

Actores Múltiples Impulsan Nuevo Teatro Penquista

- Hacen de Utileros, Tramoyistas, Maquilladores y Costureros.
- El Teatro "Caracol" se Esfuerza para Recibir Dignamente "La Visita del Inspector" en el Aula Magna Arzobispal.

"ALTA COSTURA" IMPROVISADA

Con mucha seriedad —a falta de experiencia—, Gustavo Sáez, director del drama que presenta el "Caracol", se dedica a costurero momentos antes de levantarse el telón. "Víctima" de su ágil aguja es Claudio Orellana —Arthur—, segundo premio de caracterización en el Festival de Viña del Mar.

ACTRIZ VERSATIL

"Para preparar el montaje de una obra todos hacemos de todo". Fiel a esta consigna Lía Rodrigo —Sheila—, maquilla cuidadosamente a Kelty Fuentes —Edna—, una vez que ambas se han terminado de caracterizar para sus respectivos papeles.

SE HA LEVANTADO EL TELON...

Y los actores José Luis Ayala, Hugo Fuentes —el director— y Lía Rodrigo, revelan con amor los pensamientos y emociones de la trama en el segundo acto de la obra de John Priestley. Se presenta todos los días —hasta el domingo inclusive— en el Aula Magna Arzobispal.

ARTE CON APUROS FINANCIEROS

MUNICIPALIDAD DE CONCEPCION

AVISO OFICIAL

Declaración de Patentes Profesionales, Industriales y Comerciales de la I. Municipalidad de Concepción — Quinquenio 1965-1969.

[16] Durante el período en que las autoridades universitarias mantuvieron suspendidas las actividades del TUC, muchos de los integrantes del elenco universitario figuraron en la prensa local como fundadores de variados conjuntos de teatro infantil. La información al respecto es desarrollada en el capítulo titulado "Crisis y Creatividad. Receso del TUC y nacimiento del Teatro Infantil en Concepción (1964-1969)" p.p. 285-291; y en la *Revista de Historia*. Departamento de Ciencias Históricas y Sociales. Facultad de Humanidades y Arte. Universidad de Concepción-Chile. Años 9 y 10. Vols. 9 y 10. 1999-2000. p.p. 349-370

[17] Según la prensa en *La visita del Inspector* participaron: Claudio Orellana, Ketty Fuentes, Patricio Noska, Lía Rodrigo, José Luis Ayala, Ximena Ramírez y Hugo Fuentes. En dirección, Gustavo Sáez; y en escenografía, Ramón Barrientos. *Crónica*. "Una pasión por el teatro. Actores múltiples impulsan nuevo teatro penquista." Concepción, sábado 4 de abril de 1964

[18] La prensa señaló que en *La herencia* participaron: Hugo Fuentes, Ariel Takeda y Patricio Noska. En dirección, Claudio Orellana. *La Patria*. "Tercer estreno de la temporada 1964 ofrecerá Teatro Independiente Caracol." Concepción, viernes 6 de noviembre de 1964

[19] Según *La Patria* en *El público tiene la palabra* participaron: Lía Rodrigo, Ariel Takeda, Claudio Orellana y Gustavo Sáez. En dirección, Hugo Fuentes.

[20] La prensa señaló que en *Las cebollitas del Coronel* participaron: Olimpia Riveros, Rolando Canteros, Enrique Hidalgo, Claudio Orellana, Ketty Fuentes, Patricio Noska, Lía Rodrigo, José Luis Ayala, Ximena Ramírez y Hugo Fuentes. En dirección, Ximena Ramírez. Alfonso Fuentes Millán. "A través del arte." *El Sur*, sábado 16 de mayo de 1964

Desde 1965 hasta 1971, el Teatro Independiente Caracol figuró con el montaje de diez obras: *Maese Conejín y Blanca Nieves*[21]; *Don Juan*[22] de Guilherme Figueiredo; *Los grillos sordos*[23] de Jaime Silva; *Mimos*[24] de Augusto Pescador; *Ejercicio para cinco dedos*[25] de Peter Shaffer; *Sigue la estrella*[26] de Luis Alberto Heiremans; *La maña*[27] de Ann Jellicoe; *Pluft, el fantasmita*[28]; *Juego a tres manos*[29] de Enrique Giordano; y *La ópera del orden*[30] de Alejandro Jodorowsky.

A partir de 1966, las vinculaciones entre el Teatro Independiente Caracol y ciertas figuras del TUC se hicieron más estrechas. Gastón von dem Bussche figuró durante ese año como director de *Don Juan*. El año siguiente, Julio Fischtel fue invitado a integrar el reparto de *La maña* y posteriormente, figuró como uno más de la planta de actores del Teatro Independiente Caracol, junto a Ana María Boudeguer, Norma Gómez, Alvaro Zemelman, Ramón Vallejos y Gastón Iturra.

A fines de 1971, dos de los fundadores del Teatro Independiente Caracol, Ximena Ramírez y Gustavo Sáez, figuraron en el diario *Crónica*, junto a Julio Muñoz, dirigiendo un nuevo elenco, El Rostro.[31] A partir de la inauguración de este nuevo conjunto teatral, el Teatro Independiente Caracol no volvió a figurar en la prensa local, sino como aquel elenco que durante la década del 60 había sido capaz de "hacerle frente al TUC."

[21] La prensa señaló que en *Maese Conejín y Blanca Nieves* participaron: Gustavo Sáez, Patricio Noska, Ketty Fuentes, José Luis Ayala, Olimpia Riveros, Irmgard Müller, Hugo Olea, Rosa Aguayo, Enrique Hidalgo, Rolando Canteros y siete niñas de la Academia de Ballet de Conchita Noli de Ferrada. En dirección, Ximena Ramírez; en efectos sonoros, Hugo Fuentes; en coreografía, los talleres del Teatro Caracol; y en canciones, el Coro Masculino del Instituto Norteamericano de Cultura. *El Sur.* "Obra de Teatro Infantil presentan nuevamente." Concepción, miércoles 18 de agosto de 1965

[22] Según la prensa en *Don Juan* participaron: Patricio Noska, Gustavo Sáez, José Luis Ayala, Ana Rosa Aguayo y Ketty Fuentes. En dirección y vestuario, Gastón von dem Bussche; en escenografía, Francisco San Miguel; en realización de escenografía, Gustavo Saavedra; en maquillaje, Eduardo Hyde; en sonidos e iluminación, Mario Plaza; en dirección de escena y utilería, Enrique Hidalgo; como asistente de dirección y apuntadora, Cristina Sikinger; y en asesoría musical, Gregorio Larenas. *El Sur.* "A puro "fieque" trabaja "El Caracol." Teatro Independiente estrena." Concepción, domingo 14 de agosto de 1966

[23] La prensa señaló que en *Los grillos sordos* participaron: Hugo Olea, Eduardo Molina, Ketty Fuentes, Enrique Hidalgo y Ximena Ramírez. En dirección, Gustavo Sáez; en escenografía e iluminación, Mario Plaza; y en equipo técnico, José Luis Ayala y Patricio Noska.

[24] La prensa local sólo mencionó el nombre de dos de los actores que participaron en el montaje de *Mimos*: Patricio Noska y Gustavo Sáez.

[25] Según la prensa en *Ejercicio para cinco dedos* participaron: Lía Rodrigo, René Silva, Eduardo Molina, Gustavo Sáez, Ximena Ramírez y Patricio Noska. En dirección, Hernán Letelier; y en escenografía, Eduardo Hyde.

[26] La prensa señaló que en *Sigue la estrella* participaron: Gustavo Sáez, Silvia Pérez, Silvia Maturana, Eduardo Molina, Jaime Morales, Hernán Sickinger y Enrique Giordano. En dirección, Hernán Letelier.

[27] Según la prensa en *La maña*, participaron: Julio Fischtel, Gustavo Sáez, Patricio Noska y Ximena Ramírez. En dirección figuró el ex integrante del Teatro Independiente Caracol, Gastón Iturra; en escenografía, Virginia Herman; en iluminación, Julio Fischtel; en sonido, Mario Plaza; y en dirección de escena, José Luis Ayala. *El Sur.* "Ya viene La Maña." Concepción, domingo 12 de marzo de 1967

[28] La prensa señaló que en *Pluft, el fantasmita* participaron: Enrique Giordano, Gabriel Oviedo, Alberto Barruylle, Miriam Palacios, Herman Sickinger, Silvia Maturana, Gustavo Sáez, Hugo Olea, Héctor Sanzana y Adolfo Sickinger. En dirección, Enrique Giordano; en escenografía, Carlos Freire; en vestuario, Tully Ulloa; y en música, Patricia Urzúa. Erva. "Estreno de obra infantil." *El Sur.* Concepción, domingo 23 de junio de 1968

[29] Según la prensa en *Juego a tres manos* participaron: Miriam Palacios y Flavio Oyarzún. En dirección, iluminación y escenografía, Domingo Robles; como ayudante de dirección, Ximena Ramírez; y como apuntador, Gabriel Oviedo. Arturo Tienken. "Juego a tres manos." *El Sur.* Concepción, viernes 13 de junio de 1969

[30] En las crónicas sobre *La ópera del orden* sólo figuró el director, Domingo Robles. *La Patria.* "Una obra audaz para penquistas." Concepción, sábado 31 de mayo de 1970. *La Patria.* "La Opera del Orden prepara el Caracol." Concepción, sábado 21 de junio de 1970

[31] El Teatro El Rostro inauguró sus actividades en Concepción con el montaje de *Amor a la africana* de Isidora Aguirre. La prensa señaló que en él participaron: Gustavo Sáez, Julio Muñoz, Sonia Zambrano, Silvia Marín, María Inés Chavarría y María Angélica González. En dirección, Ximena Ramírez; en escenografía, iluminación y vestuario, Carmen Bur y Viviana Fernández; en maquillaje, Graciela Fuentes; en expresión corporal, Augusto Pescador; como apuntadora, Rosa Parra; en producción, Julio Muñoz; como jefe técnico, Víctor Muñoz; y en la elaboración del programa, Domingo Baño. *Crónica.* "Con Amor a la africana debuta el Teatro El Rostro." Concepción, sábado 25 de noviembre de 1971

33. FESTIVALES DE TEATRO ORGANIZADOS POR EL TUC (1956 - 1973)

33.1 Primer Festival de Teatro (1956)

El primer Festival de Teatro organizado por el TUC, en coordinación con la Federación de Estudiantes de la Universidad, tuvo lugar durante el segundo semestre del año 1956. El evento fue sistemáticamente difundido por los medios de comunicación de la época como "el más interesante Festival de Arte y Teatro que se ha organizado jamás en Chile y en el continente americano, entre conjuntos no profesionales, pues tiene el doble interés de mostrar toda la evolución del Teatro desde los griegos hasta nuestros días."[1]

La prensa local dio especial énfasis a "los cuatro mejores conjuntos teatrales del país" que participarían en el Festival; a la presencia de Guillermo Núñez, escenógrafo del TEUCH y del CADIP, que una semana antes de comenzar el evento teatral había llegado a Concepción para trabajar con el TUC en un curso de escenografía; a la obra griega que inauguraría el Festival y que pondría en escena por primera vez en Chile uno de los elencos visitantes; a las farsas medievales, catalogadas como expresiones del incipiente teatro francés; al montaje que presentaría el elenco local del que fue considerado "el verdadero renovador de la escena italiana de 1740"[2]; y a la única obra chilena que se pondría en escena en el Festival.[3]

En el Festival participaron cuatro elencos: ICTUS, con *Las suplicantes*[4] de Esquilo; CADIP, con farsa de *Micer Pathelin*[5] y farsa de *Micer Mimín*[6]; TUC, con *La posadera*[7] de Carlo Goldoni; y TEUCH, con *La viuda de Apablaza*[8] de Lucho Cruchaga.

[1] *Crónica*. "Llegó escenógrafo para preparar una obra del Festival de Teatro de la FEC." Concepción, jueves 27 de septiembre de 1956

[2] *La Patria*. "Con La posadera de Goldoni, se presentará el TUC los días 11 y 12." Concepción, lunes 8-X-1956

[3] Eugenio Guzmán, invitado por los organizadores de la Escuela de Verano de la Universidad de Concepción, correspondiente al año 1957, señaló que el teatro chileno estaba "sufriendo lentas pero fundamentales transformaciones, orientadas hacia un ángulo típicamente nacional, hurgando en todo lo nuestro y mostrando a Chile en las tablas: sus costumbres, la idiosincracia de sus habitantes, los autores nacionales y sus obras." *Crónica*. "Teatro Chileno viró en 180°." Concepción, enero de 1957

[4] Según la prensa de la época en *Las suplicantes* participaron: Julio Retamal, Julio Rubio, Daniel Aretxabala, Salvador Candiani, Mónica Echeverría, 11 suplicantes y 10 soldados. En dirección, Germán Becker; en "decorados", Emilio Cánepa. *La Patria*. "El más extraordinario suceso artístico será la temporada de teatro de la FEC." Concepción, martes 2 de octubre de 1956

[5] La prensa señaló que en *Micer Pathelin* participaron: Raúl Silva, Naldy Hernández, Osvaldo Obregón, Ernesto Malbrán, Mario Jiménez y Gregorio Díaz. En dirección, Blanca García; en diseño de vestuario, Juan de Dios Marín; en composición técnica de la música, Mario Gómez; y en escenografía, Guillermo Gómez. *La Patria*. "Dos farsas de la Edad Media representará hoy el Centro de Arte Dramático CADIP" Concepción, lunes 8-X-1956

[6] Según la prensa en *Micer Mimín* participaron: Aníbal Reyna, Patricio González, Gloria von Bonna, Blanca del Fierro y Gloria Fontana. En dirección, Emilio Martínez; en subdirección, Orlando Vásquez; y en escenografía, Guillermo Núñez. Alfredo Lefebvre. "Presentación del CADIP con dos farsas francesas medievales." *El Sur*. Concepción, martes 9 de octubre de 1956

[7] La prensa señaló que en *La posadera* participaron: Aída Garcés, Tennyson Ferrada, Andrea Solano, Fresia Acuña, Andrés Rojas Murphy, Roberto Navarrete, Fernando Pinto y Atalíbar Matamala. En dirección, Gastón von dem Bussche; en decorados y vestuario, Eduardo Hyde; en confección de

Aida Garcés

vestuario masculino y femenino, Enrique Zappettini y Elsa Medina, respectivamente; en maquillaje, Mario Ricardi; en dirección de escena y producción, Sergio Meza; en peinados y pelucas, María Audibert; en iluminación, Gustavo Saavedra; y en tramoya, Flaminio Romero. Alfredo Lefebvre. "Estreno de La posadera de Carlo Goldoni." *La Patria*. Concepción, viernes 12 de octubre de 1956

[8] El montaje de *La viuda de Apablaza* tuvo especial relevancia para los penquistas de la época, por dos motivos. Se trataba de un montaje en cuyo elenco trabajaba la actriz Brisolia Herrera, una de las fundadoras del TUC, contratada en 1955 por el Teatro de la Universidad de Chile. En segundo lugar, se trataba de la única obra chilena presentada en el festival. Según la prensa de la época en el montaje participaron, además de Brisolia: Julio Lorca, Carmen Bunster, María Castiglioni, Jorge Boudón, Paco Adamus, María Teresa Fricke y María Maluenda. En dirección, Pedro de la Barra; en escenografía, Raúl Aliaga. Miguel Aguilar. "Las suplicantes de Esquilo." *La Patria*. Concepción, domingo 7 de octubre de 1956

33.2 Primer Festival de Teatro para Universitarios (1965)

El Primer Festival de Teatro para Universitarios, convocado por el TUC a fines de 1965, figuró en los medios de comunicación penquistas como un evento que buscaba reunir nuevamente a la gente que hacía teatro en Concepción, motivar el interés de los estudiantes universitarios e incentivar a los dramaturgos locales.

La prensa de la época difundió los objetivos planteados por la institución universitaria en relación a este Primer Festival, dirigido por Héctor Hodgkinson, evitando aludir a los conflictos que habían desarticulado, entre 1964 y 1965 al Teatro de la Universidad de Concepción, y enfatizando en cambio, la importancia que este evento tenía para la promoción del teatro aficionado en la ciudad.

Los discursos periodísticos organizaron la información sobre el Festival de acuerdo a cuatro constantes temáticas: difusión de elencos y obras; de horarios de ensayo en el Teatro Concepción; y de la nómina de figuras invitadas: Agustín Siré, Eugenio Dittborn, Tennyson Ferrada y Andrés Rojas Murphy.

La publicación sistemática de la nómina de los elencos universitarios participantes en el Festival, además de las obras y sus respectivos dramaturgos era conveniente para esta nueva etapa del TUC, pues daba cuenta del interés de los estudiantes universitarios por hacer teatro aficionado a partir de la escritura de sus propias obras; y por otra parte, confirmaba la necesidad que en este sentido venía a satisfacer el TUC.

EL SUR

Cuatro Nuevas Plumas Para la Dramaturgia de Concepción

Desde la Capital

En el Aislamiento Paul Gauguin Buscó la Depuración de su Arte

El Autor Que Salió De la Obscuridad

Alec Guinness Debe Enfrentar Seriamente a sus Personajes

SALUD AL SECO CON EL MUNDIAL

CONTINUA LA MAS AUDAZ VENTA DE FIESTAS PATRIAS

MAIPU 684

El Festival convocó ese año a siete elencos, la mayoría de los cuales pusieron en escena obras escritas por nóveles dramaturgos de la época: Roberto Navarrete, Augusto Pescador, Sergio Lidid, Enrique Giordano, Luis Alberto Vásquez y José Ricardo Morales. Por otra parte, siete montajes de trece, fueron dirigidos por figuras del TUC o vinculadas a éste: Brisolia Herrera, Inés Fierro, Berta Quiero, Juan Guzmán, Gastón von dem Bussche y Jorge Gajardo.

La Escuela Dental de la Universidad de Concepción puso en escena *El chilenito del barril*[9] y *El Cochayuyero*[10] de Roberto Navarrete; el grupo de la Escuela de Educación, *El aniversario*[11] de Antón Chéjov y *¿Qué significa fileo?*[12] de Augusto Pescador; el Club Universitario de Teatro, *Mi amigo sol*[13] de Sergio Lidid, *La fablilla del secreto bien guardado*[14] de Alejandro Casona, *El lazarillo de Tormes*[15] y *La bacinica requetebrillante*[16] de Enrique Giordano; el Grupo de Pantomimas Arúspice, *Al dentista*, un mimodrama de Augusto Pescador; el Grupo de la Escuela de Medicina, *En la celda* de Luis Alberto Vásquez y *La adaptación al medio*[17] de José Ricardo Morales; el Grupo de la Universidad Técnica del Estado, *Los peligros de la buena literatura* de Gabriela Roeptke y *Se arrienda esta casa* de Gabriel D'Hervillez; y el Grupo de la Escuela de Periodismo, *Sin contestación* de Dick Dreux y J. C.Hubert.

EL SUR

"El Chilenito del Barril" Salta a la Escena

El Arte Abstracto Busca una Analogía con la Naturaleza

Desde Buenos Aires

COMBINADO GRACE ¡Con regalos...!

ESTE MES SUGERIMOS

CUOTA MENSUAL E° 148

GRACE

[9] La prensa señaló que en *El chilenito del barril* participó Hugo Leguer. En acompañamiento musical, Conjunto Criollo de la Sinfónica de Concepción. *El Sur*. "El Chilenito del Barril" salta a la escena." Concepción, domingo 22 de agosto de 1965

[10] Según la prensa en *El cochayuyero* participaron: Roberto Parada, Daniel Mardones, Ernesto Hurel, Guillermo Loo, Juan Donaire, Mónica Guzmán y Lila Bobadilla. En dirección, Inés Fierro. Luis Osses Guiñez. "Mañana debuta grupo de Dentística. Comienza primer Festival de Teatro." *El Sur*. Concepción, domingo 12 de septiembre de 1965

[11] Osses señaló que en *El aniversario* participaron: Cristina Sickinger, Hilda Sánchez, Federico Baier, Raúl Barrientos, Patricio Noska, Gustavo Roa y Rubén Romero. En dirección, Gastón von dem Bussche.

[12] *El Sur* sólo proporcionó el nombre de la directora de *¿Qué significa fileo?*, Berta Quiero.

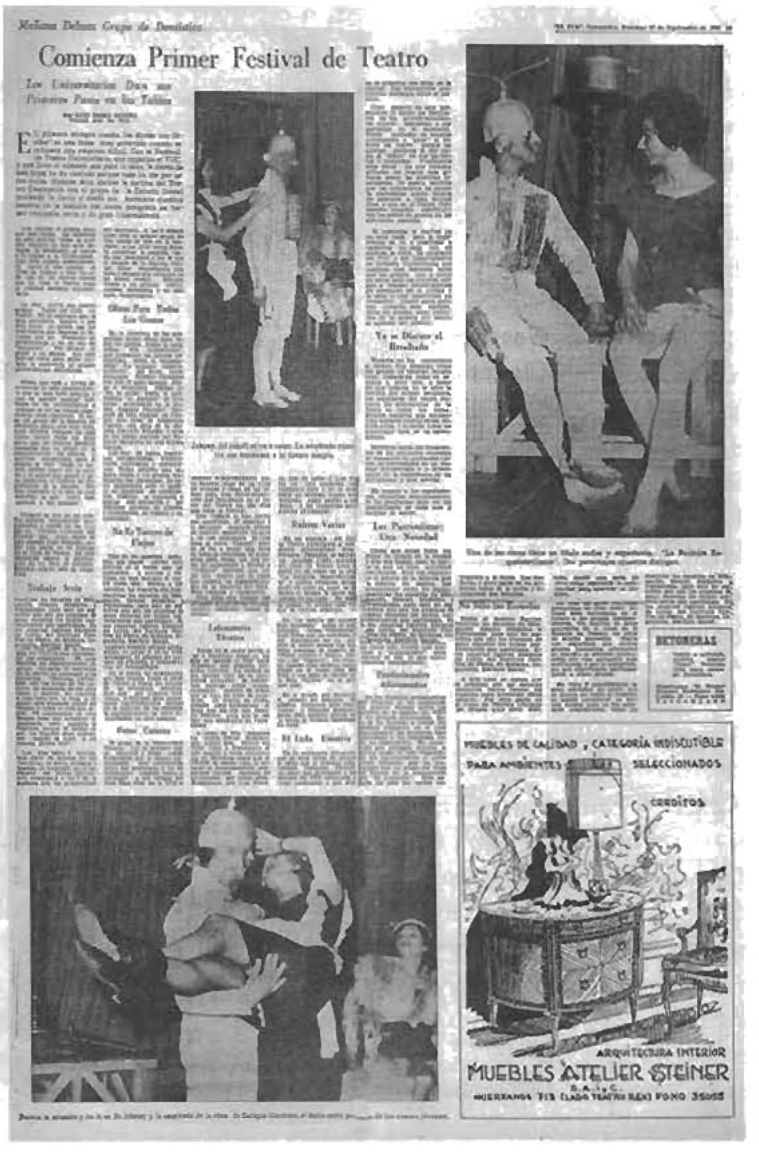
[13] Según la prensa en *Mi amigo sol* participaron: Ana Luisa Dellafiori, Lorenzo Diez, Sergio Lidid, Julio Angulo y Sergio Penagos. En dirección, Juan Guzmán.

[14] La prensa señaló que en *La fablilla del secreto bien guardado* participaron: Alicia Valenzuela y Luis Peña. En dirección, Brisolia Herrera.

[15] La única información difundida sobre *El lazarillo de Tormes* fue el nombre del director, Jorge Gajardo.

[16] Juan Guzmán, el director de *La bacinica requetebrillante*, fue la única figura identificada por la prensa de la época.

[17] José Ricardo Morales fue puesto en escena por primera vez en Chile por el elenco de la Escuela de Medicina de la Universidad de Concepción que participó en el Festival del año 1965. Un año después, el Club Universitario de Teatro, también de Concepción, puso en escena *La odisea* del mismo dramaturgo. Más antecedentes al respecto figuran en la nota N° 17 del capítulo "Formación teatral" p. 276


Moliere Debuta Grupo de Bandidos

Comienza Primer Festival de Teatro

Los Universitarios Dan sus Primeros Pasos en las Tablas

Te se Dictare el Resultado

Las Particulares: Una Novedad

Teatro Varias

Laboratorio Teatro

El Lado Elemento

Otras Para Todos Los Gustos

Ya se Vienen de Viaje

Trabaja Arte

Foro Cámara

RETORERAS

MUEBLES DE CALIDAD, CATEGORIA INDISCUTIBLE PARA AMBIENTES SELECCIONADOS

CREDITOS

ARQUITECTURA INTERIOR

MUEBLES ATELIER STEINER

Los medios de comunicación de la época no publicaron crónicas de opinión sobre las obras presentadas en el Festival, excepto una que en general destacó el éxito alcanzado por el TUC porque "logró despertar el entusiasmo de los estudiantes en el teatro de aficionados." Inmediatamente después de finalizado este evento el elenco universitario figuró en las páginas de los diarios locales, convocando para el mes de enero de 1966, al "Primer Festival de Teatros Aficionados e Independientes de la Zona Sur."

33.3 Primer Festival de Teatros Aficionados e Independientes de la Zona Sur (1966)

El Teatro de la Universidad de Concepción inició las actividades correspondientes al año 1966, con la organización del Primer Festival de Teatros Aficionados e Independientes de la Zona Sur. Este evento, dirigido por una figura formada en la ex Escuela de Teatro del TUC, René Mayorga, significó para el elenco universitario el mérito de dar un nuevo impulso a las políticas de fomento de la actividad teatral aficionada del Sur de Chile.

El Festival fue ampliamente difundido por la prensa local como una actividad que permitiría "reunir el máximo de grupos artísticos amantes del teatro radicados en la zona sur del país."[18] Sistemáticamente los diarios penquistas publicaron la nómina de los grupos que participarían, la de los montajes que éstos presentarían con sus respectivos dramaturgos y la de los cursos ofrecidos a los elencos visitantes.[19] La difusión de estas informaciones era importante para el TUC y para las autoridades universitarias porque confirmaba el interés que existía en provincia por participar en eventos de esta naturaleza. De esta manera, el TUC legitimaba lo que al parecer fue veladamente uno de sus nuevos objetivos después del receso de 1964, el fomento y la difusión del teatro aficionado.

Eventualmente hubo difusión del nombre del director y del elenco de actores y actrices. Por otra parte, la mayoría de los discursos periodísticos estuvieron dedicados a los elencos de la zona, exceptuando aquellos publicados sobre el conjunto que fue galardonado como el mejor del Festival, el Teatro Instituto de Educación Popular de Talca, entre cuyos integrantes también se encontraba el mejor actor del evento, José Miguel Soza, el que cuatro años más tarde pasó a integrar el elenco del TUC.

El Primer Festival de Teatros Aficionados e Independientes de la Zona Sur convocó en 1966 a once conjuntos, la mayoría de los cuales pusieron en escena obras escritas por dramaturgos chilenos, algunos de ellos locales: Sergio Vodanovic, Enrique Bunster, Pepe Rojas, Pepe Fernández, Augusto Pescador, Miguel Littín y Alejandro Sieveking.

El Grupo Aguas Claras de Laja figuró con *Deja que los perros ladren* de Sergio Vodanovic; el Teatro Experimental de las Higueras, con *Nadie puede saberlo* de Enrique Bunster; Minas de Lota, con *La hoja de parra*[20] de Pepe Rojas y Pepe Fernández; Teatro Obrero Baldomero Lillo de Coronel, con *Esperando al Zurdo* de Clifford Odets; Grupo Dramático de la Escuela de Educación, con *¿Qué significa Fileo?* de Augusto Pescador y *El Valiente* de Harwotjy Hall y Robert Midiennes; Teatro Infantil de la Escuela Nº 74, con *Juan Moreira* y *Tragicomedia de Don Cristóbal y Doña Rosita* de Federico García Lorca, en una adaptación de Jorge Gajardo; La Pequeña Compañía, con *Los amores de Don Perimplín con Belisa en su jardín* de Federico García Lorca (posteriormente este elenco figuró con otra obra, *Tres bajo un paraguas*[21] de Miguel Littín); Teatro Independiente Caracol, con *Maese Conejín y Blancanieves*; Club de Teatro del TUC, con *El médico a palos*[22] de Moliere; Grupo Nelcumén, con *Paraíso semiperdido*[23]; Grupo Teatral Antonio Acevedo Hernández de Temuco, con *Sísifo y la muerte*[24]; y Teatro Instituto de Educación Popular de Talca, con *Animas de día claro*[25] de Alejandro Sieveking.

[18] *El Sur*. "Festival de Aficionados. Premio concederán a mejor obra teatral." Concepción, miércoles 12 de enero de 1966

[19] Los cursos difundidos por la prensa local fueron: Actuación, dirigido por Berta Quiero; Organización de Grupos, por Gonzalo Palta; y Aspectos Técnicos, por Héctor Hodgkinson. *El Sur*. "Ocho conjuntos se inscribieron para Festival de Teatro." Concepción, miércoles 8 de enero de 1966

[20] La única información proporcionada por *El Sur* sobre *La hoja de parra* fue el nombre del director, Rosamel Pica.

[21] Pareciera ser que la obra con la que La Pequeña Compañía participó en el Festival fue *Tres bajo un paraguas*, pues fue sobre este montaje que figuró el nombre del director: Sergio Ramón Fuentealba.

[22] Según la prensa en *El médico a palos* participaron: Patricio Zelada, Maruja Jorquera, Miriam Palacios, Francisco Núñez, Enrique Giordano, Sergio Lidid, Sergio Penagos, Ena Castellón, Alicia Valenzuela y Enrique Gutiérrez (los tres últimos no figuraron en algunas crónicas). En dirección, Gonzalo Palta; en asesoría técnica, Héctor Hodgkinson; y en música incidental, Eugenio Urrutia. *La Patria*. "El Médico a Palos presentan en el Foro." Concepción, jueves 20 de enero de 1966. Espectador. "Festival de Teatro." *El Sur*. Concepción, sábado 22 de enero de 1966

[23] La prensa señaló que en *Paraíso semiperdido* participaron: Margarita Mendoza, Jorge Jaque, Juan Palacios, Antonio Robles y Rolando Sepúlveda. En dirección, Nelson Fübrodt. Margarita Mendoza fue galardonada como la mejor actriz del Festival. Espectador. "Festival de Teatro." *El Sur*. Concepción, domingo 23 de enero de 1966. Espectador. "Entrega de Premios." *El Sur*. "Festival de Teatro." Concepción, martes 25 de enero de 1966

[24] Según la prensa en *Sísifo y la muerte* participaron: Carlos Paredes, Juan Meezs, Edmundo Salinas y Sergio Aguayo. En dirección, Ricardo Figueroa. Espectador. "Sísifo y la muerte." *El Sur*. "Festival de Teatro." Concepción, miércoles 25 de enero de 1966

[25] La única información proporcionada por *El Sur* sobre *Animas de día claro* figuró después de finalizado el Festival. El elenco de Talca fue elegido el mejor conjunto del evento y José Miguel Soza, el mejor actor del Festival.

33.4 Segundo Festival de Teatro Universitario (1966)

A mediados de 1966, el TUC figuró en la prensa local como organizador del Segundo Festival de Teatro Universitario. A diferencia del Festival del año 1965, esta vez la mayoría de los montajes fueron asesorados por un integrante del TUC. De esta manera, el elenco universitario no sólo figuró como organizador del evento, sino también directamente vinculado a los montajes que pusieron en escena los ocho elencos universitarios participantes.

Las crónicas dedicadas a este Festival difundieron principalmente la nómina de los conjunto participantes, y de las obras que pondrían en escena. Eventualmente hubo difusión del nombre del director y del reparto. El Segundo Festival de Teatro Universitario convocó en 1966 a ocho elencos, la mitad de los cuales montaron obras de dramaturgos chilenos: Alfonso Alcalde, Helena Torres, José Ricardo Morales, Luis Alberto Heiremans, Enrique Bunster, Jaime Silva y Sergio Lidid.

La Escuela de Periodismo figuró con la puesta en escena de *Paraíso para uno*[26] de Alfonso Alcalde; la Escuela de Leyes, *El profesor pamayo*[27] de Helena Torres; la Escuela Dental, *Nadie puede saberlo*[28] de Enrique Bunster; la Escuela de Educación, *El valiente*[29] de Hall y Middlness y *Acto sin palabras*[30] de Samuel Beckett; el Club Universitario de Teatro, *En pañales*[31] de Thorthon Wilder, *Sueño para la hora de acostarse*[32] de Sean O'Casey, *Arturo y el Angel*[33] de Jaime Silva y *La odisea*[34] de José Ricardo Morales; el Grupo de Teatro del Hogar Central Universitario, *Víspera de Navidad*[35] de Sergio Lidid; la Escuela Universitaria General, *Buenaventura*[36] de Luis Alberto Heiremans; y la Escuela de Ingeniería, *Los de la mesa diez*[37] de Osvaldo Dragún. La mayoría de las crónicas de opinión publicadas por los medios de comunicación se hicieron sobre los montajes cuyas obras habían sido escritas por jóvenes dramaturgos universitarios.

33.5 Tercer Festival de Teatro Universitario (1967)

El Tercer Festival de Teatro Universitario implicó para el TUC no sólo el trabajo de organizar, coordinar y asesorar en dirección, como había ocurrido hasta el año anterior, sino también apoyar técnicamente cada montaje, coordinando el equipo eléctrico y de sonido que el elenco universitario puso a disposición de los conjuntos aficionados. La institución universitaria por su parte, también figuró en los medios de comunicación, financiando parte de los montajes y proporcionando una remuneración a los directores de éstos.

Las crónicas dedicadas al Festival difundieron la nómina de los elencos participantes con las respectivas obras que pondrían en escena. Eventualmente hubo difusión del nombre del director y del reparto. El Tercer Festival convocó en 1967, a un número inferior de elencos en relación al Festival del año anterior; esta vez participaron cinco conjuntos, la mayoría de ellos con montajes de obras escritas por nóveles dramaturgos locales: Gerardo Sepúlveda, Fernando Arrabal, Augusto Pescador y Marcelo Ferrada.

[26] Las únicas informaciones difundidas sobre *Paraíso para uno* fueron el nombre del director, Gustavo Sáez y el de la figura del TUC que lo asesoró, Alberto Villegas.

[27] La prensa señaló que *El profesor pamayo* fue dirigida por Gorki Díaz, asesorado por Brisolia Herrera.

[28] Según la prensa en *Nadie puede saberlo* participó: Rafael Chávez. En dirección, Inés Fierro (también figuró Mireya Mora); y en asesoría del TUC, Roberto Navarrete.

[29] La prensa dijo que en *El valiente* participaron: Raúl Barrientos, Rubén Romero, Patricio Noska, Hilda Sánchez, Lida García y Fernando Alvarez. En dirección, Patricio Noska; y en asesoría del TUC, Gastón von dem Bussche.

[30] La prensa señaló que en *Acto sin palabras* participaron: Patricio Noska y Raúl Barrientos. En dirección, Raúl Barrientos. Según otro medio, en el montaje participó sólo Augusto Pescador; y en dirección, escenografía y vestuario, Raúl Barrientos.

[31] Según la prensa en *En pañales* participaron: Patricio Zelada, Jorge Mardini y Walter Stein. En dirección, Juan Guzmán.

[32] La prensa señaló que en *Sueño para la hora de acostarse* participaron: Enrique Giordano, Edith Hüper, Luis Peña y Alicia Valenzuela. En dirección, Gonzalo Palta.

[33] La única información que figuró en la prensa local sobre *Arturo y el ángel* fue el nombre de la directora, Berta Quiero.

[34] Según la prensa en *La odisea* participaron: Mónica Riffo y Pedro Labbé. En dirección, Berta Quiero. *La odisea* fue la segunda obra de José Ricardo Morales puesta en escena en Chile durante la década de 1960. La primera, *La adaptación al medio*, había sido representada también en Concepción durante el año anterior. Una reflexión sobre la importancia de este acontecimiento figura en la nota N° 17 del capítulo "Formación teatral" p. 276. *La Patria*. "TUC prepara Segundo Festival Teatral." Concepción, domingo 21 de agosto de 1966

[35] *La Patria* señaló que en *Víspera de Navidad* participaron: Miriam Palacios, Ramón Neira, Jorge Grez, Arnaldo Carrasco, Moisés Castillo y Luzmila Ortiz. Como relator, Luis Retamal.

[36] Según *La Patria* en *Buenaventura* participaron: Gabriella Schiavi y Domingo Robles. En dirección, Domingo Robles.

[37] La prensa dijo que en *Los de la mesa diez* participaron: Patricio Ruiz y Alejandra Pizarro. En dirección, Nelson Fübrodt.

El Club Universitario de Teatro figuró con la puesta en escena de cuatro obras: *La excepción y la regla*[38] de Bertold Brecht, *Bajo colores rojos*[39] de Gerardo Sepúlveda, *La ventanilla*[40] de Jean Tardieu y *Guernica*[41] de Fernando Arrabal; el Grupo de la Escuela de Educación, con *Este es el vengador del Oeste*[42] e *Historia de un tiempo*, ambas de Augusto Pescador; el Conjunto de la Escuela de Economía, con *Historia del Zoo*[43] de Edward Albee; el Grupo de la Escuela de Medicina con *No, no me digas señor*[44] de Marcelo Ferrada; y el Teatro Universitario de Chillán, con *Tres para un paraguas*[45] de Miguel Littín.

33.6 Cuarto Festival de Teatro Universitario de Concepción (1968)

El Cuarto Festival de Teatro Universitario de Concepción fue el evento con el cual el TUC inauguró el segundo semestre de actividades correspondientes a 1968. A diferencia del año anterior, esta vez el elenco universitario restringió su participación a la organización del evento o por lo menos así quedó registrado en los medios de comunicación de la época.

Los discursos periodísticos proporcionaron la nómina de los elencos participantes, con sus respectivas obras y en la mayoría de los casos, el reparto por montaje. El Grupo de Teatro de la Escuela de Leyes, presentó *Bodas de papel*[46] de Elena Torres; la Escuela de Antropología y Arqueología, *Honey moon*[47] de Hugo Fuentes; el Club Universitario de Teatro, *Teatro breve*[48] de Federico García Lorca y *La ira de Phillip Hotz*[49] de Max Frisch; y la Escuela de Educación, *La lección*[50] de Eugène Ionesco y *Diálogo entre el sacerdote y el moribundo* de Donatien Alphonse Francoise, Marqués de Sade.

[38] La prensa señaló que en *La excepción y la regla* participaron: Ernestina Pacheco, Jorge Mardini, Juan Curilem, Héctor Barrientos, Domingo Robles, Flavio Oyarzún, Jaspier Muñoz, Edith Hüper, Ernestina Pacheco y Pérsida Frontier. En dirección, Gonzalo Palta; en composición de la música, Ricardo Hernández; en interpretación musical, Eugenio Viveros, Victor Méndez, Eugenio Urrutia y Ricardo Hernández; como apuntadora, Pérsida Frontier; y como asesor técnico, Héctor Hodgkinson. *El Sur.* "Parte el Festival de Teatro." Concepción, jueves 31 de agosto de 1967

[39] Según *El Sur* en *Bajo colores rojos*, obra ganadora del Festival, participaron: Ana María Leal y Pedro Labbé. En dirección, Juan Guzmán; como apuntadora, Rebeca Uribe; y como asesor técnico, Héctor Hodgkinson.

[40] *El Sur* señaló que en *La ventanilla* participaron: Domingo Robles y Flavio Oyarzún. En dirección, Raúl Barrientos.

[41] Según *El Sur* en *Guernica* participaron: Luis Peña, Ana María Leal, Pedro Labbé, Jaspier Muñoz, Jorge Mardini, Ena Castellón y Rebeca Uribe. En dirección, Juan Guzmán; como ayudante de dirección, Rebeca Uribe; en sonido, Pedro Labbé; como apuntadora, Ena Castellón; y como asesor técnico, Héctor Hodgkinson.

[42] *El Sur* señaló que en *Este es el vengador del oeste* participaron: Patricio Noska, Abel Lagos, Rubén Romero, Fernando Alvarez, Nelson Loaiza, Silvia Maturana y Miriam Oyarzún. En dirección, Augusto Pescador; como ayudante de dirección, Nelson Loaiza; y en vestuario, Silvia Maturana.

[43] Según *El Sur* en *Historias del zoo* participaron: Gonzalo Sainz y Nelson Fübrodt.

[44] *El Sur* señaló que en el montaje de *No, no me digas señor* participaron: Jorge Valencia, Eladio Abásolo, Kenita Quezada, Hernán Carrasco, Sergio Lagos, Silvia Medina y Jaspier Muñoz. En dirección, Marcelo Ferrada; en sonido, Guillermo Venegas; en vestuario, Yolanda Gho; y como apuntadora, Carmen Ferrada.

[45] *Tres para un paraguas* figuró dirigida por Sergio Ramón Fuentealba.

[46] Según la prensa en *Bodas de papel* participaron: Rodrigo Biel, Irma Mendoza, Wilfredo Martínez, Luis Salamanca y Helia López. En dirección, Elena Torres. *Crónica.* "Teatro Apuntes." Concepción, miércoles 11 de septiembre de 1968

[47] *Crónica* señaló que en *Honey moon* participaron: Katty Fuentes (ex integrante del Teatro Caracol y de la Compañía Dramática de Concepción), Tita Pacheco (del Club de Teatro del TUC), Enrique Hidalgo (Teatro Caracol) y Rigoberto Rivera. En dirección, Hugo Fuentes.

[48] *Crónica* sólo proporcionó el nombre del director de *Teatro breve*: Jorge Gajardo.

[49] Según *Crónica* en *La ira de Philip Hotz* participaron: Pedro Labbé, Ana María Leal y Miguel Sapiain. En dirección, Raúl Barrientos.

[50] La prensa dijo que en *La lección* participaron: Iris Loyola, Silvia Maturana y Nelson Loaiza. En dirección, Domingo Robles.

33.7 Tercer Festival de Teatro Independiente de la Zona Sur (1968)

Los discursos periodísticos sobre el Tercer Festival de Teatro Independiente de la Zona Sur proporcionaron la nómina de los grupos participantes y de las obras que pondrían en escena. Respecto de ninguno de los montajes hubo difusión del reparto, salvo el nombre del director. En el Festival participaron once conjuntos, ocho de los cuales pusieron en escena obras dramáticas chilenas: Teatro Experimental de Linares presentó *Tres para un paraguas* de Miguel Littín; Teatro del Colegio Regional de la Universidad de Chile de Temuco, *La remolienda* de Alejandro Sieveking, dirigida por Angela Mondaca; el grupo de teatro de la Escuela Dental de la Universidad local, *Martes, jueves y sábado* de Aurelio Díaz Meza, dirigida por José Chávez; el Teatro de la Universidad de la Frontera de Temuco, *Prohibido suicidarse en primavera* de Alejandro Casona, dirigida por Fernanda Moncada; Teatro Experimental de Laja, *Casi casamiento* de Daniel Barros Grez, dirigida por Gastón Iturra; Teatro del Colegio Regional de la Universidad de Chile de Talca, *La mariposa en el zapato* de Miguel Littín, dirigida por Teresa del Pino; Teatro de la Universidad Austral de Valdivia *5.088.554* de Oscar Maldonado, dirigida por Heine Mix; Teatro Infantil de Concepción, TIC, *El palacio bucal* y *El señor de Petorca* ambas escritas y dirigidas por Manuel Gutiérrez; y el Teatro Infantil de la Fundación de Cultura de Concepción con *El pastel y la tarta*, farsa anónima del siglo XVII y *Una mujer indefensa*, adaptación de un cuento de Chéjov, ambas dirigidas por Ximena Ramírez.

33.8 Quinto Festival de Teatro Universitario (1969)

Los discursos periodísticos sobre el Quinto Festival de Teatro Universitario, organizado por el TUC, proporcionaron la nómina de los elencos y de las obras participantes; difundieron una síntesis argumental de algunas de ellas; y destacaron los antecedentes de ciertas figuras penquistas que, a partir de su participación en estos eventos teatrales estaban alcanzando relevancia en la escena teatral local: Raúl Barrientos, Domingo Robles, Rafael Chávez y Enrique Giordano.

En el Quinto Festival de Teatro Universitario participaron seis elencos que pusieron en escena once obras, de las cuales nueve eran chilenas y cinco de jóvenes dramaturgos de la ciudad: Primer año de la Escuela de Periodismo, puso en escena *El delantal blanco* de Sergio Vodanovic y *La peste bubónica*[51] de Osvaldo Dragún; Club Universitario de Teatro, *2,4,5,1,7,7*[52] de Enrique Giordano, *Prometeo encadenado*[53] de Esquilo, en versión libre de Berta Quiero, *Libertad, libertad*[54] de Jean Vilar y *Tierra y sangre*[55] de Juan Curilem; Escuela Dental, *24 minutos, 30 segundos de 1 ante 45.000*[56] de Luis Osses; Instituto de Lenguas, *Obituario por el género humano*[57] de Domingo Robles y *Pirámide* de Enrique Giordano; Taller de Teatro de la Universidad de Chile de Temuco, *Wurlitzer*[58] de Juan Guzmán Améstica; y el Grupo de la Universidad Técnica de Temuco, *Los papeleros* de Isidora Aguirre.

33.9 Cuarto Festival Regional de Teatro Independiente (1970)

El Cuarto Festival Regional de Teatro Independiente fue promocionado en los medios de comunicación escritos de la ciudad como "el único festival de teatro auténticamente provincial del sur de Chile." En el evento participaron ocho conjuntos que pusieron en escena diez montajes, de los cuales cinco fueron obras chilenas y de éstas, dos penquistas. La única información que figuró en la prensa sobre las puestas en escena fue el nombre del director.

El Club Universitario de Teatro, presentó *El lugar donde mueren los mamíferos* de Jorge Díaz, dirigida por Berta Quiero; el Taller de Teatro de la Universidad de Chile de Temuco, *Tres visitas para un sábado* de Cristóbal Martorell, dirigida por Gerson Neira; el Teatro de Ensayo de Linares, TEL, *El loco y la muerte* de Raúl Brandao, dirigida por Alberto Reyes y Leopoldo Llanos; el grupo Santa Cecilia de Parral, *El ojo de Moscú* de Andrés Birabeau, dirigida por Gerardo Concha; el Teatro Experimental de Laja, *Réquiem para un girasol* de Jorge Díaz; el Teatro CAP o Artistas del Acero, *Escuela para maridos* de Moliére, dirigida por Nelson Gacitúa; el Teatro Infantil de Concepción, *Pluft el fantasmita* de Machado, dirigida por Manuel Gutiérrez; y el Teatro de la Universidad de Concepción, TUC, *El umbral* de José Chesta, dirigida por Roberto Navarrete, *Milagro en el mercado viejo* de Osvaldo Dragún, dirigida por Alberto Villegas y *La mariposa en el barbecho*, escrita y dirigida por Roberto Navarrete.

[51] Según la prensa en *La peste bubónica* participaron: Avelino Aguilera, Eugenio Montecinos, Alicia Araya y Humberto Neira. En dirección, Hugo Fuentes. *El Sur*, "Festival con Nuevos Aportes." *El Sur*. Concepción, domingo 8 de septiembre de 1969

[52] *El Sur* sólo proporcionó el nombre de la directora de *2,4,5,1,7,7*: Berta Quiero.

[53] Según LONG en *Prometeo encadenado* participaron: Claudio Prado, Carlos Becerra, Juan Ruiz, Osvaldo Cáceres, René Ríos, Manuel Foster, Enrique Giordano; coro: Alexandra Rojas, Irma Arriagada, Helia Fuentes y Carmen Montorí.

[54] *El Sur* señaló que en *Libertad, libertad* participaron: Edith Hüper, Leonardo Archiles, Miguel Sapiain, Rita Ríos, Elena Bergen, Patricio Zelada, Víctor Sepúlveda y Rebeca Cortés. En dirección, Domingo Robles.

[55] La prensa sólo identificó al director de *Tierra y sangre*: Juan Curilem.

[56] *El Sur* sólo mencionó al director de *24 minutos, 30 segundos de 1 ante 45.000*: Miguel D'Alencon.

[57] *El Sur* sólo identificó al director de *Obituario por el género humano*: Domingo Robles.

[58] Según *El Sur* en *Wurlitzer* participaron: Juan Raúl Farías, Marcelo Varas, Jorge Hans Topp, Marcela Núñez, Rosita Vergara, Diana Duhalde, Adela Espinoza, Julio Vergara, Luis Villalmán, Sergio Zúñiga, Juan Esteban Meza, Rubén Roca, Waldo Merino, Gerson Neira, Miriam Carrasco, Doris Mardones, Patricia Cotapos, Anny Candia, María Cristina Illanes y Niobe Díaz. En dirección, Osvaldo Obregón.

33.10 Primer Festival de Teatro Popular (1971)

El 19 de noviembre de 1971, el TUC celebró su vigésimo sexto aniversario, organizando el Primer Festival de Teatro Popular que tuvo lugar en un centro comunitario de Hualpencillo. Las escasas crónicas dedicadas a este evento se restringieron a mencionar los elencos que participarían de esta iniciativa, los directores de los montajes y los actores del TUC que los apoyarían con asesoría técnica.[59]

Festival Coral
A Fines de Mes

Noticia de Libros
Crónica Literaria

Investigación Científica y
Estratificación Internacional

"El Cruce del Niágara"
Es Aplaudida en Europa

Retribución a Gesto Chileno

Muestra Plástica Cubana
Viene a la Casa del Arte

Exposición de Iván Contreras

El TUC Celebra sus
Veintiséis Años con
Un Festival Popular

El Abastecimiento de
Películas en el País

Sobre Kant
Disertará
Augusto
Pescador

Los Lieder de
Franz Schubert

Espera Fecha la Obra
Sobre el Pata Bendita

En el Festival participaron siete elencos: Conjunto GRUTACH de Chiguayante, con *Arturo y el Angel* de Jaime Silva, dirigida por Gerardo Sepúlveda; el Teatro Infantil Concepción, con *Los ángeles ladrones* de Jorge Díaz, dirigida por Manuel Gutiérrez; el Teatro ENAP, con *La viuda de Apablaza* de Luco Cruchaga, dirigida por José Naranjo; el Teatro del Liceo N°2, con *Silo*, escrita y dirigida por Víctor Paz; el INTEL o Instituto de Teatro del Liceo N°1, con *Pelleas y Melisandra* de Neruda, dirigida por Jaime Dames; el Teatro Elías Lafertte del Partido Comunista, con *La silla* de Pedro Villagra y Patricio Zelada; y el Taller Experimental de Teatro, con *La cantata de Santa María de Iquique*, en la versión musical del conjunto Quilapayún, dirigida por Edith Hüper.

[59] Figuraron en la prensa local: María Eugenia Cavieres, Brisolia Herrera, Mireya Mora, Roberto Navarrete, Fernando Farías y Alberto Villegas. *Crónica*. "Festival ofrece el TUC en Hualpencillo." Concepción, miércoles 24 de noviembre de 1971

33.11 Quinto Festival de Teatro Independiente de la Zona Sur (1971)

El Quinto Festival de Teatro Independiente de la Zona Sur fue difundido en crónicas que destacaron la importancia de este Festival como "puente de contacto entre los grupos de actividad permanente de la zona sur." La prensa proporcionó sistemáticamente la nómina de elencos participantes; y difundió las localidades en las que se presentarían con posterioridad al estreno en el foro de la Universidad.

En el Quinto Festival de Teatro Independiente de la Zona Sur participaron nueve conjuntos que pusieron en escena once obras, de las cuales ocho eran chilenas. El Departamento de Teatro de la Universidad Austral de Valdivia presentó *Cáscara y pluma*, escrita y dirigida por Rubén Sotoconil; el Teatro de la Universidad Técnica de Concepción, *Las redes del mar*[60] de José Chesta; el Taller de Teatro de la Universidad de Chile, *La enredadera*, escrita y dirigida por Gerson Neira; el Teatro de la Universidad Católica de Concepción, *Nos tomamos la Universidad* de Sergio Vodanovic, dirigida por Ximena Ramírez; el Teatro de la Universidad de Chile de Chillán: *El hombre que se convirtió en perro* de Osvaldo Dragún, *El americano de aquí* de Enrique Gajardo y O. Rodríguez y *El guerrillero de la libertad*, las tres escritas y dirigidas por Enrique Gajardo; el Instituto de Teatro del Liceo N°1 de Concepción, *El prisionero* de Roa Bastos, dirigida por Jaime Dames; el Teatro Experimental de Laja, *El león parchado* de Jorge Gajardo, dirigida por Gastón Iturra; el Teatro de Ensayo de Linares, *Animas de día claro* de Alejandro Sieveking, dirigida por Manuel Gutiérrez; y el Teatro Libre de los Trabajadores del Acero, *Historia de una esquina*[61] de Osvaldo Dragún.

33.12 Sexto Festival de Teatro Independiente de la Zona Sur (1972)

El Sexto Festival de Teatro Independiente de la Zona Sur figuró en los medios de comunicación locales como el primer evento de esta naturaleza que se realizaría simultaneamente en dos escenarios al aire libre, concretándose de esta manera la idea de "proyectar la Universidad al medio": Foro de la Universidad y escenario de ENACAR en Lota Alto. En el Festival participaron ocho elencos, siete de los cuales montaron obras chilenas y de éstos, cinco, escritas por dramaturgos locales.

[60] Según *El Sur* en *Las redes del mar* participaron: Cecilia Fletcher, Julio Muñoz, Isaac Hernández, Juan Escobar, Ximena Muñoz, Ricardo Matamala, Sonia Muñoz, Carlos Bastías, Mercedes Vergara, Mario Ferrada, Carlos Delpiano y Antonio Salas. En dirección, Ximena Ramírez; y en ayudantía de dirección, Rosa Muñoz. *El Sur*. "5° Festival de Teatro Independiente de la Zona Sur." Concepción, lunes 18 de enero de 1971

[61] Según la prensa en *Historia de una esquina* participaron: Jorge Valdés, Sergio Zúñiga, Hugo Aguayo, Enrique Alarcón, Eliana Sanzana, Elizabeth Pérez, Luis Espinoza, Loretta Iturra, Gustavo Pastene, Nora Saavedra, Edith Urbina y Gabriela Inostroza. En dirección, Nelson Gacitúa; en iluminación, Francisco Plaza; y en sonido, Juan Carlos Gallardo.

El Teatro ENAP de Concepción, presentó *La viuda de Apablaza* de Germán Luco Cruchaga, dirigida por José Naranjo; el Teatro de la UTE de Concepción, *Camino del golfo*, creación colectiva, dirigida por Nelson Gacitúa; el Taller de Teatro de la Universidad de Chile de Temuco, *Una libra de carne* de Agustín Cuzzani, dirigida por Gastón Iturra; el Teatro de la Universidad de Chile de Talca y el Grupo poblacional Pedro Lenin Valenzuela, *Homenaje a Neruda*, dirigida por Teresa del Pino; el Teatro Libre de los Trabajadores del Acero, *Los andamios*, una creación colectiva, dirigida por Nelson Gacitúa; el Teatro Infantil de Concepción, *La leche no hay quien la deseche*, escrita y dirigida por Manuel Gutiérrez; el Teatro Infantil del Club de Amigos de Leoncio Gas, Los grillos sordos de Jaime Silva, dirigida por Ximena Ramírez; y el Teatro Minas del Carbón, *24 minutos 30 segundos delante 45 mil* de Luis Osses, dirigida por Hernán Ormeño.

33.13 Primer Festival de Teatro Estudiantil (1972)

El Primer Festival de Teatro Estudiantil figuró en los medios de comunicación penquistas como el resultado directo del proceso de incentivo de la actividad teatral inaugurada por el DATUC durante 1972.

En el evento participaron doce grupos provenientes de establecimientos de enseñanza básica y media de Concepción: Liceo Asunción de Talcahuano, presentó *Energía* de Alberto Calderón y Sergio Roa; Colegio Alemán, *Pedro el chascón* de César Bresgen; Colegio San Pedro Nolasco, una adaptación de *Hamlet* de Shakespeare; Liceo de Lota, *Mi amigo sol* de Sergio Lidid; Instituto Superior de Comercio, *¿Cuánto cuesta el hierro?* de Bertold Brecht; Liceo N°3, *Un sueño feliz* de Hugo Aguilera; Escuela Claudio Matte de Talcahuano, *Cuál es el camino*, una creación colectiva dirigida por Omar Escobar; Colegio Inglés, *El palacio bucal* de Manuel Gutiérrez, dirigida por Gladys Arcas; Colegio de la Inmaculada Concepción, *Pieza de juguetes* de Juan Grosso; y Liceo N°1 de Concepción, *La farsa* de Mario Fernández.

La prensa sólo proporcionó el nombre de los directores de dos montajes. No hubo para este festival crónicas de opinión sobre las puestas en escena.

33.14 Octavo Festival de Teatro Independiente de la Zona Sur (1973)

El Octavo Festival de Teatro Independiente de la Zona Sur fue el último evento teatral organizado por el TUC. Participaron en él seis elencos, presentando ocho montajes: Teatro de la Frontera de la Universidad Católica de Temuco, *Peligro a 50 metros* de Alejandro Sieveking, dirigida por Fernanda Moncada y Gastón Iturra; La Pequeña Compañía, *Monsieur Badin* de Georges Courteline, dirigida por Sergio Ramón Fuentealba; el Teatro Aficionado Popular, TAP, *Ya pus cojo,* dirigida por Edith Hüper y *Compuerta número doce,* dirigida por Jaime Dames; Teatro Minas del Carbón, *Grisú*, dirigida por Heine Mix; Teatro de Liberación Obrera de Valle Nonguén, *La miseria tiene solución*, una creación colectiva, dirigida por Jorge Medina; Departamento de Artes Teatrales de la Universidad de Concepción, DATUC, *La canción rota* de Antonio Acevedo Hernández y *Lisístrata González* de Sergio Arrau.

Semana del Cine Alemán

Octavo Festival de Teatro

Nuevo Libro: La Monja Alférez

El Instituto de Arte

Problemas Analizan Artistas

Visita de Díaz Plaja

Interés de Crear Salón de Invierno

34. DISCURSO PERIODÍSTICO TEATRAL

El periodista que asiste a un espectáculo teatral con el objeto de escribir sobre él o que más bien elige, según una agenda temática, determinado espectáculo entre otros, transforma la experiencia audio-visual del teatro en una experiencia lingüística. Ese es un proceso altamente complejo, entre otros motivos porque el hecho teatral es la única forma de expresión artística en la que coinciden temporal y espacialmente quienes construyen y participan como espectadores de la representación, situación que hace del teatro una experiencia efímera y siempre distinta.

El proceso de transcodificación de lo audio-visual a lo lingüístico implica operaciones de reducción. El periodista, también llamado "operador semántico", en tanto manipulador lingüístico de la realidad, omite, selecciona, generaliza e interpreta según formas lingüísticas específicas, fragmentos del texto dramático y de los lenguajes de la puesta en escena, fragmentos de las actuaciones, de los gestos, voces, discursos, movimientos, del maquillaje, vestuario, escenografía, iluminación, sonido, dirección y producción.

El énfasis dado a ciertos lenguajes de la puesta en escena habitualmente se complementa con una determinada interpretación del texto dramático, la que suele permitir al periodista el establecimiento de diálogos entre la realidad representada en el espectáculo teatral y la realidad socio cultural de un lugar y tiempo determinado.

Los primeros discursos periodísticos publicados en *El Sur, Crónica* y *La Patria* sobre el TUC, datan de 1945. Desde ese año, hasta 1973 estos medios de comunicación, junto a *El Diario Color*, vigente en Concepción desde 1971, formaron la opinión de los lectores a través de la publicación sistemática de discursos periodísticos interpretativos que buscaron informar y persuadir, solicitando para ello la opinión de los lectores y espectadores.[1]

El Teatro de la Universidad de Concepción generó opinión pública. Su quehacer fue difundido y conocido por los habitantes de la ciudad, en un clima propicio para el arte de provincia. No hay que olvidar que 1945 fue un año de reconocimiento nacional e internacional para dos figuras chilenas provenientes de provincia. Gabriela Mistral, de Vicuña, fue galardonada con el Premio Nobel de Literatura y Pablo Neruda, de Parral, con el Premio Nacional. Por otra parte, Concepción en ese entonces, ya contaba con los Coros Polifónicos y desde hacía más de setenta años, con un espacio propicio para el desarrollo del arte escénico, el Teatro Concepción.

[1] Los medios de comunicación "solicitan la opinión" de los lectores a través de un conjunto de formas de expresión periodística, destinadas a convencer y persuadir, con vistas a la creación de opinión, por medio de la fuerza probatoria del pensamiento y de los hechos. Los géneros que en periodismo están encargados de esta tarea se llaman géneros de solicitación de opinión, géneros de opinión o géneros editorializantes. Luisa Santamaría. *Géneros para la persuasión en periodismo*. Editorial Fragua. Madrid. 1997

Desde las primeras puestas en escena, el TUC se situó en un cuadro significativo, es decir "le dijo algo al público". Este se reconoció en el elenco, que vino a responder a una necesidad artístico cultural ampliamente sentida a nivel consciente o inconsciente. A todo esto el público reaccionó, incorporándose al fenómeno comunicativo con mayor o menor intensidad en las distintas etapas de la historia del elenco universitario.

Una de las características más importantes de los discursos periodísticos sobre el TUC, entre 1945 y 1973, fue el énfasis que éstos dieron al proceso de arraigo del elenco en la ciudad, énfasis explicitado en los titulares de numerosos textos correspondientes a 28 años de prensa.

Este proceso, que llevó implícito la valoración de lo propio, como aquello que mejor interpretaba la realidad y permitía reactivar esa obsesión por saber de sí, por descubrir esa identidad cultural penquista, no sólo fue lo distintivo de los discursos periodísticos sobre los montajes de la primera etapa del elenco universitario, 1945-1950, sino sistemático durante toda su historia.

Durante 28 años en Concepción se publicaron textos que, como estructuras textuales, buscaron incentivar en la comunidad local, la adopción y elaboración de determinados contenidos informativos, conducentes a la formación de un sentido de pertenencia y a la toma las decisiones y/o a la generación acciones de lectores y/o potenciales espectadores, respecto del elenco universitario.

Estos textos periodísticos buscaron informar y persuadir a los lectores de la necesidad de valorar la propuesta espectacular del TUC, en el marco de un proyecto de descentralización artístico cultural que se prolonga hasta nuestros días. En este sentido, estos discursos desempeñaron una interesante función crítica, al proponer una reescritura de la realidad cultural de provincia.

Ejemplo de ello fue el texto de Alfredo Lefebvre sobre el montaje de *Las redes del mar* de José Chesta, el primer dramaturgo de Concepción puesto en escena por el TUC: "he oído varias voces que preguntaron si valdría la pena ver esta nueva obra. Claro, si al autor le hubiesen puesto un acento especial en el nombre y lo hubiesen anunciado lo más extranjero posible, se habrían evitado esas dudas. Estas existen nada más que porque el autor ha nacido en este medio y no trae prestigio de la capital o de EEUU o Rusia."[2]

Los discursos periodísticos sobre el TUC se retroalimentaron y apoyaron en las declaraciones de figuras como Pedro de la Barra, Gabriel Martínez o Atahualpa del Cioppo. Estos discursos que como tales, también formaban parte de los "hechos" provocados por los medios de comunicación, definieron la estética del proyecto teatral del TUC: "el Teatro de la Universidad de Concepción busca una expresión propia, una forma penquista de hacer teatro que sea reconocida y valorada por la comunidad local."

En 1972, *El Sur* señaló: "uno de los aportes que puede hacer un teatro provinciano, enclavado en una zona industrial, es iniciar a toda esta legión potencial de espectadores mediante personajes y vivencias conocidas, cercanas, fácilmente identificables."[3]

En noviembre de 1945, cuando el Teatro de la Universidad de Concepción, TUC, inauguró sus actividades con el montaje de *La zapatera prodigiosa* de Federico García Lorca, los medios de comunicación de la época titularon de la siguiente manera gran parte de los discursos periodísticos publicados sobre el estreno: "Desarrollo de la cultura artística."

[2] *La Patria*. Concepción, 23 de septiembre de 1959
[3] *El Sur*. Concepción, 2 abril de 1972

Estos titulares "aclaraban" el tema del discurso e indicaban el asunto más importante, el tema al que los lectores debían prestar especial atención para posteriormente evocarlo y evaluar en función de él el espectáculo teatral.

En este sentido, los medios, en lugar de referirse a los lenguajes de la puesta en escena o analizar y sintetizar el texto dramático, privilegiaron el proceso de arraigo del elenco en la ciudad, en un momento histórico en el que el espectáculo teatral al que tenían acceso los penquistas provenía de elencos que visitaban Concepción, como la Compañía Nacional de Comedias de Alejandro Flores, la Compañía de Dramas y Comedias, Teatro Móvil N°1, dirigida por Juan Ibarra y/o los elencos universitarios fundados a principios de la década del 40 en Santiago, como el Teatro de la Universidad de Chile, TEUCH (1941) y en el Teatro de la Universidad Católica, TEUC (1943).

En 1952, el proceso de arraigo impulsado por los medios de comunicación en 1945, cobró nuevas fuerzas cuando la mayoría de las crónicas sobre el estreno de *El canto del cisne* y *El aniversario* de A. Chéjov, *El fuego mal avivado* de Jean Jacques Bernard y *Antes del desayuno* de Eugene O'Neil, fueron tituladas: "En el año 1952 se concretó el viejo anhelo de formar en Concep. Movimiento teatral propio."

Durante el año siguiente *La Patria* tituló varias crónicas sobre el montaje de *Todos son mis hijos*: "El Teatro Universitario de Concepción es una valiosa realidad, asegura el señor Jorge Lillo." En este caso el periodista optó por realzar la importancia de apoyar y valorar a este elenco local considerado "valioso" por una de las voces teatrales autorizadas a nivel nacional como era Jorge Lillo, uno de los fundadores del Teatro Experimental de la Universidad de Chile, invitado por la Universidad de Concepción para dirigir una obra con el TUC.

La valoración de "lo propio", como aquello que mejor interpretaba la realidad y contribuía a definir de alguna manera una cierta cultura citadina, fue también lo distintivo de los titulares y discursos periodísticos sobre los montajes de las etapas apoteósicas del elenco universitario.

A partir 1957 los medios de comunicación penquistas comienzan sistemáticamente a fomentar la valoración de la dramaturgia chilena, particularmente aquella producida en el centro del país. Para ello extrapolan lo propio, a lo chileno. Así, una obra representativa del "verdadero teatro" fue por ejemplo, *Dos más dos son cinco* de Isidora Aguirre, porque se constituía en "un medio de cultura y progreso de los sectores socialmente abandonados." *La Patria* tituló una de sus crónicas: "La comedia Dos más dos son cinco, el TUC y el Teatro Popular Chileno."

Este proceso se torna más interesante aún cuando la extrapolación se da a nivel latinoamericano y la prensa penquista decide seleccionar y publicar en los medios locales, extensas reflexiones que han figurado en diarios de Buenos Aires y Montevideo, sobre la necesidad de valorar obras como *Población esperanza,* "verdaderas interpretaciones de nuestra realidad latinoamericana." *La Patria* entonces tituló: "Escritor peruano nos visitó ayer. Población esperanza es la nueva medida del teatro sudamericano."

Existen otros períodos en los que también es evidente en los discursos periodísticos y en algunos titulares publicados sobre el elenco universitario, la intención de provocar en la comunidad una reflexión sobre la importancia de "nuestro teatro."

Ejemplo de ello son los momentos de crisis que mantuvieron al Teatro Universitario en receso (1954-1964-1965), pero figurando periódicamente en los medios locales en discursos periodísticos que se declararon explícitamente intérpretes de la opinión pública penquista de la época, "amenazada por el silencio al que ha sido sometido su teatro." Cabe destacar que durante estas etapas, el incentivo del proceso de arraigo del elenco en la ciudad, significó por otra parte una cierta interpretación de los conflictos que tendió, la mayoría de las veces, a presentarlos como procesos provocados por conductas irracionales de los integrantes del elenco,

que conducían a frenar el desarrollo del arte teatral de la ciudad y perjudicaban al público tatral de la zona.

El año 1955 se inició con el Teatro de la Universidad de Concepción en receso. Esta etapa crítica fue registrada como el asunto más importante en varios titulares de la prensa de la época. *La Patria* por ejemplo tituló: "Ningún director del Teatro Experimental vendrá a ésta para dirigir T. Universitario." En este titular, que provenía de una declaración hecha a este medio por Humberto Duvauchelle, del conjunto Los Cuatro, el periodista suprimió todo lo "irrelevante" del texto, como por ejemplo la sentencia que finalizaba la oración: "por lo menos en un tiempo cercano", la que dejaba abierta la posibilidad de que ello sucediera posteriormente.

De esta manera, el título más bien incentivaba la polémica que en ese entonces se había generado en torno al TUC debido a los problemas entre el elenco y la directora Blanca García, todo lo cual había contribuido a que la Universidad declarara en receso al elenco hasta octubre de 1955. Los motivos de estos conflictos y los puntos de vista de ambas partes no fueron publicados por los medios de comunicación, excepto a través de la declaración de Duvauchelle, una figura importante en la escena teatral de la época, pero ajena al elenco universitario.

Pese a lo anterior, los medios definieron sus agendas temáticas, incentivando y proponiendo el "tema TUC" como aquel sobre el que la opinión pública debía reflexionar o por lo menos considerar como uno de los tópicos más importantes del año 1955 en Concepción y la zona.

A mediados de 1960, Pedro de la Barra renunció a la dirección del TUC y el elenco fue nuevamente declarado en receso por las autoridades universitarias. Los medios en esta ocasión tampoco publicaron puntos de vista de las partes en conflicto, pero sí explicaron que "a raíz de algunos incidentes ocurridos durante la gira a Argentina un grupo de jóvenes actores, encabezados por el director Gustavo Meza, ha presentado una acusación ante el Consejo Directivo del Teatro, en contra de Pedro de la Barra, situación que provocó la renuncia de éste."[4] Según *El Sur*, los actores acusaban a De la Barra de "hacerles sombra y ser absorvente y personalista."

Los medios de comunicación de la época lamentaron durante varias semanas y meses que Pedro de la Barra hubiera renunciado sobre todo porque, según éstos él había logrado que "el conjunto universitario saliera de su condición de teatro familiar, de conjunto casero, estancado durante tantos años."[5] De esta manera, los conflictos aparecieron ante la opinión pública como insignificantes e irracionales en relación a las consecuencias que generarían para el desarrollo del teatro de provincia y para el público de la zona, "acostumbrado a ver buen teatro."

La siguiente etapa crítica vivida por el elenco universitario, entre 1964 y 1965, también motivó a los medios de comunicación a reafirmar su pertenencia a la ciudad. Este proceso fue potenciado a través de la publicación sistemática de textos de lectores y público teatral de la época que rechazaban los rumores sobre la inminente desaparición de "nuestro TUC." Esta etapa quedó registrada en los titulares de la prensa de la época, guiando la comprensión de los lectores y la estructura de relevancia de la representación de esta información en la memoria. *Crónica* tituló: "Seis meses de paro incomprensible colman la paciencia del TUC" y "Los siete meses blancos del TUC."

El conflicto suscitado a fines de 1964, entre el elenco universitario y el director Pedro Mortheiru, fue interpretado por la mayoría de los medios de comunicación como el resultado de "quisquillosidades entre artistas", es decir como el resultado de pequeñeces, de conductas casi irracionales, provocadoras de una gran

[4] *El Sur*. Concepción, 8 de julio de 1960. *El Sur*. Concepción, 9 de julio de 1960
[5] El Sur. Concepción, 9 de julio de 1960

desestabilización en el elenco y de un gran perjuicio para el desarrollo del arte teatral de la ciudad. Otros medios interpretaron el conflicto como el resultado de la "desviación" de ciertos actores, que "desprestigiando" a la institución teatral y a la Universidad, paticipaban en actividades políticas. En este caso la interpretación tuvo la clara intención de censurar el derecho de participación política de los integrantes del TUC, redefiniendo sus libertades ciudadanas.

A diferencia de los anteriores períodos de crisis vividos por el elenco universitario, el de 1964-1965, motivó a los medios de comunicación a propiciar debates sistemáticos sobre el conflicto que tuvo al elenco en receso durante más de seis meses. De esta manera, el público respondió "defendiendo" su teatro y los actores tuvieron la oportunidad de plantear sus puntos de vista sobre el conflicto.

Por último, en octubre de 1973, *El Sur* y *Crónica* hicieron visible a través de los titulares, el tema al que los lectores debían prestar particular atención: "Suprimido el TUC" y "La muerte del DATUC". En directa relación con estos textos, otros recibieron el siguiente título en forma de pregunta retórica: "El arte comprometido? Para una elite? Para las masas? Debe censurarse? Cumple alguna función?" Ambos titulares se apoyaban mutuamente, el último justificaba los dos primeros, al destacar el "error" y la "desviación" del TUC y de las autoridades universitarias al privilegiar la concientización social, como el objetivo rector del elenco durante su última etapa. Este argumento estaba en abierta contradicción con otros anteriores que habían apoyado esta medida.

Basta recordar por ejemplo el discurso periodístico que promocionó el reestreno en 1970 de *Milagro en el mercado viejo* de Osvaldo Dragún, *La mariposa en el barbecho* de Roberto Navarrete y *El Umbral* de José Chesta: "estos textos se han trabajado como una forma de mostrar cómo el teatro puede, reflejando la vida diaria en acciones y personajes, contribuir a hacer conciencia"[6] Otro ejemplo de ello data de 1971, cuando el discurso periodístico que promocionó el montaje de *Los pequeños burgueses* de Máximo Gorki, recibió de *Crónica* el siguiente titular: "Sacan de Concepción a "Los pequeños burgueses."[7]

El proceso de selección y difusión de hechos experimentado por los medios de comunicación en relación al TUC, hasta septiembre de 1973, en general preparó a las audiencias para estar en condiciones de adaptarse mejor a lo que pasaría en materia teatral e influir en ello. Esto fue evidente sobre todo en los momentos de la historia del elenco universitario en los que fueron explicitadas sus poéticas teatrales.

Así, por ejemplo en 1969, *La Patria* promocionó la puesta en escena de *La mala noche de Don Etcétera* de Jorge Díaz, en un texto en el que enfatizó el proceso de Reforma en torno al cual se estaba reestructurando la organización del elenco: "la reforma implica un cambio revolucionario. Hasta aquí la entidad universitaria se había manejado de acuerdo a la espiral tradicional de emanación del poder. Ahora se acerca cada vez más la etapa de decisión desde abajo, desde la Asamblea"[8] Ese mismo año, los discursos periodísticos publicados sobre el primer montaje en la historia del TUC censurado por las autoridades universitarias, *Cementerio de Automóviles* de Fernando Arrabal, señalaron: "el género y el estilo constituyen la novedad de esta obra tanto para los actores como para el público, que será sometido a un constante punzamiento para hacerlo participar e integrarse."[9]

Durante 1970, *El Sur* publicó las declaraciones del nuevo director del TUC, Atahualpa del Cioppo y con ello preparó a las audiencias para estar en condiciones de adaptarse mejor a lo que pasaría en materia teatral: "Se están produciendo grandes cambios en Concepción y en Chile. Durante mucho tiempo nosotros los países del este del cono sur, éramos geografía y en cambio ahora podemos decir que somos historia. Las

[6] *El Sur*. Concepción, 3 de enero de 1970
[7] *Crónica*. Concepción, 20 julio 1971
[8] *La Patria*. Concepción, 2 de septiembre de 1969
[9] *Crónica*. Concepción, 16 de agosto de 1969

formas artísticas tienen gran gravitación en esto y el teatro también, porque es vida. Debemos, pues, hacer investigación con los seres de esta región que tienen sus peculiaridades propias que los distinguen de otros sin dejar de ser individuos."

En 1971, los medios de comunicación comenzaron a cuestionar la función concientizadora del elenco a través de la publicación de cartas y declaraciones de figuras vinculadas a la dramaturgia local, entre las cuales destacó la de Enrique Giordano: "quienes escriben teatro revolucionario han olvidado que el "teatro comprometido" es ante todo teatro y como tal, comprometido y que el compromiso social no justifica al mal dramaturgo que está usufructuando de ideologías y del proletariado, convirtiéndose en mero repetidor de consignas."[10]

Estos cuestionamientos convivieron en los medios con discursos periodísticos que continuaron hasta los primeros meses de 1973, fortaleciendo una poética teatral en función de los cambios político sociales vividos en Chile y en general en Latinomaérica. De esta manera, por ejemplo, *Crónica* publicó una declaración de Alberto Villegas sobre el montaje de *Los pequeños burgueses*: "Con Los pequeños burgueses el TUC contribuye a la lucha de la clase obrera, desnudando las manifestaciones de la ideología burguesa. Demostrando que sus vicios y sistemas son incompatibles con la moral de la nueva sociedad. En suma, contribuimos a formar una nueva moral."[11]

La función persuasiva ejercida por los medios de comunicación después el golpe de estado de 1973 cobró una nueva y radical orientación según los supuestos totalitarios del nuevo gobierno. A partir de este acontecimiento los medios indujeron a los lectores a creer racional y emotivamente en la necesidad de suprimir el TUC. Para ello adujeron razones conducentes a convencer y a manipular, presentando argumentos creíbles, como aquellos esgrimidos por Enrique Giordano en 1971, pero ocultando, falseando o deformando las otras razones. Las que, entre otras cosas, buscaban validar un único punto de vista sobre un fenómeno artístico controvertible como el teatro. De esta manera, los medios de comunicación reafirmaron su función como instrumento principal de cambio social y de reproducción ideológica.

La información, como actividad social, tiene un fin específico, "perfeccionar la sociedad." Esto significa, servir al derecho fundamental de las personas de saber, conocer, estar al día. El propósito de "hacer saber" para "hacer actuar", se efectúa a través de dos funciones que expresan la razón de ser de la comunicación: la información cotidiana o de actualidad y la información educativa o formativa. La información formativa difunde los conocimientos, ideas y opiniones que conforman el patrimonio cultural de las civilizaciones.[12]

Los discursos periodístico teatrales contribuyen al saber de las personas que integran una comunidad en una época determinada. En este sentido, están vinculados a uno de los objetos de los medios de comunicación, difundir información formativa. Este proceso está condicionado, de igual modo a como lo está la información cotidiana, por la necesidad de que la recepción de la información se produzca sin mayores esfuerzos.

Los medios de comunicación vigentes en Concepción durante el período 1945-1973, publicaron discursos periodístico teatrales que, condicionados por las necesidades de recepción de los medios y por los supuestos ético ideológicos que determinaron su accionar, contribuyeron al saber teatral de la comunidad penquista de la época y con ello, al saber sobre su propia realidad; en tanto en el teatro la persona actriz o actor ofrece imágenes y discursos referidos de una u otra forma a la realidad de un tiempo y espacio determinados.

[10] *El Sur*. Concepción, 11 de julio de 1971
[11] *Crónica*. Concepción, 9 de julio de 1971
[12] Ignacio De la Mota. *Función social de la Información*. Editorial Paraninfo, Madrid, 1988. P.46. José María Desantes. *Información y Derecho*. Santiago. Ediciones Central de Publicaciones Campus Oriente Universidad Católica de Chile. 1993. Pp.36-52

En 1951 *El Sur* tituló: "El teatro de Concepción cuenta con las mejores voces de nuestro país." La sentencia era una cita de Pedro Orthous, uno de los fundadores del TEUCH, invitado por el TUC y entrevistado por este medio de comunicación a propósito del estreno de la obra que inauguró las vinculaciones oficiales del elenco con la Universidad de Concepción: *Asesinato en la catedral* de T.S.Eliot. La difusión de los antecedentes de Pedro Orthous y de sus declaraciones sobre el elenco universitario buscaban estructurar y orientar las opiniones de los lectores y potenciales espectadores. En este sentido, Pedro Orthous fue considerado por estos medios, un líder de opinión.

De acuerdo al titular señalado, el asunto al que los lectores y espectadores debían prestar mayor atención era al cuerpo de los actores y a la extensión de éste en el espacio a través de la voz. Lo que los espectadores debían evocar para evaluar el montaje, entonces, era esa textura de voces canalizadora de un mensaje anterior a una expresión-comunicación. Es decir, debían privilegiar el acento, la entonación, la coloración psicológica, el timbre que anticipaba el mensaje, pero que al mismo tiempo lo posibilitaba.

Actores y actrices del Teatro de la Universidad de Concepción fueron celebrados por los discursos periodístico teatrales por su naturalidad. Es decir, por su capacidad para "transformarse" en otro y actuar según las características de ese otro; o como lo señaló Tennyson Ferrada cuando se preparaba para el montaje de *Una mirada desde el puente*, "tengo confianza y estoy cierto de que he logrado posesionarme del personaje que represento."

El proceso de transformación y/o posesión de un personaje se hacía efectivo para la prensa de la época, cuando provocaba el efecto y la ilusión de la verdad en el espectador, es decir cuando había verosimilitud, cuando las acciones de los personajes parecían verdaderas. Brisolia Herrera fue aplaudida por los discursos periodísticos de 1952 por su brillante actuación en *Antes del desayuno* de Eugene O'Neil, demostrando su capacidad para provocar la ilusión de diálogo en un monólogo, "La señorita Herrera logró que "él" estuviera en juego en medio del escenario sin articular una sola palabra. Su presencia nos llegaba a través del monólogo mantenido por su esposa desde la cocina." Seis años más tarde, cuando el TUC puso en escena *El diario de Ana Frank*, Vicente Santamaría fue felicitado por hacer el personaje "que más convenció, porque su intérprete se mantuvo dentro de él durante todo el desarrollo del drama."

Los discursos periodísticos de la época destacaron del trabajo de actores y actrices del TUC estas capacidades cuando celebraban a unos u otros por "estar en su papel", "llegar al público", "proyectar seguridad y espontaneidad", "dominar su personaje", "imprimir adecuada personalidad", "animar e insuflarle vida y realidad al texto dramático" o "mostrar flexibilidad de los opuestos matices de sus personajes." Este proceso creativo que daba cuenta de las habilidades del elenco del TUC para manejar eficazmente una técnica, una capacidad de análisis y percepción que les permitía proyectar a través de su cuerpo y voz un personaje y cautivar la atención del público, fue destacado como una de las características específicas del elenco local en relación a los otros conjuntos universitarios. Jorge Lillo que viajó desde Santiago en 1953 para dirigir *Todos son mis hijos*, señaló en una oportunidad: "En los 12 años que tengo de teatro jamás había asistido a una discusión sobre personajes tan exhaustiva y seria."

El criterio de la naturalidad propuesto por los discursos periodísticos de la época para valorar el trabajo de actores y actrices, generalmente estaba condicionado por la interpretación que del texto dramático y específicamente de este lenguaje de la puesta en escena, hacía el crítico. De esta manera, actores y actrices, vínculos vivos entre el texto de un dramaturgo, las orientaciones interpretativas de un director y la mirada y el oído del espectador, eran celebrados cuando recreaban "fielmente" la propuesta del dramaturgo.

La subordinación de la puesta en escena al texto dramático como criterio de evaluación fue para los medios de la época, condición fundamental, aunque no exclusiva, para el proceso orientador del ver-saber de los espectadores de provincia, sobre dirección, escenografía, iluminación, vestuario y maquillaje. El problema es que el ejercicio de dicho criterio era viable y aún lo es, sólo cuando el lector y/o espectador conoce la

propuesta espectacular del dramaturgo a través de la lectura de la obra. Es probable que en esa época, tal como ocurre en la actualidad, la práctica de leer teatro haya sido escasa y así el ejercicio de este criterio, díficil de poner en funcionamiento, sobre todo por los espectadores.

Durante 1957, los discursos periodísticos felicitaron al director por su trabajo en *Nuestro pueblo*: "Gabriel Martínez captó con máxima fineza el mensaje de la obra, comunicándolo a través de cada uno de los artistas." Siete años después, cuando María Asunción Requena llegó a Concepción invitada por el TUC para el ensayo general de *Ayayema*, los medios de comunicación reafirmaron la importancia de "respetar" el texto dramático, al destacar que la presencia de la dramaturga permitiría "introducir los ajustes necesarios a la representación."

La historia del discurso periodístico teatral sobre el Teatro de la Universidad de Concepción proporciona sistemáticos ejemplos de las dificultades que este tipo de discurso tuvo para valorar actuación y dirección, como lenguajes específicos, con características propias.

En 1946, cuando el elenco universitario puso en escena *El difunto Señor Pic, El Sur* señaló que la responsabilidad última del desempeño de actores y actrices radicaba en el director, "el que asiste finalmente a la representación experimenta emoción y sigue con interés el desarrollo de la trama, pero olvida o no sabe que cada gesto, cada movimiento en la escena, cada inflexión de voz es fruto de pacientes e interminables tanteos y repeticiones, reflejo de la voluntad y sensibilidad de un director como David Stitchkin."

Durante la década siguiente, por ejemplo en 1952, Brisolia Herrera, directora de *El ensayo de la comedia*, fue celebrada por "orientar la mímica y el movimiento de cuerpo y manos de los actores"; en 1958, cuando el elenco puso en escena *Una mirada desde el puente*, el director Gustavo Meza fue felicitado por su capacidad para "hacer comprender a cada intérprete el personaje que él con tino y claro conocimiento supo asignarle." En 1959, Pedro de Barra, director de *Población esperanza*, fue elogiado según un criterio similar, "por saber mover inteligentemente a sus actores, dar a la acción un ritmo adecuado y justo, poner intención y resaltar el contraste entre el grotesco y trágico de sus personajes." A fines de 1968, Agustín Siré, director de *Arlequín, servidor de dos patrones*, también fue felicitado por lograr que "cada actor se encarnara en su papel."

Desde 1951, la prensa identificó en el reparto de la mayoría de las puestas en escena del TUC, a dos figuras directamente vinculadas al quehacer del director: un(a) ayudante de dirección y un(a) director(a) de escena.[13] Pese a que los medios difundieron sistemáticamente sus nombres y a que varios de ellos fueron después directores de obras, hubo mínima referencia a sus funciones específicas, en relación a las del director, escenógrafo, iluminador, vestuarista y/o maquillador.

Este conocimiento tal vez podría haber sido generado si el periodista se hubiese insertado en el proceso de producción del montaje. Sin embargo, en los escasos momentos de la historia del TUC en que esto ocurrió, no hubo mención a las funciones de estas figuras.

[13] Jorge Elliot fue ayudante de Eduardo Hyde en *Siempre hay un medio* (1951); Roberto Navarrete, ayudante de Gabriel Martínez en *Sganarelle o el cornudo imaginario* (1956); Matías Bustos, ayudante de Gabriel Martínez en *Té y simpatía* y *Nuestro pueblo* y de Gustavo Meza en *Dos más dos son cinco* (1957); Juan Stoulman, ayudante de Gabriel Martínez en *El diario de Ana Frank* (1958); Gustavo Sáez, ayudante de Gustavo Meza en *La soga* y de Matías Bustos, en *La voz de la tórtola* (1958); Jaime Vadell, ayudante de Gustavo Meza en *Una mirada desde el puente* (1958); Alberto Villegas, de Gustavo Meza *en El amor de los cuatro coroneles* (1959); Inés Fierro y Delfina Guzmán, ayudantes de Gabriel Martínez en *El niño de oro* (1961); Inés Fierro, ayudante de Gustavo Meza en *Don Juan* (1964); Gloria Varela, ayudante de Roberto Navarrete en *La cantante calva* (1964); Vicente Santamaría, ayudante de Roberto Navarrete en *La flor de la laguna* (1967); Hernán Ormeño, ayudante de Moshe Yasse en *Los pequeños burgueses* (1971); y Brisolia Herrera, ayudante de Heine Mix en *Vida e morte Severina* (1971). Directores de escena identificados por la prensa de la época: Pablo Dobud, director de escena en *Sganarelle o el cornudo imaginario* (1956) y *Té y simpatía* (1957); Sergio Meza, director de escena en *La posadera* (1956); Alberto Placencia, en *Dos más dos son cinco* (1957); Fernando Farías, en *El diario de Ana Frank* (1958); Luis Alarcón, en *La voz de la tórtola* (1958); Ana María Boudeguer, directora de escena junto a Nina García en *El diario de un sinvergüenza* (1963); y Nina García, directora de escena en gran parte de las obras montadas por el TUC en 1963, 1964, 1967 y 1968, *La estrella de Sevilla* (1963), *El diario de un sinvergüenza* (1963), *La canción rota* (1963), *Don Juan* (1964), *La cantante calva* (1964), *Dos horas con William Shakespeare* (1964), *Don Benigno y Los Incendiarios* (1967) y *Las tres hermanas* (1968)

En 1954, por primera vez los medios de comunicación publicaron un discurso periodístico desde el ensayo general de la obra dirigida por Blanca García, *Marido y mujer.* Sin embargo, éste lejos de proporcionar claves a los potenciales espectadores para valorar el trabajo de la directora en relación al del director de escena y/o al del ayudante de dirección, dio cuenta principalmente del tenor de las relaciones entre la directora y el elenco, situación que más tarde al parecer, se convirtió en uno de los motivos fundamentales del conflicto que tuvo en receso al TUC hasta octubre de 1955, "Blanca García ordena, reclama, orienta los gestos, los desplazamientos y reprende a los actores por sus atrasos e intenciones de opinar sobre el montaje. Lo que más se escucha en el ensayo es la palabra calladitos."

En 1968, los discursos periodísticos compararon el oficio del director con el de un director de orquesta, en el sentido de que ambos tenían el mérito de "sacar melodías, buscar el ritmo, apreciar los sonidos minúsculos y redondear la interpretación." Eugenio Guzmán, el director que ese año motivó esta analogía por su trabajo en *Las tres hermanas*, también figuró en los medios de comunicación a propósito de las reuniones sostenidas con Victor Segura, el escenógrafo del montaje, "Segura comenzó a reunirse tupido con Guzmán para llegar a una escenografía chejoviana y guzmaniana, es decir que esté de acuerdo con la versión del director."

La responsabilidad estética y organizativa del espectáculo, la elección de actores y eventualmente de la obra, la interpretación de los sentidos del texto, orientación de gestos, voces y movimientos en el espacio, la ubicación de los actores en él, las distancias entre unos y otros, el ritmo, tempo, medida, acento y naturaleza de los desplazamientos y la configuración final de la escenografía, iluminación, vestuario y maquillaje, fueron identificadas por los medios de comunicación durante gran parte de la historia del TUC, como tareas del director.

La amplitud de funciones atribuidas al director y lo difuso de sus límites en relación a otros lenguajes de la puesta en escena, condujeron a que en la historia del elenco universitario, la figura del director concentrara importante atención de los medios de comunicación.

HISTORIA DEL TEATRO DE LA UNIVERSIDAD DE CONCEPCIÓN

TUC

RECONSTRUCCIÓN TESTIMONIAL

ADOLFO ALBORNOZ FARÍAS

COLABORACIÓN EN LA TRANSCRIPCIÓN DE ENTREVISTAS:
MACARENA ALBORNOZ

ÍNDICE TERCERA PARTE

1. PRIMER PERÍODO: NACIMIENTO, REPLIEGUE, REAPARICIÓN, AFIANZAMIENTO Y RECESO DEL TEATRO DE LA UNIVERSIDAD DE CONCEPCIÓN, TUC. (1945-1954) 329

1.1. Nacimiento del Teatro de la Universidad de Concepción.
Sociedad de Ex Alumnos de la Universidad de Concepción, gestora del TUC.
Reinauguración del Teatro Concepción.
Extensión y beneficencia, orientaciones fundamentales del TUC desde su inicio.
David Stitchkin, primer director del TUC, 1945-1946.
(1945-1946) 329

1.2. Repliegue del Teatro de la Universidad de Concepción.
Discontinuidad y fragmentación de la actividad teatral estudiantil de Concepción, Teatro Libre y Teatro Experimental de Concepción.
(1947-1950) 338

1.3. Reaparición del Teatro de la Universidad de Concepción.
Consejo del Teatro de la Universidad de Concepción, reconocimiento institucional y definición de un programa de acción cultural para el TUC.
Jorge Elliott, segundo director del TUC, 1950-1952.
(1951) 343

1.4. Afianzamiento del Teatro de la Universidad de Concepción.
Diversificación y ampliación de la actividad teatral en Concepción, escisiones y proyecciones del TUC.
Incremento de estrenos, inicio de giras y conformación de un público de teatro universitario en Concepción y la zona.
Primer Festival Nacional de Teatro Universitario, la paridad de los tres conjuntos.
Escuela de Arte Dramático del TUC.
Jorge Lillo, primer director invitado al TUC.
Ricardo Pérez, tercer director del TUC, 1953.
(1952-1953) 350

1.5. Receso del Teatro de la Universidad de Concepción.
Primer gesto de profesionalización económica, dedicación exclusiva del director del TUC a la actividad teatral.
Discrepancia entre actores, directores y autoridades universitarias,

prohibición de funcionamiento al TUC.
Blanca García, cuarto director del TUC, 1954.
(1954) 374

1.6. Protagonismo femenino en la reaparición y afianzamiento del Teatro de la Universidad de Concepción.
Brisolia Herrera, primera directora de una puesta en escena y de una escuela de teatro universitarias.
Blanca García, Verónica Cereceda e Inés Fierro.
(1952-1956) 379

2. Segundo período: Resurgimiento, consolidación, consagración, fractura, recuperación y receso del Teatro de la Universidad de Concepción, TUC. (1955-1964) 383

2.1. Resurgimiento del Teatro de la Universidad de Concepción.
Reagrupación en torno a un Teatro-Escuela, estrategia de sobrevivencia frente a la crisis.
Inauguración de la Sala Rucalil.
Eugenio Valdivia, director interino del TUC, 1955.
(1955) 383

2.2. Consolidación (1) del Teatro de la Universidad de Concepción.
Nuevo impulso a la Escuela de Teatro del TUC.
Consejo Ejecutivo del Teatro de la Universidad de Concepción, inicio de la democratización de la gestión al interior del TUC.
Festival de Teatro de Concepción, primer encuentro nacional de investigación teatral.
Llegada de David Stitchkin a la rectoría de la Universidad de Concepción, un rector vitalmente ligado al teatro y al TUC.
Gabriel Martínez, quinto director del TUC, primer período, 1956-1958.
(1956) 387

2.3. Consolidación (2) del Teatro de la Universidad de Concepción.
Enfasis en el repertorio contemporáneo.
Inicio de las grandes giras nacionales.
Segundo gesto de profesionalización económica, dedicación exclusiva de parte del elenco a la actividad teatral e incorporación de artistas desde Santiago al TUC.
Gustavo Meza, segundo director invitado y luego el director de mayor productividad en la historia del TUC.
(1957-1958) 397

2.4. Consagración y fractura del Teatro de la Universidad de Concepción.
Apoyo a la dramaturgia nacional y emergencia de la dramaturgia local.

Delineación de una teatralidad TUC.
Reconocimiento nacional e internacional para el TUC: Giras, Premio de la Crítica, Laurel de Oro y Festival Internacional de Teatro Independiente Americano.
Terremotos de 1960: destrucción de un edificio y trizadura de un grupo humano.
Pedro de la Barra, tercer director invitado y luego sexto director del TUC, 1959-1960.
(1959-1960) 420

2.5. Recuperación del Teatro de la Universidad de Concepción.
El Foro: escenario abierto y masivo, experiencia teatral y cultural única en el país.
Compromiso con la dramaturgia y el teatro nacional popular.
Partida de David Stitchkin de la rectoría de la Universidad de Concepción y de Gabriel Martínez de la dirección del Teatro Universitario, fin de la época de esplendor del TUC.
Pedro Sienna, cuarto director invitado al TUC.
Gabriel Martínez, director del TUC, segundo período, 1960-1962.
(1961-1962) 447

2.6. Receso del Teatro de la Universidad de Concepción.
Cierre de la Escuela de Teatro y fin de la gestión participativa al interior del TUC.
Adquisición de un nuevo Teatro Concepción.
Reconocimiento nacional y local a los actores del TUC: Premio de la Crítica y Premio Municipal de Arte.
Enfrentamiento entre actores, director y autoridades universitarias, prohibición de funcionamiento al TUC.
Raúl Rivera, quinto director invitado al TUC.
Pedro Mortheiru, séptimo director del TUC, 1963-1964.
(1963-1964) 457

3. TERCER PERÍODO: SOBREVIVENCIA, ... Y FIN DEL TEATRO DE LA UNIVERSIDAD DE CONCEPCIÓN, TUC. (1965-1973) 467

3.1. Sobrevivencia del Teatro de la Universidad de Concepción.
Repliegue defensivo del elenco, presión de la comunidad y fin del receso del TUC.
Festival de Teatro de Universitarios y Festival de Teatro Aficionado e Independiente, el renovado compromiso del TUC con el teatro vocacional.
Reconocimiento local y nacional a los integrantes del TUC: Premio Municipal de Arte y Premio Municipal de Teatro.
Juan Guzmán, octavo director del TUC, 1965-1968.
(1965-1967) 467

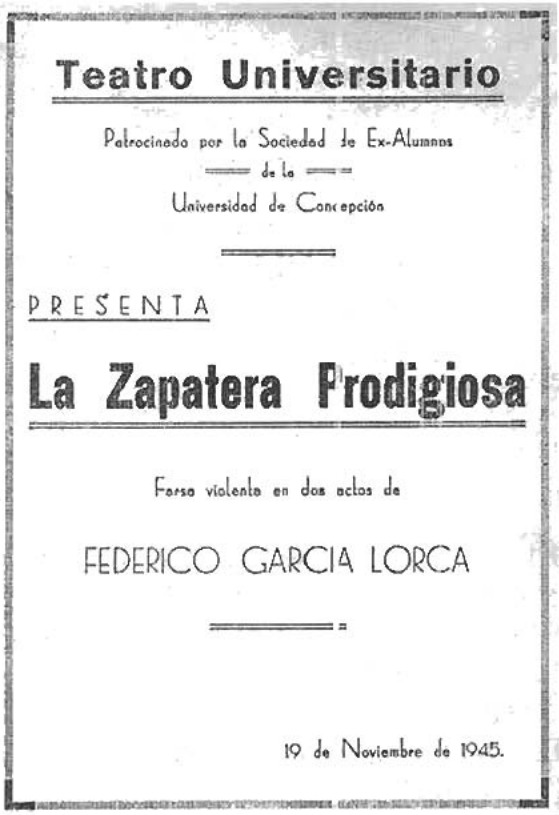
1. Primer período: Nacimiento, repliegue, reaparición, afianzamiento y receso del Teatro de la Universidad de Concepción, TUC. (1945-1954)

1.1. Nacimiento del Teatro de la Universidad de Concepción. Sociedad de Ex Alumnos de la Universidad de Concepción, gestora del TUC. Reinauguración del Teatro Concepción. Extensión y beneficencia, orientaciones fundamentales del TUC desde su inicio. David Stitchkin, primer director del TUC, 1945-1946. (1945-1946)

En medio de las diversas actividades, eventos y otras iniciativas que durante el año 1944 acompañaron la celebración del 25° aniversario de la Universidad de Concepción, siendo Rector Enrique Molina Garmendia, la comunidad universitaria penquista impulsó la creación de una agrupación de ex alumnos que colaborara con la emergente casa de estudios en el desarrollo de su labor cultural. Tras la pronta conformación de la Sociedad de Ex Alumnos, una de las primeras gestiones llevada a cabo por la nueva entidad universitaria consistió en convocar a través de la prensa, en abril de 1945, a los estudiantes de la ciudad interesados en formar un grupo de teatro. Al mes siguiente, David Stitchkin, profesor de derecho de la Universidad de Concepción, asumió la dirección general y la preparación del primer estreno del naciente conjunto de arte escénico. Brisolia Herrera, actriz fundadora y protagonista de la primera puesta en escena del Teatro de la Universidad de Concepción, TUC, recuerda:

> Apareció un aviso en el diario *El Sur* citando a los alumnos universitarios que se interesaran por formar un grupo teatral; lugar de reunión, la antigua Escuela de Educación... El domingo llegamos al lugar como treinta y cinco personas. Este era un triunfo para la Sociedad de Ex Alumnos, pues jamás pensaron que iba a llegar tanta gente. Don David Stitchkin había sido designado para dirigir al grupo artísticamente y, en su calidad de tal, nos habló esa mañana. Parece que la puntualidad que se nos exigió asustó a algunos, ya que a la segunda reunión no llegaron los treinta y cinco, pero los que regresamos estábamos contestando afirmativamente a las exigencias que nos habían impuesto; por mi parte, puedo decir que íntimamente agradecía esta iniciativa ya que me permitía encauzar mis anhelos artísticos que hacía tiempo volaban sin rumbo fijo. Y empezamos a ensayar *La zapatera prodigiosa*.[1]

[1] Brisolia Herrera, ***La fundación del Teatro de la Universidad de Concepción, su importancia y significación,*** manuscrito, sin publicar, 1966 (leído en homenaje a los veinticinco años de teatro universitario en Chile).


Teatro Universitario

Patrocinado por la Sociedad de Ex-Alumnos de la Universidad de Concepción

PRESENTA

La Zapatera Prodigiosa

Farsa violenta en dos actos de

FEDERICO GARCIA LORCA

19 de Noviembre de 1945.

TUC, 1945, Programa de *La zapatera prodigiosa* de Federico García Lorca, dirección de David Stitchkin.

Así, el 19 de noviembre de 1945, el Teatro Universitario, patrocinado por la Sociedad de Ex Alumnos de la Universidad de Concepción, debutó estrenando *La zapatera prodigiosa* de Federico García Lorca, dirigida por David Stitchkin.

La primera función, realizada en el Teatro-Cine Rex con sus setecientas butacas colmadas de espectadores, contó con la participación del escritor y Premio Nacional de Literatura, Augusto D'Halmar, quien introdujo al Teatro Universitario:

> En amena presentación hizo un recuerdo de su amistad con el autor de la obra estrenada, Federico García Lorca, y de la coincidencia de haber sido él también quien presentó el teatro estudiantil organizado por García Lorca y estrenado en un teatro de La Coruña. Al final, D'Halmar recitó, previa explicación, el 'Romance de la luna', del mismo García Lorca.[2]

La comunidad penquista valoró inmediata y entusiastamente el nacimiento del Teatro Universitario, entidad que se sumaba al dinámico conjunto de manifestaciones artísticas locales de la época, en el que destacaban los Coros Polifónicos, la Orquesta Sinfónica y la Academia Libre de Bellas Artes. Concepción, la más importante ciudad de provincia, proyectaba en la futura labor del naciente Teatro Universitario, TUC, la posibilidad de un nuevo y más estrecho vínculo con el acontecer artístico y cultural nacional, que en ese momento encontraba en el Teatro Experimental de la Universidad de Chile, TEUCH, fundado en 1941, y en menor medida en el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica, TEUC, creado en 1943, a algunos de sus más noveles, pero pujantes agentes:

> Ahora, casi silenciosamente, ha hecho su aparición un cuadro similar, formado por estudiantes universitarios de esta ciudad, dirigido por profesores y por personas de extensa cultura, que después de varios meses de trabajo constante, se ha encontrado en situación de presentarse al público con una obra hermosa y de mucha labor. El éxito que ha obtenido anoche en su estreno, que ha sido su primer paso frente al público, y su primera realización artística, da la seguridad de su marcha futura, de la continuidad de su obra. Y al ser así, hemos ganado una nueva forma de cultura, ha aparecido un nuevo factor para agitar un poco los espíritus y dar mayor vida a los nobles afanes del arte.[3]

[2] "Brillante fue debut del T. Universitario", ***La Patria***, 20 de noviembre de 1945.
[3] "Desarrollo de la cultura artística", ***La Patria***, 20 de noviembre de 1945.

Brisolia Herrera en
LA ZAPATERA PRODIGIOSA
de Federico García Lorca,
dirección de David Stitchkin, TUC, 1945.

Las funciones de *La zapatera prodigiosa* se sucedieron hasta mediados del año 1946, período en el que la prensa de Concepción, junto con destacar la "acertada dirección" de David Stitchkin para un montaje "de gran movimiento escénico, desarrollado en todo momento con fluidez", centró su atención especialmente en la actuación de Brisolia Herrera (Zapatera), a quien su "calidad artística la coloca seguramente en uno de los primeros planos del teatro joven nacional", y Alejandro Deij (Zapatero), "cuya dicción e impostación, condiciones indispensables para ser un buen actor, lo sitúan en un plano de privilegio".[4]

Durante el año 1946 las funciones de *La zapatera prodigiosa* cambiaron de escenario, trasladándose las presentaciones de la joven agrupación penquista desde el Teatro-Cine Rex al imponente y recién reinaugurado Teatro Concepción, que había sido seriamente dañado por el terremoto de 1939.[5] Las mayores facilidades y comodidades técnicas ofrecidas por este remozado edificio permitirían al Teatro Universitario comenzar a potenciar el trabajo de escenografía, iluminación y vestuario, destacando en esta segunda temporada las innovaciones "en decorados y diseños" realizadas por Julio Escámez, "nuevo valor que se destaca en este ambiente".[6]

El Teatro Universitario, al centrar buena parte de sus actividades en el Teatro Concepción, de propiedad de la Universidad de Concepción, se convertiría en el primer conjunto teatral estudiantil del país en acceder a una sala propia.[7]

[4] "Evidente superación demostraron miembros de Teatro Universitario", *La Patria*, 23 de mayo de 1946.
[5] El Teatro Concepción fue reinaugurado en abril de 1946 con funciones de la Orquesta Sinfónica y el Ballet de la Universidad de Chile.
[6] "Evidente superación demostraron miembros de Teatro Universitario", *La Patria*, 23 de mayo de 1946.
[7] Este hito es válido tanto si se considera a partir del mismo año 1946, en que se reinauguró el Teatro Concepción y el TUC comenzó a operar en él, como si se tiene en cuenta sólo a partir del año 1951, en que la Universidad de Concepción, propietaria del inmueble, finalmente entregó su pleno y definitivo reconocimiento institucional al TUC. El TEUCH, por ejemplo, accedió a su sala propia en el año 1954, el Teatro Antonio Varas, arrendado al Banco del Estado, Rubén Sotoconil, ***20 años de Teatro Experimental***, Isla Margarita, Gráficas Internacional, 1991, pp. 75-78. El TEUC, por su parte, se instaló en su sala propia en el año 1956, el Teatro Camilo Henríquez, arrendado al Círculo de Periodistas, Giselle Munizaga y María de la Luz Hurtado, ***Testimonios del Teatro: 35 años de teatro en la Universidad Católica***, Santiago, Ediciones Nueva Universidad, 1980, pp. 63-65.

Alejandro Deij en
LA ZAPATERA PRODIGIOSA
de Federico García Lorca,
dirección de David Stitchkin, TUC, 1945.

La entrada en funcionamiento del Teatro Concepción conllevaría un fuerte impulso para la actividad escénica en la ciudad y la zona, privilegiándose la utilización del recuperado coliseo como ventana para el desarrollo artístico y cultural regional, incluso por sobre las eventuales retribuciones económicas que podría importar la explotación estrictamente comercial del mismo:

> Debemos dejar claramente establecido que el Teatro no tiene finalidades comerciales y que es entregado a los espectáculos que lo solicitan por una suma de dinero que equivale, sólo a los gastos mínimos que origina cada representación o sea, a los consumos de energía eléctrica y calefacción, y al pago del personal extraordinario.[8]

Por lo mismo, el Teatro Universitario prontamente comenzaría a compartir el principal escenario penquista y la atención del respectivo público con numerosos artistas y espectáculos locales, nacionales e internacionales de todo nivel, cuya presencia en la ciudad iría en permanente aumento -además de otros múltiples eventos académicos, cívicos y sociales que también se servirían de las instalaciones del Teatro Concepción.[9]

En medio de la efervescencia espectacular que acompañó la reinauguración del Teatro Concepción, y no habiendo transcurrido aún más que algunos meses desde que el Teatro Universitario iniciara sus actividades, la comunidad penquista confiaba en que la joven agrupación se convertiría pronto en uno de los principales ejes del quehacer social y cultural desarrollado por la Universidad de Concepción y su Sociedad de Ex Alumnos:

> El Teatro Universitario, a la vez que colaborador eficacísimo de la tarea culturizadora de la Universidad de Concepción, será en un futuro no lejano pródiga fuente de entradas para financiar las útiles empresas que la Sociedad de Ex Alumnos quiera desarrollar en favor de los estudiantes universitarios.[10]

[8] Universidad de Concepción, *Memoria presentada por el Directorio de la Universidad de Concepción correspondiente al año 1946*, Concepción, Escuela Tipográfica Salesiana, s/f, p. 136.

[9] En materia teatral, sólo durante el primer año de funcionamiento del Teatro Concepción, 1946, pasaron por el escenario del coliseo penquista importantes compañías nacionales y extranjeras como, por ejemplo, las de Alejandro Flores, Margarita Xirgu y Berta Singerman. En los años inmediatamente siguientes también se habituarían al mismo escenario compañías como las de Américo Vargas, Doroteo Martí y Enrique de Rosas, entre muchas otras.

[10] "El 26 renueva directiva Sociedad de Ex-Alumnos de la Universidad", *La Patria*, 13 de abril de 1946.

El Teatro Universitario continuó su entusiasta trabajo y así, en mayo de 1946, presentó el espectáculo poético *Los niños y sus poetas*, con dramaturgia y dirección de David Stitchkin, basado en textos de Gabriela Mistral, Emilio Ballagas y Rabindranath Tagore, entre otros; estreno que fue realizado a beneficio de los niños europeos golpeados por los horrores de la guerra.

Brisolia Herrera, Alfonso Ugarte e Inés Fierro en
EL DIFUNTO SEÑOR PIC
de Charles de Peyret-Chappuis, dirección de David Stitchkin, TUC, 1946.

Luego, en agosto de 1946, el Teatro Universitario estrenó *Huida a la luz de la luna* de Kenneth Crety, dirigida por David Stitchkin, quien en esta ocasión renovó casi completamente al elenco con el que había llevado a escena las dos producciones anteriores. Con esta medida David Stitchkin buscaba extender y profundizar los lazos entre la agrupación artística y la comunidad universitaria abriendo el conjunto teatral a la participación de eventuales nuevos miembros. Al mismo tiempo, al ampliar la base de integrantes y colaboradores del Teatro, el director intentaba asegurar la continuidad del conjunto preparándolo para abordar futuros y mayores desafíos. A propósito de dicho momento, Brisolia Herrera señala:

> En *Huida a la luz de la luna* don David invitó a trabajar a personas que no habían participado en nuestro primer grupo, pero con quienes él estrenó bajo el alero del mismo conjunto. Pienso que, de esta forma, don David quiso ir ampliando el Teatro, incorporando a otras personas que también tenían condiciones para este arte. Después él propuso una obra grande, *El difunto Señor Pic*, en la que nos integró a todos.[11]

Efectivamente, en octubre de 1946, el Teatro Universitario puso en escena *El difunto Señor Pic* de Charles de Peyret-Chappuis, dirigida por David Stitchkin. La expectación de la prensa en espera del cuarto estreno del conjunto resultaba altamente ilustrativa respecto del recibimiento que el trabajo de los jóvenes actores locales, "todos los cuales se han sometido a concienzudos y rigurosos ensayos bajo la dirección del señor Stitchkin",[12] estaba encontrando en la sociedad penquista de la época:

> Una nueva presentación del Teatro Universitario, institución de arte dramático que no obstante su breve existencia ha logrado imponer la calidad excepcional de su labor interpretativa.[13]

A raíz de este nuevo montaje los comentaristas de Concepción continuaron destacando especialmente el desempeño actoral de Brisolia Herrera (Señora Pic), quien "se imponía como actriz de formidable talento por su dicción clara y espontánea y por la naturalidad y fuerza expresiva de sus gestos".[14]

[11] Adolfo Albornoz, ***Entrevista con Brisolia Herrera***, Concepción, julio de 1997, sin publicar; en adelante, todos los fragmentos testimoniales de Brisolia Herrera que no refieran a su fuente corresponden a la misma entrevista.
[12] "*El difunto señor Pic* pone en escena mañana el Teatro Universitario", ***La Patria***, 4 de octubre de 1946.
[13] "El Teatro Universitario estrena hoy la comedia dramática en tres actos, *El difunto señor Pic*", ***La Patria***, 5 de octubre de 1946.
[14] "El Teatro Experimental de la Universidad de Concepción", ***La Patria***, 7 de octubre de 1946.

Tal como ya había ocurrido con el estreno de *Los niños y sus poetas*, las primeras funciones de las siguientes producciones, *Huida a la luz de la luna* y *El difunto Señor Pic*, también fueron realizadas a beneficio, esta vez en favor de las organizaciones sociales ocupadas de los niños de la ciudad y de la Sociedad de Amigas del Hospital, respectivamente. Los estrenos y las funciones de temporada como actividades con carácter de beneficencia y/o de extensión cultural prontamente se convertirían en una constante en el quehacer del Teatro Universitario de Concepción, conjunto que a lo largo de toda su existencia desarrolló una línea de acción artística estrechamente conectada al devenir socio-cultural regional, nacional e internacional en el que la agrupación se percibía inmersa. Sólo durante los primeros años de actividad del Teatro Universitario la prensa informaría de numerosas presentaciones en favor de la ya mencionada Sociedad de Amigas del Hospital, la Pascua de los niños pobres, la Cruz Roja, el Bienestar de Suplementeros y Lustrabotas, el Cuerpo de Bomberos de Talcahuano, la Escuela de Niñas de Talcahuano, el Centro de Padres y Apoderados del Liceo de Niñas de Hualqui, el Club Deportivo "Undac", las giras de estudio de estudiantes universitarios, etc., junto a otras múltiples funciones llevadas a cabo en el marco de actividades de aniversario u otras celebraciones propias de diversas instituciones locales.

La favorable acogida recibida por el Teatro Universitario en cada nuevo trabajo con el que durante estos primeros años de vida fue exponiéndose ante su comunidad distaba de ser expresión de un simple y/o sobredimensionado entusiasmo del público local por sus jóvenes valores, hecho que fue confirmado una vez que los méritos artísticos del conjunto también comenzaron a ser reconocidos por observadores ajenos a la ciudad.

Cuando en octubre de 1946 la actriz española Margarita Xirgu y su compañía visitaron Concepción presentando *La casa de Bernarda Alba*, *Bodas de sangre* y *Doña Rosita la soltera* de Federico García Lorca y *La Malquerida* de Jacinto Benavente, el Teatro Universitario realizó una función en homenaje a la artista peninsular. Luego de conocer el trabajo del conjunto estudiantil penquista y en particular de algunos de sus integrantes, Margarita Xirgu hizo llegar la siguiente nota a la agrupación:

> Después de asistir a la representación de *El difunto Señor Pic*, por el conjunto del Teatro Universitario de Concepción, sólo me cabe felicitar a su director señor David Stitchkin y a los intérpretes por el acierto logrado. Asegurándoles grandes éxitos para gloria y prestigio del teatro nacional y extranjero.[15]

Margarita Xirgu

[15] *Cit. por* Mario Cánepa, ***Historia de los Teatros Universitarios***, Santiago, Ediciones Mauro, 1995, p. 248.

La permanencia en Concepción de la diva española constituiría una experiencia altamente significativa en la memoria de los jóvenes artistas locales no sólo por la buena impresión que el trabajo del Teatro Universitario dio a Margarita Xirgu sino también por las posibilidades que esto abriría para algunas de las actrices de la ciudad. En relación con esta experiencia de aprendizaje y crecimiento para estos primerizos actores y actrices, Brisolia Herrera recuerda:

> Unido a los comienzos del Teatro Universitario tengo también el recuerdo de Margarita Xirgu. Ella nos estimuló en nuestro trabajo durante su temporada teatral de 1946 en nuestra ciudad. Colaboramos como comparsa en *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca, asediamos su camarín para entablar un diálogo o verla tejer antes de que ella entrara a escena.[16]

Aída Garcés, otra de las actrices fundadoras del Teatro de la Universidad de Concepción, quien también tuvo oportunidad de compartir ese y otros momentos con importantes actrices sobre el mismo escenario, señala:

> Nosotros tuvimos una gran suerte cuando vino Margarita Xirgu con las obras de García Lorca; poder verla arriba del escenario, conocerla personalmente y, en el caso de Brisolia Herrera, Inés Fierro y yo, trabajar con ella en *La casa de Bernarda Alba* haciendo las mujeres, fue una gran experiencia. Después vino Berta Singerman con *La Sonámbula* y a mí, que era la jovencita del TUC, también me invitaron a trabajar con ella. Y arriba, desde la galería, estaban Brisolia e Inés acompañándome. Esas grandes actrices a veces no viajaban con sus compañías completas porque, dependiendo de dónde iban a ir y si dicho medio se los permitía, dejaban los personajes más chicos disponibles para rellenarlos con actrices del lugar al que llegaban; así tenían menos gastos.[17]

Aida Garcés en
LA ZAPATERA PRODIGIOSA
de Federico García Lorca,
dirección de David Stitchkin, TUC, 1945.

La intensa actividad desarrollada por el Teatro Universitario a lo largo de casi dos años y materializada en cuatro espectáculos logró imponer un trabajo particular y reconocible para el público y los comentaristas de Concepción, quienes gradualmente habían comenzado a asimilar la revolución escénica que venían proponiendo los tres conjuntos universitarios existentes en ese momento en el país y que los diferenciaba del tipo de teatro que ofrecían las antiguas compañías profesionales. Así, por ejemplo, mientras este último estaba fuertemente articulado en torno a la envolvente figura del primer actor -protagonista, director artístico y empresario a la vez-, una de las características fundamentales del teatro desarrollado al alero de las casas de estudios superiores radicaba en la emergencia del director como principal y especializado responsable de la puesta en escena que como producto artístico finalmente era ofrecido a los espectadores:

> El que asiste finalmente a la representación experimenta emoción y sigue con interés el desarrollo de la trama, pero olvida o no sabe que cada gesto, cada movimiento en la escena, cada inflexión de voz es fruto de pacientes e interminables tanteos y repeticiones, reflejo de la voluntad y sensibilidad del director.[18]

[16] Brisolia Herrera, ***La fundación...*** , *op. cit.*

[17] Adolfo Albornoz, ***Entrevista con Aída Garcés***, Concepción, febrero de 2001, sin publicar; en adelante, todos los fragmentos testimoniales de Aída Garcés que no refieran a su fuente corresponden a la misma entrevista.

[18] "*El difunto señor Pic*", ***El Sur***, 7 de octubre de 1946.

David Stitchkin,
Director-Fundador del TUC, 1945-1946, y
Rector de la Universidad de Concepción,
1956-1962, 1968.

En este sentido, la dedicada y cuidadosa labor llevada a cabo por David Stitchkin, Director del Teatro Universitario, ampliamente reconocido como el alma del conjunto, constituye la clave que de mejor forma permite comprender la dinámica desarrollada por la agrupación durante sus dos primeros años de vida tanto en términos del aprendizaje y la formación de sus integrantes así como del funcionamiento interno y general del conjunto. A propósito del descubrimiento y desarrollo inicial del oficio de la actuación, Aída Garcés explica:

> David Stitchkin, que estaba formando el grupo, trabajaba muy minuciosamente con cada actor, dirigiéndolo y enseñándole: marcaba los roles, los gestos, los movimientos, cómo había que decir los textos, cómo había que hacer cada cosa, cómo debía verse cada personaje, etc. Claro, en ese momento toda la gente era muy nueva, no tenía experiencia, así que él forzosamente tenía que trabajar así, marcando y a la vez ayudándonos a descubrir. Con ese sistema de los primeros años, que nos ayudó mucho, aprendimos a abordar en forma más compleja los personajes, descubriendo todas las posibilidades que teníamos como intérpretes. Obviamente, después ningún otro director tuvo necesidad de hacer algo así. Ese fue el sistema y el legado de don David.

Inés Fierro, actriz que se unió al Teatro de la Universidad de Concepción en su segundo año de actividades, 1946, agrega:

> Don David nos dirigía y enseñaba a la vez, durante los ensayos hacía todos los papeles y lo marcaba todo; lógico, si nosotros no sabíamos prácticamente nada. Nosotros nos formamos así, ahí, arriba del escenario, no estudiamos en escuelas ni academias. Años después se nos unió gente que había estudiado teatro formalmente en Santiago y en la propia escuela del TUC, pero para nosotros, los fundadores, la principal escuela fue don David, así como para los que llegaron un poco después al TUC su principal escuela fue la dupla formada por Jorge Elliott y Eduardo Hyde.[19]

[19] Adolfo Albornoz, ***Entrevista con Inés Fierro***, Santiago, octubre de 2001, sin publicar; en adelante, todos los fragmentos testimoniales de Inés Fierro que no refieran a su fuente corresponden a la misma entrevista.

Norma Hernández, Alfonso Ugarte, Brisolia Herrera y elenco en
LA ZAPATERA PRODIGIOSA
de Federico García Lorca, dirección de David Stitchkin, TUC, 1945.

Por cierto, la preocupación y dedicación de David Stitchkin no sólo guardaba relación con el trabajo actoral sino con cada uno de los detalles que formaban parte de la experiencia artística y humana fundacional que él, como principal responsable, estaba llevando a cabo. Tal como recuerda Brisolia Herrera:

> Don David lo dirigía todo, era como un papá nuestro. Por ejemplo, los trajes... él iba a la modista con nosotros. Recuerdo una vez que fue conmigo a la modista y tuvo que esperarme en la calle porque ella era bien sencilla y no tenía una pieza en la que él pudiera estar mientras yo me vestía. Entonces, don David me esperó afuera y después le dijeron: -"Ya, puede entrar", para que viera el vestido. Así, él se hacía responsable de todos los detalles.

Lamentablemente, el vital aporte de David Stitchkin al desarrollo del teatro penquista no logró ser inmediatamente asumido y capitalizado por la colectividad teatral local. Una vez que sus obligaciones como profesor de derecho impidieron al director fundador continuar dirigiendo al Teatro Universitario, el conjunto no sólo quedó acéfalo sino que además fue incapaz de generar estreno alguno durante el año 1947. En opinión de Brisolia Herrera:

> Tanto es así que don David se fue y esto se terminó. Nuestro grupo se disolvió, cada uno de los alumnos siguió estudiando sus respectivas carreras, los que estaban en últimos cursos se recibieron y nadie hizo más teatro.

La más significativa excepción frente al decaimiento de la mayoría de los agentes del quehacer teatral universitario de Concepción probablemente estuvo representada por la misma Brisolia Herrera, quien en marzo de 1947 se incorporó al Teatro Experimental de la Universidad de Chile. Esta institución, aprovechando el regreso de David Stitchkin a Santiago, invitaría al ex director del conjunto universitario penquista a dirigir una obra del repertorio de 1948, *Vive como quieras* de George Kaufmann y Moss Hart, estrenada en el Teatro Municipal de Santiago, y a participar, además, como profesor de la Escuela de Teatro del TEUCH. Ambos, Brisolia Herrera y David Stitchkin, en el futuro, continuarían entrañablemente vinculados a la actividad del Teatro de la Universidad de Concepción llegando a ser algunos de los más importantes referentes en la historia del TUC, realizando un significativo aporte al desarrollo del arte y la cultura de la ciudad y el país.

1.2. Repliegue del Teatro de la Universidad de Concepción. Discontinuidad y fragmentación de la actividad teatral estudiantil de Concepción, Teatro Libre y Teatro Experimental de Concepción. (1947-1950)

El alejamiento de David Stitchkin de la dirección del Teatro Universitario condujo al colapso temporal del conjunto, el cual no logró producir estrenos ni generar otras actividades durante el año 1947. A partir de ese momento el quehacer teatral penquista, fuerte y definitivamente marcado por el espíritu del movimiento universitario que intentaba renovar la escena nacional, inició un período de esforzada reconstitución que se prolongaría hasta el comienzo de los años cincuenta. A propósito de esta primera media década de actividad teatral estudiantil en Concepción se ha sostenido que:

> Lo que caracteriza este período es el entusiasmo de actores, directores y técnicos que realizan su trabajo creativo contando con el *respaldo de la comunidad.* La ciudad se expresa a través de sus vecinos destacados, la Universidad, intelectuales y público en general concentrándose en torno a la actividad teatral.[20]

Sin embargo, la ausencia de canales sólidamente constituidos a través de los cuales efectivamente pudiera manifestarse dicho "respaldo de la comunidad" da cuenta de una actividad cultural que, en lugar de desarrollarse, apenas luchaba por sobrevivir a pesar de la precariedad e inestabilidad que la condicionaban. Así fueron configurándose diversos y pequeños grupos a través de los cuales eventualmente se vincularon ex y/o futuros miembros del conjunto teatral universitario entre sí y con otros artistas y personalidades de Concepción.

[20] Berta Quiero y Marta Contreras, *Breve Historia del TUC*, Concepción, Universidad de Concepción-Diario *El Sur*, 1993 (Folleto editado en el marco de la celebración del Festival Mundial Teatro de las Naciones); el destacado es nuestro.

En medio de este panorama la Sociedad de Arte destacó como una de las instituciones que más decididamente intentó reimpulsar el teatro de estudiantes en Concepción cobijando bajo su alero al Teatro Libre, conjunto en cuyos montajes participaron algunos próximos integrantes del Teatro de la Universidad de Concepción como Mireya Mora y Gastón von dem Bussche. Este último recuerda:

> La Sociedad de Arte era una institución fundada por algunos profesionales más o menos intelectuales o artistas, entre ellos, Hernán San Martín, quien era el presidente. Funcionaba en un edificio viejo con muchos patios interiores, donde ahora está la Escuela Técnica Femenina. Ahí apareció Mario Rojas, quien después de haber estado en el Teatro de la Universidad de Chile quiso hacer teatro en Concepción y por ello formó este grupo.[21]

Gastón von dem Bussche.

El Teatro Libre, teniendo a Mario Rojas y Vicente Santamaría como sus principales impulsores, emprendió durante 1948 "la verdadera hazaña de presentar seis (sic) obras con una preparación de no más de un año, y que sorprendieron agradablemente a la ciudadanía penquista".[22] Las piezas estrenadas por el nuevo conjunto teatral fueron *La guarda cuidadosa* de Miguel de Cervantes, *El bobo que quiso ser médico* de Lope de Rueda, *A las puertas del cielo* de Jacinto Benavente, *El mancebo que casó con mujer brava* de Alejandro Casona y *Donde está marcada la cruz* de Eugene O'Neill. A propósito de algunas de las condiciones en que se desarrollaría la preparación de estos y otros trabajos posteriores, Gastón von dem Bussche recuerda:

> En los primeros años, durante la etapa del Teatro Libre y del posterior Teatro Experimental, muchas veces ensayamos en los sótanos del Hotel Cécil, que pertenecía a la familia de Vicente Santamaría, y donde incluso nos daban comida en la noche cuando ensayábamos hasta tarde. El colaboró mucho humanamente para mantener trabajando unido al grupo. Vicente se las sabía todas, era un gran hombre de teatro -con experiencia teatral en España en su juventud-, pero a la vez sobrio, modesto y muy ayudador.

Vicente Santamaría.

[21] Adolfo Albornoz, ***Entrevista con Gastón von dem Bussche***, Santiago, septiembre de 1998, sin publicar; en adelante, todos los fragmentos testimoniales de Gastón von dem Bussche que no refieran a su fuente corresponden a la misma entrevista.

[22] Alejandro Chávez Bork, "Sobre el Teatro Universitario", ***La Patria***, 9 de noviembre de 1951.

No obstante la interesante productividad inicial exhibida por el Teatro Libre, el conjunto contaba con escasos recursos humanos y materiales, situación que le impedía asegurar la continuidad de su trabajo en el futuro. Por esta razón, durante el año siguiente, 1949, la Sociedad de Arte y la Sociedad de Ex Alumnos de la Universidad de Concepción unieron sus esfuerzos en el intento por reorganizar un teatro estudiantil de mayores pretensiones, "tal como existiera hace algunos años".[23] Las gestiones culminaron con la creación del Teatro Experimental de Concepción, agrupación que, procurando hacerse de sólidas bases económicas y administrativas, incorporó a su estructura directiva a un conjunto de instituciones de la comunidad penquista:

> El Teatro Experimental de Concepción había surgido a base del Teatro Libre de la Sociedad de Arte, organismo fundado en 1948 por la Sociedad de Arte de Concepción y cuyas bases se ampliaron con el objeto de asegurar económicamente su continuidad. El Teatro Experimental entonces, ya no era exclusivamente de la Sociedad de Arte, participaron en su directiva representantes de la Universidad, los Coros, la Federación de Estudiantes y la Sociedad de Ex Alumnos de la Universidad.[24]

La formal constitución del Teatro Experimental de Concepción estuvo acompañada por las inmediatas gestiones para asegurar la concurrencia de un director que asumiera en la práctica la marcha artística del conjunto. Entre los primeros candidatos considerados para llevar a cabo dicha tarea figuraron Alberto Reyes, quien había participado en el montaje fundacional del Teatro de la Universidad de Concepción, *La zapatera prodigiosa*, y Jorge Lillo, director capitalino perteneciente a las filas del TEUCH. Años más tarde, al trabajar finalmente como director invitado con el Teatro Universitario penquista, Jorge Lillo recordaría:

> [En 1949] con ocasión de una jira realizada por el Experimental [de la Universidad de Chile] acá a Concepción, el Dr. Hernán San Martín, presidente de la Sociedad de Arte de Concepción, se puso en contacto con la directiva del Experimental solicitando la venida de un director santiaguino para que se hiciera cargo en forma más o menos permanente del conjunto local. El Consejo Directivo de nuestro teatro acogió entusiastamente esta idea y designó a uno de sus directores artísticos para cumplir esta misión. Para felicidad mía yo fui el designado. Me entusiasmaba la idea de venir a ponerme al frente de este, aunque nuevo, interesante grupo de teatro (...) Desgraciadamente en esos años no se pudo llevar a efecto tan interesante proyecto, pues el grupo penquista, que aún no había sido acogido por la Universidad en aquel entonces, carecía de un presupuesto adecuado como para poder asegurar una renta a la persona que dirigiera, ya que ésta (yo, precisamente) debería dedicarse por dos o tres años a organizar y a hacer marchar estas actividades, sin otra preocupación.[25]

Así, en tanto las diversas iniciativas para incorporar un director no prosperaron, la pronta conformación del Teatro Experimental penquista resultó ser más bien nominal y 1949 culminó sin estrenos de teatro universitario en Concepción. Sin embargo, hacia el final de dicho año la Comisión Pro Cuarto Centenario de Concepción encargó al naciente Teatro Experimental la preparación del que sería su primer trabajo, programado para ser estrenado en el marco de las celebraciones de aniversario que se llevarían a cabo en 1950. Dicha comisión entregó una importante suma de dinero para la producción de la obra, cantidad que se vio reforzada con una donación proveniente de la Federación de Estudiantes. En estas condiciones, Jorge Elliott, quien poco tiempo antes había llegado a la ciudad enviado por The British Council a subdirigir el Colegio Inglés -desempeñándose luego, además, como profesor de literatura en la Universidad de Concepción-, fue

[23] "La Sociedad de Arte y Ex Alumnos de la Universidad local organizan el Teatro de Ensayo Universitario", ***La Patria***, 12 de mayo de 1949.
[24] "Su primer aniversario como organismo de la 'U' celebrará hoy el Teatro Universitario", ***La Patria***, 29 de agosto de 1952.
[25] Jorge Lillo, "Mi trabajo con el Teatro Universitario de Concepción", ***La Patria***, 25 de septiembre de 1953.

invitado por el directorio del Teatro Experimental "a hacerse cargo de la dirección artística en vista de que poseía considerable experiencia como director escénico".[26] La pieza escogida por Jorge Elliott para el significativo evento cívico fue *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca. A propósito de la elección con que el nuevo director debutaría al frente de los nóveles actores locales, Jorge Elliott explicaría:

> Fuera de que era menester montar una obra digna del acontecimiento que ayudaría a festejar, la dificultad de una obra clásica no era jamás tan extrema para el actor como la de una obra moderna, puesto que la obra clásica permite vestir tanto el escenario como al actor. Las obras modernas, por otra parte, y debido a la tendencia subjetivista seguida por la literatura en los últimos siglos, requería del actor una interpretación 'interna' difícil de lograr. El personaje poético de la obra clásica ha sufrido siempre una estilización y una simplificación que es más penetrable para el actor principiante, sirviéndole, a la vez, de escuela por exigirle cuidado en la dicción y estilo.[27]

El elenco en base al cual inició sus actividades la nueva agrupación fue conformado por Jorge Elliott a partir de los integrantes del ex Teatro Libre y a los miembros de algunos otros grupos menores. Gastón von dem Bussche, quien participó de este proceso prácticamente refundacional, señala:

Mireya Mora.

Cuando llegó Jorge Elliott se hizo un llamado a la gente que tenía cierta experiencia en teatro y entonces acudimos algunos de los que habíamos estado en el Teatro Libre y otros que provenían de un grupo que mantenía una Parroquia, integrado principalmente por los hermanos Duvauchelle (...) Acudimos a la convocatoria de Elliott, quien nos hizo pruebas y así fue haciendo el reparto para la primera obra del Teatro Experimental, *La vida es sueño*.

[26] "Su primer aniversario como organismo de la 'U' celebrará hoy el Teatro Universitario", ***La Patria***, 29 de agosto de 1952.
[27] *Ibidem.*

Aún cuando el estreno del clásico español debía realizarse hacia el final de 1950, la preparación del montaje comenzó con un año de anticipación. Por esto, como Tennyson Ferrada recuerda, en marzo de 1950 ya se hacía prácticamente imposible la incorporación de nuevos interesados en participar de este gran proyecto:

> Llegué a Concepción en 1950. Ese año se estaba reorganizando el Teatro Universitario que había creado y dirigido David Stitchkin en el año 1945. Yo, por supuesto, quise ingresar inmediatamente, pero ya estaban montando *La vida es sueño* con un reparto más o menos preestablecido. En todo caso igual hicieron una audición por si es que aparecía alguna cosa muy descollante, pero parece que no apareció porque yo quise hacer Clarín y no me resultó.[28]

El estreno de *La vida es sueño* y el debut del Teatro Experimental de Concepción, realizados en noviembre de 1950 con gran asistencia de espectadores y la presencia del Presidente de la República, brindaron a la prensa y al público penquistas la posibilidad de comenzar a fijar su atención en nuevas figuras del teatro local, siendo especialmente valorada la actuación de Héctor Duvauchelle (Segismundo), Hugo Duvauchelle (Clotaldo) y Humberto Duvauchelle (Rey Basilio), además del desempeño de Eduardo Hyde en diseños y Jorge Elliott en dirección.[29]

Aunque en consideración de algunos comentaristas la puesta en escena del clásico español "no fue brillante pero sí con propiedad y el público la recibió generosamente",[30] fue gracias a esta producción que la actividad teatral estudiantil desarrollada en Concepción logró reconocimiento a nivel nacional. Para la opinión pública penquista constituyó un hecho de primera importancia el que la versión local de *La vida es sueño* fuese objeto de comentarios en Santiago por parte de los más destacados críticos del espacio radial *Mesa Redonda del Teatro* y de la revista *Pro Arte*. Esta última, en diciembre de 1950, señalaba:

> Fue notable asimismo, lo que logró hacer con un presupuesto modesto el señor Hyde, que diseñó el vestuario; y entre las múltiples formas en que se manifestó la imaginación del director [Elliott] sobresalió el uso que hizo de ciertos elementos del decorado y de música incidental.[31]

En opinión de Gastón von dem Bussche, otro de los importantes aciertos conseguidos por el Teatro Experimental de Concepción habría guardado relación con el manejo del verso clásico en escena:

> Cuando obtuvimos buena crítica de algunas personas de teatro de Santiago que fueron a vernos a Concepción en *La vida es sueño*, una de las cosas que inmediatamente más destacaron fue el hecho que lográramos tener un buen manejo del verso dramático, cosa que en Chile era balbuceada todavía. Ese había sido uno de los aspectos en que Jorge Elliott había insistido mucho y afortunadamente nosotros tuvimos buen oído como para captar el problema y solucionarlo.

[28] Adolfo Albornoz, "Tennyson Ferrada y el Teatro de la Universidad de Concepción", *Teatrae, 1*, 2000; en adelante, todos los fragmentos testimoniales de Tennyson Ferrada que no refieran a su fuente corresponden al mismo artículo.

[29] Como parte de las actividades del aniversario cívico también se presentó en la ciudad la obra *Concepción, gesta de cuatro siglos*, escrita y dirigida por Edmundo de la Parra y llevada a escena con estudiantes secundarios de Concepción y Santiago.

[30] "Meritoria labor puede exhibir Teatro Universitario en su día aniversario", *El Sur*, 29 de agosto de 1952.

[31] *Cit. por* "Su primer aniversario como organismo de la 'U' celebrará hoy el Teatro Universitario", *La Patria*, 29 de agosto de 1952.

El enorme esfuerzo desplegado por los jóvenes actores penquistas al llevar a escena *La vida es sueño* y los satisfactorios resultados obtenidos con este montaje darían pie a que la Universidad de Concepción comenzara a estudiar la posibilidad de reconocer al teatro estudiantil local como entidad plena y formalmente universitaria, situación que se concretaría a mediados del año 1951.[32]

1.3. Reaparición del Teatro de la Universidad de Concepción. Consejo del Teatro de la Universidad de Concepción, reconocimiento institucional y definición de un programa de acción cultural para el TUC. Jorge Elliott, segundo director del TUC, 1950-1952. (1951)

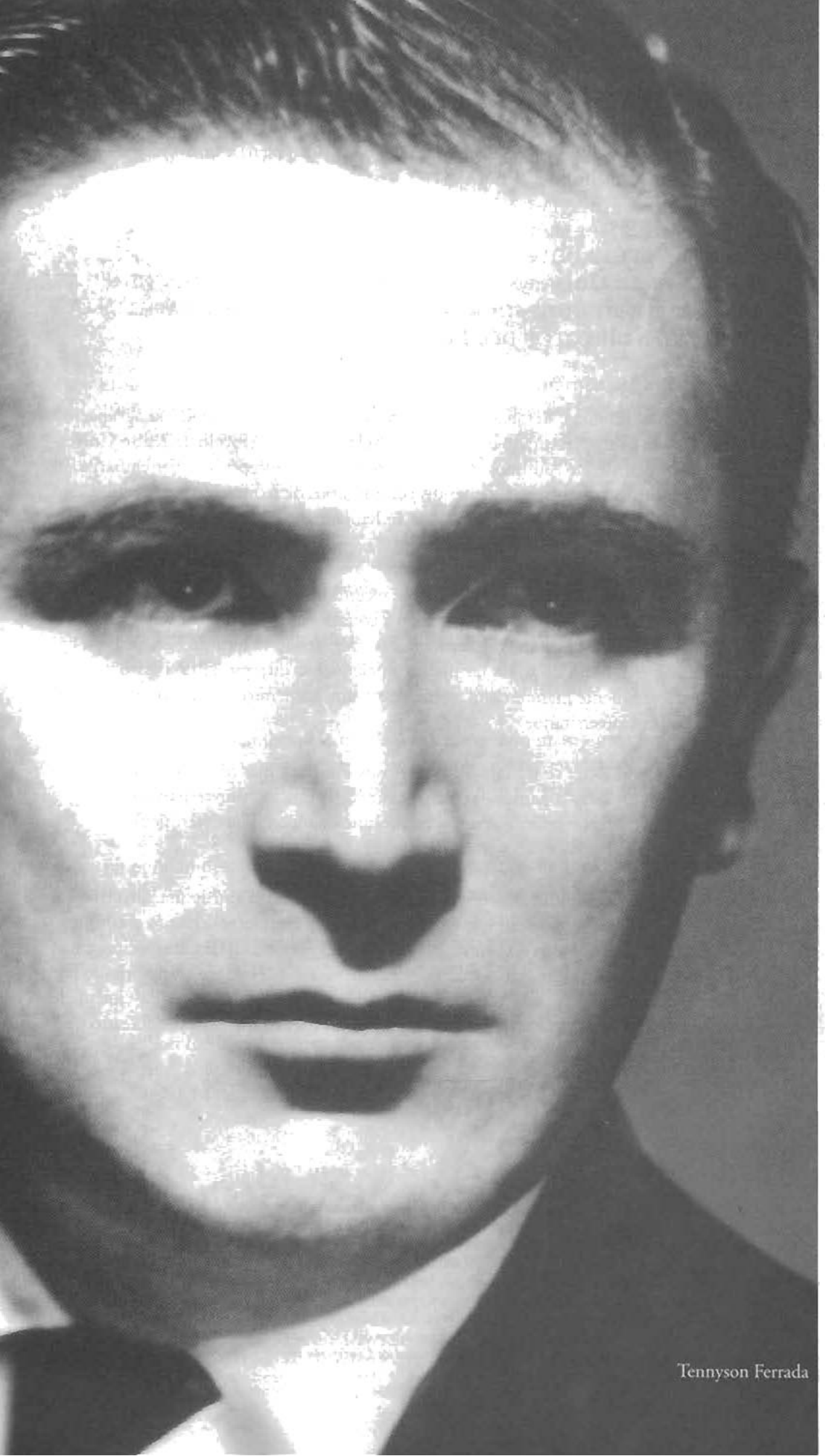
En sus primeras apariciones públicas, llevadas a cabo durante los años 1945 y 1946, la agrupación teatral de estudiantes penquistas se había presentado en los escenarios locales bajo el rótulo de Teatro Universitario, patrocinado por la Sociedad de Ex Alumnos de la Universidad de Concepción. Sin embargo, el vínculo efectivo entre este conjunto -y sus posteriores intentos comunitarios de reorganización: Teatro Libre y Teatro Experimental- y la casa de estudios superiores del sur se había mantenido durante más de media década dentro de un ámbito de escasa definición institucional.

Sólo después del estreno de *La vida es sueño*, positivamente recibido y comentado dentro y fuera de la ciudad, el Directorio de la Universidad de Concepción comenzó a considerar la posibilidad de reconocer al conjunto teatral estudiantil como entidad plenamente universitaria. Siguiendo el trámite institucional correspondiente, que contemplaba el estudio de todas las nuevas iniciativas al interior de una estructura de comisiones, dicho interés fue formalmente manifestado, al iniciarse el año académico 1951, por medio de la creación de la Comisión de Teatro Universitario:

> Esta actividad de las Comisiones se tradujo en numerosos informes que recayeron en estudios sobre creación de nuevos organismos coadyuvantes de la función universitaria o encaminados a introducir algunas reformas para el mejor funcionamiento de determinadas funciones.[33]

Paralelamente, la Federación de Estudiantes -organización integrante de la estructura directiva del Teatro Experimental local- emprendió la organización de los Primeros Juegos Florales solicitando al conjunto de jóvenes actores penquistas su colaboración en el evento. Así, el Teatro Experimental de Concepción inició la producción del que sería su segundo y último trabajo, *Siempre hay un medio* de Noel Coward, dirigido por Eduardo Hyde. Estrenada en julio de 1951, esta obra señaló el debut frente al público de la ciudad de Tennyson Ferrada, quien prontamente se convertiría en una de las figuras más emblemáticas del teatro universitario de Concepción y de la escena chilena.

[32] A una década desde el nacimiento de los teatros universitarios este movimiento de renovación escénica impulsado desde las principales casas de estudios superiores ya dejaba sentir su efecto a lo largo del país. En el caso de la zona cercana a Concepción, por ejemplo, en 1950, en Chillán, un grupo de estudiantes del Instituto Comercial, junto a obreros y empleados de la ciudad, había iniciado los intentos de organización del Teatro Experimental de Chillán, conjunto que debutaría en noviembre de 1951. Al año siguiente la agrupación chillaneja ya dialogaba con los principales teatros universitarios logrando así, por ejemplo, contar para su quinto estreno, *Farsa del licenciado Pathelín*, anónimo francés del siglo XV, con vestuario cedido por el TEUCH y escenografía diseñada por Guillermo Núñez, artista miembro de la misma agrupación capitalina, Juan Campanil, "Cómo nació el Teatro Experimental de Chillán: sus primeros tiempos", *La Patria*, 2 de octubre de 1952. Prontamente el conjunto estudiantil de Chillán comenzaría a dar a luz a importantes figuras del teatro nacional, y futuros miembros del TUC, como los hermanos Nelson y Pedro Villagra.
[33] Universidad de Concepción, ***Memoria presentada por el Directorio de la Universidad de Concepción correspondiente al año 1951***, Concepción, Escuela Tipográfica Salesiana, 1952, p. 11.



Tennyson Ferrada

A continuación, en agosto de 1951, una vez que la Comisión de Teatro Universitario hubo finalizado los estudios pertinentes, los más de cinco años de inestable, pero seria y esforzada labor por parte de los estudiantes penquistas aficionados al arte teatral vieron coronados sus esfuerzos con la creación del Consejo Directivo del Teatro de la Universidad de Concepción, acto con el cual se reconoció como organismo universitario al conjunto que luego de varias denominaciones -en ese momento, Teatro Experimental de Concepción- recibió el nombre de Teatro Universitario de Concepción, TUC:

> Como una manera de encauzar definitivamente las actividades escénicas e interpretando el sentido deseo de los estudiantes universitarios, compartido por las instituciones artísticas locales, como la Sociedad de Arte de Concepción y los Coros Polifónicos, durante el año 1951 se creó el Teatro Universitario a iniciativa de estas instituciones y de la Federación de Estudiantes. Para el financiamiento concurrirá la Universidad con un aporte bastante apreciable.[34]

El primer Directorio del Consejo Directivo del Teatro de la Universidad de Concepción estuvo integrado por Raúl Ortega, Presidente; René Louvel, Vicepresidente; Héctor Sepúlveda, Secretario; Lisandro Muñoz, Tesorero; Jorge Elliott, Director Artístico; y Eduardo Hyde, Subdirector Artístico.

El carácter esencialmente cívico y comunitario que caracterizó al Teatro Universitario de Concepción a través de toda su existencia y que desde su sola denominación lo llevaba a traspasar los límites de su filiación institucional para convertirse en símbolo de toda la ciudad y comunidad penquistas fue puesto de manifiesto desde el momento mismo de la constitución oficial del conjunto como organismo universitario, siendo significativamente valorada por parte de la Universidad de Concepción la participación de otras instituciones locales en la organización y funcionamiento de la agrupación teatral. Así, por ejemplo, el Consejo del Teatro incorporó en calidad de Directores a representantes de los Coros Polifónicos y la Sociedad de Arte, entre otras entidades, e invitó a participar en su estructura de comisiones a representantes de medios de comunicación y de diversos institutos binacionales de cultura.[35]

El interés por asegurar tempranamente la participación y colaboración permanente de representantes de las culturas inglesa, francesa y estadounidense en el quehacer del Teatro Universitario de Concepción, también da cuenta de una agrupación artística que compleja y vitalmente conectada al devenir socio-cultural en el que está inmersa, intenta enfatizar y productivizar el diálogo entre la realidad local e internacional.

El ambicioso plan de acción cultural con el que el Consejo Directivo del Teatro de la Universidad de Concepción y sus diversas comisiones emprendieron su labor se resumía en las siguientes funciones y objetivos: mantener un conjunto teatral estable; aprobar su programa anual de estrenos y asegurar una programación permanente de presentaciones en Concepción y la zona, ofreciendo funciones a bajo precio a instituciones de educación y sindicatos; mantener una escuela de arte dramático y fomentar el desarrollo de éste colaborando en la creación y funcionamiento de conjuntos teatrales en instituciones de educación, sindicatos y otras; fomentar la producción dramática mediante concursos de dramaturgia; proponer al Directorio de la Universidad los nombramientos de personal y supervisar todo lo relativo a la administración de fondos.

[34] *Ibid.*, pp. 16-17.

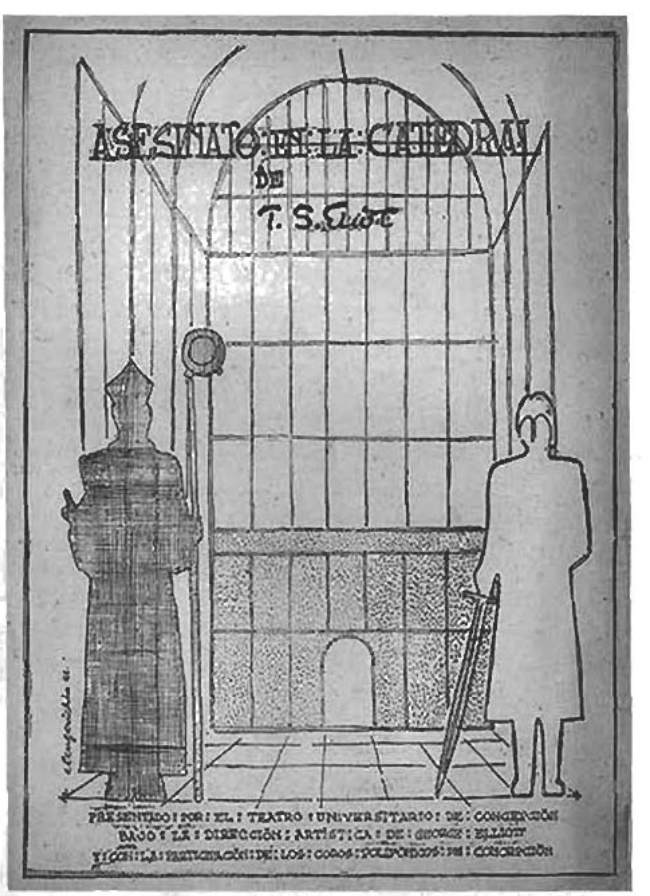
[35] Integraron el primer Consejo Directivo del TUC, en calidad de Directores, Américo Albala, Representante del Directorio de la Universidad de Concepción; Hernán San Martín, Representante de la Sociedad de Arte; Julio Parada, Representante de los Coros Polifónicos; Eduardo de la Barra, Representante de la Sociedad de Ex Alumnos; y David Tejada, Representante de la Federación de Estudiantes, Universidad de Concepción, *Ibidem*. Se constituyeron, además, las siguientes comisiones con sus respectivos integrantes, Organización y Reglamentos: R. Ortega, J. Parada, L. Muñoz, H. San Martín y D. Tejada; Lectura: R. Louvel, J. Elliott, Daniel Belmar, Carlos Martínez, Romano Vallebuona y los directores de los Institutos Chileno-Francés, Chileno-Norteamericano y Chileno-Británico de Cultura, Economía y Técnica: A. Albala, L. Muñoz y J. Elliott; Publicidad: H. San Martín, R. Louvel, E. de la Barra y Antonio Jaén, "Teatro Universitario tiene en perspectiva amplio plan de fomento dramático", *El Sur*, 27 de octubre de 1951.

Finalmente, en el marco del nuevo contexto institucional que significaba la creación del Consejo Directivo del TUC:

> Se decidió montar una obra de fondo capaz de prestigiar al Teatro de un modo más o menos definitivo y se pensó en la conveniencia de que en esa obra pudiesen actuar también los Coros Polifónicos de la ciudad, beneficiando la cooperación de los coros la primera presentación definitiva del teatro.[36]

De este modo, el Teatro Universitario de Concepción estrenó, el 15 de noviembre de 1951, *Asesinato en la catedral* de T. S. Eliot, dirigida por Jorge Elliott.

El estreno sudamericano del poema dramático inglés por parte del renovado Teatro Universitario de Concepción se convirtió en un hecho de primera importancia tanto para la comunidad local como para la escena cultural nacional. La ciudad respondió con una masiva asistencia de espectadores al Teatro Concepción, "cuyas aposentadurías se vieron ocupadas en su totalidad, e incluso quedó público de pie en los pasillos... La obra gustó al público que aplaudió sin recelo y con entusiasmo después de finalizado cada acto".[37] Además, desde Santiago se hicieron presente algunas de las más destacadas figuras vinculadas al movimiento de los teatros universitarios capitalinos, entre otros, Pedro Orthus, Director del TEUCH y Enrique Bello, Director de la Revista *Pro Arte* -además de los más altos representantes de la diplomacia inglesa en el país.



TUC, 1951, Programa de *Asesinato en la catedral* de T. S. Eliot, dirección de Jorge Elliott.

[36] "Su primer aniversario como organismo de la 'U' celebrará hoy el Teatro Universitario", *La Patria*, 29 de agosto de 1952.
[37] "Exito insuperable revistió debut del Teatro Universitario con *Asesinato en la Catedral*", *La Patria*, 16 de noviembre de 1951.

El nuevo estreno dio pie a la opinión pública de Concepción para reparar elogiosa y particularmente en la actuación de Hugo Duvauchelle (Arzobispo Tomás à Becket), quien "demostró un aplomo de actor experimentado (...) su voz y movimientos graves lucen naturalidad teatral y revelan condiciones artísticas de calidad", y Orietta Escámez (Coro de mujeres de Canterbury), cuya voz y presencia escénica "la hicieron fácilmente notable entre sus compañeras".[38]

Sin embargo, más valorado aún resultó el trabajo colectivo de los actores penquistas, quienes "individualmente considerados y en su trabajo de masa escénica, demuestran promisorias condiciones histriónicas".[39] Igualmente destacado en términos grupales resultó el buen manejo de la palabra en escena, que ya anteriormente había asomado como uno de los sellos característicos del naciente proyecto de arte escénico encarnado por los jóvenes actores de Concepción:

> Debe anotarse algo que es fundamental y que ha sido conseguido plenamente: la dicción uniforme, clara y de voz bien modulada de todos los artistas (...) Los componentes del Teatro Universitario hablan bien, pronuncian mejor, sin ningún amaneramiento y con rara uniformidad, lo que hace de suyo agradable sus parlamentos.[40]

El acertado trabajo vocal también fue resaltado por observadores externos a la ciudad, como Pedro Orthus, quien claramente opinó:

> El Teatro Universitario tiene las mejores voces y la mejor dicción entre todos los conjuntos similares de Chile.[41]

La presentación del Teatro de la Universidad de Concepción, generosamente cubierta por la prensa local, también fue objeto de comentario en numerosos medios radiales y escritos de Santiago. En *Pro Arte*, por ejemplo, se afirmaba que "este conjunto posee las condiciones suficientes para presentarse en cualquier escenario y competir artísticamente con los mejores conjuntos formados en Santiago", mientras que en *El Mercurio*, "no se vacila en calificar la traducción de *Asesinato en la Catedral* como la mejor versión de obra extranjera aparecida en los últimos tiempos".[42] Años más tarde, luego de retirarse del TUC, Jorge Elliott comentaría que esta producción del Teatro Universitario de Concepción incluso había sido reseñada en España, solicitándose, además, copias de la versión en español desde Argentina, Colombia y el mencionado país peninsular.[43]

A propósito de la traducción realizada por Jorge Elliott, Gastón von dem Bussche, quien además de actor ejercería como profesor de literatura en la Universidad de Concepción, comenta:

> Jorge Elliott, un hombre de alta calidad universitaria y artística a nivel internacional, trajo, a su vuelta desde Londres, a una figura casi desconocida en Chile, T. S. Eliot, de quien tenía los derechos exclusivos de traducción al español. Hizo una espléndida traducción de *Asesinato en la catedral*, magnífica. Aunque en ese momento nosotros -jóvenes actores- no nos dábamos cuenta de la importancia de esas cosas: -"¡Ah!, la tradujo don Jorge, qué bueno", decíamos simplemente. Porque no sabíamos de la calidad de ese trabajo. El era amigo personal de T. S. Eliot y los derechos de traducción al español los había logrado probando su calidad con poemas traducidos en Londres.[44]

[38] "Exito obtuvo el Teatro Universitario al presentar *Asesinato en la catedral*", ***El Sur***, 16 de noviembre de 1951.
[39] H. N. Gonlez, "El T. Universitario de Concepción en la obra de T. S. Eliot *Asesinato en la catedral*", ***La Patria***, 16 de noviembre de 1951.
[40] *Ibidem.*
[41] "El Teatro de Concepción cuenta con las mejores voces de nuestro país", ***El Sur***, 20 de noviembre de 1951.
[42] *Cit. por* "Su primer aniversario como organismo de la 'U' celebrará hoy el Teatro Universitario", ***La Patria***, 29 de agosto de 1952.
[43] Jorge Elliott, "Declaración sobre el Teatro Universitario", ***La Patria***, 16 de octubre de 1955.
[44] En 1948 Jorge Elliott había conferenciado sobre T. S. Eliot en la Universidad de Concepción con motivo del Premio Nóbel otorgado ese mismo año al autor inglés, "Sobre obra y personalidad del poeta inglés T. S. Eliot hablará el escritor J. Elliott", ***La Patria***, 10 de diciembre de 1948.

Jorge Elliott,
Director del TUC,
1950-1952.

Como director, Jorge Elliott tendió a profundizar la inserción estética del conjunto teatral estudiantil de Concepción en el movimiento de renovación escénica propuesto por los teatros universitarios, por ejemplo, potenciando el proceso de puesta en escena como una actividad compleja en la que escenografía, vestuario, iluminación, música, etc., entendidos como quehaceres creativos en si mismos, eran plenamente valorados e integrados al servicio del trabajo actoral y del montaje. De este modo, Jorge Elliott montó *Asesinato en la catedral* "en forma que cada expresión de su contenido pudo ser apreciada, pensada y resuelta por el público".[45] Para ello, el director logró contar con la colaboración de Carlos Gorigoytía, técnico del Teatro Experimental, "con un equipo eléctrico completo, que permitirá el mayor realce y mejor presentación de los diversos cuadros de la obra";[46] igualmente, consiguió la atractiva participación de los Coros Polifónicos, magníficamente dirigidos por Arturo Medina, llamando poderosamente la atención el ambiente de catedral logrado al interior del Teatro Concepción con los Coros actuando desde el fondo de la galería del coliseo; finalmente, supo potenciar el trabajo de Javier Rast en diseño escenográfico y de vestuario, al punto que "con justicia podría decirse que una buena parte del éxito obtenido se debe precisamente a la colaboración de este profesional".[47]

[45] "Exito obtuvo el Teatro Universitario al presentar *Asesinato en la catedral*", *El Sur*, 16 de noviembre de 1951.
[46] "*Asesinato en la catedral* será estrenada hoy en el T. Concepción", *El Sur*, 15 de noviembre de 1951.
[47] "Exito obtuvo el Teatro Universitario al presentar *Asesinato en la catedral*", *El Sur*, 16 de noviembre de 1951.

Eduardo Hyde.

La gestión desarrollada hasta ese momento -1950 y 1951- por Jorge Elliott, Director, y Eduardo Hyde, Subdirector, del Teatro Experimental de Concepción y luego del Teatro Universitario de Concepción, había tenido como principal mérito el esfuerzo por sentar las bases -tal como antes intentara hacer David Stitchkin- para una agrupación artística de amplio y sólido desarrollo futuro; la que ahora, además, ya alcanzaba a esbozar algunas características eventualmente particularizantes en su trabajo escénico. Sobre este renovado Teatro Universitario la comunidad de Concepción una vez más pudo proyectar la posibilidad de un promisorio desarrollo teatral. A propósito de este expectante momento, Gastón von dem Bussche recuerda:

> La disciplina a la que se nos sometió por parte de Jorge Elliott y Eduardo Hyde fue, desde el comienzo, muy exigente; y nos atuvimos a ella por el inmenso respeto que nos merecían ambos. Así, como grupo, rápidamente logramos alcanzar un nivel consistente y aceptable, que permitía a muchos pensar que pronto podríamos llegar a ser un buen equipo de actores profesionales.

Andrés Rojas, otro de los nombres históricos del teatro local, unido al TUC en este segundo momento de aparición e instalación en la escena penquista, señala:

> Jorge Elliott prácticamente refundó el Teatro de la Universidad de Concepción. El reinició el trabajo serio y meticuloso, artístico, con los actores y ahí comenzamos a llegar gente como los hermanos Duvauchelle, Roberto Navarrete, Tennyson Ferrada y yo. Y todo lo delineó a partir de esos dos grandes montajes que fueron *La vida es sueño* y *Asesinato en la Catedral*. Durante esos años Elliott fue el alma del teatro. Y el ritmo y el método de trabajo que impuso eran muy duros. Nos reuníamos en la tarde, a eso de las seis, después de que cada uno terminaba sus otras actividades y ensayábamos hasta avanzada la noche. En el trabajo Elliott era muy rígido, muy estricto y exigente, con él comenzamos a formarnos profesionalmente y a saber lo que significaba ser actor. Porque era en los ensayos en donde uno realmente se daba cuenta de la profesión que había escogido.[48]

La favorable percepción respecto del nivel y los logros alcanzados por el conjunto estudiantil penquista durante esta etapa de reaparición fue igualmente compartida por aquellos que no vivieron en forma directa dicha experiencia. Brisolia Herrera, por ejemplo, quien en 1952 volvería desde Santiago para reintegrarse al TUC, opina:

> Durante el primer período en el que me ausenté de Concepción, mientras estudiaba en el Pedagógico y participaba en el Teatro Experimental de la Universidad de Chile, no supe en detalle sobre lo que se estaba haciendo acá. Después, cuando volví a la ciudad, me informé de lo que había sucedido con todos estos jóvenes que comenzaron a salir de sus respectivos grupos aficionados y se pusieron en las manos de Jorge Elliott y Eduardo Hyde. Fueron cosas realmente estupendas las que hicieron; la crítica lo dice, la gente lo recuerda. Montar *La vida es sueño* o *Asesinato en la catedral* es difícil, son grandes obras. Si Jorge Elliott no hubiese contado con un buen material humano, por muy buen director que fuera, no habría logrado nada.

[48] Adolfo Albornoz, ***Entrevista con Andrés Rojas***, Santiago, junio de 2001, sin publicar; en adelante, todos los fragmentos testimoniales de Andrés Rojas que no refieran a su fuente corresponden a la misma entrevista.

Luego de más de dos años de fructífera labor a la cabeza de los jóvenes actores penquistas, Jorge Elliott, motivado por sus otros múltiples intereses y compromisos artísticos y académicos y, a la vez, "con el objeto de realizar estudios más avanzados en relación con la organización teatral y sus técnicas", deseaba ausentarse del país.[49] Por lo anterior, la Universidad de Concepción ofreció la dirección del Teatro Universitario local a Pedro Orthus, uno de los más destacados directores del TEUCH, quien confiaba en ser autorizado para alejarse temporalmente del conjunto de la Universidad de Chile por tratarse de una iniciativa que concordaba plenamente con los planes de extensión de la agrupación capitalina. Incluso, de visita en Concepción, Pedro Orthus se anticipó a planear el montaje de ciertas obras y la creación de una escuela de teatro.[50] Sin embargo, la tentativa para traer un director desde Santiago finalmente no prosperó y Jorge Elliott, frente a la carencia de un liderazgo alternativo sólido y el consiguiente riesgo para la continuidad del trabajo realizado por el Teatro Universitario de Concepción, decidiría mantenerse en la dirección del TUC durante todo el año siguiente, 1952.

1.4. Afianzamiento del Teatro de la Universidad de Concepción. Diversificación y ampliación de la actividad teatral en Concepción, escisiones y proyecciones del TUC. Incremento de estrenos, inicio de giras y conformación de un público de teatro universitario en Concepción y la zona. Primer Festival Nacional de Teatro Universitario, la paridad de los tres conjuntos. Escuela de Arte Dramático del TUC. Jorge Lillo, primer director invitado al TUC. Ricardo Pérez, tercer director del TUC, 1953. (1952-1953)

El apoyo institucional brindado por la Universidad de Concepción a su emergente Teatro Universitario y el relativo afianzamiento del grupo humano que lo constituía contextualizaron el momento en que el conjunto teatral de estudiantes penquistas por primera vez tuvo en perspectiva la posibilidad de un desarrollo verdaderamente consistente. Por lo mismo, al interior de la agrupación fueron surgiendo opiniones diversas y a veces encontradas respecto de la forma más apropiada para enfrentar el futuro quehacer artístico y cultural del conjunto. Como consecuencia de estas diferencias el Teatro Universitario afrontó, en marzo de 1952, la primera escisión significativa de su historia. Un grupo cercano a la docena de actores y técnicos, encabezado por Sergio Pineda y los hermanos Duvauchelle, comunicó al Consejo Directivo del Teatro de la Universidad de Concepción su renuncia al conjunto estudiantil, haciendo públicas sus razones a través de la prensa.

[49] "Su primer aniversario como organismo de la 'U' celebrará hoy el Teatro Universitario", *La Patria*, 29 de agosto de 1952.
[50] "El Teatro de Concepción cuenta con las mejores voces de nuestro país", *El Sur*, 20 de noviembre de 1951.

Los ahora ex integrantes del Teatro Universitario de Concepción criticaban lo que a su juicio aparecia como "absoluta carencia de un plan de trabajo" y despreocupación por "una base de sólida organización interna", igualmente -en alusión a la frustrada llegada de Pedro Orthus- se mostraban en desacuerdo con que el Teatro Universitario continuara siendo encabezado por quienes en su opinión eran directores "amateurs", enfatizando además la urgente necesidad de crear una escuela de teatro.[51] Finalmente, el renunciado grupo también argumentaba:

> La inconveniencia de seguir montando obras monumentales como *La vida es sueño* y *Asesinato en la catedral*, por estar lejos del alcance de nuestro público medio, y, más aún de los recursos de los actores, quienes, para interpretarlas, han debido emplear dos largos años exclusivamente en ensayarlas, para representarlas después la primera cuatro veces y la segunda solamente dos.[52]

La posición del grupo disidente encontró relativo eco en un sector de la opinión pública penquista. El descontento frente a la gestión llevada a cabo por el Teatro Universitario de Concepción implicaba un serio cuestionamiento respecto del sentido de la actividad teatral en términos de la relación con el público y de la eventual función social al servicio de la cual debía orientarse el quehacer artístico, tema de esencial interés cultural para la comunidad local en el momento en que Concepción y sus alrededores emprendían un promisorio proceso de crecimiento y desarrollo socio-económico:

> En estos instantes, se está gestando en la zona sur de nuestro país una profunda transformación económica a raíz del fuerte incremento de la industria pesada, con el natural aumento de la población y por lo tanto una mayor, una cada día más creciente, inquietud por resolver los grandes problemas de la hora presente. Entonces, el mayor incremento, el aumento constante del potencial humano de la región, trae una renovación total de los valores intelectuales, pues la industria impulsa desde el fondo mismo de su vientre de acero un afán en el alma del trabajador, un ansia por tratar de encontrar una solución a estos hondos problemas de los tiempos presentes, siendo una de las armas fundamentales, para la contribución a esta renovación valórica, el arte en su total expresión. De ahí, precisamente, el desideratum: el arte como función puesta al servicio de los intereses colectivos como fundamento sobre estructural en la evolución cultural de los pueblos. Esta es una de las razones fundamentales por las que ya ha desaparecido el viejo concepto completamente negativo de hacer arte por el arte (...) Esta ha sido la razón principal que ha impulsado a estos muchachos a tomar una determinación que culminó en la renuncia colectiva al Teatro Universitario.[53]

Los renunciados actores y técnicos, al abandonar el Teatro Universitario de Concepción, gatillaron una significativa diversificación y ampliación de la actividad teatral desarrollada en la ciudad. Se reagruparon junto a otros jóvenes creadores locales para dar vida a nuevos conjuntos, como el resucitado Teatro Libre, apoyado ahora por la Federación de Estudiantes de Concepción, y también contribuyeron a potenciar la labor de conjuntos ya existentes, como el Teatro de Ensayo; agrupaciones que durante los próximos años llevarían a cabo una vigorosa actividad en Concepción y la zona.

[51] "Texto de la renuncia de algunos actores del T. Universitario", *Crónica*, 18 de marzo de 1952.

[52] *Ibidem.*

[53] El mismo comentarista agregaba: "Nada podemos decir desde el punto de vista estético de *Asesinato en la catedral*. Es una obra que tiene un efectivo mérito artístico, un indudable valor estético, mas, ¿qué dejó de positivo en el alma popular? ¿Constituyó una obra que hubiese dejado una lección o hubiera orientado la conciencia colectiva? Ninguna. Categóricamente. Aún más, no fue comprendida por más del ochenta por ciento del público...", Sabino Riffo Ketchum, "¿Qué ocurre en el Teatro Universitario?", *La Patria*, 27 de marzo de 1952.

De ser acertadas las críticas realizadas por el grupo disidente, el Teatro Universitario de Concepción rápidamente enmendaría su rumbo, de ser injustas las acusaciones, el TUC prontamente demostraría venir orientándose en la dirección deseada por la mayoría de los aficionados locales al arte teatral. En cualquier caso, el inmediato y significativo aumento en la cantidad de estrenos y funciones y en la proyección social de éstas señaló el decidido inicio de una nueva etapa en la forma de entender y hacer el teatro por parte del conjunto universitario penquista.

A partir del año 1952, junto a las grandes y complejas producciones que habían caracterizado la gestión de Jorge Elliott a la cabeza del Teatro Universitario de Concepción y que continuarían realizándose, el conjunto estudiantil también emprendería la puesta en escena de obras de reducidos requerimientos:

> En el deseo de hacer llegar al público penquista representaciones en forma continuada, para así despertar el interés que este arte se merece, se pondrán en escena obras cortas para presentar en los pueblos vecinos y centros industriales de los alrededores.[54]

En abril de 1952 el Teatro Universitario de Concepción estrenó *Esquinas peligrosas* de John B. Priestley, dirigida por Eduardo Hyde.

Inés Fierro, Tennyson Ferrada y Brisolia Herrera en ESQUINAS PELIGROSAS de John B. Priestley, dirección de Eduardo Hyde, TUC, 1952.

[54] "Diversas actividades prepara el Teatro Universitario para este mes, actúa en Quiriquina el dgo.", ***La Patria***, 11 de julio de 1952.

Con este montaje Eduardo Hyde, quien había destacado en anteriores trabajos fundamentalmente por su labor como diseñador, también logró un significativo reconocimiento como director. De hecho, en tanto el mismo drama inglés fue montado paralelamente en Santiago, la opinión pública de Concepción realizó una singular valoración del conjunto local y su versión de *Esquinas peligrosas*:

> Obra de gran atracción que ha sido estrenada también en Santiago y por dos grupos teatrales simultáneamente. Vale notar que las personas que han tenido la oportunidad de ver las presentaciones de Santiago y la que se realizó aquí concuerdan en que la presentación hecha en Concepción en muchos sentidos es superior.[55]

Luego, en mayo de 1952, el Teatro Universitario de Concepción estrenó *El aniversario* de Anton Chejov, dirigida por Brisolia Herrera.

Transcurrido poco más de una década desde el nacimiento de los teatros universitarios y la consiguiente instalación de la figura y rol del director en el medio teatral chileno, Brisolia Herrera, con el montaje de *El aniversario*, se convirtió en la primera mujer en asumir la dirección de una obra llevada a escena por un conjunto universitario.[56]

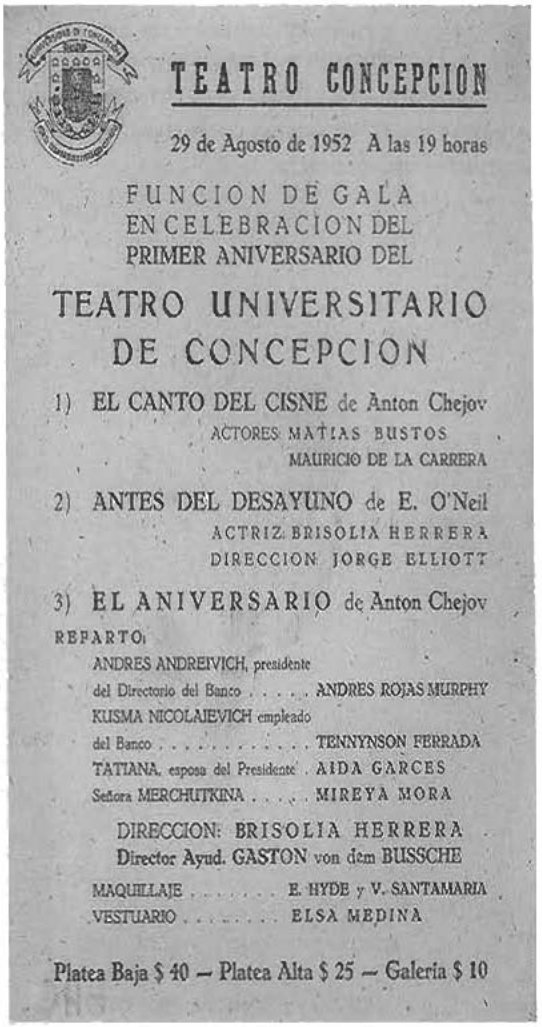
Brisolia Herrera, primera directora de un montaje universitario: EL ANIVERSARIO de Anton Chejov en 1952.

[55] "Su primer aniversario como organismo de la 'U' celebrará hoy el Teatro Universitario", *La Patria*, 29 de agosto de 1952.
[56] Este tema será desarrollado en "1.6. Protagonismo femenino en la reaparición y afianzamiento del Teatro de la Universidad de Concepción...".

Esta segunda producción del año también brindó a la prensa penquista la posibilidad de centrar su atención en otros nombres del teatro local, valorando especialmente la "muy acertada" actuación de Aída Garcés (Tatiana),[57] quien a propósito del pionero trabajo de dirección de Brisolia Herrera, señala:

> La dirección de Brisolia consistió fundamentalmente en un importante ordenamiento, tanto en la organización interna del grupo como arriba del escenario, alguien tenía que tomar las riendas de lo que hacíamos como conjunto. Entonces Brisolia, luego de pedir a cada uno el trabajo que correspondía, coordinaba y armonizaba el aporte que cada uno libremente hacía a través de su personaje.

A continuación, en junio de 1952, el Teatro Universitario de Concepción estrenó *El canto del cisne* de Anton Chejov, dirigida por Jorge Elliott. Al mes siguiente, julio, el conjunto estudiantil realizó el estreno de *El fuego mal avivado* de Jean Jacques Bernard, dirigida por Brisolia Herrera. Luego, en agosto de 1952, el Teatro Universitario celebró su primer año de pertenencia oficial a la Universidad de Concepción estrenando *Antes del desayuno* de Eugene O'Neill, dirigida por Jorge Elliott.



TEATRO CONCEPCION

29 de Agosto de 1952 A las 19 horas

FUNCION DE GALA
EN CELEBRACION DEL
PRIMER ANIVERSARIO DEL

TEATRO UNIVERSITARIO
DE CONCEPCION

1) EL CANTO DEL CISNE de Anton Chejov
ACTORES MATIAS BUSTOS
MAURICIO DE LA CARRERA

2) ANTES DEL DESAYUNO de E. O'Neil
ACTRIZ BRISOLIA HERRERA
DIRECCION JORGE ELLIOTT

3) EL ANIVERSARIO de Anton Chejov

REPARTO:
ANDRES ANDREIVICH, presidente del Directorio del Banco . . . . . ANDRES ROJAS MURPHY
KUSMA NICOLAIEVICH empleado del Banco . . . . . TENNYNSON FERRADA
TATIANA, esposa del Presidente . AIDA GARCES
Señora MERCHUTKINA . . . . . MIREYA MORA

DIRECCION: BRISOLIA HERRERA
Director Ayud. GASTON von dem BUSSCHE
MAQUILLAJE . . . . . E. HYDE y V. SANTAMARIA
VESTUARIO . . . . . ELSA MEDINA

Platea Baja $ 40 — Platea Alta $ 25 — Galería $ 10

Programa Función de Gala: primer aniversario del Teatro Universitario -a casi siete años de su nacimiento- como organismo plenamente reconocido por la Universidad de Concepción, 29 de agosto de 1952.

Con el conjunto de puestas en escena -cinco- producidas durante el primer semestre del año 1952, el Teatro Universitario penquista comenzaría a marcar una decidida y creciente presencia en localidades cercanas a Concepción, como Talcahuano, Tomé, Schwager, Lota e Isla Quiriquina, entre otras -además de continuar realizando sus ya acostumbradas presentaciones a beneficio y/o en cooperación de diversas instituciones locales. Con el paso del tiempo la itinerancia progresivamente se iría convirtiendo en una de las características esencialmente definitorias del quehacer artístico y cultural que el Teatro de la Universidad de Concepción desarrollaría a través de toda su existencia.

[57] Crispín, "En el Teatro Concepción", *La Patria*, 30 de agosto de 1952.

Pero el salto cuantitativo dado por el Teatro Universitario de Concepción en su productividad obviamente no estaba orientado sólo a satisfacer al público de localidades cercanas a Concepción sino que, por sobre todo, perseguía promover un significativo incremento en la oferta que la cartelera de la ciudad ofrecía a los espectadores locales. Lamentablemente, el vigoroso y a la vez esforzado aumento en la cantidad de estrenos y funciones -y que sumado a la labor realizada por los otros conjuntos penquistas posibilitó el surgimiento de un interesante y novedoso polo de creación teatral regional- no fue acompañado por el público de Concepción con la prontitud o efervescencia ideales:

> Los grupos teatrales penquistas tienen, al estrenar una obra, una sola seguridad de público que hasta ahora no ha fallado. Cuando actúa el Teatro Libre, todo el Teatro Universitario y el de Ensayo están en primera fila. Y viceversa. Incluso los muchachos andan preocupados por saber si sus colegas de otros grupos van a ir a verlos. Y se ofrecen entradas mutuamente. Por lo menos saben que no tendrán teatro vacío. Y eso para los conjuntos teatrales penquistas, que tan duramente están luchando por crear 'ambiente teatral' en esta universitaria ciudad, ya es mucho. Paciencia y fe muchachos, ya llegará el día en que como para *Fuenteovejuna* se pelearán las entradas.[58]

Por lo mismo, incluso se sugería la necesidad de contar en Concepción con una sala de reducidas proporciones:

> Con no más de 200 butacas, ya que se ha demostrado, desgraciadamente, con bastante regularidad, que en Concepción no existe público como para llenar teatros, que como el Concepción, es demasiado grande para los grupos teatrales de estudio que no tienen el arrastre de las grandes compañías de teatro profesional.[59]

A propósito de la forma en que el Teatro Universitario de Concepción abordó al público local durante la primera mitad de la década del cincuenta, Brisolia Herrera explica:

> Yo creo que lo que más caracterizó esos años fue la porfía por hacer teatro, a pesar de tener muchas cosas en contra (...) Teníamos que trabajar mucho para vender las entradas y tener público, teníamos que hacer promoción de nuestras obras en la calle, en el comercio y convencer a la gente de que fuera a vernos. Cobrábamos muy poco, pero ya sabíamos que valía la pena que se ocuparan de nosotros y que pagaran por vernos (...) Aunque tampoco había conciencia todavía de que con el tiempo llegaríamos a formar un grupo tan importante.

Por su parte, Gastón von dem Bussche comenta:

> Durante los primeros años, lo mínimo que obtuviéramos de resonancia de público ya nos parecía mucho. Después, cuando comenzamos a tener las obras en cartelera por varias semanas fue para nosotros algo colosal. Pero en el fondo, y sobre todo al comienzo, éramos muy humildes y cada éxito, cada buena respuesta del público y de la crítica, nos parecía un prodigio. De a poco el público se fue acostumbrando a ver al TUC.

[58] Juan Campanil, "Cine-radio-teatro", ***La Patria***, 15 de septiembre de 1952. La alusión del comentarista al clásico español del siglo de oro se refiere al exitoso montaje del TEUCH durante ese mismo año, *Fuenteovejuna* de Lope de Vega, dirigida por Pedro Orthus.
[59] *Ibidem*.

La dificultad para conformar un público asiduo a la propuesta de renovación escénica impulsada desde las principales casas de estudios superiores del país fue compartida por todos los teatros universitarios en sus inicios. Y aunque el esfuerzo creativo y de producción desplegado por las jóvenes agrupaciones estudiantiles gradualmente fue dando frutos en términos de conseguir incrementar el volumen de sus espectadores e interlocutores, éstos tardaron en alcanzar niveles cuantitativamente significativos. Durante este período de esforzada consolidación -década del cuarenta y parte del cincuenta- el teatro profesional-comercial continuó siendo la única experiencia espectacular masiva en los escenarios y para el público del país; luego:

> Es indudable que a la larga los teatros universitarios fueron imponiendo un modo de puesta disciplinada, abierta a las corrientes contemporáneas de dramaturgia y teoría teatral, y que después sería lo habitual en nuestros escenarios. También es obvio que aunque su presencia fuera particularmente escasa en los aspectos numéricos, fue un caldo de cultivo en muchos de los jóvenes que asistían a esas representaciones, quienes posteriormente escribirían obras y realizarían montajes decisivos para el destino de nuestros escenarios. Pero aún cuando todo ello sea real, *siguió durante muchos años existiendo en Chile un teatro mayoritario y masivo que para nada era universitario...*[60]

Gastón von dem Bussche, Aída Garcés, Brisolia Herrera, Tennyson Ferrada, Inés Fierro y Roberto Navarrete en ESQUINAS PELIGROSAS
de John B. Priestley, dirección de Eduardo Hyde, TUC, 1952.

[60] Juan Andrés Piña, "Aciertos, prejuicios y omisiones desde la fundación de los teatros universitarios", ***Revista Apuntes, 102***, 1991, p. 92, el destacado es nuestro. En Concepción, por ejemplo, hasta la primera mitad de la década del cincuenta, el TUC, luego de estrenos generalmente exitosos, no lograba llevar gran cantidad de espectadores a sus siguientes funciones en el Teatro Concepción, mientras que los grupos de teatro profesional-comercial que acostumbraban visitar la ciudad, como la Compañía de Alejandro Flores, entre tantas otras, solían realizar exitosas temporadas en el mismo coliseo penquista llenando, durante una o dos semanas, las dos funciones que ofrecían diariamente.

Por otra parte, el significativo despegue en la productividad del Teatro Universitario de Concepción se produjo, meritoriamente, además, en medio de poco favorables condiciones de trabajo. Durante los años cuarenta y parte importante de la década del cincuenta, el apoyo económico de la Universidad de Concepción a su conjunto teatral sólo contempló los gastos básicos requeridos para la producción de cada montaje, pero nunca consideró honorarios para los hombres y mujeres responsables de que dicha experiencia teatral tuviese lugar. Por lo tanto -como también ocurrió durante el primer período del teatro universitario santiaguino-, casi la totalidad de los miembros del conjunto estudiantil penquista debía dividir su tiempo entre el trabajo artístico, por el cual no recibían retribuciones económicas, y la realización de otras actividades. Tal como señala Tennyson Ferrada:

> Nuestro método y sistema de trabajo en Concepción eran iguales a los de los teatros universitarios de Santiago en sus inicios. Es decir, cada uno de nosotros terminaba sus actividades diarias -empleado bancario, otras profesiones, estudiantes, etc.- y luego nos juntábamos en horario vespertino a ensayar. Después, cuando teníamos lista la obra, en el viejo Teatro Concepción hacíamos los estrenos. Además, también éramos amateurs en el sentido de que no cobrábamos un sueldo.

Por lo mismo, Brisolia Herrera, motor esencial en la organización y funcionamiento del conjunto, aclara:

> El paso del Teatro al alero de la Universidad al comienzo, en la práctica, fue sólo relativo. Nosotros éramos un grupo de personas que deseaba hacer teatro, pero que no recibíamos un sueldo por ello y que además éramos muy controlados por los distintos estamentos de la Universidad. Eso sí que la Universidad nos daba un pequeño presupuesto para producir los montajes y un lugar donde ensayar, los camarines del antiguo Teatro Concepción -aunque a veces incluso nos costaba un poco conseguirlos. Pero nosotros debíamos llegar a ese lugar a barrer, limpiar, ordenar y prepararlo todo para poder trabajar. Después, Mireya Mora, Gastón von dem Bussche y yo, fuimos los únicos que comenzamos a recibir un pequeño sueldo por hacernos cargo del funcionamiento de todo eso y de organizar a la gente.

A pesar de las múltiples dificultades los jóvenes actores estudiantiles no aflojaban en su entusiasta labor. De hecho, durante el año 1952 diversos integrantes del Teatro Universitario de Concepción también iniciaron un importante trabajo en favor del desarrollo del arte teatral entre los estudiantes secundarios penquistas. Así, con Brisolia Herrera dirigiendo un grupo formado por alumnas del Liceo Fiscal de Niñas, el conjunto de la casa de estudios local comenzó "parte de su programa de estímulo y fomento teatral. Próximamente el sub director del Teatro Universitario, Eduardo Hyde y el actor y profesor Mario [sic] Bustos, iniciarán una labor semejante en el Liceo Fiscal de Hombres".[61]

Durante el mismo año, 1952, inició sus actividades el Grupo Inglés de Teatro, vinculado al Teatro Universitario de Concepción, conjunto que durante los próximos años desarrollaría un muy particular e interesante quehacer cultural en la ciudad. En relación a la génesis y desarrollo de este grupo, Gastón von dem Bussche explica:

> Mucha gente de la colonia inglesa de Concepción tenía algún tipo de experiencia teatral, algunos la traían desde la escuela secundaria o desde antes, o desde los diferentes colleges donde habían estado, y otros incluso habían hecho teatro más seriamente en Inglaterra o Santiago. De ahí surgió un grupo de personas que colaboró especialmente en el aparataje

[61] "Obra dirigida por Brisolia Herrera se presentará hoy en el Teatro Concepción", *El Sur*, 11 de julio de 1952.

> técnico de *La vida es sueño* y *Asesinato en la catedral*. Luego, al ver esto, ellos concibieron la idea de formar un grupo, en el que utilizaron parte de los mismos recursos del Teatro Universitario -escenografías, trajes y algunas personas-, y con el cual hicieron teatro en inglés, fundamentalmente para el público de la colonia que era muy grande en Concepción en ese tiempo. Recuerdo que a mí, por ejemplo, me tocó hacer en la versión inglesa de *Siempre hay un medio* el papel que Tennyson Ferrada había hecho antes en la versión en español. No se trataba del Teatro Universitario propiamente tal, pero sí de un grupo que se proyectaba a partir de éste, con personas que de alguna forma participaban en el Teatro de la Universidad. Entre los más activos del Grupo Inglés recuerdo, por supuesto, a Eduardo Hyde, director, traductor y diseñador, y a Ricardo Pérez Honeyman, quien después llegaría a ser director del Teatro Universitario.[62]

De este modo, a partir del año 1952 el Teatro de la Universidad de Concepción se convertiría en motor y eje de un interesante movimiento de actividad teatral y cultural en la ciudad y sus alrededores, el que incluso llamó la atención de "los periodistas santiaguinos que, por encargo de la revista *Ecran*, han venido a pulsar la actividad artística penquista".[63] En síntesis, la fuerte influencia del Teatro Universitario en el desarrollo de dicho movimiento se manifestó, por una parte, por medio del aporte indirecto realizado a través de los actores y técnicos que se habían escindido de la agrupación de la casa de estudios del sur para continuar desarrollando su labor junto a otros conjuntos de la ciudad como el Teatro Libre y el Teatro de Ensayo y, por otra parte, por medio de la directa contribución realizada por miembros activos del Teatro Universitario de Concepción al potenciar el desarrollo de otros conjuntos como los grupos de estudiantes secundarios y el Grupo Inglés.[64]

[62] Durante su primer año de existencia el Grupo Inglés de Teatro, dirigido por Ricardo Pérez, puso en escena, entre otras, *Esquinas peligrosas* de John B. Priestley y *Siempre hay un medio* de Noel Coward, ambas anteriormente montadas -en español- por el TUC.

[63] "Diversas presentaciones hará este mes Teatro Universitario", *La Patria*, 17 de agosto de 1952; *cf.* Juan Campanil, "En el año 1952 se concretó el viejo anhelo de formar en Concep. movimiento teatral propio", *La Patria*, 3 de enero de 1953.

[64] Durante el mismo año 1952 el TUC además realizó lecturas y comentarios dramatizados del *Cantar de los Cantares* de Salomón y *La Divina Comedia* de Dante Alighieri, retomando así las prácticas escenárico-literarias iniciadas por David Stitchkin con el espectáculo *Los niños y sus poetas*, en 1946, las que continuarían estando presentes en el quehacer del TUC durante toda su existencia.

Gastón von dem Bussche y Brisolia Herrera con Isidoro Basis, periodista de *Ecran* reporteando en Concepción las actividades del TUC, 1952.

Brisolia Herrera, Andrea Solano, Matías Bustos, Aída Garcés y Tennyson Ferrada en JUNO Y EL PAVO REAL de Sean O'Casey, dirección de Jorge Elliott, TUC, 1952.

Finalmente, durante los últimos meses del año 1952 los esfuerzos de la Universidad de Concepción y su cada vez más afianzado conjunto teatral estuvieron centrados en la organización y realización del Primer Festival de Teatro Universitario, llevado a cabo en Concepción entre el 21 de noviembre y el 21 de diciembre de 1952. El evento concentró la atención del medio teatral chileno reuniendo por primera vez en un mismo marco a los tres conjuntos universitarios del país. El Teatro Experimental de la Universidad de Chile, TEUCH, presentó *Montserrat* de Emmanuel Robles, *Corrupción en el palacio de justicia* de Hugo Betti y *La profesión de la Señora Warren* de George B. Shaw; mientras que el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica participó con *El tiempo y los Conway* de John B. Priestley, *Enrique IV* de Luigi Pirandello y *El senador no es honorable* de Sergio Vodanovic.

El Teatro Universitario de Concepción, TUC, hizo lo propio reponiendo *Esquinas peligrosas* de John B. Priestley, dirigida por Eduardo Hyde, y realizando el estreno sudamericano, en diciembre de 1952, de *Juno y el pavo real* de Sean O'Casey, dirigida por Jorge Elliott.[65]

La puesta en escena de *Juno y el pavo real* permitió a los comentaristas locales y capitalinos reparar especialmente en el desempeño interpretativo de Gastón von dem Bussche (Johnny Boyle), "el actor extraordinario del Teatro Universitario por lo interno de su expresión dramática, tan sólo ubicado en la escena le presta una atmósfera especial".[66] Posteriormente, Jorge Elliott agregaría que, al ver *Juno y el pavo real*, desde el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica "hicieron proposiciones de ingreso a su grupo a varios de mis actores".[67]

La realización en Concepción del Primer Festival de Teatro Universitario marcó un importante hito en la hasta entonces gradual inserción de la Universidad de Concepción y su Teatro Universitario en el movimiento de renovación escénica impulsado desde las más importantes casas de estudio nacionales. A siete años de su debut, el conjunto teatral penquista, el más joven de los tres teatros universitarios existentes en el país y el que mayor inestabilidad afrontó durante sus primeros años de vida, demostró haber alcanzado un estadio de desarrollo que le permitía exhibir sólidos resultados, los que no quedaban desmerecidos en comparación con el quehacer de sus pares. A propósito del modelo inicial que representó el Teatro Experimental de la Universidad de Chile, en tanto iniciativa teatral universitaria fundacional, Tennyson Ferrada comenta:

> De gran importancia y de gran influencia en nuestra formación fue el teatro universitario ya desarrollado con anterioridad en Santiago. Nosotros estábamos en la década del cincuenta y el Teatro Experimental había comenzado en 1941. Es decir, tenían toda la década del cuarenta de experiencia por lo que para nosotros eran un teatro ya formado, sólido. Yo los miraba como un modelo, así había que hacer el teatro... con repertorios de obras macizas. La primera oportunidad en que yo los vi fue con *La visita del inspector* (...) Y otro tanto hacía el teatro de la Universidad Católica también.

[65] El TUC, como complemento a su nuevo estreno y a las actividades del Festival, gestionó la realización de la conferencia "O'Casey, *Juno y el pavo real*" ofrecida por Dorothy Hayes, agregada cultural de la Embajada Británica y comentarista de *Mesa Redonda del Teatro* y *El Mercurio*.
[66] Tole Peralta, "La presentación de *Juno y el pavo real* por el Teatro Universitario", ***La Patria***, 7 de diciembre de 1952.
[67] "Año teatral ha sido enormemente satisfactorio, opinó el Sr. J. Elliott", ***La Patria***, 2 de enero de 1953.

Luego, en relación con el rápido -aunque a veces inestable- proceso de maduración y afianzamiento que el Teatro de la Universidad de Concepción vivió en el contexto de la nueva escena teatral chilena, Brisolia Herrera explica:

> En los años cuarenta, cuando comenzó a venir a Concepción el Teatro Experimental -incluso antes de que naciera el TUC-, aquí estábamos en una etapa en la que mirábamos al Teatro de la Universidad de Chile con la boca abierta, como algo maravilloso. Y lo era, desde luego. Pero después nos pasó lo mismo que sucede cuando uno crece y de a poco empieza a cuestionar a sus padres, aunque no les pierde el cariño. Prontamente, en el Teatro Universitario de Concepción se alcanzó un nivel que permitía formular opiniones críticas con respecto a una puesta en escena, al trabajo de algunos actores o director, etc. Entonces, el Experimental ya no era para nosotros como un padre sino como un hermano mayor, el que también tenía sus defectillos.

En opinión de Gastón von dem Bussche:

> Nos sentíamos un Teatro que crecía rápidamente. A cuatro o cinco años de haber comenzado ya mirábamos a los otros teatros universitarios como pares. Cuando participábamos juntos en alguna instancia o cuando cada uno realizaba sus propias temporadas no quedábamos desmerecidos ante la crítica. Evolucionábamos muy rápido, quizás porque conocíamos y nos nutríamos de la experiencia de los conjuntos que habían nacido antes que nosotros. Y teníamos muy claro que la misión del mejor teatro profesional en Chile la tenía que tomar la Universidad tal como ya había comenzado a hacer Pedro de la Barra con el Teatro Experimental.
> Sentíamos que crecíamos muy rápido, nos alegrábamos por ello y nos dedicábamos cada vez más seriamente. De hecho, era normal prolongar los ensayos hasta la madrugada, con un enorme sacrificio, sin que nadie reclamara y sin recibir sueldo todavía.

Gastón von dem Bussche en
JUNO Y EL PAVO REAL
de Sean O´Casey, dirección de Jorge Elliott,
TUC, 1952.

Frente a la labor llena de entrega materializada durante esos últimos años por los jóvenes actores y actrices penquistas y que les había valido llevar al Teatro Universitario de Concepción hacia un plano destacado en el concierto de la escena nacional, Jorge Elliott, director artístico del conjunto, valoraba especialmente:

> Los sacrificios y entusiasmo de los actores, muchos de ellos estudiantes, empleados y profesionales, que sacrificando sus horas de descanso las dedicaron noblemente al teatro, sin otro premio que satisfacer su natural inquietud y colaborar al engrandecimiento del teatro penquista.[68]

Al acercarse el final del año 1952 y el consiguiente alejamiento de Jorge Elliott de la dirección del conjunto estudiantil penquista la Universidad de Concepción nuevamente miró hacia Santiago, al TEUCH, en busca de un eventual nuevo director para el Teatro Universitario de Concepción, planteándosele ahora la posibilidad a Pedro de la Barra.[69] La iniciativa, una vez más, no logró materializarse, y Jorge Elliott, al emprender definitivamente su postergado viaje a Europa, fue reemplazado en el cargo por Ricardo Pérez, actor y traductor del Teatro Universitario penquista y director del Grupo Inglés de Teatro.

El Teatro Universitario de Concepción emprendió muy positivamente el siguiente año, 1953, ampliando su quehacer artístico hacia la función docente. En abril inició sus actividades la ansiada Escuela de Arte Dramático, dirigida por Brisolia Herrera, iniciativa dependiente del Teatro Universitario de Concepción.

Brisolia Herrera y Gastón von dem Bussche (primer plano), profesores fundadores de la Escuela de Arte Dramático del TUC, en gira con la obra TODOS SON MIS HIJOS de Arthur Miller, dirección de Jorge Lillo, 1953.

[68] *Ibidem.*

[69] La llegada de Pedro de la Barra a la dirección del TUC se materializaría, después de numerosos y variados otros eventos, en 1959.

La escuela de teatro tenía como principal objetivo la preparación de los futuros actores y actrices del Teatro de la Universidad de Concepción. Para ello, en su primer año de existencia contempló el ofrecimiento de tres asignaturas: Actuación, a cargo de Gastón von dem Bussche; Dicción e Impostación de la Voz, dictada por María Teresa Montenegro; e Historia del Teatro, ofrecida por Brisolia Herrera -sumándose durante el segundo semestre las clases de actuación impartidas por Jorge Lillo, director visitante.

A propósito de la iniciación de las actividades de la Escuela de Arte Dramático del Teatro Universitario de Concepción, Gastón von dem Bussche, actor y profesor, explica:

> Empezamos muy modestamente. Como nosotros, en el año 1953, estábamos retrasados en relación con la Escuela de la Universidad de Chile, nos constituimos teniendo como referencia lo que ellos ya habían realizado en Santiago. De hecho, Brisolia Herrera había trabajado en el Teatro Experimental y algo conocía de su Escuela...
>
> A nosotros la necesidad de la Escuela se nos había hecho evidente a medida que se incorporaba gente nueva al Teatro. Pero faltaban profesores. Algunos de nosotros ya teníamos unos años de experiencia y cierto oficio, dábamos seguridad en escena. Por lo tanto, tal como les había pasado a los actores universitarios en Santiago, tuvimos que empezar a entregar nuestra propia experiencia, aunque fresca todavía, pero ya de algunos años. Entonces, no era mucha la diferencia de edad entre alumnos y profesores. Yo tenía veintiún años cuando iniciamos la Escuela y comencé a hacer clases de teatro (...)
>
> Y la gente comenzó a acudir en gran número. Pero había que convencerlos de que esto tenía que ser un estudio serio y no algo así como las clases de bordado de las señoras que van a entretenerse. Eso fue lo primero contra lo que tuvimos que luchar.

Brisolia Herrera, Directora de la Escuela de Arte Dramático, acota que ésta "comenzó como una cosa muy incipiente". De hecho, operó como una iniciativa impulsada casi particularmente por los integrantes del conjunto universitario estudiantil, como una más de sus actividades de extensión, funcionando en horario vespertino y sin ser plenamente asumida por la Universidad de Concepción. Incluso, durante su primer año de vida la Escuela funcionó en instalaciones cedidas por los Coros Polifónicos. Ahora, a pesar de la precariedad institucional que enmarcaría el desarrollo de la escuela de teatro, el esfuerzo pedagógico iniciado por los jóvenes actores locales en el año 1953 -posteriormente reelaborado y reimpulsado en diversas ocasiones-, con el paso del tiempo de todos modos comenzaría a cumplir no sólo con el objetivo de formar a los futuros integrantes del conjunto universitario de la ciudad sino que, además, aportaría un valioso contingente de hombres y mujeres de teatro a la escena nacional.[70]

[70] Relativamente similar fue la experiencia desarrollada en Santiago por el TEUC, conjunto que en 1945 creó su academia teatral -vespertina-, la que a pesar de su escasa formalidad y sistematicidad, prontamente, a partir del año 1947, comenzaría a obtener satisfactorios resultados potenciando la incorporación al conjunto de quienes "después de permanecer un corto tiempo como alumnos de la academia, llegaron a ser actores, directores, profesores o desempeñaron cargos administrativos". Aún así, y durante bastante tiempo, "la docencia parece no haber sido nunca la preocupación central de las direcciones que se sucedieron en el Teatro de Ensayo. Ella representó una actividad complementaria y subordinada al trabajo de la Compañía", Giselle Munizaga y María de la Luz Hurtado, ***Testimonios del Teatro: 35 años de teatro en la Universidad Católica***, *op. cit.*, pp. 41 y 112. Diferente fue el proyecto impulsado por el TEUCH, conjunto que en 1944 creó su academia -también vespertina-, pero albergando una visión mucho más profesionalizante de quienes serían preparados para el oficio teatral: "Esos actores y actrices, concienzudamente preparados al cabo de varios años de estudio, esos escenógrafos, decoradores, iluminadores, apuntadores y traspuntes, maquilladores y técnicos de la dramaturgia, darían ante todo una garantía de completa idoneidad, deben ser -al igual que los médicos, abogados, ingenieros, etc., que nuestra Universidad titula y forma con orgullo- espíritus seriamente imbuidos de la dignidad de su misión, dignificadores del arte que han abrazado y propulsores del adelanto cultural del país", ***Teatro, 3***, 1946, p. 5. Siguiendo dicha orientación, en 1949 se creó la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, que contemplaba estudios profesionales en las especialidades de actor, director y técnico, *cf.* Rubén Sotoconil, ***20 años de Teatro Experimental***, *op. cit.*, pp. 81-90; John Knuckey, "Premios Nacionales de Teatro: Agustín Siré", en ***Cuadernos de Teatro, 8: Thornton Wilder,*** **Nuestro Pueblo y La larga cena de Navidad**, Santiago, Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación, 1983, pp. 109-110.

Gastón von dem Bussche, Tennyson Ferrada y Andrés Rojas en
EL ENSAYO DE LA COMEDIA
de Daniel Barros Grez, dirección de Brisolia Herrera, TUC, 1953.

En mayo de 1953 el Teatro Universitario de Concepción llevó a cabo otra importante iniciativa estrenando, por primera vez en la historia del conjunto, una obra de autor chileno, *El ensayo de la comedia* de Daniel Barros Grez, dirigida por Brisolia Herrera.

El estreno de la decimonónica pieza nacional brindó a la prensa penquista la posibilidad de reparar especialmente en el desempeño de dos insignes intérpretes locales, Mireya Mora (Doña Rita, primera actriz), de "excelente actuación", y Andrés Rojas (Don Ambrosio, director de la compañía), quien en su faceta cómica "es, hoy por hoy, lo mejor en actores de su tipo"; resultando igualmente elogiado el trabajo de dirección de Brisolia Herrera, "hábil y de gran sensibilidad. Supo mantener el ritmo de la obra, sin caer en la exageración de lo que a menudo se cree que es farsa".[71]

[71] José Butaca, "La presentación mixta de Coros y Teatro efectuada en el Teatro Concepción", ***La Patria***, 4 de junio de 1953.

Luego, en julio de 1953, el Teatro Universitario de Concepción estrenó *El capitán Carvallo* de Dennis Cannan, dirigida por Ricardo Pérez.

El nuevo director artístico del conjunto estudiantil, Ricardo Pérez, fue elogiado en su debut a cargo de una puesta en escena universitaria al dotar de "unidad a la actuación de conjunto", consiguiendo además un "juego escénico equilibrado".[72]

Tennyson Ferrada, Brisolia Herrera, Gastón von dem Bussche, Sonia Seminario, Ricardo Pérez (Director), Fernando Pinto, Andrés Rojas, Elvira Santana y Roberto Navarrete en ensayo de
EL CAPITÁN CARVALLO
de Dennis Cannan, dirección de Ricardo Pérez, TUC, 1953.

[72] "Exito para Teatro Universitario estreno de *El capitán Carvallo*", ***La Patria***, 5 de julio de 1953.

Paralelamente arribó a Concepción Jorge Lillo, actor y director del Teatro Experimental de la Universidad de Chile, quien próximamente se convertiría en el primer director invitado a encabezar una puesta en escena del Teatro Universitario de Concepción.

El afanoso interés de la Universidad de Concepción por potenciar el desarrollo de su conjunto teatral poniéndolo en manos de un reconocido director capitalino venía manifestándose desde hacía varios años: 1949, Jorge Lillo; 1951, Pedro Orthus; 1952, Pedro de la Barra. Dichas iniciativas respondían a que, efectivamente, y en especial mientras se realizaron los dos primeros intentos, el Teatro Universitario de Concepción había exhibido un progreso menos consistente que el alcanzado por sus pares de Santiago -conjuntos con algunos años más de vida. Ahora, sin embargo, en 1953, y como resultado del intenso trabajo desarrollado especialmente durante el último par de años por los artistas locales, la situación era significativamente diferente. La llegada de un director invitado ya no respondía a la necesidad de un apadrinamiento sino al deseo de un enriquecedor intercambio, situación que el mismo Jorge Lillo prontamente se encargó de aclarar:

> Con el conjunto penquista el Teatro Experimental se mira sabiendo que ambos están colocados en un mismo plano; en un plano de absoluta igualdad; nuestra tarea es de cordial colaboración y considero que el conjunto del Teatro Universitario de Concepción es uno de los bastiones indiscutibles del arte escénico en nuestro país. Más aún, creo que el Teatro Universitario de Concepción es un conjunto que ha alcanzado una saludable y auspiciosa madurez y que, por eso mismo, debe constituirse, a corto plazo, en el núcleo organizador y encauzador de las inquietudes teatrales de la vasta zona sur del país (...) Falta, sí, que Concepción abra los ojos para contemplar en todas sus dimensiones el valor de lo que tiene en su propia casa.[73]

Comentando las facilidades con que el Teatro Universitario penquista contaba para desarrollar en forma óptima su labor artística, Jorge Lillo valoraba con especial entusiasmo la disponibilidad del Teatro Concepción "un teatro excepcional, hermoso y de calidad acústica indiscutible".[74]

Jorge Lillo había asistido al estreno de *El capitán Carvallo* y luego solicitó que le fueran presentadas escenas de varias otras producciones anteriores para así conocer al elenco y conformar el reparto con el que asumiría la puesta en escena de *Todos son mis hijos* de Arthur Miller. A propósito del proceso habitual de asignación de roles que para entonces se había constituido al interior del conjunto penquista, Gastón von dem Bussche explica:

> Para nosotros, en los teatros universitarios, se había acabado el teatro de los primeros actores. Por lo tanto, en el equipo todos éramos igualmente importantes e igualmente responsables. Hoy soy protagonista, mañana puedo ser extra y tengo que asumir ambas cosas con la misma disciplina. Tengo que tener tanta preparación para hacer de extra en una obra como para hacer de protagonista en otra. Entonces, a todos nos pasaba que nos tocaba hacer un papel corto en una obra y después uno bastante largo en otra.

[73] "El Teatro Universitario de Concepción es una valiosa realidad, asegura el señor Jorge Lillo", ***La Patria***, 14 de julio de 1953.
[74] *Ibidem*.

Al iniciarse la preparación de la obra de Miller y estando todavía en la etapa del trabajo de mesa, Jorge Lillo observaría:

> En los doce años que tengo de teatro, jamás había asistido a una discusión sobre personajes tan exhaustiva y seria.[75]

Aída Garcés y Brisolia Herrera en
TODOS SON MIS HIJOS
de Arthur Miller, dirección de Jorge Lillo, TUC, 1953.

Para luego, al avanzar los ensayos, agregar:

> Son disciplinados, dúctiles, conscientes de su trabajo, atentos, ávidos de aprender y de progresar. Reina entre ellos una enorme camaradería de la cual he participado en los ensayos y después de ellos, en las horas de descanso.[76]

[75] Jorge Lillo, "Mi trabajo con el Teatro Universitario de Concepción". *La Patria*, 25 de septiembre de 1953.
[76] *Ibidem*.

Jorge Lillo también se ocupó de abordar el problema de la conformación de un público de teatro universitario en Concepción, impulsando para ello una activa campaña de promoción de la obra. Esta incluyó la realización de una conferencia-espectáculo con exposición del director sobre el autor y la obra y la presentación de algunas escenas y, por otra parte, la realización de una mesa redonda radial (Radio Simón Bolivar) en torno a la dramaturgia de Arthur Miller y la función social del teatro, con participación del director, actores y profesores universitarios.

De esta forma, el Teatro Universitario de Concepción llegó a estrenar, en octubre de 1953, *Todos son mis hijos* de Arthur Miller, dirigida por Jorge Lillo.

La opinión pública penquista destacó especialmente el desarrollo colectivo alcanzado por el Teatro Universitario de Concepción, "grupo [que] ha superado su nivel artístico. El progreso visto es el resultado de la dirección singular de Jorge Lillo". En el plano individual destacaron Brisolia Herrera (Kate Keller), quien "cogió al público con la claridad de su dicción que la distingue desde su primera entrada. Se mantuvo contenida, interior y alcanzó hondo patetismo como en la lectura silenciosa de la carta", y Roberto Navarrete (Joe Keller), quien "causó fuerte impresión, como se dice en estos casos, ha sido una revelación".[77]

Al finalizar la instancia de trabajo e intercambio del Teatro Universitario de Concepción con Jorge Lillo, la prensa penquista recordaría y comentaría diversas facetas de la relación entre los actores de la ciudad y su primer director invitado, esbozando, de paso, trazos del ambiente nocturno con el que convivían los artistas locales de la época:

> Después de los ensayos los actores iban frecuentemente a servirse un reconfortante plato a un restaurante que de la noche a la mañana pasó a ser el 'rendez vous' del TUC. Muchas noches el conocidísimo 'Castillo', cordial lugar que espera con humeantes cazuelas a los trasnochadores penquistas, vio llegar a Lillo y a los muchachos que después de los agotadores ensayos iban a reponer las fuerzas y a comentar el trabajo del día. Estas charlas se prolongaban a veces eufóricamente hasta muy pasada la medianoche. Pero el jueves [día antes del estreno] Jorge Lillo dictó la orden final: Esta noche todo el mundo temprano a la cama. Nadie me va al 'Chateou'. Y Raúl Iturra y Carlos Corsy, el periodista-poeta y el melódico cantante, asiduos concurrentes a las espirituales tertulias del 'Chateou' se autoconstituyeron en ronda nocturna y le declararon a Lillo que 'actor que pillaran trasnochando lo llevarían retovado para su casa'(...) [Jorge Lillo] fue un maestro experimentado y sereno en las horas de trabajo y un amigo cordial y simpático en los momentos de descanso.[78]

Roberto Navarrete en
TODOS SON MIS HIJOS
de Arthur Miller, dirección de Jorge Lillo, TUC, 1953.

[77] Alfredo Lefebvre, "Estreno del Teatro Universitario: *Todos son mis hijos* por A. Miller", ***La Patria***, 3 de octubre de 1953.

[78] Juan Campanil, "Candilejas", ***La Patria***, 6 de octubre de 1953. Jorge Lillo no fue la única visita que enriqueció el quehacer del conjunto universitario penquista durante la temporada de 1953, año en que también participó en el TUC la actriz peruana Sonia Seminario, proveniente de la Escuela de Arte Escénico del Perú.

Luego de la exitosa experiencia vivida por el Teatro Universitario de Concepción llevando a escena una muy difícil pieza contemporánea, el ahora aún más estimulado conjunto estudiantil emprendió la simultánea preparación de los dos últimos estrenos del año:

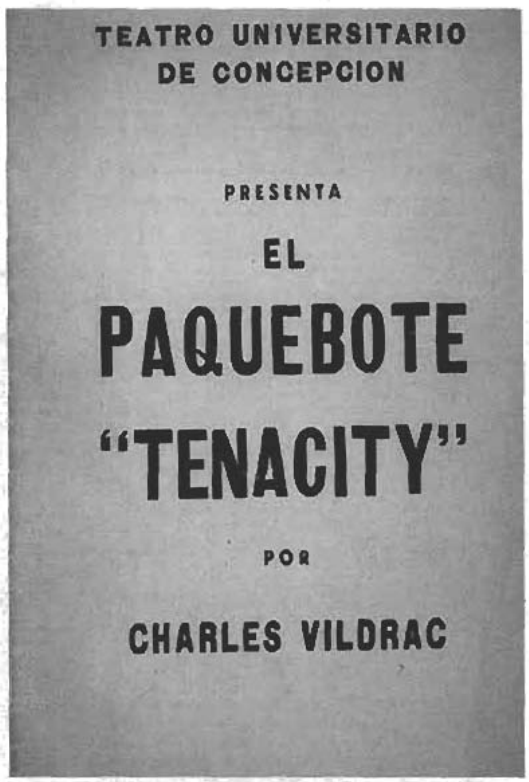
> *Con el escenario antes ocupado con cine*, y actualmente con la Cía. Flores-Frontaura, el pequeño local del TUC se ha convertido en una verdadera 'Bolsa de Comercio' ya que se ensaya simultáneamente, y los muchachos deben turnarse de obra en obra para ensayar con los directores Pérez y Valdivia.[79]

Así, en diciembre de 1953, el Teatro Universitario de Concepción estrenó *La pata de mono* de W. Jacobs-L. Parker, dirigida por Eugenio Valdivia.

Eugenio Valdivia, quien en su debut como director "afrontó bien la tensión dramática y la condujo cautamente al final",[80] continuó con la línea de promoción trazada por Jorge Lillo, difundiendo radialmente escenas de la obra antes de iniciarse la temporada.

La función de estreno de *La pata de mono* fue complementada con la presentación del examen final de los alumnos de primer año de la Escuela de Arte Dramático del Teatro Universitario, *La fablilla del secreto bien guardado* de Alejandro Casona, dirigida por la actriz y profesora Brisolia Herrera.

Luego, también en diciembre de 1953, el Teatro Universitario de Concepción estrenó *El paquebote Tenacity* de Charles Vildrac, dirigida por Ricardo Pérez.



TUC, 1953, Programa de *El Paquebote Tenacity* de Charles Vildrac, dirección de Ricardo Pérez.

[79] Juan Campanil, "Candilejas", ***La Patria***, 28 de noviembre de 1953; el destacado es nuestro. Como se desprende de este comentario periodístico, el TUC había comenzado a compartir la principal sala penquista con una nueva manifestación artística. A partir del año 1953, en un intento por incrementar y diversificar el público asistente al Teatro Concepción, la Universidad de Concepción había decidido instalar cine sonoro, "ya que el cine bien conducido es un vehículo indiscutible de difusión cultural y artística, aspecto que el Teatro Concepción está en situación de aprovechar en condiciones muy favorables para beneficio exclusivo del público y de elementos universitarios", Universidad de Concepción, ***Memoria presentada por el Directorio de la Universidad de Concepción correspondiente al año 1952***, Concepción, Escuela Tipográfica Salesiana, 1953, pp. 245-246. De todos modos, una vez que el cine ya hubo entrado en funcionamiento se sostenía que "la sala suspenderá sus funciones de cine cuando ello sea necesario para dar preferencia a los espectáculos de teatro vivo o a actos educativos con fines artísticos o de extensión cultural", Universidad de Concepción, ***Memoria presentada por el Directorio de la Universidad de Concepción correspondiente al año 1953***, Concepción, Escuela Tipográfica Salesiana, 1954, p. 23.

[80] "Dos nuevos estrenos del Teatro Universitario", ***La Patria***, 13 de diciembre de 1953.

La gestión desarrollada por Ricardo Pérez a la cabeza del Teatro de la Universidad de Concepción había buscado exponer al conjunto estudiantil -y a su público- a la experiencia y desafío de trabajar con una variada gama de directores de obras. La prensa local, sin embargo, reconoció en los diferentes responsables de las puestas que habían llegado a escena durante ese año algunos puntos de encuentro que otorgaban al quehacer del conjunto universitario penquista un cierto carácter distintivo:

> Se ve en todos ellos [directores] una intensa honradez artística en la atención de los detalles, en el aprovechamiento de las disposiciones plásticas; con mayor o menor acierto han preferido ser fieles al texto literario que impresionar al público con efectismos de segundo orden.[81]

A propósito de la figura y función del director durante esos años, Gastón von dem Bussche comenta:

> El director era el hombre fundamental, el que integraba todo este conjunto de diferentes especialidades que es el teatro. El director pasó a ser el tirano por un lado y el maestro por el otro, las dos cosas. Porque los directores eran verdaderamente feroces. Después esta situación disminuyó un poco porque llegó a un extremo que provocó resistencia en todos los actores en Chile. El director realmente llegó a ser un tirano absoluto. A veces parecía que se había pasado de un divismo a otro, del divismo del primer actor al divismo del director.

Al parecer, durante el año 1953 la figura del director ya se había instalado en el centro de la mayor parte de la actividad teatral nacional, traspasando desde el ámbito estrictamente universitario hacia el comercial; tal como se sostenía en el balance anual realizado por la revista *Ecran*:

> En general, el año 1953 se caracterizó por las acertadas presentaciones que se hicieron en nuestros escenarios. Así, vimos cómo el director pasó a tener jerarquía propia, no ya sólo entre los teatros universitarios, sino también en los conjuntos profesionales y hasta en los pequeños grupos.[82]

Luego de las productivas temporadas llevadas a cabo por el Teatro de la Universidad de Concepción durante los años 1952 y 1953 y especialmente debido a importantes hitos como la organización en Concepción del Primer Festival de Teatro Universitario, la creación de la Escuela de Arte Dramático del TUC y el gran éxito obtenido con la puesta en escena de *Todos son mis hijos*, Ricardo Pérez, director del conjunto penquista, recibió la invitación de la alcaldesa de Santiago, María Teresa del Canto, para que el Teatro Universitario de Concepción se presentara en la capital, asegurándosele a los artistas sureños que "la obra cultural por Uds. desarrollada tendrá segura acogida y contará con la cooperación de autoridades y público".[83] Así se iniciaría la primera de múltiples tentativas fallidas por llevar al Teatro de la Universidad de Concepción a Santiago, iniciativa que recién se materializaría varios años más tarde, en 1959.

[81] Alfredo Lefebvre, "Balance artístico del Teatro Universitario en 1953", *El Sur*, 1 de enero de 1954.
[82] Isidoro Basis Lawner, "Balance teatral de 1953", *Ecran, 1199*, 12 de enero de 1954.
[83] "En Santiago y ante S.E., actuará Teatro Universitario de Concepción", *El Sur*, 10 de octubre de 1953.

Aída Garcés y Gastón von dem Bussche en
TODOS SON MIS HIJOS
de Arthur Miller, dirección de Jorge Lillo, TUC, 1953.

1.5. Receso del Teatro de la Universidad de Concepción. Primer gesto de profesionalización económica, dedicación exclusiva del director del TUC a la actividad teatral. Discrepancia entre actores, directores y autoridades universitarias, prohibición de funcionamiento al TUC. Blanca García, cuarto director del TUC, 1954. (1954)

A partir del momento en que el Teatro Universitario fue institucionalmente acogido por la Universidad de Concepción, agosto de 1951, el conjunto teatral estudiantil comenzó a exhibir un sostenido y cada vez más complejo desarrollo en su forma de entender y llevar a cabo la actividad teatral, por ejemplo, acrecentando decididamente la cantidad de estrenos y funciones, realizando permanentes giras por localidades más o menos cercanas a Concepción, potenciando las actividades de extensión y beneficencia, impulsando la labor docente y gestionando valiosas instancias de diálogo e intercambio con los restantes teatros universitarios del país.

En virtud de lo anterior, al iniciarse el año 1954 la Universidad de Concepción y parte de la comunidad teatral local habían tomado clara conciencia de que el proyecto artístico y cultural pronta y promisoriamente esbozado por el conjunto estudiantil de arte escénico sólo podría ser capitalizado y potenciado en el futuro en la medida en que se concretara la incorporación a la agrupación de personas dedicadas exclusivamente a la actividad teatral. Desde la perspectiva de la casa de estudios superiores penquista, estas gestiones debían tender, en primer lugar, hacia la profesionalización económica de la instancia directiva y administrativa, para lo cual se requería la contratación de un director cuya exclusiva labor profesional fuese encabezar al Teatro Universitario de Concepción.

Siendo así, la opinión pública penquista acogió de manera entusiasta el coincidente retorno a la ciudad, en marzo de 1954, de Jorge Elliott, ex director artístico del Teatro Universitario de Concepción, quien a la brevedad se reincorporó al trabajo de la agrupación. Jorge Elliott, sin embargo -profesor de literatura, ensayista, traductor, etc.-, no tenía la intención de dedicarse exclusivamente a la actividad teatral y, por lo tanto -como explicaría años más tarde, desvinculado ya del conjunto-, nunca estuvo dispuesto a reasumir como director general del Teatro de la Universidad de Concepción en esta nueva etapa:

> A mi regreso de Londres confirmé que no estaba dispuesto a hacerme cargo de la dirección del Teatro pero que colaboraría como director de obras. En la asamblea sugerí que era el momento de llevar el Teatro a Santiago y comencé a reponer *Juno y el pavo real* mientras se arreglaba con [Jorge] Lillo para que viniera a reponer *Todos son mis hijos*, pero de súbito se nos prohibió trabajar por estar 'acéfalo el teatro'.[84]

Efectivamente, mientras los activos integrantes del Teatro Universitario de Concepción impulsaban interesantes proyectos, claro está, enmarcados en una dinámica de gestión y producción con características y definiciones similares a las de años anteriores, el Consejo Directivo del Teatro de la Universidad de Concepción prefirió congelar las actividades del conjunto hasta que éste fuese dirigido por una persona contratada en forma exclusiva para dicha tarea y por lo tanto plenamente responsable por su labor ante la institución académica.

Luego de una intensa búsqueda entre artistas vinculados a los teatros universitarios de Santiago, la Universidad de Concepción contrató como directora de su compañía de teatro a Blanca García, egresada en la especialidad de dirección de la Escuela del Teatro Experimental de la Universidad de Chile.[85]

[84] Jorge Elliott, "Declaración sobre el Teatro Universitario", *La Patria*, 16 de octubre de 1955.

[85] Según la prensa capitalina, Pedro Mortheiru, quien recientemente había abandonado el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica, habría sido otro de los candidatos seriamente considerados para asumir la dirección del TUC, *Eran, 1214*, 27 de abril de 1954. La llegada de Pedro Mortheiru a la dirección del TUC se concretaría, luego de muchos otros eventos, en 1963.

La designación de Blanca García como directora del teatro estudiantil de Concepción tuvo una heterogénea acogida por parte de la comunidad teatral penquista. Mientras algunos comentaristas locales reconocían a la nueva timonel importantes antecedentes, como haber sido profesora en Escuelas de Temporada de la Universidad de Chile y haber dirigido montajes en Perú, invitada por el Ministerio de Educación del vecino país,[86] al interior del Teatro Universitario de Concepción algunos de sus miembros se resistían a la llegada de Blanca García, quien aparecía como una foránea sin mayores méritos que los artistas locales. Esta última fue, por ejemplo, la posición de Jorge Elliott:

> Contra mi criterio técnico, se trajo de director a la señora García, algo que yo no podía tolerar porque esa directora no tenía experiencia superior a los directores locales como el señor Hyde, la señorita Brisolia Herrera, o el señor Pérez. Habría sido una falta de lealtad mía hacia quienes habían cooperado desinteresadamente en el teatro durante años permitir que se les reemplazara por una persona de menor capacidad y experiencia. Cuando se insistió en traerla me retiré del Teatro.[87]

TUC, 1954, Programa de *Marido y mujer* de Hugo Betti, dirección de Blanca García.

Blanca García emprendió prontamente la preparación del que sería su debut al frente del Teatro Universitario de Concepción, *Marido y mujer* de Ugo Betti -elección que le daba cierta seguridad en tanto en el TEUCH había sido asistente de dirección de Pedro Orthus en *Corrupción en el palacio de justicia* del mismo autor. Con el montaje de *Marido y Mujer* y las obras que le seguirían la nueva directora se proponía responder a algunas de las expectativas que la Universidad de Concepción había cifrado para su gestión y que en relación a la elección de obras y su puesta en escena, Blanca García resumía de la siguiente forma:

> Presentar teatro clásico, moderno y nacional, pero rehuyendo las interpretaciones fáciles de las obras populares y que llevan a escena cualquier compañía.[88]

[86] *Cf.* "Blanca García fue designada Directora Artística del TUC", ***La Patria***, 20 de abril de 1954.
[87] Jorge Elliott, "Declaración sobre el Teatro Universitario", ***La Patria***, 16 de octubre de 1955.
[88] "Tras las bambalinas del Teatro de la 'U'", ***La Patria***, 24 de agosto de 1954.

Paradojalmente, los primeros gestos de la Universidad de Concepción en pos de la profesionalización de su conjunto teatral y los desafíos que esto implicaba, no necesariamente estaban acompañados por mejores condiciones de trabajo para los jóvenes artistas. En el Teatro Concepción, por ejemplo, si bien el cine era suspendido para dar prioridad a los espectáculos en vivo, incluyendo por cierto al teatro, no sucedía lo mismo con los ensayos necesarios para la materialización de dichos espectáculos, ensayos que a veces debían comenzar recién en horas de la madrugada. Así, por ejemplo, durante la preparación de *Marido y mujer*:

> *Uno de los últimos ensayos generales se efectuó el sábado a las 12:30 de la noche. Apenas bajada la pantalla que recibe las imágenes de la proyectora del Teatro Concepción* comenzaron a golpear martillos y a circular obreros en demanda de los decorados. Entre tanto, por un pasillo caminaba una concentrada actriz repasando los parlamentos. En una esquina, Andrés Rojas Murphy, con actitud de doctor en leyes, manoteaba el aire exclamando.[89]

De esta forma el Teatro Universitario de Concepción arribó al estreno, en agosto de 1954, de la que sería su única producción para ese año, *Marido y mujer* de Ugo Betti, dirigida por Blanca García.

Gastón von dem Bussche y Emilia Meruane en
MARIDO Y MUJER
de Hugo Betti, dirección de Blanca García, TUC, 1954.

La crítica penquista reparó elogiosamente en la riqueza de recursos utilizada por Blanca García para llevar a escena la obra del autor italiano, sosteniendo que "en pos de esta fidelidad [al texto] ha empleado técnica mímica, escenografía funcional y simbólica, planos de actuación estáticos, crecendos en las voces, limitación de utilería y ordenaciones plásticas".[90] La prensa de Santiago, por su parte, destacó especialmente la tarea de Blanca García al armonizar la compleja y particular teatralidad que ya esbozaban los actores penquistas: "fue mérito de la directora conseguir cierta homogeneidad en un grupo de actores que tienen distinta academia, y que, en algunos casos, actúan sólo por intuición". En el plano individual resaltó la actuación de Brisolia Herrera (Sra. Herminia), "de gran temperamento, sobriedad y sinceridad", y Gastón von dem Bussche (Felipe), "quien en su breve intervención reveló talla de verdadero actor".[91]

[89] *Ibidem.*
[90] Alfredo Lefebvre, "Primer estreno 1954 del Teatro Universitario", ***La Patria***, 28 de agosto de 1954.
[91] "Estreno de *Marido y mujer* reveló positivos valores del Teatro Universitario", ***Ecran, 1233,*** 7 de septiembre de 1954.

A pesar del buen resultado escénico que significó el estreno de *Marido y mujer*, el proceso de preparación de dicha obra y el trabajo bajo las órdenes de Blanca García no habían constituido una experiencia del todo positiva para los integrantes del Teatro Universitario de Concepción, por ejemplo, en relación con la conformación del eventual futuro repertorio y los consiguientes repartos. Respecto de estas materias, Brisolia Herrera explica:

> Teníamos un gran deseo de superación en el sentido de que viniera a dirigirnos gente que tenía experiencia en Santiago, sabíamos que así podíamos crecer. Necesitábamos un aire renovador, que siempre es bueno, y que comenzó con la llegada de Blanca García a la dirección del TUC. Pero Blanca García estuvo muy poco tiempo porque también sabíamos lo que queríamos, pero a veces no nos daban lo que queríamos.
>
> Cuando tú invitas a un director, generalmente trae una obra bajo el brazo y la impone o la quiere imponer, sin saber con qué elemento humano se va a encontrar, que es algo muy importante; somos seres humanos con quienes va a trabajar. Entonces eso produce conflicto. Esa es una situación que a nosotros se nos presentó varias veces, en diferentes oportunidades. No así en otras en que trajimos a un director para una obra especial. Por ejemplo, a Jorge Lillo se le trajo para que dirigiera *Todos son mis hijos* de Arthur Miller, a Eugenio Guzmán para que dirigiera *Las tres hermanas* o a Pedro Sienna para que dirigiera *Entre gallos y medianoche*. Pero hubo otros casos en los que se invitaba al director para que dirigiera el Teatro, en general, artísticamente, y éste traía una obra. Pero, claro, resultaba que a nosotros no nos gustaba la obra.

Luego de su primer estreno y mientras Blanca García se aprestaba a continuar con su gestión estalló definitivamente el conflicto entre la dirección artística, los actores y las autoridades universitarias, situación que en un primer momento significó la salida de Blanca García de la dirección del Teatro Universitario de Concepción y el congelamiento de las actividades del conjunto. A continuación, el elenco de actores y técnicos autogestionó el regreso de Jorge Elliott y emprendió, bajo su dirección, la preparación de *Sueño de una noche de verano* de William Shakespeare. Pero, ante los eventos sucedidos, el Consejo Directivo del Teatro de la Universidad de Concepción optó por prohibir la producción del clásico inglés, declarar en receso al Teatro Universitario y, finalmente, impedir a sus miembros el ingreso a las dependencias que ocupaban en el Teatro Concepción. A propósito del final de estos acontecimientos, ocurridos durante el segundo semestre de 1954, Brisolia Herrera recuerda:

> Nosotros teníamos una fuerte cohesión como grupo, conocíamos nuestra realidad, nuestras necesidades y problemas. Y en ese caso el problema estuvo en Blanca García. Pero cuando la Universidad le dijo a Blanca que no podía seguir, tampoco nos permitió a nosotros seguir haciendo teatro. En concreto, se nos puso un candado en la puerta y ni siquiera podíamos entrar a los lugares que ocupábamos en el Teatro Concepción.

La opinión pública local se posicionó en forma inmediata y crítica frente a la crisis de la agrupación estudiantil. Mientras en algunos medios se anunciaba el fin del movimiento teatral universitario penquista, en otros se abogaba por la superación de las desaveniencias internas y la pronta resurrección de las actividades del conjunto:

> En una desagradable encrucijada se encuentra el TUC. Diversas razones y equivocadas interpretaciones han llevado a este importante movimiento artístico a una posición inconfortable, que no se compadece con la importancia ni las consideraciones que le debe al público de Concepción, que ha seguido con verdadero interés las actuaciones de este elenco, y que ha visto, con verdadero pesar, cómo, durante el presente año, su labor ha sido mínima (...)

> A las desaveniencias originadas en el seno de la institución, se ha sumado la decisión del Consejo del TUC de dejarlo en receso, con lo cual se ha perdido la esperanza de reponer algunas obras, y lo que es más, le ha dejado sin local, ya que este receso le ha cerrado las puertas de la sala con que contaba en el Teatro Concepción (...)
>
> Se hace necesario una asamblea general con asistencia del Consejo y todos los actores, a fin de corregir rumbos y elaborar un plan de actividades futuras, para borrar este ingrato impasse del año 54.[92]

Durante los últimos meses de 1954 el Teatro Universitario de Concepción mantuvo como única actividad la labor desarrollada a través de la Escuela de Arte Dramático, que continuaba siendo dirigida por Brisolia Herrera. En su segundo año de funcionamiento, ahora en dependencias de la Escuela de Bellas Artes, la escuela de teatro había ampliado su programa de estudios de tres a seis asignaturas fundamentales, sumando a las clases de actuación, voz e historia del teatro los cursos de expresión corporal, maquillaje y esgrima. Los estudiantes de primer y segundo año de la Escuela de Arte Dramático proporcionarían a los aficionados penquistas la única otra manifestación de arte escénico universitario durante esta temporada, presentando, en diciembre de 1954, *Doña Rosita la soltera* de Federico García Lorca y *La guarda cuidadosa* de Miguel de Cervantes, ambas con dirección de Brisolia Herrera.[93]

La breve gestión que Blanca García alcanzó a realizar con el Teatro Universitario de Concepción durante parte del año 1954, de todos modos conllevó la implementación de dos meritorias iniciativas. En primer lugar, como una forma de enfrentar las dificultades de público y presupuesto, el conjunto estudiantil impulsó, a partir del estreno de *Marido y mujer*, la campaña de venta de Bonos para Socios Cooperadores, quienes ampliarían los ingresos del Teatro Universitario y a quienes se dedicarían los estrenos y otras funciones especiales.[94] En segundo lugar, a partir del cierre de la temporada de funciones de *Marido y mujer*, los actores penquistas -todavía amateurs en tanto no tenían contrato ni sueldo- comenzarían a recibir una pequeña asignación económica por la labor realizada.

Al año siguiente, 1955, Eugenio Valdivia, iluminador, escenógrafo y director del conjunto estudiantil, asumiría como director interino del Teatro Universitario, cargo que ocuparía brevemente, pero desde el cual iniciaría el período de resurgimiento y consolidación definitiva del Teatro de la Universidad de Concepción -situación paralela al importante reconocimiento nacional e internacional que conllevarían para la Universidad de Concepción las Escuelas de Verano que comenzarían a realizarse en la ciudad a partir de enero de 1955.

[92] Alejandro Chávez Bork, "Sucede en Arte", ***La Patria***, 9 de diciembre de 1954.

[93] Además, luego de que el TUC fue declarado en receso, un grupo de actores integrado por Brisolia Herrera, Elvira Santana, Roberto Navarrete, Tennyson Ferrada, Gastón von dem Bussche y Andrés Rojas, continuó realizando extraoficialmente algunas actividades como, por ejemplo, un recital de poesía chilena del que se ofrecieron varias funciones en Concepción y localidades cercanas.

[94] Algunos años antes, el TEUCH, del cual provenía Blanca García, se había visto en la necesidad de impulsar una campaña similar.

1.6. Protagonismo femenino en la reaparición y afianzamiento del Teatro de la Universidad de Concepción.
Brisolia Herrera, primera directora de una puesta en escena y de una escuela de teatro universitarias.
Blanca García, Verónica Cereceda e Inés Fierro.
(1952-1956)

A partir del momento en que surge y se consolida el medio teatral profesional propiamente chileno -primeras décadas del siglo XX-, éste pronto logró conquistar el interés del público masivo, principalmente a través del atractivo ejercido por grandes divos que en base a carisma y talento se apoderaban de las preferencias de los espectadores y de los lugares de privilegio del quehacer teatral nacional. Así, los espectáculos eran concebidos y desarrollados en torno al primer actor y para especial lucimiento de éste, con quien el espectador establecía fuertes conexiones emocionales.

Durante varias décadas el centro de este sistema de teatralidad estuvo ocupado casi exclusivamente por artistas masculinos, como Arturo Bührle, Enrique Báguena, Pedro Sienna, Alejandro Flores y Rafael Frontaura, entre otros, frente a los cuales las principales actrices no lograban equipararse en términos de importancia y reconocimiento masivo. Es sólo a partir de los años cuarenta que algunas mujeres comienzan a encabezar importantes compañías comerciales-profesionales, pero siempre en asociación con un primer actor, como sucede, por ejemplo, en los casos de Américo Vargas-Pury Durante o Lucho Córdova-Olvido Leguía.

La institución del primer actor o primera actriz, sin embargo, fue programática e inmediatamente superada al interior del movimiento de renovación escénica impulsado paralelamente por los teatros universitarios a partir de la década del cuarenta. Los conjuntos estudiantiles introdujeron la figura y rol del director en la escena nacional, convirtiendo a éste en el eje del sistema de teatralidad impulsado desde las principales casas de estudios superiores del país. El director aunó en términos de forma y contenido los variados oficios y saberes implicados en el complejo proceso de puesta en escena, emergiendo así como el principal responsable de la interlocución establecida con los espectadores.

La gradual, pero definitiva transición desde el primer actor hacia el director como figura central en casi la totalidad del quehacer escénico chileno, de todos modos mantuvo el posicionamiento prácticamente exclusivo de artistas masculinos en el lugar de privilegio de la actividad teatral, sobresaliendo, especialmente durante las primeras décadas del movimiento universitario, la impresionante labor de maestros como Pedro de la Barra, Agustín Siré, Pedro Orthus, Jorge Lillo, Pedro Mortheiru y Eugenio Dittborn, entre otros.

En medio de la marcada división sexual de roles artístico-profesionales al interior de todos los conjuntos teatrales universitarios del país, el Teatro Universitario de Concepción fue la agrupación que más tempranamente se abrió a la posibilidad de que mujeres de teatro asumieran el rol emblemático del movimiento estudiantil de renovación escénica: director/a.

Brisolia Herrera, primera directora de una puesta en escena, 1952, y de una escuela de teatro, 1953, universitarias.

En mayo de 1952, a poco más de una década desde el nacimiento de los teatros universitarios y el consiguiente ingreso del director al medio teatral chileno, Brisolia Herrera se convirtió en la primera mujer en asumir la dirección de una obra llevada a escena por un conjunto universitario estrenando, con el Teatro Universitario de Concepción, *El aniversario* de Anton Chejov. Luego, continuaría su breve, pero pionera producción dirigiendo, en julio de 1952, *El fuego mal avivado* de Jean Jacques Bernard y, en mayo de 1953, *El ensayo de la comedia* de Daniel Barros Grez -además de los montajes que dirigió como exámenes de la Escuela de Arte Dramático de la que era profesora y directora. A propósito de la forma en que Brisolia Herrera llegó a desempeñar esta importante función, la actriz recuerda:

> No lo hice a conciencia sino que sucedió por necesidad; la necesidad crea el órgano. De hecho, dirigí en contra de mi voluntad porque yo no me consideraba ni me considero directora sino actriz. Pero, como al estar en Santiago, en el Experimental, había aprendido y conocido algunas cosas nuevas o diferentes, algunas obras, entonces me atreví. Es decir, tuve que hacerlo... era necesario para el funcionamiento del grupo. Así fue como llegué a dirigir *El ensayo de la comedia* de Barros Grez y otras más. Se trataba de cosas pequeñas, sin mucha ambición, pero para probar con los compañeros: -"Hagamos algo".[95]

Lamentablemente, el temprano y significativo aporte de Brisolia Herrera y el Teatro de la Universidad de Concepción en esta materia ha sido invisivilizado por los estudios especializados, la gran mayoría de los cuales han insistido en tematizar a los teatros universitarios considerando casi exclusivamente a los conjuntos de Santiago. Así, por ejemplo, en relación con la diferenciación sexual en el trabajo teatral al interior de las agrupaciones universitarias, especialmente durante sus primeras décadas, se ha señalado:

> Los gestores del espectáculo y de la actividad escénica son los directores, oficio recién introducido en nuestro país. Los repertorios, los estilos de actuación, la estética escénica, las escuelas pedagógicas, son desarrollados bajo el estímulo y orientación de grandes maestros del teatro (...) Huelga decir que en los primeros 30 años desde la introducción del director en la escena nacional, no hay *ninguna mujer* que ejerza este rol en producciones centrales [?] del teatro profesional. El teatro para niños es un área en que entretanto se ejercitan como directoras, al igual que el teatro de extensión a estudiantes e instituciones.[96]

A pesar de que la llegada de Brisolia Herrera a la dirección de obras fue involuntaria -y aún cuando la actriz penquista no desarrolló una carrera como directora-, de todos modos llevó a cabo un importante trabajo dirigiendo montajes significativos, no sólo por las temporadas de funciones que de éstos se ofrecieron en el Teatro Concepción sino también por el lugar central que estas producciones ocuparon dentro del amplio programa de acción cultural impulsado por el conjunto de la casa de estudios superiores penquista. Con la puesta en escena de *El ensayo de la comedia* el Teatro Universitario de Concepción se introdujo en la producción de obras chilenas y con el montaje de *El aniversario* el conjunto estudiantil penquista inició la realización de múltiples giras con las cuales marcaría una permanente presencia en diversas localidades del sur del país. De hecho, seis meses después de que Brisolia Herrera condujera al conjunto al estreno de la obra de Barros Grez, la prensa penquista todavía informaba que "una vez más salió de gira por la provincia *El ensayo de la comedia* (...) una pesadilla para los muchachos del TUC, pues se ha dado tantas veces que llegan a delirar con ella".[97]

[95] Teresa Orrego, la primera mujer que dirigió en el TEUCH, debutó un poco más tarde, en 1956, con *Jinetes hacia el mar* de John Signe y *La carroza del santo sacramento* de Próspero Merimée, Rubén Sotoconil, ***20 años de Teatro Experimental***, *op. cit.*, 1991, pp. 173-174. Teresa Ramos, otra mujer relativamente pionera en esta labor, debutó como directora en 1968 con *El deseo de casarse* de Lope de Rueda, llevada a escena por el Teatro de la Universidad de Antofagasta, Mario Cánepa, ***Historia de los Teatros Universitarios***, *op. cit.*, p. 238. En el caso de la primera mujer que dirigió en el TEUC, esto sucedió recién en 1990, año en que Claudia Echeñique estrenó *Cariño Malo* de Inés M. Stranger, María de la luz Hurtado, ***Memorias Teatrales. El Teatro de la Universidad Católica en su cincuentenario***, Santiago, Pontificia Universidad Católica de Chile, 1993, pp. 125-127 y 219.
[96] María de la Luz Hurtado, "Itinerario: la mujer en el teatro chileno". ***Apuntes, 108***, 1994-1995, p. 101.
[97] Juan Campanil, "Candilejas", ***La Patria***, 28 de noviembre de 1953.

TUC, 1952, Programa de *El fuego mal avivado* de Jean Jacques Bernard, dirección de Brisolia Herrera.

Luego, el Teatro Universitario de Concepción fue pionero en términos de ofrecer al público chileno -de Concepción y otras localidades del sur del país- la posibilidad de acercarse a una compañía nacional de teatro para encontrarse con una puesta en escena que, como producto final e integral, fundamentalmente expresaba la visión de una mujer respecto del mundo reconstruido y propuesto en y desde el escenario.

Más tarde, cuando en 1954 la Universidad de Concepción buscó en Santiago a un director general para su conjunto teatral, la elección recayó en otra mujer, Blanca García, quien durante ese mismo año dirigió al TUC en *Marido y Mujer* de Ugo Betti.

La importante labor desarrollada por las mujeres integrantes del Teatro Universitario de Concepción durante los años de afianzamiento del conjunto fue también fundamental en relación con otra de las dimensiones esenciales del movimiento renovador impulsado por los teatros universitarios: la docencia. Además de la serie de profesoras que dictaron diferentes cursos en la Escuela de Arte Dramático del Teatro Universitario de Concepción: María Teresa Montenegro, Dicción e Impostación de la Voz, 1953 y 1954; Brisolia Herrera, Historia del Teatro, 1953, Actuación, 1954; Blanca García, Actuación y Expresión Corporal, 1954; la escuela de teatro en su conjunto era dirigida por Brisolia Herrera. A continuación, superados los conflictos y el receso del año 1954, otra mujer, Verónica Cereceda, asumiría la dirección de la segunda versión de la Escuela de Teatro.

Inés Fierro

Finalmente, en el ámbito administrativo, una vez que la Universidad de Concepción dio paso a una relativa democratización del Consejo Directivo del Teatro, incorporando a éste, a partir del año 1953, la figura de los delegados de actores, Inés Fierro sería la primera integrante de la agrupación en asumir como representante del elenco teatral frente a las autoridades universitarias, rol dirigencial que desempeñaría durante varios y largos períodos. A propósito de su llegada a dicha función y la labor desarrollada durante esos primeros años, Inés Fierro recuerda:

> Lo dirigencial fue una característica mía desde siempre, desde presidenta de curso en el colegio hasta delegada de curso y luego presidenta del centro de estudiantes de odontología en la universidad. Siempre fui muy activa. Ahora, como delegada de los actores tenía que ir a reuniones con el Directorio de la Universidad o con el Consejo Directivo del Teatro, donde se trataban numerosos temas sobre los que ellos resolvían y de los cuales a mí se me ponía al tanto para que transmitiera la información al elenco. Pero también como delegada de actores tenía que llevar la voz del elenco a dichas instancias, exponer situaciones, plantear problemas o defender cosas que para el elenco eran importantes. Por ejemplo, recuerdo que para el montaje de *Esquinas Peligrosas* Eduardo Hyde hizo numerosos requerimientos sobre el vestuario, el calzado y otras cosas. Entonces, nosotros necesitábamos unos zapatos de gamuza verde que vendía Mingo, frente a la plaza. Pero Lisandro Muñoz, el tesorero del teatro, ponía obstáculos y problemas y cuestionaba que tuvieran que ser esos zapatos y no otros más baratos. A mí me daba una rabia enorme porque esos eran los zapatos que el director necesitaba para hacer su obra; tenía que pelear y negociar, pero al final igual logramos los zapatos.

2. SEGUNDO PERÍODO: RESURGIMIENTO, CONSOLIDACIÓN, CONSAGRACIÓN, FRACTURA, RECUPERACIÓN Y RECESO DEL TEATRO DE LA UNIVERSIDAD DE CONCEPCIÓN, TUC. (1955-1964)

2.1. Resurgimiento del Teatro de la Universidad de Concepción. Reagrupación en torno a un Teatro-Escuela, estrategia de sobrevivencia frente a la crisis. Inauguración de la Sala Rucalil. Eugenio Valdivia, director interino del TUC, 1955. (1955)

El sistemático y cada vez más complejo quehacer desarrollado por el Teatro de la Universidad de Concepción, TUC, en especial entre los años 1950 y 1953, había motivado a las autoridades de la casa de estudios superiores penquista a intentar optimizar la gestión del conjunto estudiantil poniéndolo, a partir de 1954, bajo la dirección de un profesional proveniente de un circuito teatral más exigente, como Santiago, quien contratado para dedicarse exclusivamente a la labor de dirigir al TUC, debería responder única y directamente a las intenciones e intereses de las autoridades universitarias. Los artistas locales, sin embargo, sabiéndose principales responsables y protagonistas de los muchos logros obtenidos y, por lo mismo, con opiniones formadas respecto a cómo entender y hacer el teatro, no estaban dispuestos a asumir un rol meramente pasivo o secundario frente a la toma de decisiones que, como éstas u otras, sentían también eran de su competencia. Ese fue el contexto en que se suscitó la crisis al interior del Teatro Universitario de Concepción al ser designada Blanca García como directora del conjunto y que estalló luego del estreno de *Marido y mujer*, conflicto a raíz del cual la Universidad de Concepción finalmente declaró en receso al TUC. Esta situación se prolongaría durante el segundo semestre de 1954 y el primer semestre de 1955.

Durante dicho receso artístico el quehacer teatral al interior de la Universidad de Concepción se replegó al ámbito de la docencia. Por una parte, la Escuela de Arte Dramático, dependiente del suspendido Teatro Universitario, finalizó su segundo año de actividades académicas presentando, en diciembre de 1954, los exámenes *Doña Rosita la soltera* de Federico García Lorca y *La guarda cuidadosa* de Miguel de Cervantes, ambos con dirección de Brisolia Herrera.[98] Por otra parte, la Universidad de Concepción organizó, en enero de 1955, su Primera Escuela de Verano, evento académico en cuyo marco fueron programados los cursos "Análisis estilístico de la obra de teatro" a cargo de Alfredo Lefebvre, comentarista y crítico teatral penquista,

[98] Después de terminar sus compromisos artísticos y académicos correspondientes al año 1954, Brisolia Herrera fue (re)contratada como actriz por el TEUCH -institución en la que trabajaría hasta volver a Concepción y reintegrarse al TUC en 1959-: "El TUC pierde con su alejamiento a uno de sus mejores y más disciplinados artistas, como asimismo el público penquista que a través de sus actuaciones en teatro y radio la había convertido en su favorita", "Hoy se dirige a Santiago Brisolia Herrera a fin de ingresar al T. Experimental", *La Patria*, 4 de marzo de 1955.

e "Interpretación teatral" dictado por Jorge Lillo, director santiaguino que en 1953 había dirigido exitosamente al Teatro Universitario de Concepción en *Todos son mis hijos.*[99]

La Universidad de Concepción, atenta al entusiasta sentir de la comunidad local por la actividad teatral y, al mismo tiempo, consciente de que el prestigio alcanzado por su Teatro Universitario constituía una inversión institucional que no convenía desaprovechar, estaba interesada en reimpulsar pronta y eficazmente las actividades del conjunto de arte escénico. Para esto inicialmente contactó a Jorge Lillo para asumir la dirección de la agrupación estudiantil, quien se trasladó a Concepción "luego de intensas gestiones que se hicieron para ello" y cuya contratación fue dada como un hecho, no obstante la iniciativa final y sorpresivamente no prosperó.[100] El receso teatral, sin embargo, no podía prolongarse y por ello, Eugenio Valdivia, polifacético integrante del Teatro Universitario de Concepción -técnico, diseñador y director-, asumió, en calidad de director interino, la labor de reorganizar al TUC con miras a su resurgimiento. Así, mientras la Universidad de Concepción continuaba la búsqueda entre artistas de reconocida trayectoria nacional e internacional como, por ejemplo, Pedro Mortheiru o Rafael Frontaura, para que en el futuro cercano eventualmente trabajaran con el conjunto local, Eugenio Valdivia, acompañado por varios de aquellos que en los últimos años habían dado vigorosa vida a las actividades del Teatro Universitario de Concepción y de su Escuela de Teatro, como Roberto Navarrete, Gastón von dem Bussche, Tennyson Ferrada, Andrés Rojas, Fernando Pinto, Elvira Santana y Emilia Meruane, impulsó la reorganización de la agrupación en torno a la preparación de dos nuevas puestas en escena y su instalación en un nuevo espacio de trabajo.

De este modo, el Teatro Universitario de Concepción reapareció estrenando, en septiembre de 1955, en la Sala Rucalil, *La carroza del Santo Sacramento* de Próspero Merimée, dirigida por Eugenio Valdivia, y *Cómo él mintió al marido de ella* de George Bernard Shaw, dirigida por Roberto Navarrete; puesta en escena que señaló el debut como director de otra de las figuras más emblemáticas y multifacéticas en la historia del conjunto penquista y del teatro chileno, Roberto Navarrete, actor, director y dramaturgo.

TUC, 1955, Programa de *Cómo él mintió al marido de ella* de George Bernard Shaw, dirección de Roberto Navarrete y *La carroza del Santo Sacramento* de Próspero Merimée, dirección de Eugenio Valdivia.

[99] El teatro inmediatamente se convertiría en una de las materias permanentes e importantes dentro de las Escuelas de Verano que comenzarían a realizarse a partir del año 1955, destacando, a cargo de diferentes cursos, conferencias y seminarios, figuras del quehacer teatral local, nacional e internacional como, 1955: Jorge Lillo y Alfredo Lefebvre; 1956: Rubén Sotoconil e Italo Ricardi; 1957: John B. Priestley, Eugenio Guzmán, Julita Pou, Guillermo Nuñez y Mario Naudón; 1958: Thornton Wilder, Fernando Debesa, Luis Alberto Heiremans, Fernando Josseau, José Ricardo Morales y Alberto Villegas; 1959: Orlando Rodríguez e Isidora Aguirre; 1960: Atahualpa del Cioppo y Walter Rela, etc.

[100] *Cf.* "Jorge Lillo dirigirá Teatro Universitario de Concepción", ***La Patria***, 26 de enero de 1955; "Jorge Lillo presentará Teatro Universitario con entretenida obra cómica", ***La Patria***, 12 de abril de 1955; "Ningún director del Teatro Experimental vendrá a ésta [ciudad] para dirigir T. Universitario", ***La Patria***, 11 de junio de 1955.

El accionar de Eugenio Valdivia tendiente a reflotar a la agrupación teatral local había sido acompañado y apoyado por la Universidad de Concepción habilitando un nuevo espacio para el Teatro Universitario de Concepción, la Sala Rucalil, en la que se prepararon los dos nuevos montajes y que fue oficialmente inaugurada con el estreno de estas dos nuevas producciones. Esta, ubicada en dependencias de la Escuela de Bellas Artes y decorada por Julio Escámez, estaba destinada a servir como sala de ensayo y para la realización de temporadas de cámara -sesenta espectadores-, especialmente mientras el trabajo del conjunto no recuperara la solidez exhibida hasta el año anterior. En otras palabras, la puesta en funcionamiento de la Sala Rucalil, junto con beneficiar a la agrupación estudiantil entregándole un espacio de uso exclusivo, también permitía a las autoridades universitarias acotar el accionar del Teatro Universitario quitándole la cobertura y proyección que naturalmente brindaba la ocupación del Teatro Concepción, esto mientras no fuese completamente restablecida la confianza en el accionar del TUC.

La derivación de la agrupación estudiantil hacia un espacio de cámara -o "teatro de bolsillo", como se le llamó- fue vista por los actores penquistas como una iniciativa que igualmente ofrecía algunas interesantes posibilidades de desarrollo, particularmente en relación con las condiciones en que podrían materializarse las temporadas venideras:

> Así podremos mantener las obras mucho más tiempo, lo que permitirá a todos un trabajo mejor y desde luego un mayor perfeccionamiento.[101]

La gestión liderada por Eugenio Valdivia había tenido como principal mérito la reconstitución de un elenco y un espacio de trabajo en base al cual pudiera resurgir el Teatro Universitario de Concepción una vez superado este momento de crisis institucional. Por ello, las nuevas puestas en escena y la nueva sala finalmente habían dado lugar a una experiencia de Teatro-Escuela; sobre y/o detrás del escenario completaron su formación teatral varios de los jóvenes que anteriormente habían asistido a la Escuela de Arte Dramático del Teatro Universitario y otros que se habían acercado a éste durante ese mismo año 1955, los cuales comenzarían a alternar con los actores y actrices de mayor experiencia. A propósito del trabajo realizado durante esta temporada, Gastón von dem Bussche comenta:

> Hicimos teatro como pudimos, con pocos recursos y repartiéndonos entre todos todas las responsabilidades. Y fue difícil; para *Cómo él mintió al marido de ella* Roberto Navarrete tuvo que asumir la dirección y también actuar, y entre los dos además teníamos que apuntalar en escena a Fresia Acuña, quien recién estaba subiendo de la escuela al elenco. Así y todo de ésta y aún más de la otra obra de ese año, *La carroza del Santo Sacramento*, igual se dieron bastantes funciones. Pero fue todo muy difícil.

A pesar del esfuerzo y empuje con que los miembros del Teatro Universitario de Concepción lograban sobrevivir como conjunto, la precariedad organizativa e institucional en que se mantenía la agrupación inevitablemente mermaba las posibilidades reales de satisfacer las altas expectativas que la comunidad penquista había cifrado en el quehacer del Teatro Universitario local a partir de la brillante labor desarrollada por el mismo conjunto en años anteriores:

> Los primeros pasos en estas actividades son siempre los más difíciles, pero, vencidos estos con excelentes resultados, parecía que al TUC le sonreía un porvenir lleno de triunfos. Por esta razón me ha extrañado mucho que desde hace dos años el TUC haya disminuido notablemente la cantidad, y lo que es más importante, la calidad de sus obras y represen-

[101] "Sala de espectáculos inaugurará el Teatro Universitario de Concepción", *La Patria*, 19 de junio de 1955.

Gastón von dem Bussche y Fresia Acuña en
CÓMO ÉL MINTIÓ AL MARIDO DE ELLA
de George Bernard Shaw, dirección de Roberto Navarrete, TUC, 1955.

taciones. Iba tan bien encaminada la labor de este grupo, demostración viviente de la cultura penquista, que no me atino a explicar el porqué de este repentino decaimiento en su actividad: cuando antes presentaban cinco o seis estrenos en un año, en este año apenas hemos visto dos obras cortas que no respondieron al renombre que había adquirido el TUC.[102]

En dicho contexto la Universidad de Concepción, comprendiéndose vitalmente comprometida con el devenir de la comunidad y la cultura penquistas, hizo frente a la obligación que le cabía no sólo en términos de mantener o apoyar un grupo de teatro sino de impulsar -y/o redefinir- un sólido plan de desarrollo para el Teatro Universitario de Concepción y, en general, para el arte escénico de la ciudad y la zona. Para asumir la responsabilidad de dicho desafío las autoridades de la casa de estudios superiores depositarían su confianza en Gabriel Martínez, director capitalino que en noviembre de 1955 llegó a Concepción para ocupar la dirección del Teatro Universitario local. Desde este cargo Gabriel Martínez lideraría la definitiva consolidación artística e institucional del Teatro Universitario de Concepción, llegando a ser ampliamente reconocido como una de las figuras de mayor trascendencia en la historia del conjunto penquista.

2.2. Consolidación (1) del Teatro de la Universidad de Concepción. Nuevo impulso a la Escuela de Teatro del TUC. Consejo Ejecutivo del Teatro de la Universidad de Concepción, inicio de la democratización de la gestión al interior del TUC. Festival de Teatro de Concepción, primer encuentro nacional de investigación teatral. Llegada de David Stitchkin a la rectoría de la Universidad de Concepción, un rector vitalmente ligado al teatro y al TUC. Gabriel Martínez, quinto director del TUC, primer período, 1956-1958. (1956)

Luego del significativo y hasta vertiginoso crecimiento del quehacer del Teatro Universitario de Concepción durante los primeros años de la década del cincuenta, la mera sobrevivencia de la agrupación durante las dos últimas temporadas -1954 y 1955- aparecía ante los ojos de la comunidad académica y la opinión pública penquistas como un preocupante retroceso. Por ello, las autoridades de la Universidad de Concepción contactaron a Gabriel Martínez, un profesional todavía emergente, pero de rica y variada experiencia en el medio teatral santiaguino, para reorientar al Teatro Universitario local tras una senda de desarrollo consistente.

Gabriel Martínez, quien luego de haber estado vinculado a la Escuela del Teatro Experimental de la Universidad de Chile había trabajado en el CADIP, Centro de Arte Dramático del Instituto Pedagógico, y en el Teatro Realista Popular, apareció como el candidato ideal para asumir el desafío de reinstalar y consolidar al Teatro Universitario de Concepción al interior del sistema de teatralidad inaugurado en Chile por los conjuntos universitarios hacía más de una década y del cual la agrupación penquista parecía haberse alejado. Por lo mismo, la comunidad teatral de Concepción valoró como un aspecto de primera importancia el hecho que el nuevo director llegara avalado por el ya emblemático Pedro de la Barra, Premio Nacional de Arte, fundador y director del Teatro Experimental de la Universidad de Chile.

[102] Omar Zemal, "Teatro en Concepción (cartas al director)", *La Patria*, 14 de octubre de 1955.

A propósito del objetivo que las autoridades de la casa de estudios superiores penquista buscaban conseguir al contratar a Gabriel Martínez como director del Teatro Universitario de Concepción, años más tarde éste recordaría:

> En un momento dado, fui designado director del Teatro de la Universidad de Concepción para hacer teatro universitario, de tipo experimental, un poco según la línea del Teatro Experimental de la Universidad de Chile, que entonces marcaba rumbos, clásicos y modernos, siguiendo las corrientes escénicas innovadoras de Europa.[103]

Para acometer dicha labor, el nuevo director arribó a la ciudad y al conjunto en compañía de su esposa, Verónica Cereceda, actriz, quien además asumiría la dirección de la Escuela de Teatro, y Alberto Villegas, actor y profesor de voz y con el tiempo uno de los intérpretes de más dilatada carrera en la historia del Teatro Universitario de Concepción.

Gabriel Martínez deseaba conocer rápida y directamente al grupo humano con el cual debería delinear un plan de desarrollo artístico y cultural de extensas e intensas proyecciones, razón por la que, luego de concensuar una obra con los actores locales, comenzó de inmediato los ensayos del que sería su debut al frente del conjunto penquista. El encuentro con el elenco universitario sería fecundo desde el primer momento, tal como recuerda Inés Fierro, actriz que participó de esta especie de refundación del Teatro Universitario de Concepción:

> El encuentro con Gabriel y con su trabajo fue muy grato y a la vez muy productivo desde el comienzo porque él era una persona muy accesible y acogedora y al mismo tiempo muy exigente, un gran amante del teatro muy entregado a lo que hacía. Desde el primer montaje nos enseñó muchísimo sobre el trabajo de ser actor, nos hacía pensar mucho. Y con el tiempo se convirtió en un verdadero maestro.

Gabriel Martínez,
Director del TUC,
1956-1958 y 1960-1962.

[103] Gabriel Martínez, "De Concepción a Lunlaya (el viaje de Gabriel Martínez)", ***El tonto del pueblo, Revista de Artes Escénicas, 0***, 1995; en adelante, todos los fragmentos testimoniales de Gabriel Martínez que no refieran a su fuente corresponden al mismo artículo.

Efectivamente, después de más de una década desde el nacimiento del Teatro Universitario de Concepción, y sin desconocer los muchos méritos y aportes de todos los directores que anteriormente habían trabajado en/con el conjunto penquista, Gabriel Martínez sería reconocido por gran parte de los actores locales como el primer maestro del teatro llegado a las filas del TUC. En relación con la impresión que causaría el nuevo director, Aída Garcés, quien a partir de ese momento se reincorporaría al trabajo teatral universitario, agrega:

> Para mí el gran momento de cambio en la historia del TUC se produjo cuando llegó Gabriel Martínez, quien trajo e impuso una actitud aún mucho más profesional de la que ya teníamos hacia el trabajo. Era un espléndido hombre y un excelente director. Se preocupaba mucho de nosotros, los actores, de modo que estuviéramos en las mejores condiciones -de todo tipo- para abordar nuestro trabajo, los personajes. Conversaba mucho y dejaba crear libremente, hacía preguntas sobre lo que uno proponía y entonces él iba seleccionando el material que le servía. Pero nunca se impuso, él dejaba crear. Y cuando se trataba de un actor con menos experiencia o que aún con experiencia tenía dificultades para dar con algún trabajo en particular, entonces aparecía el gran pedagogo que además era y ayudaba al actor a sacar su personaje y su trabajo adelante.

En enero de 1956, a sólo dos meses desde la llegada del nuevo director, el Teatro Universitario de Concepción estrenó *Sganarelle o el cornudo imaginario* de Moliére, dirigida por Gabriel Martínez.

La opinión pública local acogió en forma unánimemente entusiasta la nueva producción, valorando sobre todo el regreso del conjunto de arte escénico a un nivel de producción artística cercano al que la comunidad penquista parecía haberse acostumbrado, el cual estaba dispuesta tanto a exigir como a premiar:

> El grupo teatral universitario demostró ayer una vez más su preparación y la categoría artística de sus componentes.[104] Una vez más, los jóvenes integrantes de este grupo teatral penquista supieron darle personalidad a cada uno de sus papeles, haciendo de este estreno un completo éxito artístico. El público aplaudió prolongadamente la representación obligando a los actores a salir repetidamente al escenario para estimularlos con estas manifestaciones de agrado.[105]

Paralelamente, Gabriel Martínez acompañó el inicio de su gestión en Concepción impulsando una reorganización de la Escuela de Teatro del Teatro Universitario de Concepción, dirigida ahora por Verónica Cereceda, instancia académica en cuya nueva versión se contempló la siguiente oferta inicial de cursos: Actuación, impartido por Gabriel Martínez; Voz, dictado por Alberto Villegas; Maquillaje, ofrecido por Mario Ricardi; y Análisis Dramático y Dramaturgia, a cargo de Verónica Cereceda.[106]

La posibilidad de formación en al ámbito de la escritura dramática constituiría la gran novedad y despertaría el mayor interés, asistiendo a estos cursos más de cincuenta alumnos solamente durante ese primer año. De hecho, no sólo participaron de esta nueva instancia de formación profesional los estudiantes de teatro matriculados en la Escuela sino también varios de los antiguos miembros del elenco del Teatro de la

[104] "La obra de Moliere, liviana y picaresca, que presentó el TUC, agradó al público", *El Sur*, 26 de enero de 1956.
[105] "En brillante velada el Teatro Universitario estrenó ayer *El cornudo imaginario*, de Moliere", *La Patria*, 26 de enero de 1956.
[106] Pronto se repondrían en el programa de estudios los cursos Preparación Física e Historia del Teatro y se agregarían los cursos Práctica de Tramoya e Inglés.

Universidad de Concepción, algunos de los cuales en los próximos años comenzarían a emerger como autores dramáticos; entre los primeros -estudiantes-, José Chesta, y entre los segundos -actores-, Roberto Navarrete y Gastón von dem Bussche. En relación con dicha experiencia, este último comenta:

> Las clases de dramaturgia de Verónica Cereceda fueron las primeras que sobre la materia se conocieron en Concepción. Y fueron muy buenas y muy técnicas -muy atenidas a una estricta visión de la estética realista. Sin duda sirvieron mucho y dieron frutos, tanto para los nuevos alumnos como para quienes nos habíamos formado en el oficio.

Verónica Cereceda.

Finalmente, Gabriel Martínez también se ocupó de iniciar esta nueva etapa en la vida del conjunto penquista impulsando la democratización de la gestión administrativa y directiva del Teatro de la Universidad de Concepción. Así, paralelo al Consejo Directivo, integrado por diversas autoridades universitarias, el nuevo director creó el Consejo Ejecutivo, instancia más directamente conectada al quehacer concreto del conjunto y en la cual dio importante participación a representantes del cuerpo de actores y técnicos. En su primera versión el Consejo Ejecutivo estuvo compuesto por Gabriel Martínez, Director; Pablo Dobud, Jefe de Producción; Verónica Cereceda, Jefa de Educación; Andrés Rojas, Jefe de Propaganda; Tennyson Ferrada, Jefe de Extensión; y Fernando Pinto, Tesorero.

De esta forma, Gabriel Martínez gradualmente comenzaría a compartir con los integrantes del Teatro Universitario de Concepción buena parte de las decisiones y responsabilidades que como director eran de su competencia, pero que a la vez guardaban directa relación con el devenir del conjunto y sus miembros. Esta forma de ejercer el liderazgo modelaría con fuerza una de las características más distintivas del quehacer al interior de la agrupación penquista -por lo menos hasta su nueva crisis y receso del año 1964-: el profundo espíritu democrático, sustentado sobre una efectiva política de relaciones horizontales, del que participarían activamente todos los integrantes del Teatro de la Universidad de Concepción a la hora de decidir sobre el accionar del conjunto. Política que con los años llegaría a tener su mejor expresión en la real y completa participación de los integrantes de la agrupación -a pesar de ser un conjunto subvencionado e institucional-, a través de comisiones y asambleas, en la toma de decisiones respecto del repertorio, la extensión, la docencia y numerosas otras materias.

La prometedora reorientación artística, académica y organizativa que Gabriel Martínez rápidamente logró dar al Teatro Universitario coincidiría con la elección de David Stitchkin como Rector de la Universidad de Concepción por el período 1956-1962, quien sucedió en el cargo a Enrique Molina, profesor y abogado, Rector y Presidente de la Universidad de Concepción desde su fundación en 1919. La llegada de David Stitchkin, abogado y director fundador del Teatro Universitario de Concepción, a la rectoría de la casa de estudios superiores penquista constituiría una de las situaciones más favorables y trascendentes para el TUC en toda su historia -y, en general, para el desarrollo del arte y la cultura en la ciudad y el país. A propósito de la inmediata gravitación que sobre el Teatro Universitario tuvo el arribo de David Stitchkin a la rectoría de la Universidad de Concepción, Gabriel Martínez recordaría:

David Stitchkin, Rector de la Universidad de Concepción, 1956-1962 y 1968.

> [David Stitchkin] Se hace cargo de la Universidad, me llama y me dice que está dispuesto a apoyar el Teatro para que salga adelante como un Teatro de primera fila dentro de Chile... [Así] Tuvimos un excelente rector que le dio mucho impulso a la Universidad en el aspecto cultural. El apoyó el teatro, la orquesta de cámara, la ópera de cámara, apoyó el movimiento de pintores. Concepción, ciudad universitaria, fue en una época realmente una ciudad donde había un movimiento cultural interesante (era, a la vez, un centro de obreros textiles, mineros y pescadores).

Las dos nuevas autoridades, Rector y Director, coincidirían en buscar que el eventual reposicionamiento artístico del Teatro Universitario de Concepción en el concierto de la escena cultural local y nacional al que el conjunto se encontraba abocado adquiriera completo sentido al estar acompañado por una efectiva proyección social de la labor del conjunto de arte escénico penquista, abriendo a la comunidad de Concepción y zonas cercanas y finalmente de todo el sur de Chile la posibilidad de participar amplia y permanentemente de la experiencia teatral. Con respecto a la materialización de este objetivo, Gabriel Martínez señalaba:

> Daremos al teatro una nueva orientación... El TUC debe ponerse en contacto con públicos muy amplios, atraer sectores variados de la población. Se trata de vincular al Teatro Universitario con sindicatos de empleados y obreros, y con estudiantes universitarios y secundarios (...) se dispondrá un trabajo intenso de propaganda entre estos sectores.[107]

[107] "Sectores obreros desea atraer Teatro de la 'U'". *Crónica*. 31 de agosto de 1956.

A lo que Andrés Rojas, actor y Jefe de Propaganda del Teatro Universitario de Concepción, agregaba:

> Queremos desarrollar una tarea persistente para que el arte dramático llegue en forma amplia hasta el pueblo de la zona. De este modo cumpliremos con una tarea cultural de innegables proyecciones.[108]

David Stitchkin, el joven rector amante e impulsor del arte, había visitado al elenco del Teatro Universitario de Concepción poco tiempo después de asumir la dirección de la Universidad. Meses más tarde, mientras la agrupación preparaba *Los Lobos* de Romain Rolland, la primera autoridad universitaria nuevamente se acercó al conjunto teatral, entusiasmado y expectante por el que sería el primer estreno bajo su rectorado:

> Anoche, la sala de ensayos del TUC, 'Rucalil', recibió la visita del rector de la Universidad de Concepción, David Stitchkin, deseoso de presenciar los preparativos del montaje de la obra. El joven rector compartió algunos momentos con el director del TUC, actores y extras. La primera autoridad universitaria quedó gratamente impresionado.[109]

Gradualmente, la relación artística-profesional y personal entre el elenco de actores y técnicos del Teatro Universitario de Concepción y David Stitchkin, rector y hombre de teatro, se iría haciendo cada vez más estrecha, tal como recuerda, por ejemplo, Tennyson Ferrada, en ese momento delegado de actores frente al Consejo Directivo del TUC:

> Yo, como delegado de actores, traía la voz de la asamblea del Teatro al Consejo. Discutíamos muy poco, la verdad es que la línea del Teatro era muy clara y todos estaban de acuerdo con ella. Recuerdo gratamente el entusiasmo de muchos directores del Consejo del Teatro, del doctor Trucco, del doctor Benavides, y de toda esa gente que daba una estructura formal al apoyo de la Universidad, lo que le hizo muy bien al Teatro. Pero después, cuando llegó don David, casi dejó de existir el Consejo ya que nos entendíamos directamente con él y en cualquier momento íbamos a su casa, a dos cuadras del teatro, a tomar té. Era una maravilla, ese ambiente era una cosa extraordinaria.

El mayor apoyo brindado por las nuevas autoridades académicas al Teatro Universitario de Concepción se haría efectivo casi desde el momento mismo en que éstas asumieron los destinos de la Universidad de Concepción: aumentó significativamente el presupuesto con el que la agrupación teatral contaría para sus nuevas producciones, a la vez que éstas volvieron a tener como escenario el Teatro Concepción, espacio que pronto se convertiría en el centro de operaciones del gigantesco plan de promoción y desarrollo cultural ideado por David Stitchkin para Concepción y la zona sur del país.[110]

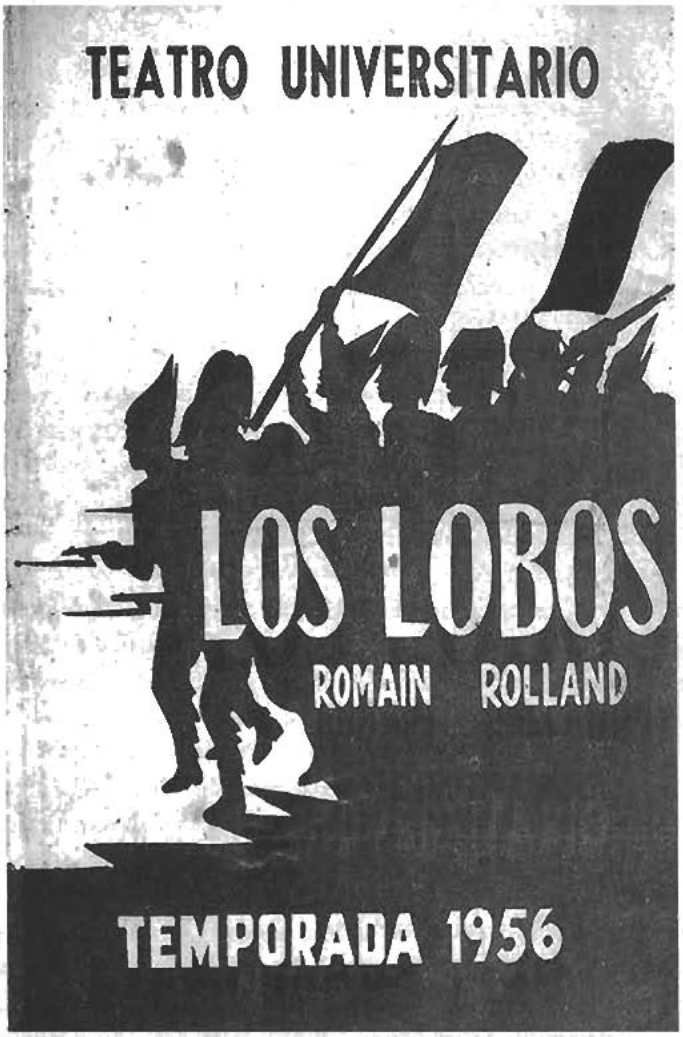
[108] "El TUC presentará obra de intenso dramatismo y gran aparato escénico", ***La Patria***, 4 de septiembre de 1956.

[109] "Preparan el montaje de *Los Lobos*", ***Crónica***, 17 de agosto de 1956.

[110] Algunos de los numerosos espectáculos que durante los próximos años, 1956-1959, pasarían por el escenario del Teatro Concepción y frente a su público, alternando con las temporadas regulares del TUC y los ciclos de cine, serían: el Berliner Ballet, el Ballet des Etoiles de París, la Compañía de Danza Moderna de Dore Hoyer, la bailarina rusa Tamara Toumanova, el Ballet y la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Chile, la Orquesta Filarmónica de Santiago, la Opera de La Scala de Milán, el Octeto de la Filarmónica de Viena, el Quinteto de Vientos de Nueva York, el Cuarteto de Cuerdas Paganini, el Cuarteto de Cuerdas Kroll, The Columbus Boychoir, The Jubilee Singers, el Conjunto Vocal de Roger Blanchard, los pianistas Eugene Istomin, Leon Fleisher, Orlando Tapia Caballero, Giocasta Corma y Helen Drake, los violinistas Fredy Wang y Enrique Iniesta, el guitarrista Andrés Segovia, el cantante Inez Matthews, etc.; además de numerosos espectáculos teatrales nacionales e internacionales como: el Teatro Experimental de la Universidad de Chile, el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica, la Compañía de Américo Vargas, la Compañía de Alejandro Flores, la Compañía de Lucho Córdova, la Compañía de Arturo Moya Grau, el Grupo Arlequín de Fernando Cuadra, el Teatro Ictus, la Compañía Dramática de María Guerrero y José Romeu, la Compañía de Operetas Nueva Viena, la Gran Compañía de Operetas y Zarzuelas Arte Lírico Español, etc.

Este favorable panorama a su vez imponía mayores exigencias al Teatro Universitario de Concepción. Si para *Sganarelle* Gabriel Martínez había contado con el entusiasmo casi incondicional de la opinión pública penquista por tratarse prácticamente de la resurrección del conjunto, ahora el nuevo director, con el Teatro y la Escuela en pleno y normal funcionamiento, debía prepararse con "temple de acero" para conducir al conjunto teatral hacia su próximo estreno, confiando en "obtener la aprobación de todo Concepción en el más difícil y esperado de los exámenes";[111] de hecho, al abandonar la Sala Rucalil el TUC podría y debería volver a enfrentar hasta cerca de mil espectadores por función:

> Las localidades para la función de esta noche se encuentran virtualmente agotadas. Quedan disponibles muy pocas, hecho que revela el intenso interés que este estreno ha despertado en el público.[112]



TUC, 1956, Programa de *Los Lobos* de Romain Rolland, dirección de Gabriel Martínez.

[111] "Sectores obreros desea atraer Teatro de la 'U'", *Crónica*, 31 de agosto de 1956.
[112] "Hoy será presentado el drama *Los Lobos* por el Teatro Universitario", *La Patria*, 7 de septiembre de 1956.

Así, el Teatro Universitario de Concepción estrenó, en septiembre de 1956, *Los Lobos* de Romain Rolland, dirigida por Gabriel Martínez.

La prensa de Concepción destacó especialmente la dirección de Gabriel Martínez, "atinada, salvando con habilidad las dificultades que ofrece la pieza y logrando una interpretación ajustada y correcta";[113] otorgando además al director el mérito de reencauzar en forma definitivamente prometedora la actividad de la compañía:

> Reconocemos ante esta presentación del TUC una nueva dimensión artística obtenida gracias a Gabriel Martínez, su director.[114]

Al iniciarse el segundo semestre del año 1956 los esfuerzos de la Universidad de Concepción, su renovado Teatro Universitario y la Federación de Estudiantes se concentrarían en la producción del Festival de Teatro de Concepción, llevado a cabo en la ciudad entre septiembre y octubre de 1956, en el marco del cual el conjunto estudiantil realizaría su último estreno del año, *La Posadera* de Carlo Goldoni.

El Festival de Teatro de Concepción, con la promesa de "convertirse en el mayor suceso escénico que se haya logrado en el país",[115] traería de vuelta hacia la ciudad de Concepción y su Teatro Universitario gran parte de la atención del medio teatral nacional. El evento, que contemplaba un programa tan ambicioso como interesante de puestas en escena, conferencias, cursos y exposiciones, marcaría un hito al convertirse en el primer encuentro de investigación teatral realizado en el país, reuniendo en un mismo marco a artistas y académicos quienes, con trabajos y materiales escénicos y no escénicos, concurrieron a abordar distintos períodos de la historia del teatro occidental.

En septiembre de 1956 se realizó el ciclo de conferencias "Historia del Teatro" en el que Mario Borghesi, del Teatro ICTUS, expuso "El ámbito de la tragedia griega"; Gabriela Roepke, del Teatro de la Universidad Católica, presentó el trabajo "Teatro Medieval"; y Mario Naudón, del Teatro de la Universidad de Chile, hizo lo propio con "Teatro Clásico francés"; conferencias que fueron acompañadas con lecturas de fragmentos a cargo de actores y actrices del Teatro Universitario de Concepción.

Durante el mismo mes de septiembre, Guillermo Nuñez, escenógrafo del TEUCH, Teatro Experimental de la Universidad de Chile y del CADIP, Centro de Arte Dramático del Instituto Pedagógico, dictó un curso de escenografía que puso especial énfasis en las transformaciones y desarrollo histórico de esta especialidad teatral.

A continuación, en el mes de octubre, un grupo de profesionales de Concepción integrado por Gabriel Martínez, director de teatro, Francisco San Miguel, escenógrafo, y Hernán Pizarro, arquitecto, montó una vasta y compleja exposición panorámica sobre la historia del teatro.

Finalmente, también en octubre de 1956, se llevó a escena un programa de presentaciones estructurado de acuerdo a las siguientes compañías y montajes: Teatro ICTUS, *Las Suplicantes* de Esquilo, dirigido por Germán Becker (teatro clásico); CADIP, *Farsa de Micer Pathelín*, anónimo francés, dirigido por Blanca García -ex directora del TUC-, y *Farsa de Micer Mimín*, anónimo francés, dirigido por Emilio Martínez (teatro medieval); Teatro Universitario de Concepción, *La posadera* de Goldoni, dirigido por Gastón von dem Bussche (inicio del teatro moderno); y Teatro Experimental de la Universidad de Chile, *La viuda de Apablaza* de Germán Luco Cruchaga, dirigido por Pedro de la Barra (teatro chileno).[116]

[113] "*Los Lobos*: buen comienzo", *Crónica*, 10 de septiembre de 1956.
[114] "Después de *Los Lobos*", *Crónica*, 11 de septiembre de 1956.
[115] "El más extraordinario suceso artístico será la temporada de teatro de la FEC", *La Patria*, 2 de octubre de 1956.
[116] María Maluenda, actriz del TEUCH, se sumó a las actividades del Festival ofreciendo un Recital Poético.

Programa de *La Posadera* de Carlo Goldoni, dirección de Gastón von dem Bussche, TUC, 1956.

El Festival de Teatro de Concepción fue un éxito de público y de crítica, su realización dejó una fuerte huella en la comunidad y opinión pública penquistas y causó gran impresión en el medio teatral nacional. A propósito de la experiencia vivida en Concepción, Germán Becker, director del Teatro ICTUS, al volver a Santiago señalaría:

> Regresamos muy contentos llevándonos una espléndida impresión de la cultura del público penquista y de su interés por las manifestaciones artísticas... [El Festival] Constituye un éxito rotundo y un honor para Concepción al servirle de sede. Ninguna ciudad de Chile ni del continente se había atrevido a organizar algo semejante.[117]

El estreno realizado por el Teatro Universitario de Concepción durante el Festival, *La Posadera*, había señalado el debut como director de otro de los más multifacéticos e importantes referentes en la historia del conjunto local, Gastón von dem Bussche, quien en relación con su llegada al ámbito de la dirección, recuerda:

> Gabriel se había dado cuenta de que a mí me interesaba la dirección -yo siempre hacía observaciones en los ensayos-, así que un día me ofreció la posibilidad de dirigir y yo me atreví. Y elegí *La Posadera*, por una parte, porque tenía gran confianza en Aída Garcés, una actriz formidable y, por otra parte, porque David Stitchkin me apoyó desde la rectoría: -"Haga esa obra, Gastón, yo le ayudo". El iba a los ensayos, me hacía observaciones, me asesoró con el vestuario y muchas otras cosas, todo lo cual él como rector no tenía por qué hacer. Pero don David era así, era un hombre de teatro cabal.

[117] "El Teatro ICTUS regresó ayer a la capital, agradecido a Concepción", *La Patria*, 9 de octubre de 1956.

Fresia Acuña, Roberto Navarrete, Inés Fierro, Tennyson Ferrada y Aída Garcés en
LA POSADERA
de Carlo Goldoni, dirección de Gastón von dem Bussche, TUC, 1956.

La prensa de Concepción destacó especialmente la labor del nuevo director, Gastón von dem Bussche, quien "mantuvo el ritmo de la obra con una agilidad vivísima; enriqueció todas las escenas con imaginación, sacándole a cada palabra de Goldoni un máximo de eficacia dramática, pero sin perder nunca el sentido de las proporciones que exige un texto neoclásico", así como el desempeño actoral de Aída Garcés (Mirandolina), quien "en su más notable trabajo (...) logró concentrar en torno al carácter que actuaba todo el juego dramático de la obra", además del aporte realizado en vestuario y decoración por Eduardo Hyde, "que cautivó al público y cubrió de comentarios la salida de la función de estreno".[118]

[118] Alfredo Lefebvre, "Estreno de *La Posadera* de Carlos Goldoni", ***La Patria***, 12 de octubre de 1956.

Para la opinión pública local la puesta en escena del Teatro Universitario de Concepción constituyó el mayor éxito del Festival. Durante la jornada de estreno la función fue varias veces interrumpida por los espectadores, "quienes, regocijados, aplaudían clamorosamente a los actores, ya por el parlamento, por una airosa entrada o por la oportunidad con que atacaban el diálogo, o por el matiz intencionado con que acentuaban la situación".[119] De hecho, las entradas para varias funciones fueron prontamente agotadas por lo que el TUC se vio obligado a ofrecer, por primera vez en su historia, una temporada con dos funciones por noche para luego, a raíz de la insistencia del público, programar una inmediata temporada de reposición.

Gabriel Martínez también supo capitalizar el éxito obtenido por el Teatro Universitario de Concepción con *La Posadera*, y en menor medida con *Los Lobos*, para aprovechar de reimpulsar los viajes y giras hacia localidades relativamente cercanas a Concepción, como Penco, Lirquén, Tomé, Lota, Lebu y Traiguén, en las que el teatro estudiantil volvería y/o comenzaría a figurar como visita permanente.

Finalmente, en diciembre de 1956, David Stitchkin daría inicio a las grandes celebraciones comunitarias de fin de año -Navidad y Año Nuevo- llevadas a cabo por la Universidad de Concepción, las que se convertirían en un hito decisivo en la vida cultural de la comunidad penquista, en especial al instalarse próxima y definitivamente en el Foro, y en las que el Teatro Universitario de Concepción cada año iría adquiriendo mayor protagonismo hasta delinear en y a partir de dichas fiestas una interesante forma de teatralidad única en el país.

2.3. Consolidación (2) del Teatro de la Universidad de Concepción. Enfasis en el repertorio contemporáneo. Inicio de las grandes giras nacionales. Segundo gesto de profesionalización económica, dedicación exclusiva de parte del elenco a la actividad teatral e incorporación de artistas desde Santiago al TUC. Gustavo Meza, segundo director invitado y luego el director de mayor productividad en la historia del TUC. (1957-1958)

David Stitchkin, Rector de la Universidad de Concepción, en su empeño por conseguir para esta casa de estudios superiores de provincia el reconocimiento nacional e internacional como importante centro productor y difusor cultural -de arte, ciencia y tecnología-, asignaba al Teatro Universitario de Concepción un rol preponderante dentro del complejo quehacer universitario en marcha. Sin embargo, para que el conjunto estudiantil pudiese desplegar pronto y de manera efectivamente significativa su labor y así convertirse en el representante y embajador de la Universidad y la ciudad de Concepción que se deseaba, rector y director aún debían abordar dos importantes materias todavía pendientes en el TUC: el repertorio del conjunto y las condiciones laborales de sus miembros.

Durante los primeros diez años de vida del Teatro Universitario de Concepción el repertorio, aún siendo entendido como un ámbito de importancia fundamental, todavía no había llegado a constituir un tema central a debatir y/o del cual ocuparse en forma permanente al interior del conjunto. Las decisiones respecto de las varias líneas de desarrollo que en esta materia habían sido abrazadas por el TUC hasta entonces, habían guardado tanta relación con contenidos y objetivos programáticos de la agrupación como con las posibilidades de producción de la compañía. En esas condiciones, Gabriel Martínez había iniciado su gestión

[119] *Ibidem.*

a la cabeza del Teatro Universitario de Concepción apostando fundamentalmente al prestigio y atractivo de los clásicos, como Moliere y Goldoni, quienes al final habían brindado los mayores éxitos de la temporada 1956. No obstante, ahora, para lograr la efectiva instalación del Teatro de la Universidad de Concepción como referente obligado del arte escénico nacional también se hacía necesario conectar al conjunto penquista con algunos de los más nuevos materiales que ofrecieran el teatro contemporáneo internacional y chileno. A propósito de este nuevo énfasis que asumiría el repertorio del Teatro Universitario de Concepción durante los próximos años, Gabriel Martínez recordaría:

> [David Stitchkin,] para que [el TUC] salga adelante como un Teatro de primera fila dentro de Chile, me dice, no sin razón: -"Gabriel, yo quiero que ustedes den las obras últimas que se están dando, ¿Por qué no hacen *Tea and Sympathy*, por ejemplo?". Anderson en ese momento era un gran éxito en Broadway. Entonces hicimos *Té y simpatía*. Después hicimos *El diario de Ana Frank*. Otro director [Gustavo Meza] dirigió *Una mirada desde el puente*, de Miller. Grandes satisfacciones de público y de crítica.

La estratégica opción de enfrentar al Teatro Universitario de Concepción y su comunidad de espectadores a nuevos y/o exclusivos materiales teatrales, a la vez fue entendida por los artistas locales como una atractiva oportunidad para participar desde los escenarios de Concepción y el sur de Chile del debate sobre algunos de los tópicos que atravesaban la discusión pública nacional e internacional. Intención que quedó de manifiesto, por ejemplo, desde el inicio del proceso de montaje de la primera de las obras producidas durante este período, *Té y simpatía* de Robert Anderson. Gastón von dem Bussche, protagonista de la puesta en escena, comenta:

Programa de *Té y simpatía*
de Robert Anderson,
dirección de Gabriel Martínez,
TUC, 1957.

> Cuando se decidió hacer esa obra, yo -con todo el respeto que tenía a Gabriel y Verónica- no lograba comprender cuál podía ser el interés, el beneficio o el objetivo detrás de la opción de hacer una obra tan norteamericana, tan yankee. Claro, después nos dimos cuenta, cuando empezamos a trabajar la interpretación crítica del texto, de que se podía entender como un fuerte ataque al macarthismo: el muchacho que vive en la casa de un profesor en un college y que es acusado de homosexualidad representaba el derecho a la diversidad que en ese momento en Estados Unidos no se aceptaba ni respetaba. Era el tiempo de la Comisión McCarthy, con Chaplin y tantos otros acusados y puestos en el banquillo; la famosa casa de brujas de Hollywood de la que también se hace cargo Arthur Miller en su obra. Entonces, ése terminó siendo nuestro objetivo final, posicionarnos con esta obra con un claro ataque al macarthismo.

La opinión pública penquista recepcionó claramente el espíritu que animaba la elección del próximo estreno -igual como ocurriría con el resto de las obras del repertorio venidero. Por una parte, reaccionó de inmediato a la propuesta de abordar con las posibilidades que entrega el teatro, a través de la ficción escénica, la contingencia política internacional, considerando que este nuevo trabajo "ha provocado evidente expectación, pues se estima que es una de las obras más comprometedoras que haya encarado el TUC desde su fundación".[120] Por otra parte, el nuevo proyecto de puesta en escena contribuía a consolidar en la comunidad local su sentido de pertenencia al circuito cultural y teatral occidental, del cual la Universidad de Concepción, su Teatro y su público comenzaban a sentirse activos participantes, estableciéndose una suerte de orgulloso diálogo con otras diversas producciones de la misma pieza:

> La obra trata un problema 'peliagudo' que seguramente dará mucho que hablar, como ocurrió cuando fue estrenada en Broadway, en cuyas carteleras se mantuvo por más de dos años. Algo similar ocurre actualmente en París, donde la continúa presentando con gran éxito un elenco que encabeza Ingrid Bergman.[121] En Broadway fue auspiciada por The Playwrights Company, dirigida por Elia Kazan ... y con un elenco encabezado por Deborah Kerr, John Kerr y Leif Erickson.[122]

El rotundo reconocimiento recibido por el Teatro Universitario de Concepción tanto por la organización del Festival de Teatro de Concepción durante el año anterior así como por cada uno de los montajes de la misma temporada, avalaban la plena confianza devuelta al conjunto por la comunidad penquista y por los pares teatrales del resto del país. Por ejemplo, el escenógrafo capitalino Guillermo Nuñez, mientras participaba en la Tercera Escuela de Verano, a propósito del desafío que representaba para el elenco local su próximo estreno, *Té y simpatía*, señaló:

> Esta misma obra se ha presentado en Santiago, pero no tuvo ningún éxito por la mala calidad de los actores de la compañía profesional que la llevó a escena. Esto seguramente no sucederá en el TUC que cuenta con actores fogueados y de primera calidad.[123]

En medio de este expectante panorama el Teatro Universitario de Concepción estrenó, en enero de 1957, *Té y simpatía* de Robert Anderson, dirigida por Gabriel Martínez.

La opinión pública penquista valoró elogiosa y orgullosamente el nuevo estreno reconociéndolo como el resultado de una serie de talentos y saberes locales óptimamente integrados y mutuamente potenciados, desde las "muy acertadas y sensibles actuaciones realistas", encabezadas por la interpretación de Gastón von dem Bussche (Tom Lee), hasta el trabajo de diseño llevado a cabo por Francisco San Miguel y Hernán Pizarro en escenografía y Eduardo Hyde en vestuario y decoración "para formar un conjunto dramático que perdurará en el recuerdo";[124] todo lo anterior sabiamente conducido por el director, Gabriel Martínez, "logrando en esta tarea uno de los mejores triunfos de su brillante carrera artística".[125] En síntesis:

> [*Té y simpatía*] permite decir sin vacilación alguna: *tenemos* un conjunto dramático de magníficas condiciones, capaz de afrontar las mayores responsabilidades interpretativas del arte escénico.[126]

[120] "El TUC presentará con máxima propiedad obra *Té y simpatía*", ***La Patria***, 21de enero de 1957.
[121] "TUC pondrá un broche de oro a Temporada 1956", ***Crónica***, 7 de diciembre de 1956.
[122] H. N. Gónlez, " *Té y simpatía*, de Robert Anderson, el TUC y el público penquista", ***La Patria***, 2 de febrero de 1957.
[123] "*Té y simpatía* que presentará el TUC es éxito seguro a pesar de las dificultades", ***El Sur***, 7 de enero de 1957.
[124] H. N. Gónlez, " *Té y simpatía*, de Robert Anderson, el TUC y el público penquista", ***La Patria***, 2 de febrero de 1957.
[125] "*Té y simpatía* vuelve a escena el viernes, sábado y domingo pxmos.", ***La Patria***, 9 de abril de 1957.
[126] H. N. Gónlez, " *Té y simpatía*, de Robert Anderson, el TUC y el público penquista", ***La Patria***, 2 de febrero de 1957; el destacado es nuestro.

El éxito fue enorme. Y así como con *La Posadera* el Teatro Universitario de Concepción por primera vez había podido y debido programar dos funciones por noche y una inmediata temporada de reposición, con *Té y simpatía* el TUC logró, por primera vez en su historia, una temporada completa a "tableros vueltos", el autofinanciamiento de la costosa producción y la generación de una taquilla millonaria, además de la necesidad de una nueva temporada -esta última, situación que comenzaría a hacerse relativamente habitual durante los próximos años.

La relación entre el Teatro Universitario de Concepción y la comunidad penquista atravesaba por uno de sus mejores momentos y a partir de la buena asistencia al teatro el apoyo a los artistas locales comenzaba a proyectarse hacia otros ámbitos. Así, por ejemplo, el conjunto comenzó a recurrir públicamente a los vecinos en busca de quienes pudieran cooperar obsequiando, arrendando o vendiendo "piezas y vestuario de época (sombreros de hombre y mujer, calzados, abanicos, carteras, armas, etc.)" con miras a la preparación de futuras producciones.[127] La respuesta no se hizo esperar y en la agrupación pronto comenzaron a recibir trajes, sombreros, accesorios, muebles, objetos y diversos tipos de materiales. El TUC desbordada entusiasmo y confianza y ni el más mínimo o anecdótico inconveniente iba a obstaculizar el intenso quehacer con miras a sus próximas actividades. Cuando en una de las reuniones de trabajo se produjo un corte de energía eléctrica en el sector en que se ubicaba la sala de ensayo del grupo:

> La ocasión no podía desperdiciarse: Gabriel Martínez pidió que todos se quedaran para seguir analizando la materia. Y así se hizo. Unas velas iluminaron un poco la penumbra pero la reunión no se perdió.[128]

El Teatro Universitario de Concepción continuó afinando sintonía con la corriente del gran teatro de su tiempo preparando un nuevo montaje, *Nuestro Pueblo* de Thornton Wilder, obra casi obligada en el repertorio de los principales teatros de América y Europa durante los años cuarenta y cincuenta y cuyo autor, además, visitaría la Universidad de Concepción en los próximos meses.[129] Raúl Aliaga, diseñador del TEUCH, Teatro Experimental de la Universidad de Chile, quien a partir de este montaje se convertiría en colaborador permanente de la compañía universitaria penquista, comentaba:

> No hay actualmente ningún Teatro que se precie de bueno y serio que no haya presentado *Nuestro Pueblo*. En muchos casos, la obra de Thornton Wilder es el espaldarazo que han recibido los conjuntos teatrales.[130]

De esta forma, el Teatro Universitario de Concepción estrenó, en julio de 1957, *Nuestro Pueblo* de Thornton Wilder, dirigida por Gabriel Martínez.

La opinión pública local recibió en forma favorable la nueva producción destacando especialmente el trabajo actoral de Verónica Cereceda (Emilia Webb) y Alberto Villegas (Jorge Gibbs), quienes "demuestran calidad de grandes artistas dramáticos",[131] Vicente Santamaría (Profesor Willard), por "realizar una creación impecable, componiendo un tipo humano de firmes trazos" y Roberto Navarrete (Señor Webb), quien "interpretó con admirable naturalidad, con una sencillez que ya la quisiera para sí cualquier artista profesional de jerarquía".[132] A la vez, la prensa de la ciudad dio cuenta del cálido reconocimiento que los espectadores de

[127] "Aviso: Teatro Universitario de Concepción", *El Sur*, 8 de julio de 1957.
[128] "Apagón boicoteó reunión al TUC", *Crónica*, 4 de mayo de 1957.
[129] Al inicio del mismo año, 1957, había visitado la Universidad de Concepción otro de los principales autores teatrales de occidente del momento, John B. Priestley, de quien el TUC había estrenado *Esquinas Peligrosas* en 1952.
[130] "Al actor de teatro hay que vestirlo y no disfrazarlo", *Crónica*, 26 de junio de 1957.
[131] H. N. Gónlez, "*Nuestro pueblo*, el TUC y Gabriel Martínez", *La Patria*, 28 de julio de 1957.
[132] "Reportaje entre bambalinas a la obra *Nuestro pueblo*", *El Sur*, 31 de julio de 1957.

Alberto Villegas, Verónica Cereceda e Inés Lagos en
NUESTRO PUEBLO
de Thornton Wilder, dirección de Gabriel Martínez. TUC, 1957.

Concepción brindaron al Director del Teatro y al Rector de la Universidad por su labor en favor del arte escénico:

> El público aplaudió cada fin de acto y al terminar la función estimuló a los artistas con una larga ovación, que alcanzó por cierto, de modo muy especial, al director Gabriel Martínez, principal artífice y constructor de la presentación de anoche.[133]

[133] "Estreno de *Nuestro pueblo* fue un éxito para el TUC", *La Patria*, 27 de julio de 1957.

Agregando, a propósito de David Stitchkin:

> Mucho tendrá que agradecer la escena universitaria penquista al actual rector, don David Stitchkin, su preocupación por las actividades suyas. Antenoche, por exigencias de su alto cargo, un compromiso lo había impedido de estar en el estreno. Y sin embargo, con prisa, lo vimos entrar en dirección a su palco a comienzos del segundo acto. Luego, terminada la representación, su presencia en el escenario mismo, patentizando el sentir general y el suyo propio convidó cordialidad a cada uno de los miembros del TUC. Y llevó hasta aquí una muestra más de sus desvelos por el teatro.[134]

Gabriel Martínez, no obstante el saldo positivo que en términos personales estaba obteniendo por su trabajo como director, deseaba potenciar el crecimiento del Teatro Universitario de Concepción -y de su público- exponiéndolo a nuevas y/o diversas experiencias y procesos creativos, para lo cual estaba empeñado en compartir la dirección de obras con otros profesionales. Por una parte, esperaba la concurrencia de directores jóvenes provenientes de Santiago, para lo cual ya había contactado a Gustavo Meza, estudiante de dirección en la Universidad de Chile y, por otra parte, buscaba la emergencia de nuevos directores de entre los actores penquistas, por lo cual ya había llevado a Gastón von dem Bussche a incursionar en dicha labor con *La Posadera*. Este último, de elogiado debut como director, debía encabezar una nueva puesta en escena durante la temporada 1957, sin embargo, sus ocupaciones paralelas como profesor de literatura en la Universidad de Concepción lo llevaron a ausentarse temporalmente del conjunto al partir en viaje de estudios a Europa. Entonces, Gabriel Martínez aceleró la llegada de Gustavo Meza, segundo director invitado a trabajar con el Teatro Universitario de Concepción, situación que tendría lugar durante el segundo semestre de 1957. Al año siguiente Gustavo Meza se incorporaría de manera permanente al elenco local llegando a ser el director de mayor productividad en la historia de la agrupación y uno de los principales artífices del movimiento teatral y del sistema de teatralidad penquistas. A propósito de su llegada como director invitado al Teatro Universitario de Concepción, Gustavo Meza recuerda:

> Yo había conocido a Gabriel Martínez poco tiempo antes, él quería saber qué cosas estaba haciendo, cuáles eran mis intereses y si estaría dispuesto a trabajar en Concepción. Yo le conté de mis proyectos en la Escuela, de mi interés por el teatro chileno y le dije que sí, por supuesto, pero no habíamos quedado en nada concreto. Tiempo después recibí un telegrama de él en el que me decía: -"Está lista tu invitación para venir a dirigir, haz una propuesta"; lo que para mí fue una gran alegría. Yo recién estaba terminando la Escuela, pero ya había incursionado en algunos trabajos y entre otras cosas había sido ayudante de Eugenio Guzmán en *Carolina*, una obra en un acto de Isidora Aguirre. La llamé para preguntarle si tenía otra cosa y me dijo que sí, que recién había terminado una obra de función completa que se llamaba *Dos más dos son cinco*. Me la pasó, yo la envié a Concepción y la verdad es que a Gabriel no le gustó mucho -en ese minuto él no estaba tan interesado en el teatro chileno sino en el gran teatro internacional y en el método de Stanislavsky. Pero como estaba empecinado en comenzar a trabajar en dos proyectos y con dos elencos en paralelo, igual aprobó la obra y yo partí a Concepción.[135]

[134] "Teatro", *La Patria*, 28 de julio de 1957.

[135] Adolfo Albornoz, ***Entrevista con Gustavo Meza***, Santiago, septiembre de 1998, sin publicar; en adelante, todos los fragmentos testimoniales de Gustavo Meza que no refieran a su fuente corresponden a la misma entrevista.

La llegada de Gustavo Meza resultaría decisiva al introducir al Teatro Universitario de Concepción, en 1957, con *Dos más dos son cinco* de la novel dramaturga Isidora Aguirre, en la producción de obras chilenas contemporáneas y el consiguiente apoyo al desarrollo de una nueva generación de autores nacionales, de la que también formarían parte algunos penquistas como José Chesta y Roberto Navarrete. Esta opción, que ya acogían decididamente el Teatro Experimental y el Teatro de Ensayo en Santiago, había sido uno de los pilares programáticos del movimiento de renovación escénica iniciado con la fundación de los teatros universitarios hacia el comienzo de los años cuarenta. En dicho sentido, sobre la pieza que había decidido llevar a escena, en ese momento Gustavo Meza señalaba:

> Tiene gran valor como obra chilena ya que demuestra un resurgimiento del teatro nacional. Se ha hecho evidente que mientras no haya una generación de autores, no se podrá decir que hay teatro en Chile; de ahí la importancia que tiene el montaje de obras de escritores nacionales contemporáneos.[136]

Gustavo Meza, el director de mayor producción en la historia del TUC.

Luego, apelando directamente al espectador, Gustavo Meza agregaría:

> Rogamos al público que si les agrada nuestra presentación de esta obra nacional aplaudan con ganas, a rabiar, pues es la mejor forma de saber si estuvimos bien; si gusta el teatro nacional, y en fin si estamos haciendo verdadero teatro. En caso contrario, si no les agrada les rogamos que pasen a conversar con nosotros entre bastidores, donde les estaremos esperando para cambiar ideas; para corregir errores y en fin para enmendar rumbos y hacer lo que todos queremos, uds. y nosotros, y que no es otra cosa que buen teatro, para orgullo de nuestra ciudad, de nuestra universidad y de nuestra querida patria.[137]

[136] "Concepción necesita de una Escuela de Teatro en la U", *La Patria*, 24 de octubre de 1957.
[137] TUC, Programa de ***Dos más dos son cinco*** de Isidora Aguirre, 1957.

Andrés Rojas, Tennyson Ferrada y Mireya Mora en
Dos más dos son cinco
de Isidora Aguirre, dirección de Gustavo Meza, TUC, 1957.

Isidora Aguirre, por su parte, pronta a ser estrenada por uno de los principales conjuntos teatrales del país, en relación al lugar que cabía al autor al interior del movimiento teatral universitario y nacional, señalaba:

> Lo ideal es que se forme en Chile un movimiento teatral que no espere la obra genial, sino que pretenda un repertorio de muchas obras buenas, de distintos géneros y estilos, para que podamos decir que en Chile hay verdadero teatro nacional... y creo que ya está formándose este repertorio. [Por lo mismo] Para mí es muy importante que el Teatro Universitario de Concepción haya elegido una obra chilena en su repertorio, pues no serviría de nada escribir teatro si no hubiesen conjuntos serios que nos apoyaran ya que donde más se aprende es al ver las obras realizadas (...) Al escribir una obra, siento que sólo pongo una parte y que esa obra estaría trunca sin ese aporte colectivo de todos los que van a participar en ella.[138]

Así, el Teatro Universitario de Concepción estrenó, en noviembre de 1957, *Dos más dos son cinco* de Isidora Aguirre, dirigida por Gustavo Meza.

La prensa de Concepción destacó especialmente el desempeño actoral de Yeya Mora (Rufina), "con un realce interpretativo memorable",[139] y Tennyson Ferrada (José Costa), quien "demuestra en cada nuevo rol que debe asumir, en obras de distinto género, la ductilidad que es requisito esencial para imponerse ante cualquier público",[140] "un gran actor... que no sólo promete sino que está llegando a su mejor época".[141] Junto a ellos, los principales elogios y comentarios se concentraron el torno al trabajo y la figura de Gustavo Meza, quien "evidencia un concepto matriz sólido y moderno del espectáculo teatral en su cabal significación".[142] De hecho, diversos comentaristas abogaron inmediata, pública y visionariamente por una eventual incorporación de este director invitado como miembro estable del conjunto:

> Gustavo Meza, el joven director, completó la misión con tanta propiedad, con tanta honradez y espíritu creador, que vino a revelarnos a un nuevo valor, del cual se dirá mucho en el futuro y con quien el Teatro Universitario ganaría mucho si permaneciera por una larga temporada entre nosotros.[143]

La primera pieza chilena contemporánea llevada a escena por el TUC, con la que el conjunto buscaba "iniciar una cruzada en pro del teatro popular chileno",[144] coincidiría con la iniciativa de la Universidad de Concepción de llevar a cabo el Primer Encuentro de Escritores Chilenos, realizado en enero de 1958, durante la Cuarta Escuela de Verano, y en el marco del cual, en el capítulo dedicado a la dramaturgia, se reunirían en Concepción Fernando Debesa, Luis Alberto Heiremans, Fernando Josseau y José Ricardo Morales. Con ocasión de este encuentro nacional, el escritor Carlos León señaló:

> Personalmente creo que marca una etapa interesantísima en la literatura chilena, y considero que la Universidad de Concepción, siguiendo la tradición cultural que la caracteriza, no ha hecho otra cosa que confirmar su lema que siempre ha señalado rumbo en la cultura y pensamiento chileno y, en este caso, americano, pues no hay noticias de que hubiese habido otro torneo de este tipo, auspiciado por universidades en otro lugar de Latinoamérica.[145]

[138] "Teatro Universitario estrena hoy *Dos más dos son cinco*", ***Crónica***, 30 de noviembre de 1957. Paralelamente, el TEUCH estrenó en Santiago *Las tres Pascualas*, también de Isidora Aguirre, dirigida por Eugenio Guzmán.
[139] Alfredo Lefebvre, "Estreno de *Dos más dos son cinco* por el Teatro Universitario", ***El Sur***, 1 de diciembre de 1957.
[140] H. N. Gónlez, "La comedia *Dos más dos son cinco*, el TUC y el Teatro Popular Chileno", ***La Patria***, 2 de diciembre de 1957.
[141] "Teatro: *Dos más dos son cinco*", ***Crónica***, 2 de diciembre de 1957.
[142] H. N. Gónlez, "La comedia *Dos más dos son cinco*, el TUC y el Teatro Popular Chileno", ***La Patria***, 2 de diciembre de 1957.
[143] "Teatro: *Dos más dos son cinco*", ***Crónica***, 2 de diciembre de 1957.
[144] H. N. Gónlez, "La comedia *Dos más dos son cinco*, el TUC y el Teatro Popular Chileno", ***La Patria***, 2 de diciembre de 1957.
[145] "Encuentro de escritores marca etapa interesantísima en la literatura chilena", ***El Sur***, 23 de enero de 1958.

Paralelamente, en enero de 1958, el Teatro Universitario de Concepción estrenó *El diario de Ana Frank* de Francis Goodrich y Albert Hacket, dirigida por Gabriel Martínez.

La opinión pública de Concepción coincidió unánimemente en valorar el superior trabajo actoral de otra de las más destacadas figuras del arte escénico y la vida cultural penquistas, Vicente Santamaría (Otto Frank), "quien cumplió una labor relevante",[146] "logrando su consagración".[147]

A continuación el Teatro Universitario de Concepción emprendería su primera gira nacional de gran envergadura recorriendo buena parte del sur de Chile, siendo Temuco, Osorno, Valdivia, Puerto Montt, Puerto Varas, Ancud, Castro, Aysén y Cohiaique, algunos de sus destinos. En varios de estos y otros las funciones de *Dos más dos son cinco* y *El diario de Ana Frank* irían acompañadas de charlas sobre actuación, dirección y diseño. De esta forma, "el TUC puso una pica en Flandes y entronizó el gusto por el teatro, como manifestación viva de la cultura, en poblados dejados de la mano de Dios, donde no son familiares ni los circos".[148] En relación con la aventura y el esfuerzo involucrados en la materialización de una iniciativa de dichas proporciones en el año 1958, Tennyson Ferrada, uno de los pilares del conjunto, relata:

> Recuerdo que la primera gira grande que hicimos fue en 1958 con *Dos más dos son cinco*; llegamos hasta Aysén y Coihaique. En esa gira andábamos Gustavo Meza, el director de la obra; Andrés Rojas Murphy, Yeya Mora, Norma Gómez, Inés Fierro, Fresia Acuña y yo, es decir, todo el elenco de la obra; además, Lucho Saldaña, que hacía iluminación, Gustavo Saavedra, el tramoya, y Matías Bustos como representante de la compañía.
>
> Nos fuimos a Puerto Montt y ahí nos embarcamos en El Trinidad, un barquito muy lindo. No había nada más para llegar a Chiloé, Aysén y Coihaique, así que por mar nos fuimos. Nos pilló el mar bravo, con un viento salvaje, pero llegamos a Puerto Aysén. Actuamos y después nos fuimos a Coihaique en una especie de mini bus en un viaje en el que uno se apunaba a cada rato. Pero el viaje era muy lindo así que no lo sentimos tanto. Actuamos en Coihaique y la gente estaba muy agradecida, nos aplaudían y decían: -"Bravo, bravo, vuelvan, vuelvan". Ahí también se acuñó otra frase: -"¡Qué lindo lo que hacen ustedes". Porque hacía mucho tiempo que no iba una compañía para allá.
>
> Después volvimos a Puerto Aysén, pero nos demoramos y perdimos la combinación con El Trinidad, el barco en el que nos habíamos ido. Entonces, una motonave, El Banano, nos trajo pensando que podría alcanzar al Trinidad en el camino. Cosa que no pudo ocurrir porque El Banano cargó animales en Chacabuco. La carga de animales es bien terrible -peor que cargar maletas-: animal por animal van con una cincha, suben por el pescante y los depositan en el bar-

Tennyson Ferrada en
DOS MÁS DOS SON CINCO
de Isidora Aguirre, dirección de Gustavo Meza, TUC, 1957.

[146] H. N. Gónlez, "Estreno de *El diario de Ana Frank*", *La Patria*, 31 de enero de 1958.
[147] Hermes, "Teatro: *El diario de Ana Frank*", *Crónica*, 31 de enero de 1958.
[148] "Terminó lucida jira del TUC. Expedición teatral al sur del país", *Crónica*, 8 de febrero de 1958.

co, en este caso la motonave. Bueno, esperamos lo necesario y después nos embarcamos y seguimos el viaje.

Hasta ahí estaba todo bien porque el capitán de la nave dijo que él alcanzaba al Trinidad demás. Efectivamente, la motonave era mucho más rápida. Pero por las condiciones del tiempo y otras mil razones llegó un momento en que nos dijo: -"No, no lo alcanzo, pero no se preocupen porque yo mismo los voy a dejar en Puerto Montt". El también viajaba a Puerto Montt. Pero de repente recibió un telegrama y ya no tenía que pasar a Puerto Montt sino que salir por el canal de Chacao, afuera, a mar abierto, y venirse a Talcahuano directamente. Entonces dijo: -"Lo que yo puedo hacer es dejarlos en Chacao. Algunos botes los pueden llevar a la playa y ustedes ven ahí una lancha o algo que los lleve a Puerto Montt". No había otra cosa que hacer.

Nos bajamos, con las maletas y partes de la escenografía, en la playa de Chacao. Y Matías Bustos se fue a Ancud a buscar alguna manera de que nos cruzaran. En esa época, además de barquitos chicos, habían unas lanchas que hacían el recorrido Ancud-Puerto Montt. Pero pasaba y pasaba el tiempo, pasaban las horas, y Matías no volvía, no había ninguna noticia de él. Entonces, con Gustavo Meza decidimos que había que atravesar el canal a como diera lugar. Y lo atravesamos a remo.

Nos conseguimos tres botes con sus respectivos boteros. Los tipos no tenían muchas ganas de atravesar porque decían que si nos pillaba el cambio de marea, quizás dónde íbamos a ir a parar con la marejada. Pero, en fin, decidimos que andando rápido podíamos llegar. Y llegamos remando. Remando ellos y ayudándoles nosotros también, pero ayudándoles hasta por ahí no más porque no podíamos ir todos nosotros en un solo remo -que era el que sobraba. Pero agarrábamos ese remo que sobraba y les seguíamos el ritmo. Y en eso estábamos cuando Lucho Saldaña, en un momento en que yo lo relevo a él en el remo, se sienta en la popa del bote, me queda mirando y me dice, tal cual: -"¡Gustarte tanto el teatro, concha de tu madre!".

Llegamos al otro lado del canal, donde recién estaban trazando el camino a Pargua. Entonces, Gustavo dijo: -"Por aquí tienen que llegar camiones a traer el ripio y sacar piedras para hacer el trazado". Así que partimos, como quien va por la selva, hasta que encontramos el final del trazado del camino. Ahí llegaban los camiones ripieros, que tienen una baranda que no es de más de medio metro porque ahí echan un montón de ripio o de tierra y con el peso no pasa nada, la carga ni se mueve. En uno de esos nos vinimos a Puerto Montt. Ahí también sucedió que el loco del tramoya se quiso sublevar. Y le quitó el martillo Gustavo Meza y lo amenazó de muerte: -"¡Qué te pasa...!". Teníamos que apechugar no más. Yo tuve una tremenda pelea con mi compadre Rojas Murphy porque también se empezó a quejar de que cómo era posible que anduviéramos así.

Nosotros teníamos que llegar a Puerto Montt a hacer la función de vermut, pero con todas esas dificultades llegamos bastante atrasados. Llegamos como a las seis y media y la función era a las siete. Entonces, yo le pregunté a los tramoyas: -"¿Cuánto nos demoramos en montar toda la cosa?". Ellos dijeron: -"Una hora". -"Ya, entonces la función va a ser a las ocho". Y pusimos un cartel que decía que la función iba a ser a las ocho.

Me di cuenta de que estaba la banda del Regimiento Sangra dando una retreta en la plaza, esa placita que estaba como a la orilla del mar. Fui y hablé con el maestro Cristi, un sargento o cabo primero Cristi que ahí en Puerto Montt era como el maestro Reyes en Concepción. Le expliqué que estábamos atrasados con la función y que íbamos a empe-

zar en una hora más, entonces, le dije: -"¿Usted podría alargar la retreta lo más posible para que se entretenga la gente paseándose por aquí? Póngales cosas bonitas". -"Ya, listo no más", me dijo. Y empezaron a tocar las cosas más lindas que sabían.

En el teatro íbamos armando por mientras y exactamente a las ocho se abrió el telón y empezó la función vermut, porque hacíamos dos funciones. Después hicimos inmediatamente la otra función y listo. Quedamos muertos, pero salimos adelante.

Luego de más de una década de vida y en medio de un claro proceso de consolidación, coronado con la realización de esta primera gira nacional y la incuestionable y progresiva solidez de cada una de las últimas producciones, el quehacer del Teatro Universitario de Concepción aparecía particularmente impresionante en tanto casi la totalidad de los integrantes del conjunto continuaba desarrollando su labor artística en forma prácticamente voluntaria -o "aficionada"-, compartiendo el trabajo teatral con otras actividades laborales o estudiantiles que ocupaban buena parte de su jornada diaria. Esta situación, sin embargo, se hacía insostenible a la luz de las crecientes exigencias y compromisos que el conjunto de arte escénico debía ir asumiendo dentro del complejo devenir universitario impulsado por el rector David Stitchkin durante esos años. Por ello, Gabriel Martínez estaba abocado a la urgente tarea de conformar y consolidar un grupo de trabajo que efectivamente estuviera en condiciones de asumir mayores desafíos.

Durante los últimos dos años Gabriel Martínez, por ejemplo, había logrado traer de vuelta al Teatro Universitario de Concepción a actores y actrices que por diversas razones llevaban algunos años alejados del conjunto, como Vicente Santamaría, Matías Bustos y Aída Garcés. Además, había conseguido integrar al trabajo del TUC a destacados especialistas capitalinos como el diseñador Raúl Aliaga y el maquillador Carlos Nuñez. Por otra parte, había abierto la posibilidad para que alumnos de la escuela de teatro, como Fernando Farías, José Chesta y otros, participaran en las producciones de la compañía iniciando así su carrera profesional. Todo lo anterior sobre la base de una retribución económica para los integrantes del conjunto teatral penquista cada vez más acorde con lo que se pedía y esperaba de ellos en términos de dedicación y resultados. A propósito de las nuevas condiciones y carácter con que comenzaba a realizarse el trabajo en el TUC, Tennyson Ferrada recuerda:

Gabriel Martínez también estaba preocupado por el asunto de las remuneraciones, éramos todos aficionados. El mismo llegó con gente que venía de Santiago [Verónica Cereceda y Alberto Villegas], a quienes él conocía mucho y lo acompañaban por fidelidad, pero ellos no podían vivir en Concepción de bolitas de dulce. Estaba en formación una escuela y ahí se empezó -igual como había ocurrido en Santiago- a darle trabajo a algunos para que hicieran clases. Por suerte, Gabriel se encontró con la rectoría de don David Stitchkin, quien estaba dispuesto a apoyarlo y aumentar el aporte

Carlos Muñoz maquillando a Tennyson Ferrada para TOPAZE de Marcel Pagnol, dirección de Gabriel Martínez, TUC, 1958.

de la Universidad. Entonces, más o menos por el año 1956 o 1957 [sic], fue posible crear una compañía de teatro semiprofesional con sueldos que correspondían a una media jornada académica, más o menos.

Al plantearse a los artistas locales la posibilidad de mejores condiciones laborales para el desarrollo del oficio teatral, cada uno de ellos tarde o temprano enfrentaría el momento de tener que optar por el teatro como actividad prioritaria e inminentemente exclusiva. En relación con esta situación, Inés Fierro comenta:

> Yo llevaba largo tiempo trabajando como actriz, pero sin sueldo, y a la vez ya trabajaba en la Facultad de Odontología. Pero llegó un momento en que los compromisos con el Teatro eran muchos y muy absorbentes, entonces renuncié a la cátedra de Prótesis Maxilofacial en la que me desempeñaba y me convertí en actriz con contrato y sueldo. Claro que en mi caso significaba pasar de un puesto a otro, pero el patrón seguía siendo el mismo: la Universidad de Concepción.

Diferente sería la experiencia de algunos otros antiguos integrantes del elenco del Teatro Universitario de Concepción para quienes la eventualidad de un reconocimiento contractual a su trabajo artístico paradojalmente significaría el gradual alejamiento del conjunto. A propósito de este proceso, Aída Garcés explica:

> Cuando llegó David Stitchkin a la rectoría y Gabriel Martínez al teatro, ellos quisieron arreglar la situación económica, porque llevábamos mucho tiempo en esto y todavía nadie cobraba en forma regular; trabajábamos simplemente porque nos gustaba el teatro, pero aún así con un ritmo de trabajo y horario muy serios. Entonces ellos comenzaron a profesionalizar económicamente el Teatro y al poco tiempo yo me fui. Por lo tanto yo, durante las obras que alcancé a hacer con Gabriel Martínez, fue el único período en que mensualmente recibí dinero por actuar. Y por lo mismo no pude seguir. Por ejemplo, al comienzo de los años cincuenta siempre conversábamos sobre el tema de las giras. Pero como toda la gente trabajaba en otras cosas y tenía otros compromisos sólo podíamos sacar los montajes más chicos, básicamente hacia lugares cercanos y en la medida en que cada uno de nosotros pudiese compatibilizarlo con todo lo demás. Pero después, cuando llegó Gabriel Martínez e hicimos cosas como *La Posadera*, *Nuestro Pueblo* y *El diario de Ana Frank*, comenzamos a recibir muchas más invitaciones y hacia más lugares. Entonces, cuando empezó a enfatizarse la realización de las giras yo corté mi participación en el TUC porque con cuatro hijos y el trabajo permanente que tenía en la radio se me hizo imposible continuar dando lo que el Teatro -cada vez más- pedía. Ahora, de hecho, independientemente del tema de las giras, desde hacía un tiempo igual ya se me estaba haciendo difícil seguir en el Teatro porque las jornadas de ensayo se hacían cada vez más largas -más se nos retribuía, pero más se nos exigía también. Y nosotros, por la formación fanáticamente profesional que teníamos, sabíamos que no se podía fallar y aunque el ensayo estuviera programado hasta una hora, si el trabajo no estaba listo y el director quería seguir, había que hacerlo no más y todos felices. Entonces, lamentándolo mucho, dije: -"Se acabó". Y cuando me despedí del TUC le dije adiós a la actuación para siempre, me quedé con la radio y enseñando teatro a escolares.

El proceso de recomposición interna que naturalmente estaba teniendo lugar al interior del Teatro de la Universidad de Concepción, por una parte, y los ambiciosos planes y expectativas de desarrollo futuro para este conjunto de arte escénico, por otra parte, llevaron al director, Gabriel Martínez, a explorar, como último camino para ampliar y potenciar los recursos humanos de que disponía el TUC, el ofrecimiento a un grupo de jóvenes recientemente egresados de la Escuela del Teatro Experimental de la Universidad de Chile para integrarse al Teatro Universitario de Concepción. Así, retornó a la ciudad, ahora definitivamente, el director

Gustavo Meza, esta vez acompañado por las actrices y actores Jasna Ljubetic, Delfina Guzmán, Nelson Villagra, Luis Alarcón y Jaime Vadell. Con respecto a algunas de las condiciones que llevaron a este puñado de jóvenes profesionales capitalinos a sumarse a la aventura artística y cultural penquista, Gustavo Meza explica:

> En ese momento nosotros representamos toda una nueva generación de estudiantes de la Universidad de Chile. Hemos recibido lo mejor de la formación que el Teatro Experimental puede dar, después de que los profesores fundadores se han especializado en el extranjero. Por ejemplo, Pedro Orthus -mi maestro- estuvo en Francia en el mejor momento del Teatro Nacional Popular. Agustín Siré estuvo en varias escuelas de Estados Unidos y en Londres en el National Theater, también en su mejor momento, lo mismo Pedro de la Barra y así... La gente recibe el método Stanislavsky prácticamente de parte de sus creadores; también han estado en el Piccolo Teatro de Milán y otros centros. O sea, esa gente viaja y luego vuelve a entregarlo todo, pero haciendo una síntesis muy interesante entre lo que han recibido afuera y su experiencia anterior aquí en Chile. Eso es lo que nosotros recibimos en la Escuela.
>
> Pero al mismo tiempo estamos ansiosos por superar los problemas que pensamos que tiene el Teatro de la Universidad de Chile. El Teatro vive su momento de gloria: tiene éxito con su repertorio, ha logrado la sala propia, tiene una escuela funcionando, están surgiendo autores nacionales, pero a nuestro entender igual tiene varios problemas que solucionar. Por una parte, creemos que tiene problemas en su funcionamiento. Por ejemplo, ha planteado que no hay estrellas, que todos son iguales, pero eso no es cierto, hay estrellas y no todos son iguales dentro del Teatro Experimental; ha planteado la democratización dentro del Teatro, en forma paralela a lo que está ocurriendo en la sociedad, pero eso tampoco es cierto, todo es demasiado jerarquizado y cupular; ha planteado que la dirección de cada obra así como la conformación de cada reparto debe hacerse pensando siempre en quién es la persona más indicada para cada trabajo, pero eso tampoco es cierto, el Teatro está funcionando un poco con camarillas. Por otra parte, encontramos que tiene problemas artísticos. Por ejemplo, el problema del habla no lo ha solucionado, los actores todavía hablan 'como en el teatro' y se ve como un teatro de profesores de castellano; además se propone tener un método, que es el método de Stanislavsky, y tampoco es cierto, siempre están diciendo: -'Vamos a ahondar en el método, vamos a ahondar...', pero nunca lo hacen.
>
> Entonces, habemos personas que nos juntamos fuera de las horas de clases y aprovechamos de experimentar. Tenemos claro que no nos vamos a quedar en el Teatro. Posibilidades tenemos, pero pensamos que hay que dar otro paso, que hay que dar un salto en el quehacer teatral, pero que es muy difícil lograr ese salto dentro del Teatro Experimental. Así como tenemos cariño por nuestros padres teatrales, también tenemos un resquemor porque hay cosas que no han hecho y que le quedan a otra generación por hacer. Pero había que hacerlo ya, no se podía esperar, y al parecer no se podía hacer ahí mismo. Entonces, en Concepción nos abren una compuerta fantástica. Allá van a sintonizar perfectamente las necesidades de quienes estaban allí con las inquietudes de quienes veníamos llegando y viceversa.

Delfina Guzmán, una de las actrices santiaguinas que en el año 1958 se incorporó al Teatro Universitario de Concepción, agrega:

> Pertenecíamos a una generación de actores que se fue a Concepción para no tener que esperar en Santiago durante años la oportunidad de trabajar en algo importante. [Y en Concepción] éramos felices, principalmente porque nos hallábamos inmersos en un proyecto artístico de envergadura (...) En la Universidad de Concepción entré a un grupo de teatro en que ser actriz era, ante todo, un servicio.[149] Y esa era la misma ética que a nosotros nos habían entregado en la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile. Por lo tanto, en todos nosotros, penquistas y santiaguinos, primaba la idea de la profesión como un servicio y de la responsabilidad social de uno para con su trabajo: ser actor era ser un vehículo para que la gente sintiera, pensara, conociera, cambiara... Uno tenía una responsabilidad social que asumir desde el teatro (eran otros tiempos, por supuesto, no existían la televisión y la obsesión por ser estrella de televisión).[150]

Muchos años más tarde, una vez desvinculado del Teatro Universitario de Concepción y de regreso en Santiago, Gustavo Meza sintetizaría:

> Decidimos cambiar el centro de gravedad del teatro, que en ese tiempo era Santiago, y trasladarlo a provincia, más específicamente a Concepción, ya que en esa ciudad el Rector de la Universidad, un hombre inteligente y sensible, era no sólo consumidor de artes sino al mismo tiempo productor de ellas. Tras duro trabajo logramos nuestro propósito, creando uno de los movimientos más importantes de los últimos cien años... Esa aventura se llamó TUC.[151]

Delfina Guzmán.

[149] Delfina Guzmán (en colaboración con Esther Edwards y Carmen Imperatore), ***Me llamo Delfina***, Santiago, 1990, pp. 127 y 114.
[150] Adolfo Albornoz, ***Entrevista con Delfina Guzmán***, Concepción, octubre de 1998, sin publicar; en adelante, todos los fragmentos testimoniales de Delfina Guzmán que no refieran a su fuente corresponden a la misma entrevista.
[151] Teatro Imagen, Programa de ***La niña madre*** de Egon Wolff, *cit. por* Cánepa, ***Historia de los Teatros Universitarios***, *op. cit.*, p. 283.

A propósito de cómo fue entendida y asumida la incorporación de este novel contingente capitalino desde la perspectiva de los integrantes del elenco histórico del Teatro Universitario de Concepción, Tennyson Ferrada comenta:

> La semiprofesionalización fue suficiente para que se tentaran y vinieran contentas personas que estaban egresando de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile y que no tenían mucha cabida en el único teatro al que aspiraban llegar, que era el Teatro Experimental -o el ITUCH, después. Esos teatros eran realmente subvencionados, tenían una planta fija de actores, siendo todos muy buenos; tanto que les llamaban las "vacas sagradas". Entonces, era difícil para los más jóvenes llegar a formar parte de esa compañía, que era lo ideal para ellos. Siempre, en todas partes -y en los teatros subvencionados también- están los grandes actores y después vienen los renuevos, lo que es lógico, ese es el movimiento natural. Pero en este caso era muy difícil porque el medio laboral era muy pequeño, entonces los jóvenes llegaban hasta ahí no más.
>
> Por eso, fue estupenda la oportunidad que les ofrecía el Teatro Universitario de Concepción a Delfina Guzmán, Jasna Ljubetic, Lucho Alarcón, Jaime Vadell, Nelson Villagra y a todos quienes, con un pequeño sueldo, tuvieron la posibilidad de venir a formar parte de nuestra compañía. Por supuesto, la llegada de ellos fue una alegría para nosotros. La fusión fue muy buena y rápidamente pudimos hacer obras de mayor reparto, con mayores responsabilidades y todo.

Tennyson Ferrada y niños en
TOPAZE
de Marcel Pagnol, dirección de Gabriel Martínez, TUC, 1958.

Así, al iniciarse el año 1958 el elenco del Teatro Universitario de Concepción aparecía compuesto básicamente por tres grupos de distinto origen biográfico y diversa formación profesional: los antiguos actores y técnicos penquistas responsables del trabajo teatral en la ciudad desde hacía alrededor de diez años -Tennyson Ferrada, Roberto Navarrete, Vicente Santamaría, Andrés Rojas, Inés Fierro, Mireya Mora, Eduardo Hyde, etc.-, los actores y técnicos incorporados al TUC con o por Gabriel Martínez durante los últimos tres años -Verónica Cereceda, Alberto Villegas, Raúl Aliaga, etc.-, y los actores y técnicos capitalinos recién llegados al conjunto -Nelson Villagra, Luis Alarcón, Jaime Vadell, Carlos Nuñez, etc. En relación con el inmediato y expedito encuentro personal y profesional entre todos estos hombres y mujeres de teatro, Delfina Guzmán explica:

> Gracias a que la idea del teatro como un servicio para la comunidad la compartíamos todos, los que ya estaban en Concepción y los que veníamos llegando de Santiago, afortunadamente no se produjeron roces. Compartíamos todas las labores teatrales y muy pronto configuramos un equipo en el que fuimos como hermanos. Los que veníamos llegando veníamos sin familia y nuestra familia pasó a ser la gente del teatro... Ahora, en lo estrictamente profesional, nosotros en ese momento entendimos, acogimos y asumimos la diversidad del grupo. Los que estaban acá tenían el oficio arriba del escenario, pero nosotros teníamos la preparación y el conocimiento de la escuela. Y así nos complementamos y creamos una estética clara, una estética muy distinta a las de los Teatros de la Universidad de Chile y de la Universidad Católica.

Por su parte, Luis Alarcón, otro de los actores recién llegados a la ciudad y al conjunto, agrega:

> La experiencia de nuestros compañeros penquistas, que eran excelentes actores, sumada al sentido de disciplina adquirido por nosotros en la Escuela de la Universidad, dio una mezcla que comenzó a producir frutos muy interesantes. El trabajo así en Concepción llegó a convertirse en algo muy hermoso, fuera de que gracias a la amistad que hicimos con los penquistas, al cabo todos pasamos a ser penquistas. Vivíamos prácticamente todo el día juntos, incluso en el estudio de materias que generalmente no entran en la preocupación de la gente de teatro.[152]

A propósito de la misma experiencia de encuentro vivida dentro y fuera del escenario, Inés Fierro comenta:

> Quizás porque la gente de teatro tendía a ser acogedora o quizás porque simplemente se dio algo muy especial entre nosotros, de inmediato nos llevamos muy bien los que estábamos en Concepción con los que llegaron de golpe desde Santiago. Había un restaurante cerca de la sede del Teatro, Le Chateau -El Castillo, le decíamos-, en el que mucho nos reuníamos y donde nos fuimos conociendo. Por supuesto, lo más importante es que arriba del escenario nunca tuvimos ningún problema. A eso ayudó mucho la actitud con que llegaron ellos. Nelson Villagra, por ejemplo, que desde el comienzo se destacó como un muy buen actor -así como cualquiera de los otros-, podía hacer un protagónico y en el montaje siguiente simplemente decir: -"La cena está servida". A pesar de no conocernos logramos que de inmediato hubiese unidad en el grupo y tranquilidad para cada uno para abordar cualquier tipo de trabajo que le tocara hacer.

[152] *Cit. por* Mario Cánepa, ***Historia de los Teatros Universitarios,*** *op. cit.*, p. 268.

Por cierto, el respeto y la valoración por los méritos de cada uno eran recíprocos. Nelson Villagra, con respecto a la impresión que los actores de Santiago se hicieron de sus pares penquistas, en ese momento comentaba:

> Lo más interesante en los antiguos actores del TUC es que se trata de gente con poca academia, actores intuitivos, tal vez natos, que han logrado un perfecto dominio de las tablas.[153]

En base al potente, pero heterogéneo elenco de actores y técnicos certeramente conformado por Gabriel Martínez al iniciarse el año 1958, el Teatro Universitario de Concepción prontamente comenzaría a vivir, hasta el receso de 1964, la etapa de mayor crecimiento, desarrollo y proyección de su historia. A propósito de la eficaz y eficiente labor desarrollada por Gabriel Martínez frente al desafío de fusionar, afiatar y productivizar la rica diversidad y el enorme potencial existente al interior del TUC, Delfina Guzmán comenta:

> En ese momento el Teatro Universitario de Concepción era dirigido por Gabriel Martínez, una persona real y absolutamente extraordinaria. Gracias a él logramos armar y afiatar rápidamente, casi sin ningún esfuerzo, un elenco tan completo y bien dispuesto al trabajo como fue el del TUC. De hecho, a pesar de ser todos nosotros, penquistas y santiaguinos, bastante jóvenes -acercándonos a los treinta años-, él nos hacía sentir que confiaba plenamente en nosotros y en la práctica fue poniendo en nuestras manos cada vez más todas las responsabilidades relativas al Teatro. Por supuesto, frente a la Universidad él asumía la responsabilidad, pero internamente la delegaba y compartía plenamente con nosotros. Por ejemplo, al permitirnos a los actores decidir sobre el repertorio, como grupo de trabajadores nos fue convirtiendo en dueños de nuestros medios de producción. Eso contribuyó a aunar el equipo como colectivo de personas, mucho más allá de lo que ocurría arriba del escenario -la Universidad de Chile y la Católica, en cambio, donde yo ya había alcanzado a trabajar, tenían un funcionamiento muy jerarquizado y por lo mismo menos integrado en ese sentido.

Jaime Vadell.

[153] "Con nuevas caras, el TUC estrenará el viernes *La soga*", *La Patria*, 2 de julio de 1958.

Vicente Santamaría y Verónica Cereceda en
TOPAZE
de Marcel Pagnol, dirección de Gabriel Martínez, TUC, 1958.

La iniciativa de la Universidad de Concepción de convertir al TUC en una compañía profesional conformada sobre la base de una planta de actores con contrato permanente representaba una importante inversión para la casa de estudios superiores, inversión que prontamente debía comenzar a ser recuperada. Para ello era necesario asegurar y luego ampliar un segmento de público que siguiera regularmente las actividades de la agrupación teatral, para lo cual a su vez se hacía imprescindible asegurar la producción permanente de estrenos; de hecho, desde su llegada a la dirección del Teatro Universitario de Concepción Gabriel Martínez ya había logrado aumentar el volumen de público a razón de casi mil espectadores más por cada nuevo montaje.[154] Los integrantes del conjunto universitario se comprometieron con el rector de la Univer-

[154] "Gabriel Martínez, el director, revela pormenores, problemas y esperanzas de la labor teatral", ***La Patria***, 19 de junio de 1958; "Gabriel Martínez, habla del TUC en un reportaje que le hizo el diario *El Tarapacá*". ***La Patria***, 8 de julio de 1958.

sidad de Concepción a llevar a escena seis trabajos durante la temporada 1958 e iniciaron de inmediato la preparación simultánea de las dos próximas producciones, *Topaze* de Marcel Pagnol y *La soga* de Patrick Hamilton. El desafío artístico y profesional que conllevaría este nuevo ritmo de producción, además de permitir al renovado conjunto una rápida integración a través del intenso trabajo, respondía al manifiesto interés por intentar comenzar a cubrir con igual propiedad tanto la cartelera local como la de localidades vecinas, de la región y del sur del país para así cumplir "con uno de los altos y principales programas de la entidad, que es el de llevar el teatro al pueblo, en todas partes".[155] Es decir, en palabras de Gustavo Meza:

> El Teatro Universitario de Concepción podía adueñarse de toda la zona sur del país, pues ese era el papel que le correspondía.[156]

Así, el Teatro Universitario de Concepción estrenó, en junio de 1958, *Topaze* de Marcel Pagnol, dirigida por Gabriel Martínez.

Esta nueva producción permitió a la prensa local continuar reparando especialmente en el desempeño actoral de dos importante valores locales, Vicente Santamaría (Regis Castel-Benac) por su "naturalidad gratísima y su precisión de tipo realista",[157] y Tennyson Ferrada (Topaze), quien continuaba apareciendo como "un valor histriónico definitivamente consagrado, de gran calidad y de las más amplias posibilidades".[158]

Inmediatamente después, en julio de 1958, el Teatro Universitario de Concepción estrenó *La soga* de Patrick Hamilton, dirigida por Gustavo Meza.

A propósito de este nuevo montaje la opinión pública penquista destacó tanto el trabajo actoral de uno de los nuevos integrantes del conjunto local, Jaime Vadell (Wyndham Brandon), "la revelación de la noche... figura, voz, pasta, talento, simpatía escénica, calidad humana, estudios",[159] así como el desempeño de uno de los antiguos miembros de la agrupación, Andrés Rojas (Rupert Cadell), quien "vive su personaje con una intensidad abrumadora y da a los espectadores la sensación más exacta de realidad y actualidad";[160] además de la labor del director Gustavo Meza, exponente de un "trabajo consciente, sólido, sacrificado y tenaz... hombre joven, dueño de una excelente técnica y escuela escénica".[161]

La puesta en escena de los dos primeros estrenos del año efectivamente había conllevado la materialización de los objetivos propuestos tanto en términos de retribución económica como de extensión cultural. Por una parte, tal como la prensa informaba:

> Día a día el público responde de mejor forma, asistiendo a las presentaciones masivamente, de modo que las recaudaciones están financiando el teatro y dejando excedentes importantes como nunca antes había ocurrido.[162]

Por otra parte, las exitosas temporadas de *Topaze* y *La soga* en la ciudad habían sido acompañadas de varias giras realizadas por el Teatro de la Universidad de Concepción por toda la zona, desde Chillán a Los Angeles y desde Lota a Coelemu. En medio de este complejo e intenso ritmo de trabajo, el TUC además llevaba adelante la preparación simultánea de sus tres nuevos proyectos escénicos.

[155] "Expectación se advierte ante el estreno del drama *La soga* en Teatro Concepción", ***La Patria***, 3 de julio de 1958.
[156] "¿Qué programa tiene el TUC?", ***Crónica***, 26 de junio de 1958.
[157] "El Teatro Universitario de Concepción estrena *Topaze*", ***El Sur***, 22 de junio de 1958.
[158] H. N. Gónlez, "*Topaze*, comedia de Marcel Pagnol, presentada por el TUC", ***La Patria***, 21 de junio de 1958.
[159] "Curioso nuevo estreno del Teatro Universitario penquista: *La soga*", ***El Sur***, 6 de julio de 1958.
[160] Enrique Barría, "*La soga*", ***Crónica***, 8 de julio de 1958.
[161] H. N. Gónlez, "*La soga*. Drama criminológico de Patrick Hamilton", ***La Patria***, 6 de julio de 1958.
[162] "Medio millón de pesos costó montar *La soga*", ***Crónica***, 4 de julio de 1958.

Ensayo de
UNA MIRADA DESDE EL PUENTE
de Arthur Miller, dirección de Gustavo Meza, TUC, 1958.

En septiembre de 1958, el Teatro Universitario de Concepción estrenó *La voz de la tórtola* de John van Druten, dirigida por Matías Bustos. Montaje con el que debutó como director otro de los antiguos actores penquistas, Matías Bustos, quien había sido llevado por Gabriel Martínez a incursionar en el arte de la puesta en escena, para lo cual había acumulado experiencia como asistente de dirección tanto del mismo Gabriel Martínez como de Gustavo Meza. Luego, el Teatro Universitario de Concepción continuó su vertiginoso plan de producción estrenando, en el mes de noviembre, *Una mirada desde el puente* de Arthur Miller, dirigida por Gustavo Meza. La opinión pública local, deslumbrada por la nueva puesta en escena, coincidió en valorarla como un excelente trabajo, instalándolo de inmediato entre los principales hitos en el quehacer del conjunto penquista hasta ese momento -y la larga de toda su historia: "un espectáculo brillante, de gran rango y jerarquía, acaso lo mejor que ha realizado el elenco universitario hasta la fecha".[163] Finalmente, el Teatro Universitario de Concepción culminó su intensa temporada estrenando, en diciembre de 1958, *Zamora* de Georges Neveux, dirigida por Roberto Navarrete. Montaje con el cual, a propósito del homogéneo buen nivel exhibido y la rápida compenetración conseguida por el Teatro Universitario de Concepción, la opinión pública penquista unánime y visionariamente reconoció estar en presencia de artistas que, como conjunto, "pueden realizar una labor de incalculable trascendencia en el teatro nacional".[164]

[163] H. N. Gónlez, "*Una mirada desde el puente*", ***La Patria***, 1 de diciembre de 1958.
[164] H.N. Gónlez, "*Zamora*: Presentación por el TUC de la obra de Georges Neveux", ***La Patria***, 14 de diciembre de 1958.

Alberto Villegas en
ZAMORA
de Georges Neveux, dirección de
Roberto Navarrete, TUC, 1958.

Paralelamente, el Teatro Universitario de Concepción preparó un trabajo para el programa de la Fiesta de Fin de Año de la Universidad, aporte del TUC a este capítulo del plan de promoción cultural ideado por David Stitchkin, ocasión en que Gustavo Meza debió escribir y dirigir su primer Espectáculo de Navidad. A propósito de esta experiencia, Gustavo Meza recuerda:

> David Stitchkin tenía una increíble visión de la cultura. De hecho, así fue como yo comencé a escribir para las Fiestas de Navidad. Casi siempre las universidades y otras instituciones celebran la Navidad regalando una botella de zinzano y un pan de pascua a todos sus miembros y los citan a una fiesta para los niños para las que contratan a unos tonys de mala muerte. Pero David Stitchkin decía: -"No, hay que celebrar la Pascua, pero tiene que ser una apertura y aproximación de la Universidad hacia la comunidad, no una cosa cerrada ni hacia adentro". Entonces dice: -"Tenemos teatro, tenemos orquesta, tenemos ballet, tenemos todos los talentos y recursos para hacer esto". Y a nosotros particularmente nos encomendaba: -"Escriban algo, móntenlo y cuenten con todo lo que tenga la Universidad". Ahora, él también había decidido que una parte importante del presupuesto disponible para esta fiesta había que dedicarlo a los fuegos artificiales. Entonces, una vez yo le dije: -"¡Pero tanta plata quemada en unos fuegos artificiales!". Y él me respondió: -"Gustavo, los fuegos artificiales son parte importante de la cultura. La gente muchas veces, sobre todo en las poblaciones, vive viendo atrocidades y cosas horribles. Pero cuando un niño o una persona ve fuegos artificiales se está acercando a la cultura, a la belleza, se está aproximando a ver que hay otros mundos y otras cosas posibles". Bueno, yo lo escuchaba y le creía hasta cierto punto no más. Pero cuando comencé a ver lo que ocurría con el público en esas fiestas ahí me di cuenta de que él tenía razón. Recuerdo que en un diario salieron fotos del espectáculo teatral que nosotros hicimos y uno podía ver en la cara de los niños que efectivamente estaban en un tránsito, en un acercamiento a la belleza. Salieron otras fotos en que Stitchkin y varias autoridades de la universidad están todos con la boca abierta, igual que los niños, mirando los fuegos artificiales. Esos proyectos respondían a una forma de David Stitchkin de ver y entender las cosas, la que cuando sigue desarrollándose culmina con esas impresionantes escuelas internacionales de temporada, las que nunca se habían dado ni se han vuelto a dar en el país.

Paralelamente, al acercarse el final del año 1958, arribó a la ciudad Pedro de la Barra, director fundador del Teatro Experimental de la Universidad de Chile, en ese momento ya desvinculado de la señera agrupación, quien venía en calidad de director invitado a dirigir al Teatro Universitario de Concepción en su primer trabajo del año siguiente. A continuación, Pedro de la Barra asumiría como director general del Teatro de la Universidad de Concepción y lideraría la definitiva consagración nacional e internacional del conjunto de arte escénico penquista.

2.4. Consagración y fractura del Teatro de la Universidad de Concepción. Apoyo a la dramaturgia nacional y emergencia de la dramaturgia local. Delineación de una teatralidad TUC.

Reconocimiento nacional e internacional para el TUC: Giras, Premio de la Crítica, Laurel de Oro y Festival Internacional de Teatro Independiente Americano.

Terremotos de 1960: destrucción de un edificio y trizadura de un grupo humano.

Pedro de la Barra, tercer director invitado y luego sexto director del TUC, 1959-1960.

(1959-1960)

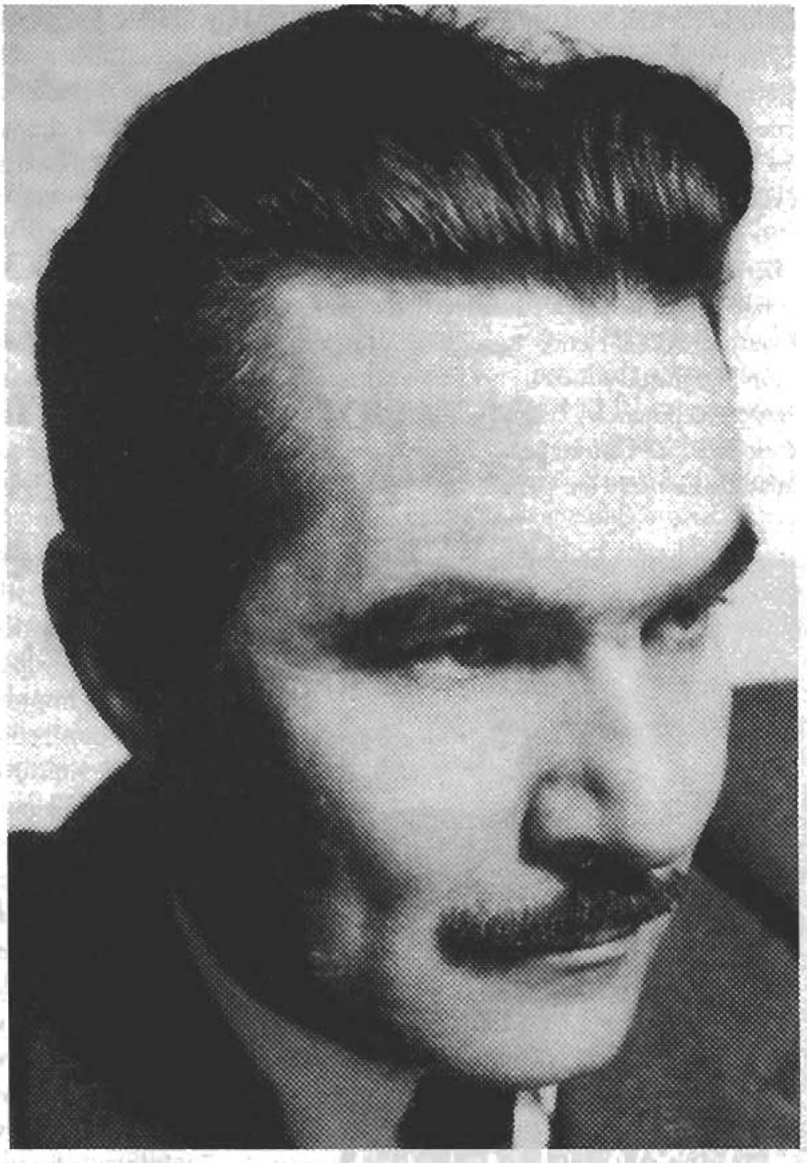
El Teatro Universitario de Concepción, TUC, inició el año 1959 embarcado en una de las experiencias más estimulantes y a la larga trascendentes de su historia trabajando bajo la guía del director invitado Pedro de la Barra, Premio Nacional de Arte, director fundador del Teatro Experimental de la Universidad de Chile y una de las figuras más significativas en la gestación y desarrollo del movimiento de teatros universitarios y de la escena contemporánea en el país.

Desde el inicio de la década del cincuenta Pedro de la Barra había sido contactado en varias oportunidades por la Universidad de Concepción recibiendo de ésta el ofrecimiento para dirigir a su conjunto teatral. Pese a los diversos vínculos y al mutuo interés, la iniciativa de trabajo en conjunto nunca había logrado materializarse, básicamente por los múltiples y permanentes compromisos del director capitalino como líder del TEUCH. Ahora, sin embargo, con Pedro de la Barra desvinculado del elenco de la Universidad de Chile, la posibilidad de trabajo junto al Teatro Universitario de Concepción pudo hacerse efectiva sin contratiempos.

El arribo de Pedro de la Barra a Concepción y la gestión que inmediatamente comenzaría a realizar con el conjunto universitario local -primero sólo en calidad de director invitado- prontamente señalarían un antes y un después en la historia del Teatro Universitario de Concepción, acompañando este director la clausura de fundamentales procesos gestados e impulsados durante años por el elenco e inaugurando nuevas e importantes experiencias a ser capitalizadas y desarrolladas en el futuro por la agrupación. Así, por ejemplo, Pedro de la Barra instaría al Teatro Universitario de Concepción a un decidido compromiso con el desarrollo de la nueva dramaturgia nacional y el surgimiento de la dramaturgia local -perfilando la búsqueda de un teatro nacional popular-, a la vez que introduciría al conjunto universitario en una nueva modalidad de producción involucrando plenamente a director y elenco en el trabajo con el autor para la generación de nuevos textos teatrales. Por otra parte, el afamado director culminaría de manera exitosa la profesionalización en términos de regularización laboral y económica ya emprendida por la compañía con lo cual, entre otras cosas, quedaría en condiciones de convertir en espléndida realidad la vocación por las giras y el carácter de teatro nacional-regional con que el TUC se concebía a sí mismo sintiéndose responsable por el público de buena parte del sur del país. A la vez, el maestro aceleraría acertada y productivamente la síntesis estética hacia la que naturalmente confluían las diferentes visiones y tendencias coexistentes al interior del elenco. Finalmente, Pedro de la Barra también gestaría las condiciones para el amplio reconocimiento y consagración nacional e internacional para el TUC.

El Teatro Universitario de Concepción inició el año estrenando, en enero de 1959, *Población Esperanza* de Manuel Rojas e Isidora Aguirre, dirigida por Pedro de la Barra.

La opinión pública penquista coincidió en valorar y alentar la opción de la agrupación teatral universitaria de insistir en la producción de nuevos textos de autores nacionales contemporáneos, aventura iniciada en 1957 con la misma Isidora Aguirre (*Dos más dos son cinco*) y a la que ahora se sumaba Manuel Rojas,



Pedro de la Barra,
Director del TUC, 1959-1960.

Premio Nacional de Literatura, uno de los principales narradores chilenos del momento y del siglo. Ambos, trabajando asociadamente, habían logrado dar con una propuesta estética de hondo contenido social presentando ambientes, personajes y situaciones representativos de una población marginal, fácilmente conocidos y/o reconocidos como propios por el público nacional, con los cuales provocar "toda la gama de sentimientos, desde el dolor hasta la sonrisa más patética",[165] toda vez que el mismo material dramático también sugería y contenía claramente la potencialidad para traspasar su impacto más allá de las fronteras nacionales:

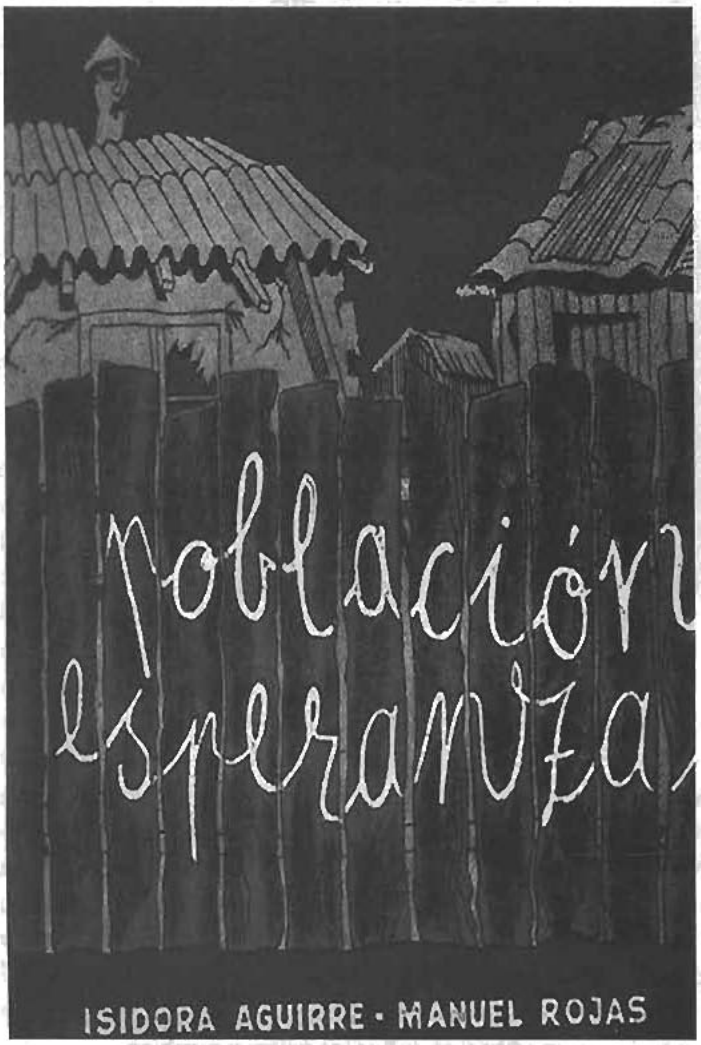
> *Población Esperanza* debe divulgarse en todos los medios y en todos los países y cambiando los localismos puede llevarse a Perú o a México con plena seguridad de éxito.[166]

[165] Alfredo Lefebvre, "Estreno de *Población Esperanza*", ***El Sur***, 11 de enero de 1959.
[166] "Escritor peruano [Antonio Olivas] nos visitó ayer. *Población Esperanza* es la nueva medida del teatro sudamericano", ***La Patria***, 12 de enero de 1959.

Por este trabajo la prensa local, nacional e internacional -durante las diversas temporadas que se sucederían hasta el año siguiente- coincidiría en destacar especialmente el desempeño actoral de dos emblemáticos intérpretes penquistas, Mireya Mora (Emperatriz) y Andrés Rojas (Filomeno), "auténticos hasta en el detalle mínimo; humanos, con la complejidad de caracteres humorísticos y dramáticos, descollaron con ribetes propios", a la vez que el trabajo de diseño escenográfico de Luis Aliaga, "un destacado acierto, de una veracidad pocas veces vista en nuestros escenarios".[167]

Pedro de la Barra deseaba indagar en la búsqueda de un teatro nacional popular, libre, creativo y verdadero, y para ello había llevado al Teatro Universitario de Concepción hacia una directa puesta en trabajo, cara a cara, de los autores con el elenco a través del director; experiencia hasta el momento inédita en la historia de la agrupación penquista -y todavía novedosa también entre los restantes conjuntos de arte escénico del país-, con la cual esperaba potenciar las posibilidades del material dramático para apelar directa y sinceramente a todo tipo de espectador. Con respecto a esta nueva modalidad de producción experimentada por el Teatro de la Universidad de Concepción para llevar a escena *Población Esperanza*, Mireya Mora explica:

> [Manuel Rojas e Isidora Aguirre] nos traían un esquema del primer acto, por ejemplo. Nosotros asimilábamos este esquema y lo armábamos en el escenario improvisando. Con la ayuda de don Pedro [de la Barra] cada uno de nosotros trabajaba su personaje... El nos dijo: -"Ustedes van a elaborar su traje y se van a ir a vivir donde concierne al personaje". Y nos fuimos a convivir con esa gente, a captar su comportamiento, su psicología, sus vivencias y aspiraciones; y que también se asemejaran lo más posible a los requisitos de los escritores, quienes veían cómo cobraban vida sus textos... Tuvimos que comprarle los trajes a los pobladores y desinfectarlos... Don Pedro nos dejaba mucha cancha para echar a perder. Su sola presencia era una presión estimulante.[168]



Programa de *Población Esperanza* de Manuel Rojas e Isidora Aguirre, dirección de Pedro de la Barra, TUC, 1959.

[167] "Crítica Teatral", *El Siglo*, 23 de noviembre de 1959.
[168] *Cit. por* Arlette Ibarra, ***Pedro de la Barra: Una pasión por el teatro***, memoria para optar al título de actriz, Universidad de Chile, Santiago, 1992, p. 90.

Por otra parte, y a propósito del tantas veces temido encuentro entre autor y director durante el proceso de montaje, Gustavo Meza, asistente de dirección de Pedro de la Barra en *Población Esperanza* y una de las piezas clave en el andamiaje del TUC durante ese período, comenta:

> Pedro de la Barra y Manuel Rojas a veces discutían y peleaban bastante. Manuel Rojas, en su juventud, entre otras tantas cosas, había sido apuntador de una antigua compañía de comediantes y de ahí traía el gusto y la costumbre de ver y seguir los ensayos -y después las funciones- desde detrás de escena. Entonces, Pedro de la Barra decía: -"Ya llegó... y va a empezar con libreto en mano a revisar cuánto le han cortado". Llamaba a Luis Alarcón y le decía: -"Usted que es el director de escena, vaya y échelo". Partía Lucho donde Manuel Rojas: -"Dice Don Pedro que usted no puede estar aquí". Y Manuel respondía: -"Ya ves que puedo". Volvía Lucho: "Dice Don Manuel que no se quiere ir". Entonces Pedro de la Barra le gritaba y le ordenaba: -"Sáqueme a ese huevón de ahí". ¡Pero era Manuel Rojas, Premio Nacional de Literatura! Volvía Luis Alarcón donde el viejo Manuel y le decía: -"Es que dice Don Pedro que le diga a usted que se vaya". Y Manuel Rojas respondía: -"Que me lo venga a decir él, el muy huevón". Y así se lo pasaban, como en una pelea de niños chicos, a veces ganaba Pedro y se iba Manuel y a veces ganaba Manuel y no se movía de ahí. Pero hubo unas cuantas ocasiones en que estuvieron a punto de agarrarse a puñetes arriba del escenario. Por ejemplo, cuando Pedro de la Barra -y nosotros siguiéndolo- le cortó al viejo todos los monólogos. Años después yo me di cuenta de que había sido un error y de que tenía razón Manuel Rojas en reclamar, pero en ese minuto un monólogo era algo sobrante, que detenía la acción. Bueno, afortunadamente la obra tuvo éxito, se limaron las asperezas y todo resultó estupendo.

La elogiada puesta en escena, expresión del reconocido talento de Pedro de la Barra y su experto uso de todos los recursos escénicos y teatrales disponibles para conseguir "la absoluta integración del público con el espectáculo",[169] fue entendida por la prensa local fundamentalmente como producto de la rápida y total compenetración del Teatro Universitario de Concepción con su director invitado, lo cual hacía presagiar excelentes resultados ante una eventual continuidad de esta asociación creativa:

> [Pedro de la Barra] en sólo un mes de reuniones con el elenco, sacó a escena personajes con tales desenvolturas y gestos que el público se arrebataba y aplaudía cada vez que terminaban una escena.[170]

La espectacular puesta en escena y el deslumbrante trabajo actoral sobre los que se hacían carne personajes e historia marcarían y/o impactarían en forma indeleble al público que en la ciudad y sus alrededores, el país y el extranjero conocería *Población Esperanza* en la versión del TUC. A propósito de la experiencia vivida desde la platea, Gloria Varela, quien en los próximos años se incorporaría a la Escuela de Teatro y luego al elenco del Teatro de la Universidad de Concepción, recuerda:

> Yo desde chica, desde el colegio, admiraba a los actores del TUC. Los había visto en diferentes obras y a veces, al pasar por calle Barros Arana, los reconocía, entrando o saliendo del Teatro Concepción, con sus libretos en la mano y me preguntaba cómo hacerlo para llegar a estar ahí... Y cuando vi *Población Esperanza* mi futuro se aclaró, ahí se decidió todo para mí. Recuerdo haber estado en la platea, rodeada de mujeres regias,

[169] H. N. Gónlez, "*Población Esperanza*: Presentación del TUC de la obra de Manuel Rojas e Isidora Aguirre". *La Patria*, 10 de enero de 1959.
[170] Alfredo Lefebvre, "Estreno de *Población Esperanza*". *El Sur*, 11 de enero de 1959.

todas con pieles y joyas y en general gente muy elegante, porque en ese teatro maravilloso, a veces para algunas funciones se daban ambientes muy especiales porque para cierta gente significaba un gran evento ir al teatro, era un rito al que le tenían mucho respeto. Pero cuando se abrió el telón salió olor a pobreza de verdad del escenario en el que estaba instalada una población callampa de verdad. El escenario permitía trasladarse por completo a ese otro lugar y chocaba brutalmente con lo que pasaba aquí afuera justamente porque lo que ocurría en escena era tanto o más real que lo que ocurría en las butacas. Para mí, lo que hicieron esos actores fue algo mágico, y en ese momento me dije: -"Yo tengo que hacer algo para llegar a estar ahí, con ellos". Entonces, al año siguiente, 1960, ingresé a la Escuela de Teatro del TUC. Tuve que dar varios exámenes y entrevistas porque éramos muchos lo que queríamos entrar... Y los profesores eran los mismos actores del elenco profesional a los que yo conocía y admiraba de haberlos visto tantas veces actuar, mi examen de ingreso lo controló Brisolia Herrera y mi profesor de actuación en primer año fue Nelson Villagra...[171]

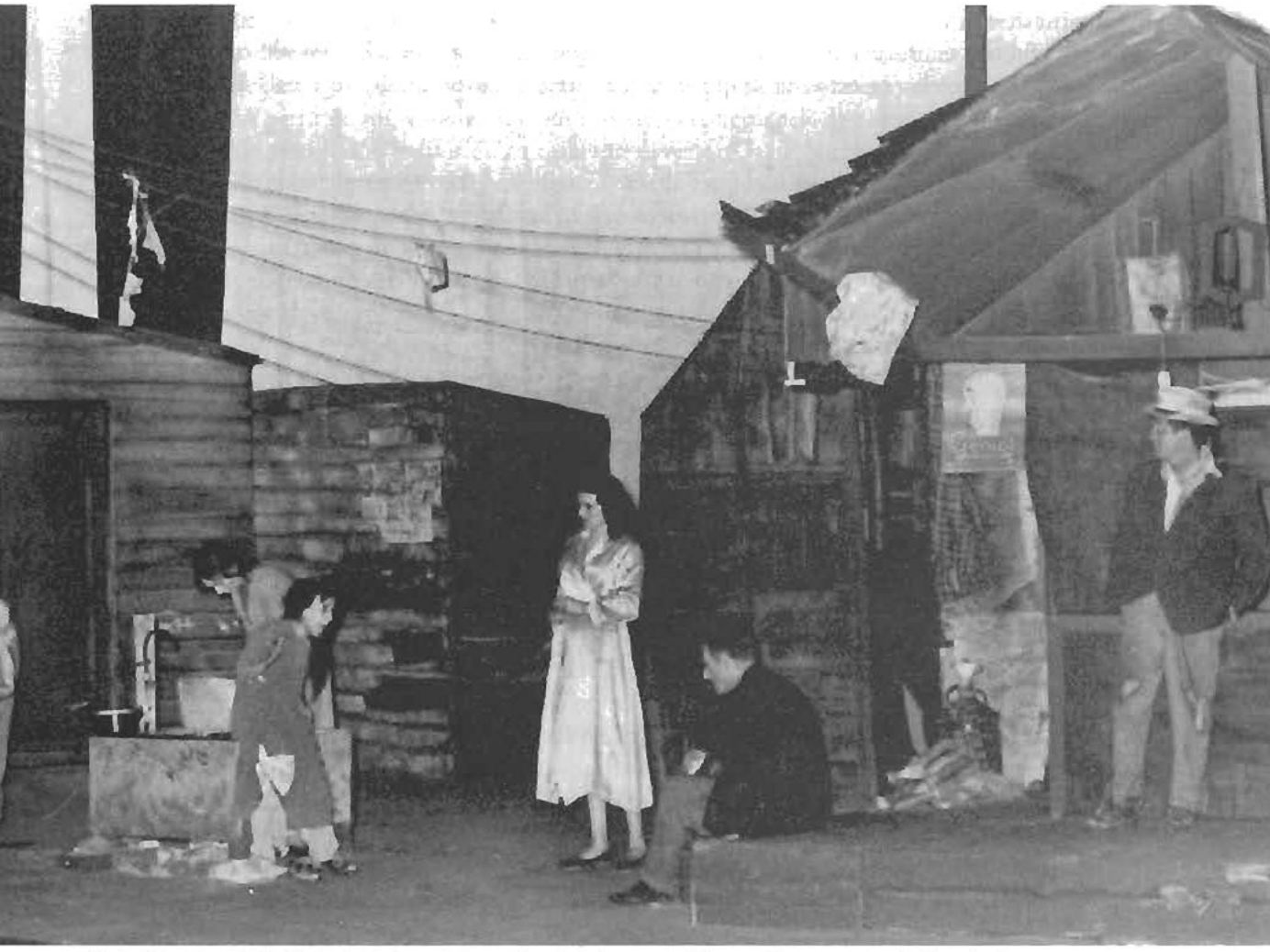
Mientras *Población Esperanza* comenzaba a ser exitosamente explotada en Concepción y algunas localidades cercanas y Pedro de la Barra asumía personalmente, noche a noche, la responsabilidad por el correcto desarrollo de las funciones, especialmente cuando éstas no tenían lugar en el Teatro Concepción, el reconocido director comenzó a ser tentado por la casa de estudios superiores penquista para permanecer en la ciudad y asumir como director general del Teatro de la Universidad de Concepción. Extraordinariamente, uno de los principales impulsores de esta iniciativa había sido Gabriel Martínez, Director del TUC en ese momento, quien desde la llegada del maestro se había manifestado deseoso de cederle su cargo:

> Indudablemente el paso definitivo y vital lo dio Gabriel Martínez -desde 1956 activo director del TUC- quien ofreció ceder su lugar para que Pedro de la Barra pudiera instalarse en el timón del Teatro Universitario, aceptando él quedar al frente de la Academia del Teatro a la cual espera dar un fuerte y definitivo impulso.[172]

En relación con este singular gesto, Delfina Guzmán comenta:

> Cuando llegó Pedro de la Barra se produjo un fenómeno increíble, impensable en otros tiempos -como los actuales. Pedro de la Barra sólo venía a dirigir *Población Esperanza* de Manuel Rojas e Isidora Aguirre y luego debía volver a Santiago. Pero Gabriel Martínez, quien era el director del Teatro, habló con David Stitchkin y le dijo: -"El está en mejores condiciones que yo para liderar al grupo". Así se estilaban las cosas. Y eso ni siquiera era considerado generosidad sino rigor profesional: el mejor en el puesto que le corresponde. Así se quedó Pedro dirigiendo el Teatro y Gabriel se hizo cargo de la Escuela.

[171] Adolfo Albornoz, ***Entrevista con Gloria Varela***, Concepción, agosto de 2002, sin publicar; en adelante, todos los fragmentos testimoniales de Gloria Varela que no refieran a su fuente corresponden a la misma entrevista.
[172] "Una nueva vitalidad cobrará el TUC con Pedro de la Barra como director", ***Crónica***, 9 de febrero de 1959.



Luis Alarcón, Jasna Ljubetic, Mireya Mora, Nancy Schmauck, Vicente Santamaría y Andrés Rojas en
POBLACIÓN ESPERANZA
de Manuel Rojas e Isidora Aguirre, dirección de Pedro de la Barra, TUC, 1959.

Pedro de la Barra asumió la dirección general del Teatro de la Universidad de Concepción en condiciones muy favorables debido a la destacada gestión llevada a cabo por Gabriel Martínez durante los años anteriores, la cual había terminado por consolidar a la agrupación universitaria penquista en varios importantes aspectos de su quehacer: desde una mayor -aunque todavía no completa- profesionalización económica y laboral de sus integrantes, pasando por un afiatado elenco rápidamente constituido en base a actores, diseñadores y técnicos de diverso origen, para llegar a un creciente apoyo del público y la comunidad de Concepción hacia su conjunto teatral; situaciones que Pedro de la Barra no dejaba de reconocer:

> El público penquista está comprendiendo el esfuerzo que significa mantener un elenco experimental de calidad, pues el 6.8% de la población de Concepción está acudiendo a las representaciones del TUC, lo que es un verdadero récord ya que, por ejemplo, el público de teatro en Buenos Aires no asciende del 4% y en Santiago del 1%.[173]

[173] "El Teatro Universitario de Concepción dio a conocer ayer sus planes a la prensa local", *La Patria*, 6 de junio de 1959.

A partir de esta ventajosa realidad el nuevo director estableció como principio y objetivo esencial de su gestión la definitiva constitución de una compañía de arte dramático de primer nivel, completamente profesionalizada en todos los aspectos de su quehacer, de fuerte vocación local y regional. En palabras de Pedro de la Barra:

> Lo primero es consolidar el buen desempeño de los actores, completando su formación profesional y convirtiéndolos en verdaderos especialistas (...) en segundo lugar, identificar al TUC con la ciudad y la región de modo de influir en los espectadores de provincia, montando obras que enseñen algo, que tengan un fondo, que sirvan a la región agitando al público y atiendan la zona mediante jiras.[174]

Las condiciones exigidas y generadas por Pedro de la Barra al asumir la dirección del Teatro Universitario de Concepción para poder llevar a cabo su programa de trabajo posibilitarían el despliegue de todas las inmensas posibilidades incubadas por el conjunto durante sus catorce años de vida, algunas ya insinuadas, otras actualizadas y muchas todavía latentes, cuya completa materialización finalmente llevaría al elenco penquista a su definitiva consagración nacional e internacional. Brisolia Herrera, quien motivada por la llegada del destacado director a Concepción dejaría el Teatro Experimental de la Universidad de Chile para regresar a la ciudad y reincorporarse al TUC, acota:

> Pedro puso como inmediata condición la completa profesionalización económica de la compañía. Porque un director dedicado a tiempo completo necesitaba un elenco con igual dedicación. O si no, no le podía exigir como él quería para lograr lo que él quería.

En efecto, Pedro de la Barra, encontrando en el rector David Stitchkin a su principal aliado, logró completar el proceso iniciado por Gabriel Martínez durante las últimas temporadas en términos de concentrar a los integrantes del Teatro Universitario exclusivamente en la actividad teatral, intención que en un comienzo sólo había logrado hacerse realidad mayoritariamente para los miembros recién llegados desde Santiago -quienes no contaban con otra posibilidad laboral en la ciudad- y parcialmente para los antiguos actores penquistas, varios de los cuales todavía estaban dedicados al trabajo teatral por medio tiempo y/o en forma voluntaria. A propósito de este momento de tránsito en la vida profesional de varios insignes hombres y mujeres del teatro penquista y chileno, Andrés Rojas recuerda:

> Don Pedro fue el que definitivamente profesionalizó al TUC. Lo que desde antes venía haciendo y logrando Gabriel Martínez y que era muy valioso, todavía no había alcanzado para todos. Pero gracias a Pedro de la Barra ocurrió algo muy importante en la vida de todos nosotros como actores, dejamos las otras actividades que teníamos. Don Pedro dijo: -"El teatro no permite amantes, tiene que ser el único compromiso. El actor profesional tiene que ser actor las veinticuatro horas del día para poder responder a cualquier compromiso o desafío, así que los que estudian o trabajan en otras cosas, ¡que escojan!". Por supuesto, gente como Tennyson, Roberto, yo y otros no dudamos. Yo renuncié al Banco del Estado. Y todos pasamos a ser actores con un sueldo bastante bueno para la época. Lo de antes era una cosa perjudicial para el trabajo porque nosotros llegábamos a ensayar después de haber estado todo el día o por lo menos medio día estudiando o trabajando en otra cosa, así que ya traíamos una carga importante de cansancio al ensayo. Y esas otras actividades a veces también limitaban nuestras posibilidades para dar más funciones, especialmente fuera de la ciudad. Mientras que después no, continuamos haciendo muy buenas y mejores cosas, pero además pudimos llevar ese teatro hacia mucha más gente, por todo el país.

[174] "El TUC se convertirá ahora en un elenco profesional", *El Sur*, 6 de junio de 1959.

Pedro de la Barra echó a andar un ambicioso plan de gestión para el Teatro Universitario de Concepción de modo de explotar intensamente el nuevo estreno, atendiendo las necesidades de la cartelera de la ciudad y a la vez extendiendo la presencia del TUC por el país, comenzando para ello por la zona cercana a Concepción. A partir de ahí, y sobre todo por la perfecta congruencia de este plan con el complejo proyecto universitario de producción y difusión cultural que el rector David Stitchkin tenía en marcha y dentro del cual el conjunto teatral ocupaba un destacado lugar como centro de creación artística y embajador cultural, el radio de acción del Teatro de la Universidad de Concepción iría en gradual aumento hasta que al finalizar el año, teniendo además otra obra nacional en el repertorio, *Las redes del mar* de José Chesta, el TUC habría cubierto todo el sur de Chile hasta llegar a Punta Arenas. A propósito del espíritu con que se dio pie a esta aventura, Andrés Rojas sintetiza:

> Don Pedro dijo: -"Niños, si somos un verdadero Teatro tenemos que recorrer todo Chile. A los pueblos más chicos, a los que nunca a llegado un Teatro, a esos vamos a ir nosotros". Y así anduvimos por pueblos perdidos en la geografía.

El deseo de llegar a la mayor cantidad de lugares posibles iba acompañado con igual fuerza por el interés por acceder a la mayor variedad de público posible. Para ello, en un audaz gesto, Pedro de la Barra contrataría al dúo cómico musical Los Perlas, principales figuras del repertorio picaresco de esos años, para acompañar las giras del TUC con *Población Esperanza*, particularmente en localidades y/o funciones con espectadores menos habituados a la experiencia artística teatral. Con respecto a este singular momento en la historia del Teatro de la Universidad de Concepción y del teatro chileno de mediados de siglo, Gustavo Meza recuerda:

> Desde el mismo momento en que Pedro de la Barra acepta dirigir al TUC se evidencia esa mezcla de intuición y conocimiento, brutalmente agudos y certeros que tenía Pedro sobre temas artísticos y culturales. Dice él: -"En lo inmediato, estamos metidos en medio de esta situación: por una lado tenemos un frente marítimo encabezado por Talcahuano y una serie de otros puertos, por el otro lado tenemos el frente minero con Lota y varios otros lugares importantes, un frente industrial por aquí y un frente agrario por acá. En estos cuatro mundos vive mucha gente, un enorme público potencial, al cual tenemos que llegar, atrapar y poseer". Para eso le venía muy bien una obra como *Población Esperanza* y por eso luego se empecinó en conseguir autores locales hasta que hizo aparecer a José Chesta. Y cuando Pedro vio que aún así en algunos lugares el teatro todavía era algo extraño y por lo tanto podía ser difícil llegar a cierto público, entonces tuvo la idea -el genial invento- de traer al dúo Los Perlas, el mayor éxito popular y masivo del país en ese momento; eran una locura. Así se organizan giras de Los Perlas y el TUC -nosotros con *Población Esperanza*. El Teatro iba primero, por supuesto, entonces la gente estaba obligada a vernos si es que quería ver a Los Perlas. Si cuando llegábamos a algunos lugares los niños y en general toda la gente nos preguntaba: -"¿Usted es Perla? ¿Y Los Perlas? ¿Dónde están Los Perlas?". Y cuando empezaba la obra todos gritaban: -"¡Los Perlas! ¡Los Perlas!". Pero de repente, a los pocos minutos, se acababan los gritos. Todos se quedaban en silencio, disfrutaban la obra e incluso había que recordarles que venían Los Perlas después de la función. Y para lograr todo eso Pedro también contrató al Che [Reynaldo] Segovia, un antiguo representante de teatro. A Pedro le fascinaba ese mundo, el de los "rascas", sobre todo por cómo se movían para sobrevivir en éste trabajo, él decía que esa gente tenía olor a teatro. El Che Segovia armaba giras completas por teléfono y manejaba toda una serie de cosas que ninguno de nosotros dominaba y de las cuales de a poco nos fuimos nutriendo.

En relación con las múltiples y extensas giras que realizaría el Teatro de la Universidad de Concepción durante los años 1959 y 1960, Delfina Guzmán recuerda:

Delfina Guzmán en
EL AMOR DE LOS CUATRO CORONELES
de Peter Ustinov, dirección de Gustavo Meza, TUC, 1959.

> Realizábamos muchas giras teatrales, la mayoría por el sur de Chile. Conocí pueblo a pueblo esa región, hasta Punta Arenas. He actuado en Cañete, en Lebu, en Angol, en Curanilahue... Puedo decir que conocí mi país actuando con mi querido maestro Pedro de la Barra. Veo la barcaza en que navegamos por el Estrecho de Magallanes: voy cargada con mis maquillajes, mi maleta y mis personajes, mientras a nuestro alrededor saltan las tuninas y los delfines... En esos viajes que nos llevaron por las regiones de la madera y del carbón, descubrí la generosidad y el agradecimiento del público de provincias, tan abandonado en el aspecto cultural. A nuestras presentaciones asistía el pueblo entero: el alcalde, el prefecto, el boticario y hasta las personas más humildes. Pedro de la Barra era el capitán de nuestro equipo: nos hacía realizar proezas, cargar y descargar decorados, bajar del tren a las cinco de la mañana en unas estaciones desamparadas bajo la lluvia, a veces con un frío que entumía los huesos.[175] Pedro de la Barra tenía más de cincuenta años en esa época y yo lo veía bajándose en Chillán, Villa Alegre o San Javier, con los decorados al hombro a las seis de la mañana. Era algo heroico, pero sin lástima. Era la gran aventura de la cultura.

Al finalizar el año, a propósito de la intensa y extensa itinerancia desarrollada por el país y el consiguiente deseo de extenderla al extranjero en el futuro cercano, Pedro de la Barra sintetizaría:

> Este año nuestra órbita de acción se ha extendido desde Chillán hasta Punta Arenas. Tenemos como objetivo agitar a las provincias que están adormecidas para el teatro, crear allí un público que responda a nuestras inquietudes. Las más de las veces me he hallado con ciudades sedientas de espectáculos. La presencia del TUC ha colmado esa sed parcialmente y ha despertado el interés por conocer más del movimiento cultural escénico que actualmente vive el mundo. De cada ciudad que nos hemos despedido nos han solicitado sinceramente que volvamos pronto. Y seguiremos yendo a todas las ciudades de Chile. Pero me interesa también que nuestro Teatro salga al extranjero. Las experiencias colectivas de un grupo teatral enfrentado a un público diferente pueden ser extraordinariamente provechosas.[176]

[175] Delfina Guzmán, ***Me llamo Delfina***, *op. cit.* pp. 133-134.
[176] "Pedro de la Barra calma en provincias la sed de teatro", ***Ecran***, 3 de noviembre de 1959, *cit. por* Arlette Ibarra, ***Pedro de la Barra...***, *op. cit.* p. 92.

Delfina Guzmán, Vicente Santamaría y Jasna Ljubetic en
EL AMOR DE LOS CUATRO CORONELES
de Peter Ustinov, dirección de Gustavo Meza, TUC, 1959.

Finalmente, el énfasis en las giras, junto con constituir una opción programática y vocacional del Teatro Universitario de Concepción desde su nacimiento, que ahora además calzaba a la perfección con el interés de Pedro de la Barra por dar con un teatro nacional popular de carácter masivo, también respondía a una acertada y positiva forma de entender y procesar la realidad de Concepción -ciudad todavía pequeña- en relación con el limitado tamaño de su público. En dicho sentido, Pedro de la Barra señalaba:

> Afortunadamente Concepción no cuenta con un público estable acorde a las exigencias de un teatro permanente, por tal razón nos vemos abocados a numerosas giras que nos permiten difundir el arte teatral en las zonas vecinas y, al mismo tiempo, financiar las puestas en escena.[177]

Mientras el Teatro de la Universidad de Concepción respondía a las necesidades de la cartelera penquista y a la vez extendía su presencia hacia numerosas otras localidades de la zona y el sur del país explotando intensamente la obra nacional en cartelera, *Población Esperanza*, el elenco universitario paralelamente se dedicaba también a la selección, preparación y finalmente a los ensayos de sus dos próximos trabajos, *Pasos* de Lope de Rueda y *El amor de los cuatro coroneles* de Peter Ustinov, toda vez que el director a la vez agotaba las posibilidades intentando encontrar y/o producir una nueva obra nacional, de preferencia local, conveniente para las necesidades e intereses del TUC, con la cual terminar el año. Además, en forma paralela a las ocupaciones estrictamente escénicas, los integrantes del Teatro Universitario de Concepción también debían

[177] "De la Barra analizó trayectoria del teatro chileno en charla de anoche", *El Magallanes*, 9 de octubre de 1959, *cit. por* Arlette Ibarra, ***Pedro de la Barra...***, *op. cit.* p. 92.

asumir otras numerosas responsabilidades, desde la docencia en la Escuela de Teatro del TUC hasta el trabajo de promoción y formación de grupos aficionados como parte de las actividades de extensión de la Universidad de Concepción, desde la autoformación y especialización en diversas materias teatrales y no teatrales para lo cual incluso trabajaban junto a otros especialistas de la casa de estudios hasta numerosas actividades de beneficencia para la comunidad; así, la jornada laboral de los trabajadores del teatro bien podía llegar a extenderse "por espacio de hasta dieciséis horas diarias".[178]

En este contexto el Teatro Universitario de Concepción estrenó, en mayo de 1959, *Pasos* de Lope de Rueda, dirigida por Gastón von dem Bussche y Gustavo Meza, supervisados por -o en colaboración con- Pedro de la Barra; montaje llevado a escena en el marco del programa de aniversario con el que la Universidad de Concepción celebraba sus cuarenta años de vida.

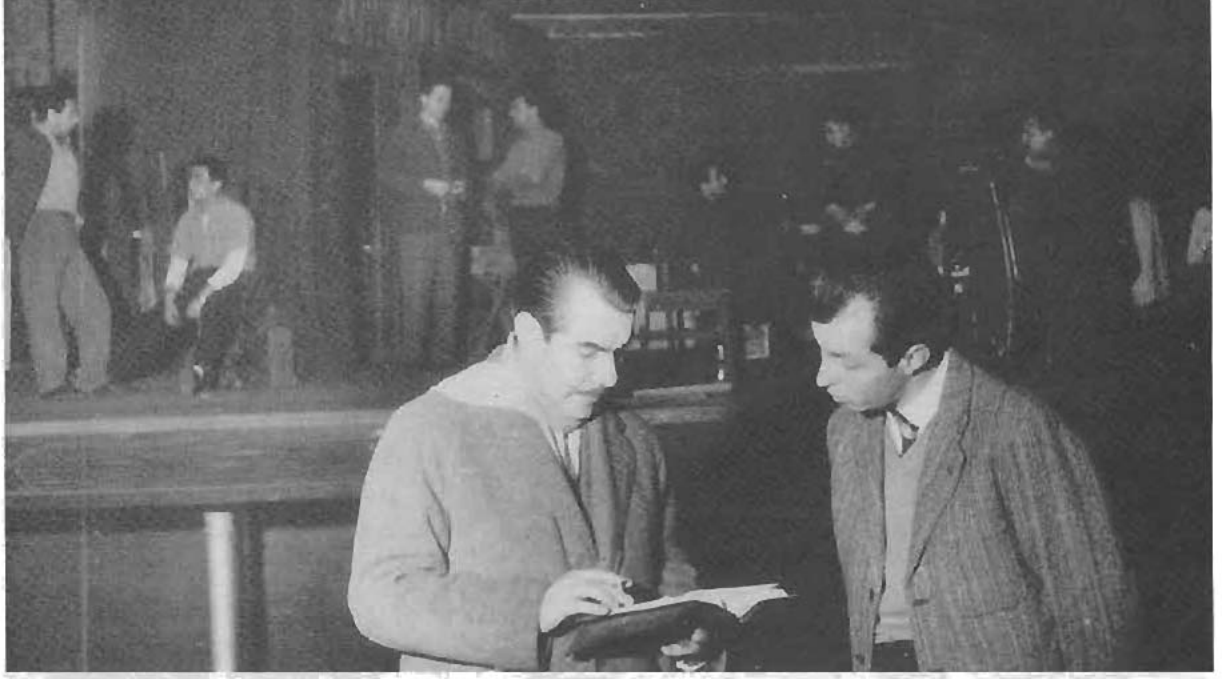
A continuación, en julio de 1959, el Teatro Universitario de Concepción estrenó *El amor de los cuatro coroneles* de Peter Ustinov, dirigida por Gustavo Meza.

El nuevo estreno, para cuya selección como parte del repertorio de la temporada el elenco previamente había debido elaborar más de cincuenta informes sobre igual número de obras, había sido concebido y preparado fundamental y casi exclusivamente para el escenario del Teatro Concepción de modo de satisfacer la creciente demanda del público de la ciudad por espectáculos teatrales. Afortunadamente, *El amor de los cuatro coroneles* se irguió como un nuevo éxito desde el día de su estreno, cuando el público "rió con ganas y aplaudió con entusiasmo los pasajes más salientes de la producción".[179] Con el devenir de la temporada el nuevo trabajo llegó a producir un "récord de público", constituyendo para el TUC una de las producciones más exitosas de su historia.[180]

Pedro de la Barra había asumido la dirección del Teatro Universitario de Concepción embargado por el profundo deseo y concreto interés por reconducir sus años de experiencia al servicio del desarrollo de la dramaturgia y el teatro chileno contemporáneos hacia lo que ahora era su nueva prioridad: la emergencia de la dramaturgia local. Para ello había trabajado durante todo el año 1959 buscando el surgimiento de materiales dramáticos que finalmente pudiesen llegar a escena como resultado de una intensa investigación artística e intelectual sobre la gente de la zona del Bío Bío. Profundizando la experiencia vivida al llevar a escena *Población Esperanza*, Pedro de la Barra había constituido un Taller Dramático, espacio de investigación y experimentación teatral disponible para que eventuales autores llevaran sus proyectos de obra y en donde eran puestos a trabajar en estrecho diálogo con el elenco y el director. Esta modalidad de producción debía, desde la perspectiva de Pedro de la Barra, optimizar la verdad escénica de las propuestas dramáticas resultantes, potenciándose así la eventual relación con el espectador, en tanto los espectáculos finalmente representaban la visión de un grupo humano -compañía- en estrecho vínculo con los personajes y el mundo a representar. A propósito del creciente interés que esta experiencia fue despertando en la comunidad artística y académica local y el desarrollo que la misma podía llegar a tener, Pedro de la Barra explicaba:

> Principiamos en forma muy modesta, aportando cada uno sus conocimientos. Analizando y comentando las obras que se nos presentaban. De pronto se comenzó a correr la voz en la Universidad y comenzaron a llegar alumnos y profesores de todas las facultades. Todos intervienen con un interés emocionante. Tengo fe en este Taller Dramático. Este puede ser el primer paso para una idea que hace tiempo tengo metida entre ceja y ceja: la creación de un Instituto de Investigación Teatral.[181]

[178] "Por espacio de 16 horas diarias está trabajando el TUC. Intensa será su actividad en el año", *Crónica*, 29 de mayo de 1959.
[179] "Exito alcanzó el nuevo estreno del TUC: *El amor de los cuatro coroneles*". *La Patria*, 25 de julio de 1959.
[180] Ernesto Rodríguez, "Treinta funciones consecutivas con récord de público. *El amor de los cuatro coroneles*, el más notable éxito logrado por el TUC". *La Patria*, 18 de agosto de 1959.
[181] *Cit. por* Arlette Ibarra, ***Pedro de la Barra...***, *op. cit.* p. 93.



Pedro de la Barra, director, y José Chesta, autor, en ensayo de
LAS REDES DEL MAR
TUC, 1959.

La obra *Las redes del mar* de José Chesta constituiría el primer producto concreto salido de estas sesiones de trabajo en el Taller, señalando el debut de este profesor y estudiante de teatro como autor dramático y el momento inaugural de la dramaturgia penquista contemporánea;[182] importante logro luego del cual la prensa de la ciudad daba entusiasta cuenta de la existencia de "cuatro nuevos autores locales que esperan turno para ser examinados en el taller dramático de Pedro de la Barra".[183] Así, el interés de Pedro de la Barra por potenciar la dramaturgia local venía a sumarse a la importante labor iniciada en 1956 por Verónica Cereceda, quien desde su trabajo como profesora de análisis dramático y dramaturgia en la Escuela de Teatro del TUC había guiado a numerosos estudiantes de teatro y algunos experimentados actores en su incursión en la escritura teatral y de quien José Chesta había sido alumno mientras estudiaba actuación.

La propuesta de José Chesta tendiente a retratar/ficcionalizar y poner en escena la realidad de los habitantes de una caleta de pescadores cercana a Concepción, como Cerro Verde, había satisfecho las necesidades artísticas y culturales de Pedro de la Barra en ese momento como creador y gestor cultural. Aún así, a propósito de las operaciones realizadas por director y elenco en el Taller a partir del material dramático y las premisas sustentadas por el novel autor, Gastón von dem Bussche comenta:

> Pedro de la Barra descubrió a José Chesta, un joven profesor que además estudiaba en la Escuela de Teatro del TUC y que estaba comenzando a escribir teatro. Revisó un texto de él, lo propuso al Taller, comenzamos a trabajarlo, estuvimos en eso bastante tiempo y finalmente dimos con *Las redes del mar*, una obra lista para ser estrenada. Ahora, en mi opinión -aunque de eso tuve completa claridad después-, dimos vuelta y cambiamos parcialmente la propuesta inicial de la obra. Originalmente el protagonista absoluto era el hijo, el suyo era el problema central. Pero después del Taller el personaje del padre adquirió mucho más protagonismo, convirtiéndose casi en la víctima exclusiva del sistema social que apresaba a los pescadores. De eso alcanzamos a darnos cuenta todos. Pero José era muy joven todavía, no tenía la habilidad suficiente para defender su trabajo frente al impulso de Pedro de la Barra y compañía -o sea, nosotros- y, por otra parte, la versión que llegó al escenario igualmente guardaba relación con el sentido general de la obra.

[182] *Cf.* Marta Contreras, Enrique Luengo y Luz Marina Vergara, ***José Chesta: textos y contextos***, Concepción, Ediciones Universidad de Concepción, 1994.
[183] Alfredo Lefebvre, "Estreno de teatro penquista", *El Sur*, 23 de septiembre de 1959.

Gastón von dem Bussche, Brisolia Herrera, Andrés Rojas y Roberto Navarrete en
LAS REDES DEL MAR
de José Chesta, dirección de Pedro de la Barra,TUC, 1959.

Así, el Teatro Universitario de Concepción estrenó, en septiembre de 1959, *Las redes del mar* de José Chesta, dirigida por Pedro de la Barra.

El nuevo estreno dio a la opinión pública penquista la oportunidad para celebrar especialmente el trabajo actoral de dos de los más emblemáticos y queridos integrantes del TUC, quienes con esta nueva producción reaparecían sobre los escenarios de la ciudad, Brisolia Herrera (Mercedes), cuyos "ademanes lentos y mesurados, unidos al juego perfecto de su voz magnífica permiten afirmar que su personaje fue el mejor logrado de la obra",[184] "una actriz de jerarquía que se encuentra en un plano muy superior comparada con actrices de otros conjuntos universitarios", y Gastón von dem Bussche (Mauro), quien "sigue siendo la revelación del TUC y de la zona, mostrándose en constante superación: su memoria y su espíritu de intérprete lo llevan a dominar la naturalidad en forma plausible".[185] A la vez, el trabajo de dirección de Pedro de la Barra fue valorado por el sello consagrador que claramente imprimía al elenco local haciendo que éste "mantuviera una dinámica que potenciaba sus capacidades, pues [de la Barra] posee una especie de mística teatral que es la que forma artistas, la que plasma actores y actrices con disciplina y vocación".[186]

[184] H. N. Gónlez, "La interpretación de *Las redes del mar*", *La Patria*, 23 de septiembre de 1959.
[185] Exeter, "*Las redes del mar*", *Crónica*, 23 de septiembre de 1959.
[186] *Ibidem.*

Programa de *Las redes del mar* de José Chesta, dirección de Pedro de la Barra, TUC, 1959.

El auge de las letras nacionales y particularmente de la dramaturgia -generación de los teatros universitarios- estaba en el aire. Y así como el primer estreno de una obra chilena contemporánea por el Teatro Universitario de Concepción, en noviembre de 1957, *Dos más dos son cinco* de Isidora Aguirre, había coincidido con la realización en la Universidad de Concepción del Primer Encuentro de Escritores Chilenos, en enero de 1958; ahora, el primer estreno de una obra penquista contemporánea por el TUC, en septiembre de 1959, *Las redes del mar* de José Chesta, coincidiría con la realización en la Universidad de Concepción del Primer Taller de Escritores -"Taller de los Diez"-, en enero de 1960.

La novedosa iniciativa impulsada por la Universidad de Concepción, cuyo nombre homenajeaba al Grupo de los Diez de comienzos de siglo, consistía en llamar a concurso público para la adjudicación de diez becas de mantención -en Concepción- que permitirían a igual número de escritores costear todos sus gastos y necesidades personales de modo que pudieran dedicarse exclusivamente a escribir. El grupo estaba a cargo de un director a quien colaboraban un asesor general y uno por cada género: novela, poesía, ensayo y dramaturgia; este último, Sergio Vodanovic. En el primer taller, 1960, fueron becados en dramaturgia Manuel Ravanal y José Chesta, quien en el marco de esta instancia escribiría *El umbral*, estrenada por el Teatro Universitario de Concepción en 1967.[187]

Con *Las redes del mar* el Teatro Universitario de Concepción continuó su itinerancia por localidades cercanas a la ciudad del Bío Bío y por el sur de Chile para finalmente encarar su supuesta "prueba de fuego" y arribar a Santiago,[188] aventura en la que el Teatro de la Universidad de Concepción, TUC, obtendría el amplio reconocimiento de la prensa y la crítica especializada, de los pares y compañeros de profesión y del público masivo, instalándose definitiva e indiscutidamente como referente central y obligado de la actividad teatral y cultural del país.

[187] Obtendrían la beca de dramaturgia del segundo Taller, 1961, Raúl Ruiz, Juan Guzmán y Verónica Cereceda, y del tercer y último Taller, 1962, Alejandro Sieveking y Mario Cruz.

[188] "Con asistencia del Presidente de la República debuta hoy el TUC en Santiago", ***La Patria***, 18 de noviembre de 1959.

El debut del Teatro Universitario de Concepción en Santiago había sido largamente anhelado por los miembros del conjunto estudiantil y en general por la comunidad teatral penquista, remontándose las primeras tentativas al año 1953. Desde ese tiempo, el eventual arribo del TUC a los escenarios de la capital habitualmente había sido visto como una forma de medir la real valía de la agrupación teatral local y eventualmente de buscar su consagración. Ahora, sin embargo, en el año 1959, la llegada del Teatro de la Universidad de Concepción a Santiago era asumida con ribetes de clara confianza y orgullo por parte del elenco penquista, sabiéndola el resultado de catorce años de arduo trabajo tras los cuales se había logrado dar con un producto artístico de excelencia con el cual, además, se realizaba una notable labor de extensión cultural por el país. Así, luego de haber realizado más de cien funciones en veinte ciudades de Chile sólo durante ese año -además de las correspondientes temporadas en el Teatro Concepción y otras tantas presentaciones en el circuito de la ciudad-, Pedro de la Barra sintetizaría:

> No venimos como actores provincianos a 'la capital', sino que hemos venido a ejercer nuestra profesión a una ciudad que nos presenta la oportunidad para hacerlo. Esta gira a Santiago tiene para nosotros el mismo significado e importancia que las que hemos hecho a diversas ciudades del país.[189]

El Teatro Universitario de Concepción estrenó, en noviembre de 1959, en el Teatro Camilo Henríquez, *Población Esperanza* de Manuel Rojas e Isidora Aguirre, a la que seguirían durante las siguientes semanas *Una mirada desde el puente* de Arthur Miller y *Las redes del mar* de José Chesta. Prontamente se agotarían las entradas para las funciones de las tres obras de modo que el conjunto penquista incluso programaría algunas funciones adicionales y en horario extraordinario de modo de atender la alta demanda del público y especialmente el interés de sus colegas de teatro, quienes por trabajar en el mismo horario no habían podido asistir a las presentaciones de sus pares penquistas. El reconocimiento a la labor del Teatro Universitario de Concepción fue claro y rotundo desde la primera noche de funciones; en opinión de Jorge Alessandri, Presidente de la República:

> Pocas veces he visto un conjunto chileno más disciplinado y serio que éste que nos ha enviado la Universidad de Concepción.[190]

La prensa de todo tipo, desde *El Siglo* y su valoración del teatro nacional popular conseguido por el Teatro Universitario de Concepción hasta *El Mercurio* y su reconocimiento a la categoría de teatro de arte exhibida por el conjunto penquista, al igual que la gran mayoría de los hombres y mujeres de teatro de Santiago, no hacían más que reconocer los múltiples méritos del TUC, "el más viajero de los tres teatros universitarios".[191] Así, mientras unos señalaban:

> Su mejor público es la galería: practican un teatro que llega preciso y comprensible al público popular (...) En Chiguayante, cuando dos personajes se ponen a jugar a las cartas en escena ("Monte"), una persona del público tiró una moneda y también hizo su apuesta; en Curanilahue, el público reaccionó tan vívidamente que increpó a garabato limpio a algunos personajes.[192]

[189] *Cit. por* Arlette Ibarra, ***Pedro de la Barra...***, *op. cit.* p. 93.
[190] "Hoy llega el TUC después de una labor consagratoria en Santiago", ***La Patria***, 15 de diciembre de 1959.
[191] "Teatro Universitario de Concepción: Primera vez en la capital", ***Ercilla***, 18 de noviembre de 1959.
[192] "Crítica Teatral", ***El Siglo***, 23 de noviembre de 1953.

Otros enfatizaban:

> Muchos se asombran de la madurez profesional del conjunto penquista y lo hacen porque desconocen la labor continuada, el fervoroso entusiasmo, la actuación de equipo que desde hace catorce años practican los universitarios penquistas, lo que les ha permitido desempeñarse con una técnica perfecta.[193]

Paralelamente, por ejemplo, Egon Wolff, uno de los principales dramaturgos emergentes al alero del movimiento de teatros universitarios capitalino, quien a partir de la impresión que dejaría en él la presentación del TUC escribiría especialmente para el conjunto penquista una de sus principales obras, *La niña madre*, reconocía:

> Estoy convencido de que los actores del TUC pueden interpretar la clase de obras que gusto escribir. Hay aquí actores de primera línea y de gran talento, tales como Andrés Rojas, Tennyson Ferrada y Mireya Mora, entre otros.[194]

El Círculo de Críticos de Arte otorgó al Teatro Universitario de Concepción el Premio de la Crítica 1959 a la Mejor Compañía del Año. En forma paralela, a través de un concurso, los espectadores y lectores de diarios y revistas otorgaron el Laurel de Oro a *Población Esperanza* de Manuel Rojas e Isidora Aguirre como la Mejor Obra del Año y a Pedro de la Barra como el Mejor Director del Año. A la vez, los profesionales del teatro de la época acuñarían la expresión "actuar a lo penquista" o "actuar a lo TUC" para referirse a la elogiada y particular propuesta estética llevada a escena por el Teatro Universitario de Concepción. A propósito de este último hecho, quizás la más clara señal del reconocimiento recibido por el TUC, Tennyson Ferrada explica:

> Fuimos a Santiago y ahí ganamos el Premio de la Crítica y quedamos muy bien colocados ante la opinión de todo el mundo. Parece que allá el teatro universitario, con todas las facilidades que tenía por el aporte de las universidades, se había puesto demasiado acartonado, demasiado aburguesado, no sé. Tenía malas críticas y la gente no estaba contenta. Eso pasaba con el teatro universitario en general en Santiago y quizás estarían todos así, quizás hasta los teatros independientes estarían medios acartonados, no sé. Y de repente llegamos nosotros con una naturalidad y con una soltura, con una presencia en el escenario que eran diferentes. Producto quizás también del tipo de obra que llevábamos en ese momento como *Población Esperanza* de Manuel Rojas e Isidora Aguirre, y otras más. Todas hechas con el sistema de Pedro de la Barra y de Gustavo Meza. La cosa es que llegamos a Santiago y con la crítica y con todo arrasamos. Y ahí se le ocurrió a alguien de allá que había un "actuar a lo penquista", porque era algo realmente distinto lo de nosotros. [Ahora] nosotros simplemente lo hacíamos muy bien y seguíamos muy bien las indicaciones de Pedro de la Barra para hacer teatro realista (...) Su intuición teatral le decía que había que hacerlo como la vida misma. Yo creo que por ahí fue que nosotros captamos eso y sin decirlo, sin ponerle nombre, título, estilo, ni nada, lo hicimos y muy bien.

[193] "Juicio elogioso publicó *El Mercurio* sobre actuación del TUC en Santiago", ***La Patria***, 21 de noviembre de 1959.

[194] "Obra especial para el TUC escribe Egon Wolff", ***El Sur***, 10 de diciembre de 1959. Por su trabajo en las tres obras llevadas a Santiago, Tennyson Ferrada (Eddie Carbone en *Una mirada desde el puente*, Estanislao Errázuriz en *Población Esperanza* y Eduardo en *Las redes del mar*) "se reveló como el actor más completo de la compañía", "Crítica Teatral", ***La Nación***, 12 de diciembre de 1959.

Roberto Navarrete, Luis Alarcón, Vicente Santamaría y Tennyson Ferrada en ensayo de
EL AMOR DE LOS CUATRO CORONELES
de Peter Ustinov, dirección de Gustavo Meza, TUC, 1959.

Por su parte, Andrés Rojas acota:

> La gran diferencia en nuestra historia la marcó el debut en Santiago. Antes de eso teníamos conciencia de ser actores, pero no de ser tan buenos actores. Pero cuando empezamos a recibir las muy buenas críticas de Santiago ahí nos dimos cuenta de que éramos muy buenos. Y la misma gente de teatro lo reconoció, incluso después de eso se decía "actuar a lo TUC" o "actuar a lo penquista", lo que significaba actuar libremente y no en forma acartonada.

Por último, en relación con la eventual sorpresa o descubrimiento que para parte del público capitalino habría conllevado la presencia del Teatro Universitario de Concepción y su obra en Santiago, Inés Fierro precisa:

> Cuando fuimos a Santiago con *Población Esperanza*, *Una mirada desde el puente* y *Las redes del mar* causamos un impacto muy grande. En primer lugar, porque la gente simplemente no pensaba que afuera de Santiago podía haber un Teatro tan serio y de un nivel artístico tan alto. Y, en segundo lugar, porque nuestra forma de actuar llamaba mucho la atención. Era una cosa distinta a lo que se hacía en Santiago. Allá había muchos más medios, pero nosotros con pocos recursos lográbamos dar algo muy fuerte. Y eso lo conseguíamos porque nuestro estilo se basaba por sobre todo en esa entrega nuestra tan brutal sobre el escenario que no se veía en ningún otro grupo. Por lo menos eso es lo que yo recuerdo de lo que se decía sobre nosotros en ese tiempo.

De regreso en Concepción, luego de haber recibido toda clase de premios y reconocimientos, Pedro de la Barra no dejaría de señalar públicamente los méritos propios del conjunto universitario, al cual él se había sumado desde hacia sólo un año, y en particular de Gabriel Martínez, su antecesor en la dirección del TUC:

> En honor a la verdad, el premio debería haberlo recibido mi compañero Gabriel Martínez, actual director de la Escuela de Teatro, ya que en su tiempo se montaron las dos obras que sirvieron para obtener el Premio de la Crítica, es decir, *Una mirada desde el puente* y *Población Esperanza*. Esto lo digo aquí [en la prensa] porque cuando se lo digo a él, se enoja.[195]

El Teatro Universitario de Concepción continuó de inmediato su trabajo y así estrenó, en diciembre de 1959, *La princesa que quería la luna*, escrita y dirigida por Gustavo Meza, pieza concebida como parte de la Fiesta de Navidad que la casa de estudios superiores penquista había preparado para la comunidad local ese fin de año.

El Teatro de la Universidad de Concepción inició el año 1960 concentrando toda su energía exclusivamente en la itinerancia, continuando con numerosas funciones por el país y preparando su primera gira internacional, la que comenzaría con la participación en el Festival Internacional de Teatro Independiente Americano, evento a realizarse entre marzo y abril en Montevideo, Uruguay, el cual contaría con la asistencia de numerosos conjuntos del cono sur y al que el TUC había sido especialmente invitado por el destacado director latinoamericano Atahualpa del Cioppo. A la importante cita internacional el Teatro Universitario de Concepción concurrió con *Población Esperanza* de Manuel Rojas e Isidora Aguirre y *Una mirada desde el puente* de Arthur Miller, las dos puestas en escena del TUC -una de autoría chilena y la otra extranjera- mejor evaluadas por la prensa y el público nacional durante las últimas temporadas.

[195] "Jira con miedo se transformó en regreso triunfal: El TUC sacó patente de grande", *Crónica*, 16 de diciembre de 1959.

Manuel Rojas e Isidora Aguirre, autores, saludando junto al elenco de
POBLACIÓN ESPERANZA
dirección de Pedro de la Barra, TUC, 1959.

La especializada crítica uruguaya reconoció y valoró en el Teatro Universitario de Concepción muchos de los mismos atributos que habían llevado al conjunto penquista a deslumbrar en su incursión a Santiago durante el año anterior, especialmente su "capacidad para vivir con absoluta naturalidad sus criaturas de ficción" y su "naturalidad envidiable para el realismo cotidiano".[196] Con respecto al trabajo de director y elenco, luego del estreno de *Población Esperanza* se señaló:

> Pedro de la Barra, con una gran solvencia artística, puso en escena *Población Esperanza* de manera impecable (...) desde luego que su dirección estuvo admirablemente servida por la inteligencia y el virtuosismo de sus actores. Con un excelente sentido moderno de lo que debe ser la labor teatral, director y actores han combinado sus esfuerzos para lograr un trabajo de equipo sin descuidar lo que de creación personal debe haber en cada uno de los intérpretes... En resumen: una excelente jornada en el Festival de Teatros Independientes la que nos brindó el Teatro de la Universidad de Concepción de Chile, dándonos una muestra de teatro entusiasta, vigoroso, disciplinado y maduro estéticamente.[197]

[196] Diarios *El Plata* y *El País* (Montevideo), *cit. por* "El TUC: alto nivel artístico, madurez y capacidad técnica", *La Patria*, 6 de mayo de 1960.
[197] Diario *El Plata* (Montevideo), *cit. por* Arlette Ibarra, *Pedro de la Barra...., op. cit.* 1992, p. 94.

A propósito del éxito obtenido con *Población Esperanza* en el extranjero y la consiguiente experiencia vivida por sus autores, Mireya Mora recuerda:

> En una de las presentaciones en Uruguay, antes de que comenzara la obra, se tocó la Canción Nacional de Chile. Manuel Rojas, quien se encontraba con nosotros en la gira, salió de bambalinas y se colocó a mi lado. El era un hombre muy tímido y silencioso, me tomó la mano fuertemente, entonces yo lo miro y veo que lloraba a mares. Luego le pregunté por qué lloraba tanto y él contestó: -"Lloraba de alegría porque realmente el momento más significativo de mi vida literaria es éste".[198]

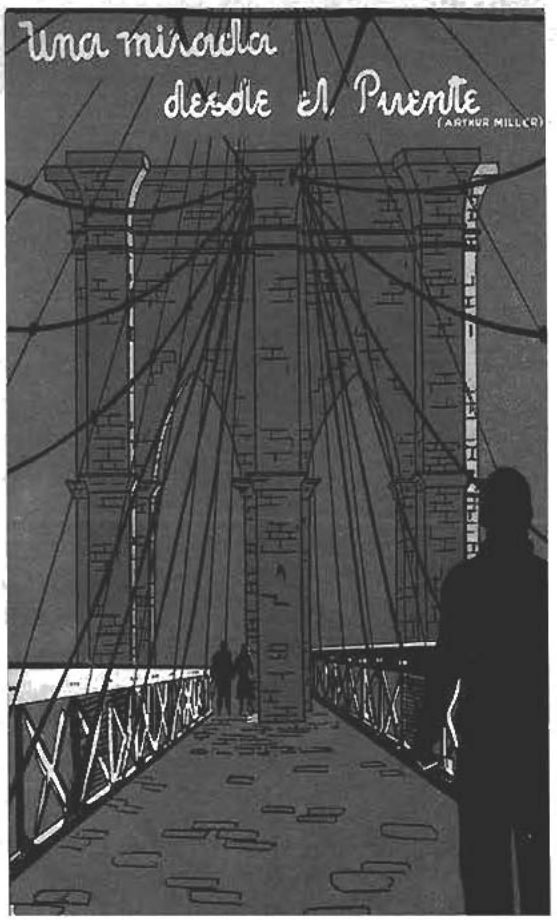
El reconocimiento del que fue objeto el Teatro Universitario de Concepción en Uruguay -y luego en Argentina-, siendo señalado como uno de los mejores conjuntos de arte escénico del continente, también se basó, con igual o mayor fuerza, en el éxito obtenido con el otro trabajo presentado en el extranjero, *Una mirada desde el puente*:

> Once veces se levantó el telón del Teatro Victoria de Montevideo después de finalizada la presentación que el TUC hizo de *Población Esperanza* y dieciocho veces después de *Una mirada desde el puente*. Ambas obras fueron presentadas a "tablero vuelto" y el público se aglomeró hasta agotar las localidades del estreno, quedando más de trescientas cincuenta personas impedidas de acceder al teatro. El público uruguayo, generalmente exigente con los elencos de teatro de otras naciones, se mostró emocionado y a los aplausos alborozados se sumaron los gritos de "¡Viva Chile!".[199]

Finalmente, Tennyson Ferrada sintetiza:

> En el Teatro Victoria, al medio de las butacas había un pasillo que coincidía con una escala hacia el escenario, probablemente para subir por ahí a algunas ceremonias. Tanto fue el impacto con nuestra función que la gente se puso en el pasillo y empezaron a avanzar lentamente y subieron al escenario a saludarnos a los actores. Y a mí [por *Una mirada desde el puente*] en primer término, por supuesto. La crítica después fue desbordante. Fue una gran experiencia, fue bonito dejar al Teatro Universitario de Concepción a ese nivel. Fue muy hermoso.

Después de su espléndida participación en el Festival Internacional de Teatro Independiente Americano, el Teatro Universitario de Concepción, TUC, comenzaría una gira que contemplaba Montevideo, Paysandú y Salto, en Uruguay; Buenos Aires, Córdoba, Mendoza, Rosario y Santa Fe, en Argentina. Sin embargo, la posibilidad para que los integrantes del conjunto universitario disfrutasen de uno de los momentos y experiencia de mayor satisfacción en la historia de la agrupación penquista por diversas razones la-



Programa de *Una mirada desde el puente* de Arthur Miller, dirección de Gustavo Meza, TUC, 1958.

[198] *Cit. por* Arlette Ibarra, ***Pedro de la Barra...***, *cit. por* p. 94.
[199] Exeter, "Clamorosa acogida brindó el público uruguayo a las primeras actuaciones del teatro de la U.", ***La Patria***. 3 de mayo de 1960.

mentablemente no podría prolongarse. En medio de la gira, por una parte, un importante e irreversible conflicto que estallaría al interior del conjunto conduciría a Pedro de la Barra a abandonar la dirección del TUC mientras que paralelamente, por otra parte, un terremoto de mayúsculas proporciones destruiría buena parte de Concepción -incluyendo el Teatro Concepción- y del sur de Chile. Así, mientras el Teatro Universitario de Concepción era ovacionado en el extranjero luego de haber alcanzado la definitiva consagración artística nacional e internacional y se preparaba para arremeter con nuevos bríos en su aventura cultural, fuerzas telúricas diversas e impredecibles lo dejarían sin un director y sin un lugar de trabajo con los cuales lucir y potenciar el excelente nivel artístico y profesional conseguido tras el arduo camino recorrido, durante más de catorce años, desde su nacimiento y hasta su consagración (Afortunadamente, el TUC sabría reponerse para continuar desarrollando su excepcional labor artística y cultural durante catorce años más, hasta desaparecer tras el golpe de Estado en 1973).

Al parecer, el inadecuado manejo del presupuesto destinado por la Universidad de Concepción para la gira internacional de su Teatro Universitario, estando a cargo de dicha tarea el representante de la compañía, Reynaldo "Che" Segovia, habría sido el principal causante de las diferencias y finalmente del conflicto al interior del TUC mientras estaba en el extranjero. En relación con el eventual origen del problema, Andrés Rojas recuerda:

> Lo que nos ocurrió en esa gira fue algo desastroso. Uruguay -el Festival y la gira- había sido una experiencia maravillosa, un gran éxito. Pero ahí sucedió una cosa terrible para nosotros los actores que somos muy supersticiosos. En un pueblo del interior de Uruguay, mientras estábamos ensayando antes de la función, alguien tocó una campana. Y la tradición o superstición decía que cuando se toca una campana en un teatro sucede una desgracia. Bueno, logramos olvidarnos de eso y todo siguió lo más bien, pero la campana redobló en Buenos Aires y ahí empezaron los problemas. Algo pasó con la plata, de la que estaba a cargo Che Segovia, y no sabíamos cómo volver a Chile. Ahí comenzó el quiebre.

La crisis que estalló en Argentina al interior del Teatro Universitario de Concepción conllevaba como tema de fondo la responsabilidad ética y profesional que le cabía asumir a todo el conjunto de arte escénico penquista -característica distintiva de la agrupación durante toda su existencia- y en particular a su director, Pedro de la Barra, por la correcta marcha del quehacer de una instancia académica como el TUC. Así, finalmente se habría enfrentado la mayor parte del elenco, liderada por Gustavo Meza, con Pedro de la Barra, apoyado por un sector minoritario del conjunto. En opinión de Inés Fierro:

> Se produjo un conflicto y luego una herida difícil de superar cuando el grupo que siempre había estado tan unido se dividió: finalmente se fue Pedro de la Barra, cerraron el Teatro por un tiempo y algunos de los compañeros se fueron a Santiago. Y todo se originó en Buenos Aires cuando se descubrió que el Che Segovia irresponsablemente había mal utilizado el dinero de la Compañía. Nosotros, por nuestra historia y nuestra forma de ser como grupo, asumimos una posición clara al respecto, mientras que don Pedro, pensando más en el futuro del TUC, quiso echarle tierra o bajarle el perfil al problema. Pero el elenco exigía que él asumiera una responsabilidad más dura y definida como jefe.

Inés Fierro.

Una vez que el Teatro Universitario de Concepción regresó a su ciudad la prensa local informó que un grupo de actores, encabezado por Gustavo Meza, había presentado ante el Consejo Directivo del TUC una acusación en contra de Pedro de la Barra, entre otras cosas, por "hacerles sombra" y "ser absorbente y personalista", lo que finalmente habría conllevado la salida del afamado director de la dirección del TUC.[200] La mala información al respecto habría sido consecuencia de la férrea decisión del elenco universitario de no hacer público el conflicto al interior de la agrupación de modo de minimizar el daño en imagen para las personas y la institución involucradas.

Por cierto, la evaluación y síntesis sobre el devenir de estos acontecimientos por parte de sus protagonistas ha ido cambiando con el paso del tiempo generando importantes puntos de encuentro y comprensión. Gustavo Meza, una de las figuras del Teatro Universitario que en ese momento con más claridad se enfrentó a Pedro de la Barra, explica:

> Cuando estábamos en Buenos Aires descubrimos que habían quedado una serie de deudas en Uruguay y que para nuestros gastos básicos en Argentina casi no quedaba dinero. Yo, que era el otro director, fui en representación de todo el elenco y le dije a Pedro de la Barra: -"Pucha, Pedro, está situación hay que enfrentarla. No puede pasar algo así. No puede ser". Pero él me dice: -"Aquí lo más importante es que el Teatro siga adelante". Y así empezamos a dividirnos, porque a pesar del cariño, respeto y admiración que le teníamos a Pedro de la Barra, muchos dicen: -"Esto no puede quedar así". Pero otros opinan: -"Lo que diga Pedro se hace, él sabe". Paralelamente se produjo el terremoto en Chile y a nosotros, que nos encontrábamos en medio de una muy exitosa gira, paradojalmente en buena parte gracias a la genialidad del Che Segovia como representante, se nos ofreció la posibilidad de hacer en el Luna Park funciones a beneficio de los damnificados por el terremoto. Pero la pregunta clave para muchos de nosotros era qué se va a hacer con el dinero recaudado y quién lo va a administrar. Entonces Pedro decide que lamentablemente, aunque él mismo no lo quisiera, un porcentaje debía destinarse a pagar las deudas y solucionar los problemas que ha dejado la compañía por allá porque sería muy malo para el Teatro Universitario regresar a Concepción con una situación así. Pero eso nosotros no lo aceptamos y seguimos insistiendo en que hay que aclarar públicamente el problema. Pedro finalmente decide no enfrentar lo que está ocurriendo y da un golpe de autoridad: -"Se hace lo que yo digo o no se hace nada. Y me dice: -"¿O tú y los otros quieren quedarse con el Teatro?". Pero justamente no se trataba de eso. Nosotros funcionábamos con asambleas y la asamblea en ese momento decidió que lo que estaba en juego eran principios fundamentales y que en esas condiciones era preferible volver a Chile de inmediato. En Concepción Pedro se autoexilia -el Che Segovia se queda en Argentina- mientras la Universidad estudia qué va a pasar con el Teatro y entonces comienza una fuerte campaña de algunos sectores en el sentido de que el elenco se le habría sublevado a Pedro de la Barra y/o de que se le habría tratado de sacar del cargo. ¡Mentira! Pero nosotros preferimos no hacer ni media declaración pública y simplemente esperamos, pensando que incluso quizás somos la parte más débil y que todo puede resolverse en favor de Pedro de la Barra. Bueno, después de un par de meses de estar estancados en esta situación, él renuncia.
>
> Ahora, lo que en el fondo había ocurrido fue que en ese momento, siendo nosotros un elenco mayoritariamente joven, de artistas con clara conciencia de la realidad y del mundo, estando muchos de nosotros fuertemente comprometidos con ciertos valores y prin-

[200] "Renunció Director del TUC, Pedro de la Barra", *El Sur*, 8 de julio de 1960.

> cipios, sabiéndonos responsables por nuestro Teatro, no se nos podía pedir que pasáramos por alto lo que había sucedido. Hoy, pienso que quizás lo más conveniente habría sido seguir adelante. Por supuesto, resolver internamente el problema, habernos reconciliado con Pedro y con él haber crecido o llegado quizás hasta dónde. Y después él probablemente igual se habría ido porque a Pedro de la Barra le gustaba la cosa fundacional -como hizo en Antofagasta después. Pero para nosotros, en ese momento, no cabía más posibilidad que lo que hicimos.

Por el contrario, Andrés Rojas, uno de los integrantes del conjunto universitario penquista que en ese momento fue de la idea de apoyar decididamente a Pedro de la Barra, opina:

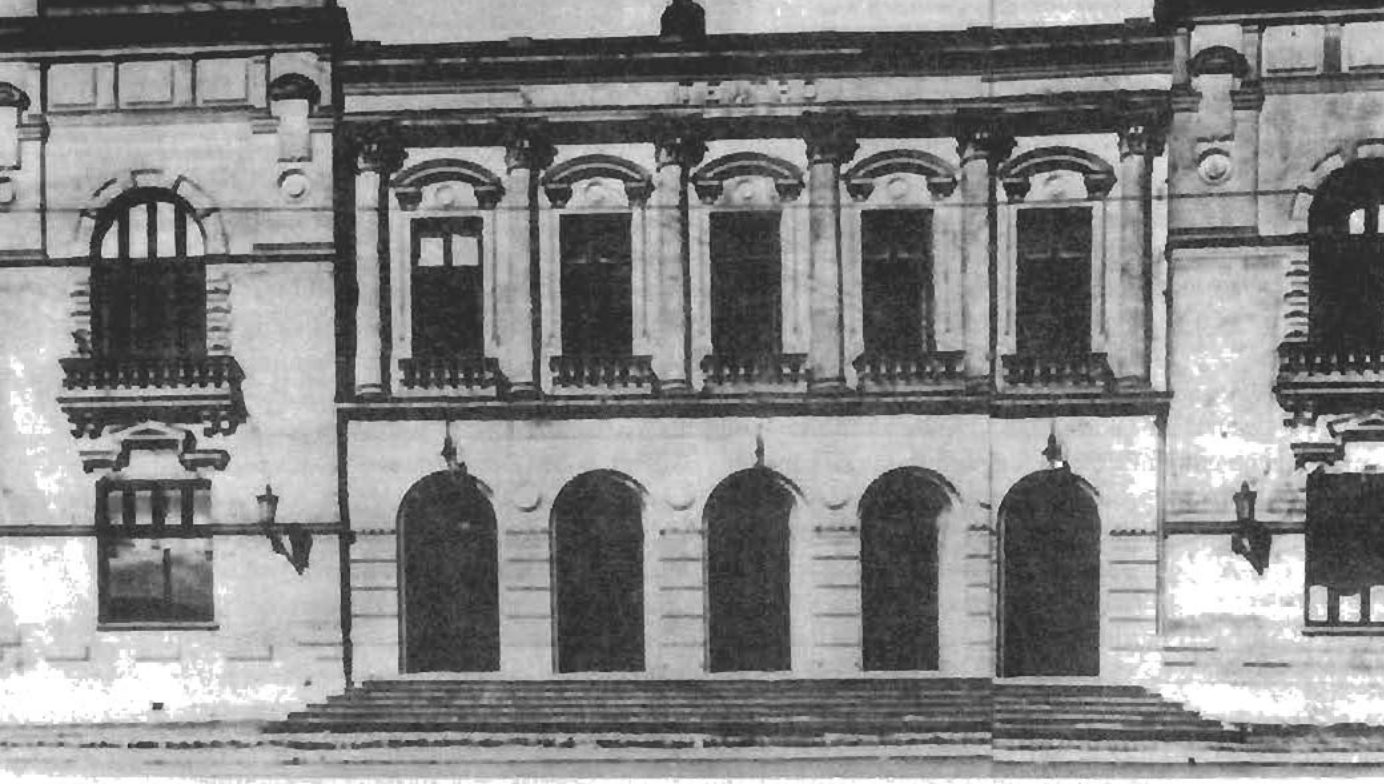
> Cuando volvimos a Concepción el TUC ya estaba herido en el alma producto del enfrentamiento que se había producido. Y don Pedro de la Barra, con todo lo grande que era, ya no era el luchador de antes y finalmente optó por tomar sus maletas y se fue. Yo estuve durante muchísimo tiempo -décadas- pensando que los que habían estado en contra de él habían sido los responsables de la terrible división que vivió el TUC. Pero hoy, con la distancia y la serenidad que me han dado los años, pienso que ellos estaban en lo correcto al defender principios que les eran muy importantes y que incluso, si es que había ambiciones personales éstas también eran legítimas. Pero lo más importante es que en ese momento, y así éramos en el TUC, ni ellos ni nosotros transamos defendiendo lo que para cada uno era importante.

La salida de Pedro de la Barra de la dirección del Teatro Universitario de Concepción, dejando al conjunto sin un líder que guiara su trabajo, y la inhabilitación del Teatro Concepción como consecuencia del terremoto, dejando al TUC sin un espacio apropiado donde desarrollar su trabajo, llevaron a las autoridades universitarias a suspender las actividades del conjunto de arte escénico durante varios meses. Luego, una vez que la Universidad de Concepción dio por superada la crisis al interior de la agrupación teatral, ésta fue autorizada para retomar su quehacer reasumiendo Gabriel Martínez, por un segundo período, como director general del Teatro de la Universidad de Concepción.

La inmediata inhabilitación del Teatro Concepción para todo tipo de actividades no sólo enfrentó al TUC a la carencia de un lugar idóneo para el desarrollo del quehacer teatral sino que además despojó a la ciudad y a la comunidad de Concepción de uno de los principales centros de actividad artística y cultural del país. A propósito de la significativa presencia que el coliseo penquista tenía en la vida cotidiana del público local así como de los actores universitarios, Delfina Guzmán recuerda:

> Casi a diario bajaba yo de los ensayos y entraba al Teatro Municipal [sic] por la puerta de actores a ver gratis los mejores espectáculos que se daban en Chile: teatro, ballet, conciertos; en esa época hubo importantes encuentros de escritores (...) El Teatro Municipal en donde sucedieron tantos hechos artísticos trascendentes era el lugar de encuentro de la gente de la ciudad. Los estudiantes hacían colas interminables frente a la boletería para tomar sus entradas a balcón o galería. El público era discriminatorio y sólo aplaudía con entusiasmo las cosas que valían la pena. Ese teatro, mi teatro, aquel en que actué y al cual tantas veces asistí como fascinada espectadora, fue destruido por el terremoto de 1960.[201]

[201] Delfina Guzmán, *Me llamo Delfina*, *op. cit.* pp. 132 y 133.



Teatro Concepción.

En el mismo sentido, Gustavo Meza agrega:

> Que el Teatro Universitario de Concepción tuviera una sala era algo muy importante. Ahora, por supuesto, nosotros ocupábamos un porcentaje reducido del Teatro Concepción: pequeñas salas de ensayo, camarines, los que a veces también teníamos que utilizar para ensayar, y el escenario para las temporadas. Pero al trabajar ahí estábamos en el centro de muchas cosas que pasaban en el arte nacional e internacional, teníamos acceso a todo el complejo plan cultural que estaba desarrollando David Stitchkin. Veíamos una y otra vez a todas las compañías de teatro chilenas y extranjeras, las compañías de ballet y danza moderna, los conciertos, los impresionantes ciclos de cine -hay importantes películas que yo tengo grabadas después de haberlas visto diez o más veces-, etc. Y muchos de esos espectáculos y películas ni siquiera los daban en Santiago, David Stitchkin hacía directamente el contacto con Estados Unidos o Europa. Pero con el terremoto todo cambió, para la ciudad por una parte, y para nosotros, porque un Teatro sin teatro no es nada. Aunque después pudimos superar el problema parcialmente.

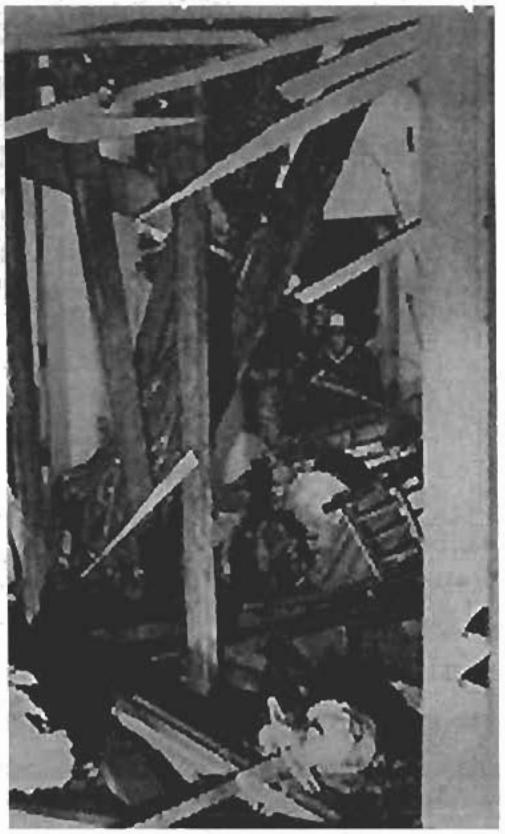
Finalmente, en relación con la pérdida del Teatro Concepción y el significado de ésta particularmente para los hombres y mujeres de teatro que pertenecían al TUC, Luis Alarcón recuerda:

> Cuando nos encontrábamos en gira hubo un terremoto. La ciudad, junto con la Sala, se derrumbó. Después ya nada fue lo mismo (...) Con el Teatro se fue todo. Tenía una enorme capacidad, con excelentes condiciones técnicas, un aparataje completo, una acústica de primera. Ni como el Antonio Varas ni el Cariola. Era un teatro-teatro, con camarines, con maquinarias, con fantasmas, con todo. Un teatro hecho especialmente para que el actor se luciera arriba del escenario. Y precioso además.[202]

[202] *Cit. por* Mario Cánepa, ***Historia de los Teatros Universitarios***, *op. cit.*, pp. 269-270.

A raíz del terremoto, junto con su Sala, el Teatro Universitario de Concepción también vio partir gran parte de su patrimonio y materiales de trabajo, desde los archivos de prensa y fotografía, pasando por herramientas y equipos, hasta las bodegas de vestuario y escenografía. Luego, los integrantes del conjunto de arte escénico también debieron trabajar intentando minimizar estas pérdidas:

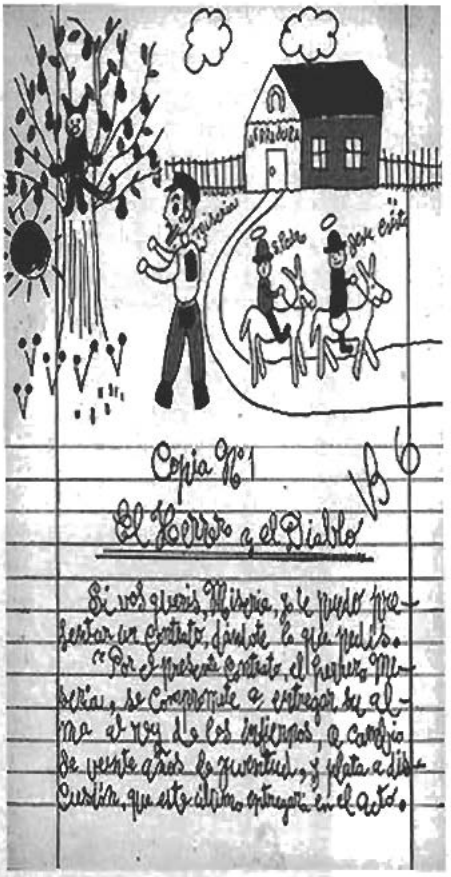
> Todo el elenco, en diferentes comisiones, se dio a la tarea de rescatar los materiales del TUC de entre los escombros, a saber: vestuario, utilería, escenografía, biblioteca y documentos de secretaría. Además de formó una comisión encargada de tomar contacto con grupos nacionales y extranjeros en demanda de ayuda.[203]



El Teatro Concepción después del terremoto de 1960.

En medio de estas desfavorables condiciones, el elenco profesional del Teatro Universitario de Concepción y los estudiantes de su Escuela de Teatro unieron fuerzas para reimpulsar la actividad teatral y cultural en la ciudad, sumándose plenamente la segunda a las producciones emprendidas por el primero. Buscando contribuir a levantar el decaído ánimo que embargaba a la comunidad de Concepción e intentando de paso que el mismo no afectara la relación del público penquista con su Teatro Universitario, el conjunto por primera vez en su historia no cobraría entrada por asistir a sus funciones regulares, situación que también se prolongaría durante el año siguiente.

[203] Teatro Universitario de Concepción, *Documento interno*, 1964 sin publicar.



Programa de *El herrero y el diablo*
de Ricardo Güiraldes y Juan Carlos Gené,
dirección de Gustavo Meza, TUC, 1960.

El Teatro Universitario de Concepción estrenó, en agosto de 1960, *El herrero y el diablo* de Ricardo Güiraldes y Juan Carlos Gené, dirigida por Gustavo Meza, producción que a modo de emergencia debió adaptarse a las condiciones que ofrecía el auditorio de la Escuela de Educación.

Luego, al finalizar el año, en diciembre de 1960, el Teatro Universitario de Concepción estrenó *El pájaro azul* de Maurice Maeterlinck, codirigida por Nelson Villagra, Jaime Vadell y Alberto Villegas.

Este espectacular estreno, concebido para el escenario del Foro, liderado por varias de las figuras más emblemáticas del Teatro Universitario acompañadas por numerosos estudiantes de la Escuela de Teatro y algunos extras, finalmente convocaría la presencia de cuarenta y dos intérpretes sobre la escena. Así, comenzando con *El pájaro azul* y continuando durante las próximas temporadas con varias otras producciones, fundamentalmente de clásicos, preparadas todas especialmente para el inmenso escenario al aire libre que ofrecía el Foro y el multitudinario público consiguiente, el Teatro Universitario de Concepción delinearía una espectacular teatralidad única en el país, de fuerte proyección e impacto artístico, social y cultural.

Paralelamente, y como última consecuencia de la crisis vivida al interior del Teatro Universitario de Concepción durante el primer semestre de 1960, y en menor medida como producto de los múltiples efectos producidos por el terremoto, al finalizar el año y comenzar la siguiente temporada el conjunto penquista debió afrontar la segunda escisión significativa de su historia alejándose de su elenco, luego de la partida de Pedro de la Barra de la dirección del TUC, varios importantes actores, diseñadores y técnicos del conjunto universitario, como Tennyson Ferrada, Andrés Rojas, Jasna Ljubetic, Gastón von dem Bussche, Carlos Nuñez, Alicia Cresta y algunos otros.

2.5. Recuperación del Teatro de la Universidad de Concepción. El Foro: escenario abierto y masivo, experiencia teatral y cultural única en el país. Compromiso con la dramaturgia y el teatro nacional popular. Partida de David Stitchkin de la rectoría de la Universidad de Concepción y de Gabriel Martínez de la dirección del Teatro Universitario, fin de la época de esplendor del TUC. Pedro Sienna, cuarto director invitado al TUC. Gabriel Martínez, director del TUC, segundo período, 1960-1962. (1961-1962)

El Teatro Universitario de Concepción había finalizado el año 1960 llevando a escena *El pájaro azul* de Maurice Maeterlinck en el Foro, escenario abierto emplazado en medio del campus de la Universidad de Concepción. El Foro había sido habilitado durante el rectorado de David Stitchkin y desde su entrada en actividad había adquirido creciente protagonismo dentro del devenir universitario cotidiano y particularmente en relación con el multifacético quehacer artístico y cultural impulsado por la casa de estudios superiores penquista desde 1956. A partir de entonces, por ejemplo, cada vez mayor importancia habían obtenido las celebraciones comunitarias de fin de año preparadas por la institución del campanil en el Foro, en las que música, ballet, teatro y fuegos artificiales reunidos en un mismo espectáculo constituían el regalo de la Universidad de Concepción para la comunidad local en su Fiesta de Navidad. La experiencia acumulada y procesada por el TUC tras preparar cada año un nuevo trabajo en el marco de este gran evento había conllevado una natural potenciación y autonomización del valor estético de dichas propuestas escénicas, para así llegar a delinear una particular variante de teatralidad: lo que en 1956 había comenzado como un genérico Espectáculo de Pascua, en 1959 ya tomaba forma en la puesta en escena *La princesa que quería la luna*, escrita y dirigida por Gustavo Meza, concebida especialmente para la ocasión y el escenario en cuestión.

Ahora, sin embargo, después del terremoto de 1960 y la consiguiente inhabilitación del Teatro Concepción, el Foro pasaría a constituir un espacio particular y renovadamente deseado por el Teatro Universitario de Concepción, ofreciendo al conjunto de arte escénico la posibilidad para desarrollar a partir de este escenario una teatralidad única en el país en términos de búsqueda artística, experiencia cultural y proyección social. Así, capitalizando la experiencia de las últimas temporadas -fiestas de navidad-, durante el inicio de los años sesenta el TUC produciría exclusivamente para el Foro piezas fundamentales de su repertorio, a saber: *El pájaro azul* de Maurice Maeterlinck, 1960; *Sueño de una noche de verano* de William Shakespeare, 1961; *La zapatera prodigiosa* de Federico García Lorca, 1962; *La estrella de Sevilla* de Lope de Vega, 1963; y *Don Juan* de Moliere, 1964 -además de espectáculos institucionales, de extensión o beneficencia que por cierto continuarían realizándose en el mismo y otros espacios.

Así, el Teatro Universitario de Concepción inició el año 1961 estrenando, en enero, *Sueño de una noche de verano* de William Shakespeare, dirigida por Gabriel Martínez.

La espectacular puesta en escena del clásico isabelino, que conllevó la presencia de treinta y ocho intérpretes sobre un monumental espacio escénico diseñado por Julio Escámez, cuya realización demandó enorme esfuerzo al Departamento de Ingeniería y Mantención de la Universidad, logró convocar a cerca de cinco mil personas por función. A propósito de la rica y gratificante experiencia cultural que para los miem-

Técnicos y actores del TUC preparando en el Foro el montaje de SUEÑO DE UNA NOCHE DE VERANO de William Shakespeare, dirección de Gabriel Martínez, 1961.

bros del Teatro Universitario de Concepción y su comunidad de espectadores significó la materialización de éste y otros importantes trabajos especialmente concebidos para el Foro, Gustavo Meza explica:

> La construcción del foro representó para el teatro la posibilidad de ser vistos en pocos días por más de treinta mil personas y de llegar a sectores de la población donde el teatro no llegaba. ¿Qué entregamos a ese público que estaba formado por todas las capas sociales de la población? Los clásicos, sin cortes, sin arreglos, tal como su autor los creara. El público llegaba muy temprano a ocupar las localidades con sus hijos, con sus frazadas, sus meriendas. La visión era semejante a los mejores tiempos del teatro griego, del circo romano o de algún partido de fútbol internacional. Una hora antes de comenzar la función no cabía un alma.[204]

La posibilidad de trabajar en el Foro y por lo tanto de dar desde ahí con una experiencia teatral masiva y popular también guardaba relación con la vocación por las giras que encarnaba el Teatro Universitario de Concepción desde sus primeros años y que durante las últimas temporadas había sido magníficamente actualizada por la agrupación. Con respecto al vínculo entre ambas experiencias, Inés Fierro recuerda:

> Para nosotros lo de las giras siempre había sido algo muy importante porque sabíamos que a muchos de los lugares a los que podíamos llegar casi no iba otro Teatro y cuando ocurría, como podía ser en el caso de algún teatro profesional comercial, mucha gente tampoco tenía acceso a él por el problema del precio. Por eso lo que nosotros hacíamos era culturalmente tan significativo. Y por eso mismo otra de las experiencias más bonitas e importantes para nosotros fue cuando trabajamos en el Foro y teníamos como cinco

[204] Gustavo Meza, "En torno al tercer elemento", *Échanges, 2*, 1976, p. 17.

mil personas o incluso más en cada función. Era maravilloso poder trabajar para tanta y tan variada gente. Y claro, como estábamos por lo menos una semana con funciones al aire libre y gratis, la gente de las poblaciones y especialmente los niños iban varias veces a ver la obra, entonces terminaban conociendo la situación o sabiéndose los textos y así después también participaban en las funciones, por ejemplo, adelantando lo que iba a pasar... o lo que se iba a decir. Así, a partir de los clásicos dábamos con un teatro popular y vivo.

El Foro, debido a las condiciones climáticas de la ciudad, sólo podía ser utilizado para el teatro durante la temporada de verano, de modo que luego del ciclo de funciones de *Sueño de una noche de verano* el Teatro de la Universidad de Concepción nuevamente debió buscar y habilitar al interior del campus universitario un espacio de emergencia en el cual intentar desarrollar el trabajo teatral de la mejor forma posible. Y así como durante el año anterior se había recurrido al auditorio de la Escuela de Educación, durante 1961 el quehacer del TUC se trasladaría hacia la Casa del Deporte -gimnasios-, en cuyas dependencias llegarían a escena los restantes tres títulos de la temporada.

Ahí el Teatro Universitario de Concepción estrenó, en julio de 1961, *Tienda de modas* de Iván Kriloff, dirigida por Gustavo Meza. Más tarde, en octubre, el TUC estrenó *Historias para ser contadas* de Osvaldo Dragún, dirigida por Gustavo Meza. Finalmente, el Teatro de la Universidad de Concepción estrenó, en noviembre de 1961, *El niño de oro* de Clifford Odets, dirigida por Gabriel Martínez.

Luego, al término del año, diciembre de 1961, el Teatro Universitario de Concepción regresaría al Foro estrenando *Programa Infantil*, trabajo que incluía las piezas breves *Chinchulín y Salchichón*, dirigida por Gabriel Martínez, y *Juan y Margarita*, dirigida por Mireya Mora. A continuación, el Teatro Universitario de Concepción insistiría en sus grandes producciones exclusivas para el Foro estrenando, en enero de 1962, *La zapatera prodigiosa* de Federico García Lorca, dirigida por Gustavo Meza -montaje fundacional del TUC, dirigido en 1945 por David Stitchkin y cuya segunda versión, nuevamente protagonizada por Brisolia Herrera (Zapatera), sería la última producción bajo el rectorado de éste.

Durante el primer semestre de 1962, al concluir el período para el cual había sido elegido y rechazar la posibilidad de una eventual reelección, David Stitchkin dejaría la rectoría de la Universidad de Concepción. La destacada autoridad académica, uno de los principales responsables de la definitiva instalación nacional e internacional de la Universidad de Concepción y la ciudad como importantes y reconocidos centros productores y difusores de arte, ciencia y tecnología, había gravitado de manera fundamental, con su apoyo y compañía, en el proceso de consolidación y consagración del Teatro Universitario de Concepción, conjunto al que asignara tanta importancia dentro del quehacer universitario por él impulsado y del cual había sido fundador y primer director casi veinte años atrás. A propósito de la estrecha relación entre el rector David Stitchkin y los integrantes del TUC, Delfina Guzmán señala:

David Stitchkin, además de ser un hombre muy inteligente y culto, un importante académico y un gran rector, con una actitud brillante y visionaria, también era un hombre de teatro, había dirigido teatro y estaba enamorado del teatro -y del arte en general. Por eso siempre estuvo muy cerca nuestro. Muchas veces, después de los estrenos o en otras ocasiones, partíamos todos a su casa porque él nos invitaba a unas comidas fantásticas. Y se doblaba la chaqueta y bailaba español arriba de la mesa como un "bailaor". Ahora, para nosotros era bastante momio -cercano a lo que los ingleses llaman un "liberal"-, pero lo adorábamos igual. Para nosotros él era un compañero más.

Al respecto, Gustavo Meza agrega:

> Era tan estrecha nuestra relación con David Stitchkin que cuando actuamos en el Teatro Camilo Henríquez, en Santiago, en 1959, y nos fue tan bien y luego nos dieron el Premio de la Crítica, él nos mandó un arreglo floral tan grande que no había cómo entrarlo a los camarines y hubo que meterlo por el escenario. Porque nuestro triunfo también era de él, en ese momento él culminaba una de las largas e intensas peleas que tuvo que dar para sacar adelante muchos de sus planes.

David Stitchkin fue sucedido en el cargo por Ignacio González Ginouvés, médico cirujano, quien fue elegido Rector de la Universidad de Concepción para el período 1962-1968. El cambio de política institucional respecto de materias artísticas y culturales y particularmente en relación con el Teatro Universitario comenzaría a evidenciarse de inmediato. Así, por ejemplo, en palabras del nuevo rector:

> Si se respalda un conjunto de teatro y no se estrena sino que una obra al año, habría que reconsiderar la existencia de tal organismo.[205]

A pesar de que la afirmación claramente no era efectiva -dos estrenos en 1960, cinco en 1961 y uno durante el primer semestre del año 1962 en curso-, ésta señalaría el inicio de una nueva y difícil etapa para el quehacer del Teatro Universitario de Concepción, cuyos integrantes comenzarían a enfrentar una creciente cantidad de obstáculos y una cada vez más dramática falta de apoyo a su labor; situación que se haría ostensiblemente evidente a partir del año siguiente, 1963, y que finalmente conduciría al receso del conjunto durante el segundo semestre de 1964.

En lo inmediato, sin embargo, el Teatro Universitario de Concepción, cuyo rumbo gracias a la afortunada conducción de Gabriel Martínez todavía estaba en manos del elenco de actores y técnicos, se aprestaba a reorientar su quehacer escénico tanto en términos del contenido del próximo repertorio así como en relación con el formato de producción del mismo. Con respecto al primer aspecto, la selección de obras, Gustavo Meza señala:

> Luego de que Gabriel había vuelto a tomar la dirección del Teatro y de que conseguimos que todo regresase a su cauce normal, sobretodo en términos de la participación del elenco en la toma de decisiones, decidimos comenzar una nueva etapa más centrada en la búsqueda del teatro popular, del teatro nacional y popular, lo que calzaba perfectamente con el interés de Gabriel en ese momento. Continuamos con la nueva dramaturgia nacional y viene *La niña madre* de Egon Wolff, volvemos hacia la dramaturgia local y viene *Su día gris* de Roberto Navarrete, además viene la invitación para que Pedro Sienna dirija *Entre gallos y medianoche* de Carlos Cariola, una idea fantástica y una experiencia notable, y así algunas otras obras más.

Programa de *La niña madre* de Egon Wolff, dirección de Gustavo Meza, TUC, 1962.

[205] Sergio Ramón Fuentealba, "Oh, los rumores", *La Patria*, 4 de abril de 1962.

El interés del Teatro Universitario de Concepción por abordar la dramaturgia chilena en una línea de trabajo popular y por lo tanto eventualmente disponible para todo público y en todo momento y lugar, sumado a la experiencia obligadamente vivida por el conjunto penquista luego del terremoto de 1960 y que ya le había significado deambular dentro de la ciudad y la universidad por diversos tipos de espacios y escenarios, llevaron al TUC a establecer la necesidad de un nuevo formato de producción como segundo aspecto programático:

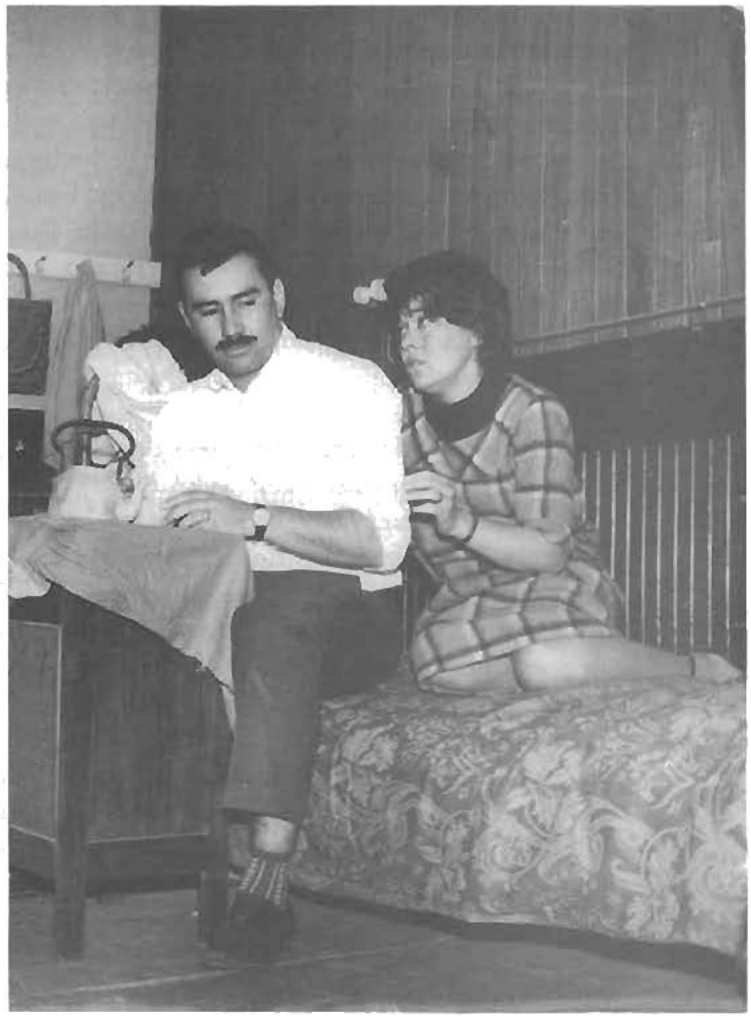
> [Para el año 1962] Queremos llegar a forjarnos un estilo de producción que, siendo bello y sugerente, ocupara un mínimo de elementos escenográficos y se basara casi íntegramente en el trabajo de los actores. Esto daría al TUC una gran agilidad, la posibilidad de actuar en todo local, por inadecuado que fuera, y estar junto al público sin las trabas de un montaje difícil.[206]

A partir de las dos nuevas definiciones sobre repertorio y puesta en escena el Teatro Universitario de Concepción retomó el proyecto esbozado en 1957 con *Dos más dos son cinco* y definitivamente impulsado en 1959 con *Población Esperanza* y *Las redes del mar* en apoyo de la dramaturgia nacional y local y de la teatralidad nacional popular.

Para la realización de las temporadas de las tres obras chilenas que completarían la programación del año 1962 el Teatro de la Universidad de Concepción además contaría con la Sala Maccabi, facilitada por el Centro Sionista de Concepción. El traslado a este espacio permitiría al conjunto universitario volver a cobrar entrada después de dos años de trabajar con acceso liberado del público a sus espectáculos.

Así, el Teatro Universitario de Concepción estrenó, en abril de 1962, *La niña madre* de Egon Wolff, dirigida por Gustavo Meza.

Esta obra había sido especialmente entregada al TUC por su autor, Egon Wolff, luego de la fuerte impresión que en él había causado la presentación del conjunto penquista en Santiago en 1959. La pieza había estado en los planes de la agrupación desde 1960, año en que incluso comenzó a ser ensayada, no obstante su producción finalmente aún no había sido llevada adelante debido a la falta de un espacio apropiado donde estrenarla. Ahora, al contar con la Sala Maccabi y



Nelson Villagra y Shenda Román en LA NIÑA MADRE de Egon Wolff, dirección de Gustavo Meza, TUC, 1962.

[206] Teatro Universitario de Concepción, *Documento...*, 1964, *op. cit.*

a la vez optar por un estilo de producción menos aparatoso, el texto no sólo fue inmediatamente llevado a escena sino que permitió al Teatro Universitario el completo despliegue y lucimiento de la teatralidad realista, chilena y popular, que tanto éxito había traído a la agrupación penquista y que al mismo autor tanto había interesado; destacando especialmente el trabajo actoral de Nelson Villagra (Pablo), Shenda Román (Polla) y Delfina Guzmán (Paulina), "por su alto nivel de realismo, compenetración, naturalidad y expresividad en los gestos y diálogos".[207]

Luego, el Teatro Universitario de Concepción estrenó, en julio de 1962, *Entre gallos y medianoche* de Carlos Cariola, dirigida por Pedro Sienna.

La experiencia bajo la conducción de Pedro Sienna, cuarto director invitado a trabajar con el TUC, pionero dé la escena teatral y cinematográfica nacional, conllevaría un enriquecedor encuentro y compenetración entre dos generaciones de artistas escénicos chilenos, nutriéndose significativamente el conjunto universitario penquista en su exploración del teatro nacional popular. A propósito de este proyecto, Gustavo Meza relata:

> La invitación para que Pedro Sienna dirija *Entre gallos y medianoche* fue una idea fantástica y una experiencia notable. Para nosotros, que estábamos tratando de desarrollar un teatro nacional y popular, era muy importante la experiencia teatral de la década del veinte, en la que históricamente nacen los teatros nacionales, chilenos, de gran arraigo popular. Por eso nos decidimos a hacer *Entre gallos y medianoche*. Y mientras la estábamos estudiando de repente alguien dijo: -"¡Pedro Sienna está vivo!". Pedro Sienna había estrenado *Entre gallos y medianoche* en su primera versión. Viajamos a Santiago a buscar a este otro Pedro que aparecía en nuestra historia, pero él ya estaba retirado, no quería saber nada con el teatro y de hecho no había hecho teatro hacía mucho tiempo. Era un viejo bastante viejo, impresionante, todavía con desplante de galán: lleva el pelo platinado, fuma en boquilla, usa ternos cruzados y mantiene una voz estupenda; un tipo fabuloso. Bueno, y entre que sí y que no, acepta irse con nosotros a Concepción a dirigir *Entre gallos y medianoche*.
>
> Llega el primer día de trabajo y empieza a explicarnos qué es el teatro, ¡desde lo más básico y anticuado!. Nos dice que hay que hablar fuerte para que la gente escuche, que no hay que darle la espalda al público... y que hay tipos de personajes fundamentales: los galanes, los barbas, primera dama y segunda dama, cómico primero y cómico segundo, etc. Y así nos empieza a dar esta especie de conferencia sobre teatro mientras nosotros, con la cara larga, lo escuchábamos y no lo podíamos creer. Después empieza el ensayo. Parte con la escena del lechero que grita "¡La leche!" cuando entra a escena. Entra Fernando Farías: -"¡La leeche!". -"¡No! -dice Pedro Sienna-, eso es así: -'¡La LEEEEEEEEECHE!', entre de nuevo". Y Farías: -"¡La leeche!".

Programa dé *Entre gallos y medianoche*, dirección de Pedro Sienna, TUC, 1962.

[207] Espectador, "Estreno de *La niña madre*", *El Sur*, 25 de abril de 1962.

-"¡No!". -"¡La leeche!". -"¡No, no, no!". ¡Tres cuartos de hora en eso! Hasta que el otro finalmente saca lo que el viejo quería: -"¡La LEEEEEEEECHE!". Y entonces Pedro Sienna dice: -"¡Ya!, sigamos". Entra otro: -"¿Cómo le va?". Y Pedro Sienna: -"¡No, alto!, cuente y después siguen". Siguen: -"Bien, ¿y cómo le fue a usted?". Y Pedro Sienna: -"¡No, alto!, cuente hasta cinco: uno, dos, tres, cuatro, cinco. ¡Ya!, ahora hable". Nadie entendía nada. Entonces yo, que era su asistente de dirección, le pregunto: -"¿Por qué don Pedro?". Y él me responde: -"Porque ahí hay una risa del público y está calculado que dura cinco tiempos más o menos". Y enseguida grita: -¡Y ahora hable más fuerte después de la risa!".

Al segundo día, antes del ensayo, Jaime Vadell cita a una asamblea para echar al viejo y devolverlo a Santiago. Por suerte no ocurrió, habría sido una de esas desgracias de la democracia porque en ese tipo de asambleas a veces se cometen atrocidades artísticas porque el arte no es democrático. Las orientaciones o las formas de pensar son democráticas, pero el arte no. El arte debe ser fiel a uno, a alguien, a algo, y punto. Pero nosotros en ese tiempo votábamos por todo. Ahora, para un elenco formado y dedicado académicamente al teatro, como nosotros, lo que él hacía era un crimen. Pero otros decían: -"Lo vamos a matar, lo hemos sacado de su casa, lo hemos resucitado para matarlo, ahora sí que se muere". Discutimos largamente antes de votar y decidimos que en caso de que ganara la opción de que se fuera, se le devolvía inmediatamente. Se le decía: -"Perdónenos, pero resulta que nos equivocamos". Y uno de nosotros tomaba la dirección. Pero en caso de que ganara la opción de que se quedara, se hacía lo que el viejo dijera y se acabó, vivimos y terminamos la experiencia completa porque éramos nosotros los que nos habíamos metimos en esto, no él. El no se ofreció, nosotros lo fuimos a buscar. Y por un voto, afortunadamente, se salva y se queda. Y, como correspondía, al ensayo siguiente estuvimos todos listos para trabajar a sus órdenes, decía una cosa y nosotros de inmediato la hacíamos. Lo contrario habría sido terrible no sólo para el viejo sino que también para nosotros. Porque esa terminó siendo una experiencia insólita y enriquecedora y al final muy valorada por todos nosotros.

Bueno, llega la primera función y viene la última enseñanza de Pedro Sienna: -"Los actores saludan después de cada acto", me dice él. Entonces, voy donde el elenco y les digo: -"Hay que saludar después de cada acto". -"Estás loco -me responden todos-, cómo vamos a saludar después de cada acto. Al final no más". -"No, hay que saludar no más; el viejo dice". Comienza la función y el público empieza a reaccionar muy positivamente, de repente alguno de los actores agrega un texto que no estaba en el libreto y la gente se ríe aún más. Y entonces Pedro me mira afirmativamente. Después me preguntan los actores: -"¿Qué dijo, se enojó?". -"No, está dichoso", les digo yo. ¡Qué les han dicho! Llega el momento de una entrada de Nelson Villagra, una entrada muy lucida en la que había quedado muy bien puesto por el viejo, y se produce un aplauso cerrado. Entonces Nelson deja a un lado los canastos que tiene en las manos, se saca el sombrero, se adelanta hacia el público y saluda. Aplauso de nuevo y ahí don Pedro entusiasmado me dice: -"¡Estos sí que son actores!". Y vuelve a entrar Nelson. Después ya empiezan a hacer bis. Nelson Villagra, Jorge Gajardo y otros descubren que cuando la gente aplaude una escena -igual como en la ópera-, pueden volver atrás y hacer el final de la escena otra vez. Todo esto era gozadísimo por el viejo. Por otra parte, todos los tiempos que él contaba eran exactos, la gente se reía el tiempo exacto que él había calculado. Por eso siempre decía: -"Cuente hasta tanto y después sigue: hasta diez, hasta cinco, hasta tres, dependiendo de la situación".

> Termina la función, Pedro Sienna se sube al escenario, hace un discurso ¡y recita poesía! Recita tres o cuatro poemas y después se va. Bueno, nosotros pensamos que era por el estreno, pero a la segunda función se sube al escenario, hace el discurso y otra vez recita. Para él era una costumbre y se suponía que el público esperaba que él hiciera eso. Ese montaje fue un éxito inmenso, una locura.

Luego, el Teatro Universitario de Concepción continuó su compromiso con el teatro y la dramaturgia nacional y también local estrenando, en octubre de 1962, *Su día gris* de Roberto Navarrete, dirigida por Gabriel Martínez.

El importante nuevo estreno constituiría la segunda producción del Teatro de la Universidad de Concepción de una obra de autor local, Roberto Navarrete, actor, director y a partir de ese momento dramaturgo, histórica y emblemática figura del teatro penquista y chileno, ante cuyo primer trabajo escritural la prensa de Concepción inmediata y unánimemente reconoció la emergencia de un "macizo dramaturgo, formado en la dura disciplina de las tablas".[208]

Roberto Navarrete,
actor, director y dramaturgo,
Director del TUC, 1972-1973.

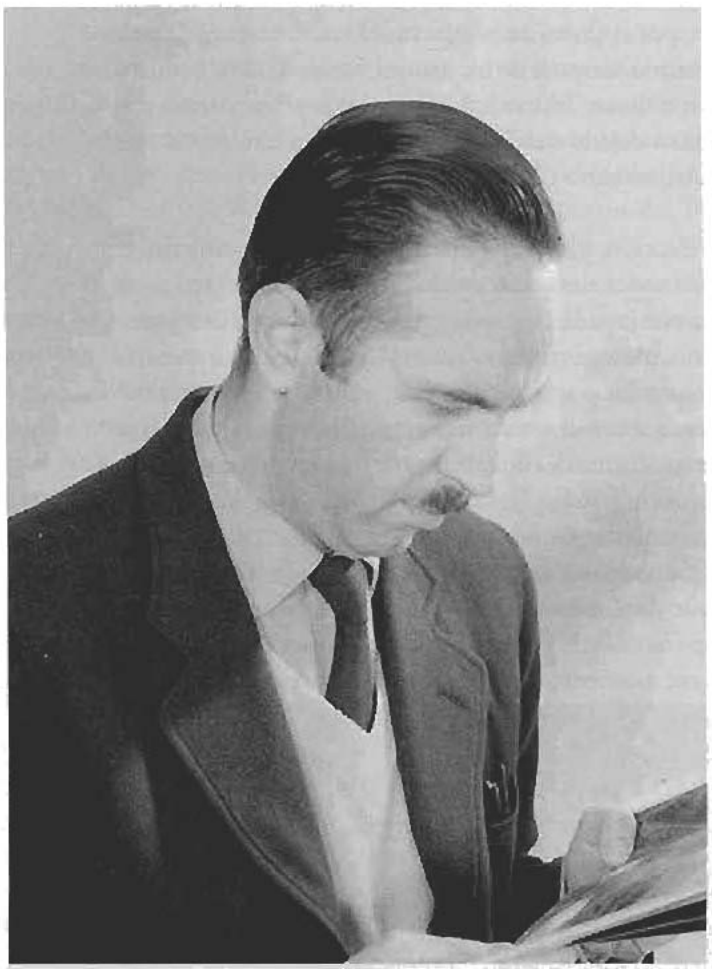
La aventura creativa del nuevo autor fue certeramente acompañada por el trabajo del director, Gabriel Martínez, celebrado por conducir al conjunto universitario penquista hacia la espléndida materialización de aquella teatralidad que lo hiciera tan reconocido y singular entre sus pares hacia el final de los años cincuenta y comienzo de los sesenta: "el acendrado realismo y la extraordinaria naturalidad evidenciada en escena".[209]

A pesar de este último éxito de Gabriel Martínez como director y de compartir plenamente el compromiso del conjunto con el desarrollo de un teatro nacional popular y no obstante los siete años de notable y reconocida labor junto al Teatro de la Universidad de Concepción, habiendo sido durante más de cinco temporadas su director general, Gabriel Martínez deseaba reorientar su quehacer teatral hacia un nuevo rumbo artístico y social. Por ello, al finalizar el año 1962 el director se alejaría del TUC, siendo acompañado en esta aventura por casi la totalidad de los estudiantes de la escuela de teatro y

[208] *Cf.* Daniel Belmar, "Estreno de *Su día gris*", ***El Sur***, 1 de noviembre de 1962; Sergio Ramón Fuentealba, "*Su día gris*", ***La Patria***, 2 de noviembre de 1962; Marcelo Coddou, "Roberto Navarrete ofrece veraz enfoque en la obra *Su día gris*", ***La Patria***, 3 de noviembre de 1962.
[209] Sergio Ramón Fuentealba, "*Su día gris*", ***La Patria***, 2 de noviembre de 1962.

algunos miembros del elenco profesional, para fundar el Teatro Popular Aucán, grupo que luego de un par de estrenos, algunas modificaciones en su conformación y su traslado a Santiago pasaría a llamarse, en 1964, Teatro El Caleuche. A propósito de esta tercera escisión en la historia del Teatro Universitario de Concepción y el particular proyecto artístico y político que a partir de ahí se proyectó, años más tarde Gabriel Martínez recordaría:

> En esos momentos se produjo la segunda campaña de Allende a la que nosotros nos entregamos en alma y vida. Hasta el momento, Verónica y yo habíamos sido funcionarios de la Universidad: sueldos nada de malos, condiciones buenas de trabajo, seguridad, prestigio... Pero frente a lo que experimentábamos, nada de eso valía la pena. Dejamos la Universidad. Retiramos todo nuestro dinero y construimos y equipamos un teatro carpa. Un teatro móvil: queríamos llegar hasta las poblaciones más humildes, hasta los lugares más recónditos, con un teatro que "le hablara al corazón de la gente". *Teatro El Caleuche*, se llamó. (...) Cuando nuestro teatro carpa se levantaba en algún terreno baldío -con sus mástiles, parantes, banderolas, sus lonas, sus luces- evocaba al Caleuche. Con ese teatro, a partir de un momento dado, hicimos la campaña de Allende, en condiciones muy duras, porque los ingresos económicos eran muy magros. Pero valió la pena. En aquella época una enorme proporción de gente intelectual, de artistas chilenos, no de partidos, eran de izquierda y acompañaban la campaña junto a Allende. Y la carpa muy rápidamente se convirtió en el centro de contacto de los intelectuales y artistas con el pueblo humilde de las barriadas en Santiago. ¡Cuantas veces Neruda, Nicanor Parra y muchos otros poetas más jóvenes fueron a leer su poesía ante ese público de las poblaciones! Los músicos de la Orquesta Sinfónica habían organizado una orquesta de cámara que participaba en nuestros programas, los bailarines del Ballet Nacional hicieron otro tanto, los viernes había poetas populares y los sábados y domingos terminábamos con títeres (en matineé) y con teatro, con dos o tres funciones (...) Continuando con experiencias iniciadas en el teatro de Concepción, intentábamos hacer un teatro que para nosotros era de evidente raigambre popular.



Gabriel Martínez,
Director del TUC,
1956-1958 y 1960-1962

En relación con la forma en que la partida de Gabriel Martínez y quienes le siguieron fue entendida por aquellos que continuaron en el Teatro Universitario de Concepción, Gustavo Meza señala:

> Los compañeros comunistas que había en el Teatro piensan que, acercándose el año 1964, viene la revolución y que por lo tanto no pueden seguir en una universidad al servicio de la burguesía sino que deben convertirse en claro instrumento de la revolución. Entonces, Gabriel y Verónica se van del Teatro Universitario llevándose consigo prácticamente a toda la Escuela, a algunos actores del elenco e incluso al auxiliar del Teatro. Un día leen una proclama explicando que hay que abrir otro frente de lucha y se van. Así forman el Teatro Aucán. Nosotros, los que nos quedamos, la gran mayoría también éramos de izquierda, estábamos por la misma opción política que los que se habían ido, pero teníamos una diferencia estratégica con ellos. A mí, por ejemplo, me parecía pésima idea llevarse la Escuela porque encontraba inapropiado abandonar un frente, por el que tanto habíamos luchado, para abrir otro. Se podía hacer esto último, exactamente lo mismo, pero quedándose también en la Universidad. Pero diferencias o conflictos de fondo no habían, de hecho a mí me invitan a dirigirlos en un trabajo que finalmente no resultó porque la carpa del Aucán se inundó. En Concepción, por el clima, no podías funcionar en una carpa más que unos pocos meses al año. Por lo mismo, después de un tiempo, varios de ellos comienzan a irse a Santiago hasta que se llevan todo ese Teatro: habían fracasado en su intento por abrir un frente paralelo y además habían dejado debilitado este otro proyecto por el que tanto habíamos trabajado, el Teatro Universitario de Concepción.
>
> Luego, finalmente, Allende pierde la elección, gana Frei, y para todos nosotros constituye una gran derrota. Pero además, como todos nosotros, desde fuera o desde dentro de la universidad, públicamente nos habíamos jugado por apoyar un proyecto político particular -el de la izquierda- y éramos conocidos, ya no éramos simples individuos o trabajadores sino figuras conocidas y/o reconocidas por la comunidad, para la nueva administración universitaria el Teatro comienza a ser una cosa molesta. Están viéndonos con malos ojos, tratando de controlar nuestra forma de organizarnos y funcionar, tratando de vigilar el repertorio -para que no les pasen gato por liebre, según ellos-, etc. Y mientras nosotros, sin director, comenzamos a estudiar cómo vamos a seguir funcionando, con qué repertorio vamos a continuar, qué vamos a hacer con la Escuela -la que hay que reorganizar y prácticamente comenzar de nuevo- y una serie de otros temas, el rector González Ginouvés de pronto nos pone a Pedro Mortheiru como nuevo director del Teatro. Claro, la sociedad chilena en ese momento estaba completamente marcada por el enfrentamiento político y de una u otra forma algunos, como González Ginouvés, pensaban que nosotros debíamos ser neutralizados, incluso en nuestro accionar artístico, y por eso nos ponen a este nuevo director. Y así para varios de nosotros iba a comenzar el fin de ese proyecto llamado TUC al que en algún momento nos habíamos sumado y por el que tanto habíamos trabajado.

La partida de un contingente de miembros del Teatro Universitario de Concepción y su Escuela de Teatro y el consiguiente debilitamiento de la agrupación, sumado a las públicas diferencias entre los artistas que permanecieron en la compañía y las nuevas autoridades académicas determinarían, al finalizar el año 1962, que el desconcierto y la sensación de inestabilidad con respecto al importante proyecto cultural que encarnaba el TUC comenzaran a hacerse ostensiblemente evidentes tanto al interior del conjunto de arte escénico como entre la comunidad de espectadores y la opinión pública penquistas. Durante las próximas dos temporadas, a pesar de numerosos y significativos logros, las crecientes discrepancias y finalmente el abierto enfrentamiento entre el elenco y las autoridades universitarias y sus representantes en el Teatro, habiendo sido designado Pedro Mortheiru Director del TUC, terminarían llevando al Teatro de la Universidad de Concepción, hacia el final del año 1964, a ser declarado en receso por segunda vez en su historia.

2.6. Receso del Teatro de la Universidad de Concepción. Cierre de la Escuela de Teatro y fin de la gestión participativa al interior del TUC. Adquisición de un nuevo Teatro Concepción. Reconocimiento nacional y local a los actores del TUC: Premio de la Crítica y Premio Municipal de Arte. Enfrentamiento entre actores, director y autoridades universitarias, prohibición de funcionamiento al TUC. Raúl Rivera, quinto director invitado al TUC. Pedro Mortheiru, séptimo director del TUC, 1963-1964. (1963-1964)

El Teatro Universitario de Concepción inició el año 1963 estrenando, en enero, en el Foro, *La estrella de Sevilla* de Lope de Vega, dirigida por Gustavo Meza.

En tanto el Teatro de la Universidad de Concepción se encontraba sin director titular, la nueva producción, tan masiva y exitosa como los anteriores estrenos al aire libre, aparecía como expresión del trabajo y la planificación desarrollados durante la temporada anterior por Gabriel Martínez y el elenco del TUC. El nuevo año teatral -1963-, sin embargo, realmente se iniciaría para el conjunto universitario penquista al regreso de las vacaciones de verano, cuando Pedro Mortheiru, uno de los fundadores del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica, asumiría como nuevo director del Teatro Universitario de Concepción.

Al parecer, Ignacio González Ginouvés, desde hacía menos de un año primera autoridad de la casa de estudios superiores de Concepción, estaba más interesado en la conformación de un teatro universitario aficionado que en la mantención de un elenco profesional. No obstante, debido al enorme eco que el Teatro de la Universidad de Concepción tenía en la comunidad académica y la ciudadanía penquistas, la sobrevivencia del conjunto de arte escénico estaba relativamente asegurada por lo menos en el corto plazo, razón por la cual en primer término el nuevo rector deseaba controlar y reorientar tanto como fuera posible los diversos ámbitos del quehacer de la agrupación teatral. Para iniciar el trayecto hacia el primero de estos objetivos -control- y eventualmente conseguir el segundo -supresión-, Ignacio González habría gestionado la llegada de Pedro Mortheiru a la dirección del Teatro Universitario de Concepción. A propósito de los objetivos y condiciones con que se materializaba la incorporación del connotado director capitalino al TUC, el mismo Pedro Mortheiru reconocería:

[Ignacio González me dijo] Yo tengo un problema bien serio, Pedro, allá, muy serio; porque es una gente muy loca, y yo sé que usted es un tipo muy exigente y yo lo voy a llevar como domador allá.[210]

Pedro Mortheiru,
Director del TUC, 1963-1964.

[210] *Cit. por* Marcela Arroyave, ***Pedro Mortheiru: Su contribución en el teatro chileno entre los años 1943 y 1990***, memoria para optar al título de Actriz, Universidad de Chile, Santiago, 1991, p. 92.

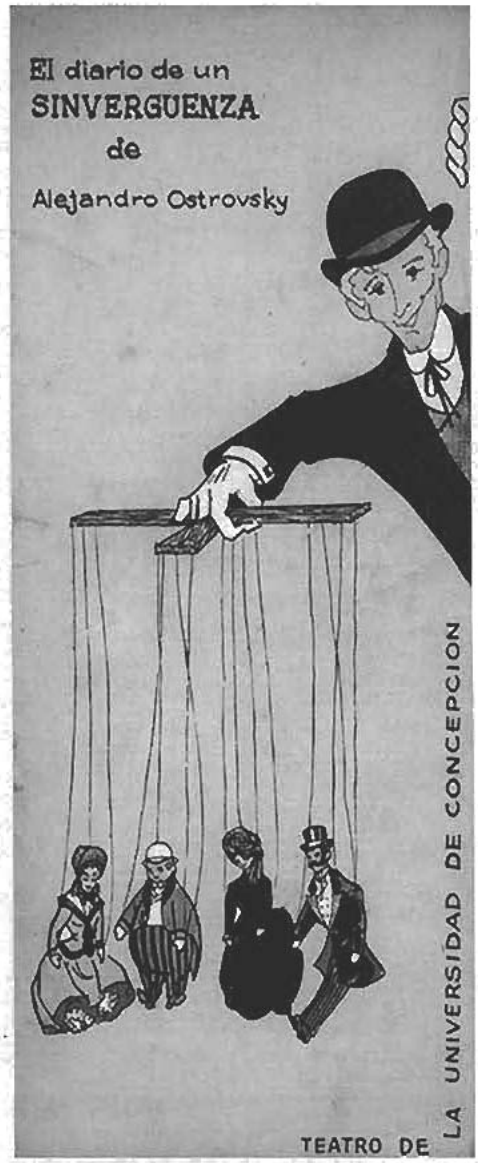
En relación con este nuevo momento institucional, Gloria Varela, actriz que durante ese año, luego de formarse en la Escuela del Teatro Universitario de Concepción, pasaría a integrar el elenco del TUC, comenta:

> Durante el período de Pedro Mortheiru se siente una suerte de desilusión, especialmente entre mis compañeros que llevaban más tiempo en el grupo, porque se toma conciencia de que a pesar del buen trabajo realizado se depende mucho de la autoridad del momento. Y como González Ginouvés amaba la música con él creció la Orquesta, pero el teatro como arte no le interesaba y a nuestro Teatro en particular no lo quería, eso lo sabíamos. Claro, como él era más conservador, la orquesta le resultaba menos peligrosa.

El nuevo rumbo que la actividad teatral comenzaría a tomar al interior de la Universidad de Concepción se haría evidente casi de inmediato decretándose, a partir del mismo año 1963, por supuesta falta de fondos, el cierre de la Escuela de Teatro del Teatro Universitario de Concepción. Esta instancia de formación teatral profesional, iniciada en 1953 por Brisolia Herrera y Gastón von dem Bussche y consolidada desde 1956 por Gabriel Martínez y Verónica Cereceda, había representado durante sus diez años de vida una dimensión fundamental del quehacer de la agrupación teatral local en tanto entidad artística-académica, constituyendo un claro aporte al desarrollo del conjunto mismo y de la escena teatral de la ciudad y la región. Gloria Varela, a propósito de su experiencia como estudiante de teatro en la Universidad de Concepción al inicio de la década del sesenta, recuerda:

> La Escuela de Teatro del TUC estaba estrechamente vinculada al elenco y al quehacer del TUC. Nuestros profesores eran todos integrantes del elenco profesional de planta, a quienes veíamos todo el tiempo trabajando y admirábamos por ello. Eran profesores muy especiales, infundían en nosotros una gran mística y energía hacia el teatro y a la vez una visión muy realista de éste como un trabajo. El objetivo de la formación que nos entregaban era convertirnos en obreros del teatro -eso nos decían- para que desarrolláramos una verdadera vocación de servicio y humildemente trabajáramos en lo que fuese necesario en y por el teatro. Por una parte, se nos acostumbraba a que a todos les podían tocar protagónicos y luego pequeños papeles y a que los directores tenían total libertad para disponer de nosotros porque debíamos confiar plenamente en aquel que en cada caso estaba encargado de guiar el trabajo. Y eso se nos transmitía así porque el TUC era así, no era un teatro de estrellas -como sí ocurría un poco en Santiago. Y por otra parte, también impedían que por estudiar actuación se nos fueran los humos a la cabeza y por eso, además de enseñarnos a actuar, nos enseñaban a trabajar codo a codo con los diseñadores, con los técnicos, con los tramoyas y con los maestros para que supiésemos hacer de todo. Se nos enseñaba a ser muy disciplinados y a respetar humildemente el hecho teatral. En mi caso personal, especialmente determinantes como profesores fueron Nelson Villagra, Gabriel Martínez y Gustavo Meza...
>
> Además, los estudiantes siempre éramos incorporados a trabajar haciendo pequeñas cosas en los grandes montajes del Teatro, por ejemplo, en los que se hacían para el Foro. Y también, aparte de los diferentes cursos por los que debíamos pasar, era muy importante el carácter de Compañía-Escuela; producíamos y girábamos bastante, guiados y acompañados por nuestros profesores, desarrollando así una significativa tarea formativa para nosotros, pero también de extensión para la Universidad y el Teatro.

A partir del año siguiente, 1964, la Escuela de Teatro sería reemplazada por un Club Universitario de Teatro -"Club de Teatro"- de funcionamiento paralelo y prácticamente independiente al TUC, iniciativa abierta a todos los estudiantes universitarios, quienes obtendrían créditos válidos para sus respectivas carreras por participar en esta modalidad de teatro vocacional o amateur, la que se mantendría en funcionamiento hasta el año 1969.



TUC, 1963, Programa de *El diario de un sinvergüenza* de Alejandro Ostrovsky, dirección de Gustavo Meza.

En forma conjunta al cierre de la Escuela de Teatro, durante los primeros meses de gestión de Pedro Mortheiru a la cabeza del Teatro Universitario de Concepción también desaparecerían los Consejos Directivo y Ejecutivo del TUC. Esta reorganización en la dinámica administrativa/directiva de la agrupación pondría fin a la presencia de la voz representativa de la asamblea de actores y técnicos en las instancias de toma de decisiones al interior del Teatro Universitario. En reemplazo de los desaparecidos consejos el nuevo director formó una Junta Asesora, no resolutiva, en la que participaron algunos miembros del elenco no elegidos por sus pares sino designados por Pedro Mortheiru. El cambio de modalidad organizacional de inmediato comenzaría a hacerse sentir sobre los diversos ámbitos del quehacer del conjunto penquista como, por ejemplo, la conformación del próximo repertorio. El nuevo director aceptó mantener el estreno de algunas obras chilenas estudiadas y seleccionadas durante el año anterior por el elenco, sin embargo, canceló la producción de varias otras y dio paso a la elección cupular/unipersonal de los siguientes títulos a llevar a escena.

Así, en lo inmediato, el elenco del Teatro de la Universidad de Concepción pudo salvar parte de su proyecto de experimentación con la dramaturgia chilena y las posibilidades de un teatro nacional popular estrenando, en abril de 1963, *Quien mucho abarca* de Carlos Cariola y Rafael Frontaura, dirigida por Gustavo Meza. Luego, en mayo, el TUC estrenó *La canción rota* de Antonio Acevedo Hernández, dirigida por Nelson Villagra. Y a continuación, en julio de 1963, el Teatro de la Universidad de Concepción estrenó *Un crimen en mi pueblo* de Armando Moock, dirigida por Roberto Navarrete.

Este variado repertorio de teatro chileno -autores y directores- fue acogido de manera entusiasta por los seguidores del TUC en la ciudad y la región. Mientras que la temporada de *La canción rota*, llevada a escena en homenaje al dramaturgo chileno recientemente fallecido, produjo un significativo "derecho de autor del orden de medio millón de pesos a la viuda de Acevedo Hernández",[211] las otras dos piezas nacionales fueron intensamente explotadas como programa de extensión, preferentemente en giras.

Estas nuevas producciones del Teatro Universitario de Concepción, por otra parte, tal como había ocurrido durante cada uno de los últimos años, habían llegado a escena en un nuevo, aunque ahora definitivo escenario: el nuevo Teatro Concepción (1960, Escuela de Educación; 1961, Casa del Deporte; y 1962, Sala Maccabi). La Universidad de Concepción había decidido palear, por lo menos parcialmente, el vacío generado con la inhabilitación del Teatro Concepción luego del terremoto de 1960 y para ello había adquirido el Cine Plaza transformándolo en un nuevo Teatro Concepción. Ante el auspicioso evento Pedro Mortheiru acertó gestionando una participación relativamente significativa del TUC en la ocupación temporal y espacial del edificio, el que pese a no ser de uso exclusivo para el Teatro Universitario ofrecería, en comparación al desamparo infraestructural de los últimos años, condiciones bastante favora-

[211] "Obra *La canción rota* fue vista por 7.194 personas", *La Patria*, 20 de junio de 1963.

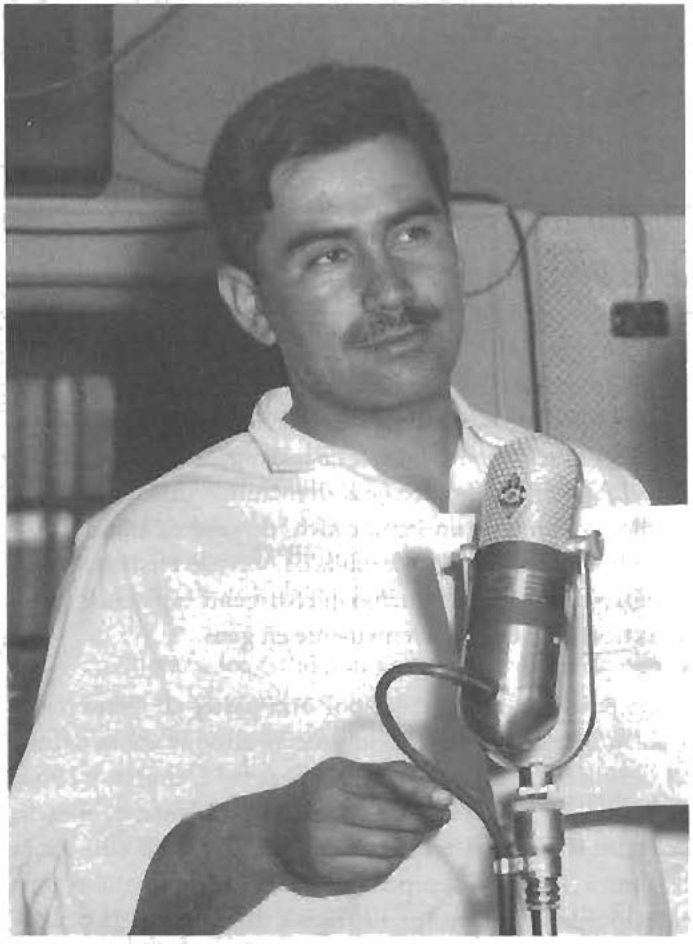
bles al buen desarrollo de la actividad teatral: presencia regular sobre el escenario durante el año, sala de ensayo y dependencias administrativas.

El Teatro Universitario de Concepción avanzó en la temporada 1963 estrenando, en septiembre, *El diario de un sinvergüenza* de Alejandro Ostrovsky, dirigida por Gustavo Meza.

Luego, el Teatro Universitario de Concepción cerró el año estrenando, en diciembre de 1963, *La muerte de un vendedor viajero* de Arthur Miller, dirigida por Pedro Mortheiru.

La versión del TUC para la obra maestra de Miller llegaría a escena en medio de gran tensión al interior del conjunto penquista debido a las numerosas discrepancias artísticas y administrativas entre director y elenco y finalmente sería el único trabajo que Pedro Mortheiru dirigiría junto a la agrupación local. A pesar de lo anterior, *La muerte de un vendedor viajero* se encumbraría entre los principales logros escénicos del Teatro Universitario de Concepción en toda su historia, brillando con luces propias especialmente el despliegue actoral de Vicente Santamaría (Willy Loman), Brisolia Herrera (Betty) y Nelson Villagra (Biff), a quien por este trabajo el Círculo de Críticos de Arte otorgó el Premio de la Crítica 1963 al Mejor Actor del Año.

El galardón, junto con consagrar temprana y merecidamente a Nelson Villagra, uno de los más destacados actores chilenos -de teatro, cine y televisión- de la segunda mitad del siglo XX, también sería un claro reconocimiento al lugar ganado y ocupado por el Teatro Universitario de Concepción en la escena nacional de esos años al reconocerse y estimularse la calidad de un trabajo actoral penquista que ni siquiera pasó por los escenarios santiaguinos.



Nelson Villagra, Premio de la Crítica al Mejor Actor del Año 1963 -del Círculo de Críticos de Arte- por LA MUERTE DE UN VENDEDOR VIAJERO de Arthur Miller, dirección de Pedro Mortheiru, TUC, 1963.

Gradualmente durante la segunda mitad de la década del cincuenta y definitivamente después de la exitosa gira a Santiago de 1959 -aunque el trabajo del TUC nunca volviese a itinerar hasta la capital-, se haría relativamente habitual la presencia en Concepción de periodistas, críticos y comentaristas de medios capitalinos como *El Diario Ilustrado*, *Ecran*, *Ercilla*, *Zig Zag*, *Clarín*, *El Siglo*, *Ultima Hora* y *El Mercurio*, entre otros, para quienes resultaría necesario mantenerse al tanto del quehacer del Teatro Universitario de Concepción a la hora de completar un panorama del teatro chileno.

Paralelamente, Brisolia Herrera, actriz fundadora del Teatro de la Universidad de Concepción, profesora fundadora de la Escuela de Teatro del TUC y una de las intérpretes larga y sostenidamente mejor acogidas por la crítica y el público de la ciudad, recibió el Premio Municipal de Arte de Concepción 1963, en reconocimiento a casi dos décadas de compromiso riguroso y de excelencia con el desarrollo del arte escénico y la cultura penquistas y su lucimiento nacional e internacional.

Brisolia Herrera, actriz fundadora del TUC y profesora fundadora de la escuela de teatro del TUC, Premio Municipal de Arte de Concepción 1963.

Al finalizar el año 1963, junto a los importantes premios obtenidos por algunos de sus miembros, el elenco del Teatro Universitario de Concepción exhibiría como principal logro el completo reencuentro, en términos regulares y masivos, con el público penquista luego de su reinstalación en un edificio propiamente teatral. La extraordinaria respuesta de los espectadores de Concepción recompensaría el esfuerzo del conjunto universitario por mantener el arte escénico en la ciudad y zonas cercanas a pesar de las secuelas del terremoto -escacez de recursos y carencia de escenario-, a las que se sumaba la falta de continuidad en la dirección de la agrupación. Increíble y sorpresivamente, durante estos últimos años el Teatro de la Universidad de Concepción había logrado mantener y acrecentar el gusto por su arte entre la comunidad penquista, lo cual quedaba en evidencia al arrojar la temporada 1963 una media de espectadores por estreno superior a la existente antes del terremoto -cuando estaban en cartelera obras de la importancia de *Población Esperanza*. Más de cincuenta mil personas habrían visto durante 1963 al TUC en Concepción, de las cuales cerca de treinta mil habían asistido al Teatro Concepción y veinte mil al Foro.

No obstante el satisfactorio balance que pudiera arrojar esta última temporada en términos de taquilla y premios -público y crítica-, en tanto primer año de gestión de Pedro Mortheiru a la cabeza del Teatro de la Universidad de Concepción éste no dejaba un saldo positivo a los integrantes del TUC por cuanto el nuevo director habría alterado varias de las más esenciales características y/o condiciones que hasta entonces habían hecho del conjunto penquista una instancia laboral -y un proyecto cultural- no sólo atractiva y/o exitosa sino también gratificante para sus miembros. En opinión de los trabajadores del Teatro Universitario de Concepción a la hora de evaluar el año teatral 1963:

> 1.- Por primera vez en la historia profesional del TUC nos encontramos frente a un Director que plantea una organización sin enunciar a qué propósitos serviría... 2.- Se caracteriza por la falta de contacto entre el Director General y el elenco ya que el Director General no vive en la ciudad; el trabajo se desarrolla en forma irregular; el elenco no sabe cuales son los planes del Director en relación a la marcha del Teatro... 3.- Falta una planificación racional en lo artístico, esto se debe al desconocimiento que tiene el Director General del medio en que trabaja, no da valor a las experiencias que tiene el elenco en cuanto a su labor; faltan normas claras para la elección de obras; trabajo de constante emergencia por falta de planificación, no hay orden ni jerarquía en el trabajo artístico. Ejemplos: una obra en un acto y otra en cinco actos tienen el mismo período de estudio por parte del Director Artístico y el mismo tiempo de ensayo (...) Para *La muerte de un vendedor* hubo 30 días de inactividad y después sólo 29 días de ensayo, de 3 a 12 PM., con ensayos generales de 1 a 5 AM.[212]

A pesar del incómodo momento interno, el Teatro Universitario de Concepción mantuvo inalterable el compromiso con su público e inició el año siguiente estrenando, en enero de 1964, *Don Juan* de Moliere, dirigida por Gustavo Meza. A propósito del éxito de público conseguido con la monumental producción del clásico francés y de la proyección social que éste así como el resto de los estrenos al aire libre habrían tenido en el Concepción de la época, Gustavo Meza, director de la mayoría de los trabajos realizados para el Foro, recuerda:

> Uno de los grandes éxitos de estas temporadas fue *Don Juan* de Moliere. Tuvimos que dar muchas más funciones de lo previsto porque el público siguió asistiendo a pesar de haberse anunciado el fin de las representaciones...

[212] Teatro Universitario de Concepción, *Documento...*, 1964, *op. cit.*

> Cierto día que caminaba con algunos compañeros de teatro por el interior de una población callampa -se trataba de un conglomerado marginal bastante dejado de la mano del hombre- un grupo de niños jugaba en el barro. Nos detuvimos porque había en sus acciones y gestos elementos teatrales de gran riqueza plástica. Luego escuchamos los gritos de: '¡El Ganarel¡' '¡El Ganarel¡'. Preguntamos por qué lo llamaban así. -Porque es chueco, sacador de vuelta y engaña a todo el mundo, igualito a ese gallo de la cuestión que dieron ahí en la Universidad; ¿No la vieron ustedes? 'El Ganarel' era naturalmente Sganarelle, que había saltado algunos siglos para caer, junto con Moliere, en esa población marginal y ser representado tarde a tarde por esos niños descalzos de cabezas tiñosas y mocos colgando.[213]

A continuación, el Teatro Universitario de Concepción estrenó, en mayo de 1964, *Ayayema* de María Asunción Requena, dirigida por Raúl Rivera, director del Teatro de la Universidad Técnica del Estado, TEKNOS, quinto director invitado a trabajar con el TUC.

Esta instancia de trabajo e intercambio con Raúl Rivera, director de otro de los conjuntos universitarios que durante la década del sesenta al igual que el TUC asumían a través del país la vocación y el rol de "teatros nacionales", finalmente se tradujo en un completo programa de investigación y difusión cultural en el que a la exitosa puesta en escena se sumaron los ciclos de charlas "Vida de los alacalufes", a cargo de Antonio Fernández, y "Teatro chileno", a cargo de Juan Guzmán, además de la exposición "Arte Indígena Chileno".

Ayayema sería la última expresión del compromiso programático asumido y desarrollado entre 1957 y 1964 por el Teatro Universitario de Concepción en la búsqueda de un teatro nacional popular y que se materializara en tantos y tan importantes trabajos de texto y escena. Luego de este último estreno nacional el TUC dejaría de lado la atención preferente a la dramaturgia chilena abriéndose decididamente hacia el amplio espectro del repertorio internacional, desde los clásicos hasta el teatro de avanzada del momento.

Así, el Teatro de la Universidad de Concepción estrenó, en mayo de 1964, *La cantante calva* de Eugene Ionesco, dirigida por Roberto Navarrete. Luego, el Teatro Universitario de Concepción estrenó, en octubre, *2 horas con Shakespeare* de Darío Pulgar y Gustavo Meza, dirigida por Gustavo Meza.

A pesar de que los actores y técnicos del Teatro de la Universidad de Concepción continuaban llevando adelante regularmente su labor profesional -poner en escena-, la situación institucional del conjunto de arte escénico penquista se hacía cada vez más precaria en tanto el elenco trabajaba casi desvinculado de Pedro Mortheiru, Director General del Teatro Universi-

Mireya Mora en
AYAYEMA
de María Asunción Requena,
dirección de Raúl Rivera, TUC, 1964.

[213] Gustavo Meza, "En torno...", *op. cit.*, p. 17.

tario y hombre de confianza de las máximas autoridades de la Universidad de Concepción en materia teatral. Las diferencias y focos de conflicto al interior de la compañía habían aumentado en relación al año anterior y la posibilidad de diálogo artístico concreto entre director y elenco había desaparecido por completo en tanto durante 1964 Pedro Mortheiru no había dirigido ningún montaje del TUC. A propósito de ésta última temporada los miembros del Teatro Universitario de Concepción sostendrían:

> Se caracteriza por la falta de contacto entre el Director General y el Elenco ya que el Director permanece menos tiempo que el año anterior en la ciudad. El trabajo se desarrolla en forma mucho más irregular. El elenco sigue desconociendo los planes del Director referente a la marcha del Teatro (...) Por ejemplo, los actores solicitan participación en la elección de obras. Se forma una Comisión de Lectura, integrada por dos actores del TUC más el Jefe de Extensión Teatral. El Director General determina la obra a dar, que en ningún caso corresponde a la terna dada por esta Comisión...[214]

Profundizando en algunos de los factores que habrían contribuido al desarrollo de la tensa relación entre los actores penquistas y el director capitalino, Inés Fiero, actriz y una de las principales voces en la organización interna del conjunto, señala:

> La verdad es que Don Pedro no cayó muy bien. Su llegada a nuestro Teatro no fue muy bien acogida porque él nos quiso imponer su figura de director. Pero en la tarea teatral, por lo menos como nosotros la entendíamos y hacíamos, muchas veces no es tan importante el director como el elenco. Porque el elenco es todo un grupo y el director es uno solo. Entonces lo verdaderamente importante es que el grupo actúe unido y que un director, el que sea, sepa ir considerando y evaluando lo que ha sido ese grupo en el pasado, cuál es su presente y cómo reacciona o se adapta a sus intenciones para el futuro. Por eso es que don Pedro no podía llegar y avasallar, pero de alguna forma trató de hacerlo... Don Pedro quiso terminar con nuestro funcionamiento de asambleas y nuestra forma de tomar decisiones colectivamente, por ejemplo, para seleccionar el repertorio.
>
> Nosotros seleccionábamos las obras que hacíamos. Todo el elenco siempre estaba leyendo, a cada uno se le encomendaban dos, tres o cuatro obras y cuando venía la próxima reunión en la que discutíamos posibles estrenos, cada uno tenía que presentar un informe de las obras leídas. Entonces, las obras que según esos informes nos parecían más interesantes a todos después eran leídas por todo el grupo y así íbamos eligiendo el repertorio y a veces hasta participábamos en la conformación de los repartos. Entre todos, ese era nuestro sistema. Pero Pedro Mortheiru quería terminar con todo eso. El quería decidir solo qué obra, cómo y cuándo se iba a hacer. Así comenzó uno de los varios problemas grandes que tuvimos en ese período y que al final llevaron a que nos cerraran el Teatro. Pero por supuesto después tuvieron que reabrirlo, porque a un Teatro como el nuestro solo podía terminarlo algo tan fuerte como el golpe de Estado.

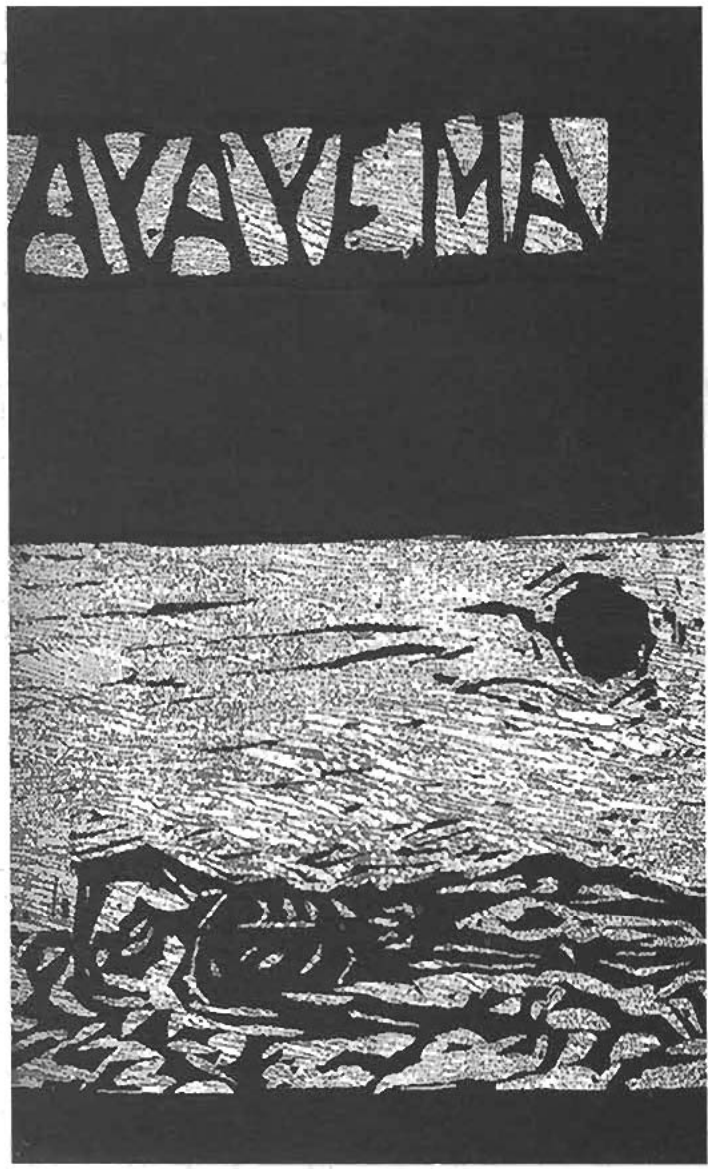
El repertorio, por cierto, constituía una materia vital para los miembros del Teatro Universitario de Concepción, sin embargo, las discrepancias entre actores y técnicos y Pedro Mortheiru no se reducían en forma estrecha a este ámbito; de hecho, más allá de cuáles fueran las obras a estrenarse el principal problema radicaba en cómo -vertical u horizontalmente, jerárquica o colectivamente- se llegaba a la elección de las mismas así como a la toma de cualquier otra decisión relativa al devenir del oficio teatral. Detrás de esto latía una esencial discusión a propósito de las diferentes formas de entender y hacer el trabajo teatral y artístico y del lugar que le cabía a éste de cara a la sociedad. Así, en relación con el sentido más profundo que desde la

[214] Teatro Universitario de Concepción, *Documento...*, 1964, *op. cit.*

perspectiva del elenco habría tenido el conflicto incubado, desarrollado y estallado al interior del TUC durante los dos años que alcanzó a durar la gestión de Pedro Mortheiru y que finalmente terminara con el conjunto suspendido en sus actividades, Gustavo Meza, uno de los líderes indiscutidos de la compañía, sostiene:

> En el fondo, yo creo que el rector González Ginouvés lo que quería hacer era liquidar al elenco para que Pedro Mortheiru, tal como hacen muchos colleges y universidades norteamericanos, hiciera teatro con estudiantes, una cosa más vocacional -y así de paso aprovechaba de anularnos políticamente. Por eso, todo lo que ocurrió con Mortheiru, desde su sola llevada a Concepción, tuvo relación con querer hacer saltar al Teatro, desarmarlo. Y para eso se le puso como director a él, la persona que menos compatibilidad podía tener con un elenco de la naturaleza del TUC.

Pedro Mortheiru era un tipo que representaba todo lo contrario a lo que nosotros somos en ese momento y a lo que habíamos sido y hecho desde siempre. No lo respetamos ni lo reconocemos como creador, vivía alejado de la realidad, era altamente reaccionario, elitista y extranjerizante. Y naturalmente sabemos, desde que él llega, que tarde o temprano vamos a entrar en crisis. Pedro Mortheiru lo primero que hace es disolver las asambleas y no deja ninguna organización interna. El es el director, él va a hacer el repertorio y él va a decidirlo todo. Y además, mientras nosotros estábamos todo el día concentrados y dedicados a lo que hacíamos, él va y viene, nunca se instala en Concepción. Así, difícilmente íbamos a poder llegar a entendernos o a algo y naturalmente empiezan a haber diferencias y al poco tiempo se desata el conflicto de entendimiento entre él y nosotros. Ahora, como él no está siempre presente, logramos seguir adelante con lo nuestro y hacer algunas cosas y montajes bien interesantes. Pero en un momento en que la cuestión no resiste más, se produce una cosa frontal, Mortheiru viene hacia el elenco o nosotros vamos donde él -no recuerdo bien-, y él plantea: -"Bueno, la gente que quiera seguir en el TUC sigue, pero conmigo, obedeciéndome a mí, y a los que no les parezca simplemente se van". Y en vez de que alguno se asustara y dijera: -"¡Oohh!", o de que alguien



TUC, 1964, Programa de *Ayayema* de María Asunción Requena, dirección de Raúl Rivera.

le encontrara razón y se pusiera de su lado o alguna cosa así, se produce un fenómeno diferente: alguien empieza a aplaudir, terminamos todos aplaudiéndolo, él mira lo que esta ocurriendo y se va corriendo. Pero después en la Rectoría comienza a circular la versión de que nos habíamos sublevado y de que lo han agredido. ¡Una cuestión impresionante! Entonces, una vez más tuvimos que hacer la misma carta explicativa de siempre, de cada vez que había algún problema, para contar nuestra versión de los hechos y ahí se produce el impasse.

Bueno, como nosotros ya teníamos cierta experiencia en conflictos y en cómo las cosas se resolvían en la Universidad, seguimos trabajando, preparando cosas, pero la verdad es que muchos de nosotros ya estamos cansados y aburridos. Siempre habíamos tenido que estar dando una pelea por nuestro Teatro, pero sabiendo que finalmente íbamos a poder llegar a algo importante y que nuestro trabajo iba a tener sentido, pero en este nuevo momento, con esos pelotillas ahí, iba a ser una pelea chica y estéril, no valía la pena. Entonces, Jaime, Nelson, Shenda, Delfina, yo y otros, nos vamos a Santiago. Algunos arman el Teatro El Cabildo, otros se suman al ICTUS y a otros grupos de Santiago, todos los cuales absorben no sólo a los actores sino que también las formas de trabajo desarrolladas en el Teatro de la Universidad de Concepción.

Al acercarse el final del año 1964 las autoridades de la Universidad de Concepción suspendieron las actividades del Teatro Universitario a fin de investigar los cargos formulados por Pedro Mortheiru en contra del elenco. Sin embargo, tal como la opinión pública de la época lo entendía, la figura del director se había convertido en un personaje catalizador para un conflicto que finalmente enfrentaba de manera frontal a las máximas autoridades universitarias con el elenco.[215] El convulsionado receso se prolongaría hasta mediados del año siguiente -varios meses después del alejamiento de Pedro Mortheiru del cargo-, período durante el cual el conjunto afrontaría la cuarta y quizás más significativa escisión de su historia al trasladarse a Santiago Delfina Guzmán, Shenda Román, Nelson Villagra, Pedro Villagra y Gustavo Meza, entre otros, terminando así por desmembrarse de manera definitiva el afiatado elenco que brindara al Teatro Universitario de Concepción su período de más y mayores logros.

Durante 1965 Juan Guzmán, dramaturgo y director, asumiría como nuevo director del Teatro Universitario de Concepción para, junto a varias de las figuras históricas más significativas en la historia del teatro penquista como Roberto Navarrete, Brisolia Herrera y Vicente Santamaría, acompañados por otros que se habían hecho igualmente esenciales como Alberto Villegas, Fernando Farías y Mireya Mora, iniciar un período de esforzada sobrevivencia para luego reperfilar y finalmente dar un nuevo despegue al Teatro de la Universidad de Concepción, el que se vería truncado por el golpe de Estado en 1973.

[215] *Cf.* Alfonso Fuentes, "A través del arte", *El Sur*, 10 de enero de 1965.

3. TERCER PERÍODO: SOBREVIVENCIA, ... Y FIN DEL TEATRO DE LA UNIVERSIDAD DE CONCEPCIÓN, TUC. (1965-1973)

3.1. Sobrevivencia del Teatro de la Universidad de Concepción. Repliegue defensivo del elenco, presión de la comunidad y fin del receso del TUC.

Festival de Teatro de Universitarios y Festival de Teatro Aficionado e Independiente, el renovado compromiso del TUC con el teatro vocacional.

Reconocimiento local y nacional a los integrantes del TUC: Premio Municipal de Arte y Premio Municipal de Teatro.

Juan Guzmán, octavo director del TUC, 1965-1968. (1965-1967)

La historia del Teatro de la Universidad de Concepción, TUC -tal como la de cualquier institución vitalmente ligada al devenir social, político y cultural en el que se reconoce inmersa-, jamás permaneció ajena a los efectos del enfrentamiento entre diversas formas de entender y hacer el teatro en un momento histórico en el que los proyectos artísticos así como muchos otros proyectos profesionales representaban líneas de opinión y de acción respecto de la realidad nacional e internacional. En este contexto la importancia y trascendencia reconocida y asignada a las instituciones como elementos permanentes de la vida en comunidad por sobre las tendencias coyunturales que eventualmente pudieran atravesarlas tendía a asegurar la permanencia de dichas instituciones en el tiempo. En el caso particular del Teatro Universitario de Concepción, sin embargo, desde que en 1962 la Universidad de Concepción y su Teatro vieran alejarse a dos de las figuras que mayor apoyo y estabilidad habían brindado al conjunto de arte escénico penquista en toda su historia, David Stitchkin, Rector, y Gabriel Martínez, Director, la agrupación teatral había comenzado a lidiar con un nuevo e insospechadamente incierto escenario en relación a su futuro, cuya última y más clara expresión era la suspensión de actividades a la que había sido obligado el conjunto a partir del segundo semestre de 1964. El año 1965 se había iniciado con el TUC todavía en receso y con serias dudas sobre su eventual continuidad.

La crisis había tomado cuerpo a raíz de las amplias diferencias y el definitivo y frontal enfrentamiento entre el elenco del Teatro de la Universidad de Concepción y el último director de la compañía, Pedro Mortheiru, a propósito de cómo llevar adelante el quehacer del TUC. Sin embargo, en tanto el conflicto y el paro de actividades se mantenían sin variaciones luego de varios meses después de que Pedro Mortheiru dejara el cargo y de que un importante contingente de actores abandonara el plantel, se había hecho evidente tanto para los artistas del teatro como para la opinión pública local que el problema encontraba su fuente en la forma como las máximas autoridades universitarias del momento concebían la actividad teatral al interior de la casa de estudios superiores. Al parecer, en vez de la mantención de una compañía profesional dedicaba al arte escénico con excelencia, opinión e independencia, se prefería potenciar la actividad teatral aficionada

o vocacional. Este giro en la política cultural de la institución académica permitiría a una administración universitaria más bien conservadora, además del siempre conveniente ajuste de presupuesto, librarse de artistas-funcionarios que siendo ampliamente reconocidos por la opinión pública aparecían mayoritariamente vinculados a discursos sociales, políticos y culturales de carácter progresista. En relación a este agitado momento en la historia del Teatro de la Universidad de Concepción, Brisolia Herrera recuerda:

> Lo cierto es que al terminar el período de don David Stitchkin como Rector de la Universidad de Concepción vivimos en el TUC nuestra etapa de mayor desamparo porque asumió la rectoría Ignacio González Ginouvés, quien claramente quería que nosotros desapareciéramos. Y entonces comenzó a hacerse muy difícil trabajar siendo tan públicas y tan sabidas ese tipo de opiniones e intenciones en nuestra contra. Todo lo cual coincidió con la llegada de Pedro Mortheiru a la dirección del TUC y culminó con el Teatro declarado en receso. Pero ahí comenzamos otro momento muy difícil, completamente a la defensiva, teniendo que dar muchas explicaciones: la gente preguntaba qué pasaba, por qué no estábamos haciendo teatro, cómo podíamos recibir un sueldo por estar haciendo nada. Permanentemente aparecían cartas en los diarios en ese sentido. Pero nadie sabía lo que estaba ocurriendo al interior de la Universidad y del Teatro. A nosotros se nos había obligado a un receso y además, como seguíamos siendo funcionarios universitarios, también se nos había prohibido hacer teatro por nuestra cuenta o con otras compañías. Fue un período muy angustiante para todos nosotros. Además no queríamos dañar a la Universidad ni al Teatro y por eso optamos por permanecer básicamente en silencio, pero finalmente tuvimos que empezar con conferencias de prensa y toda una política de acción en ese sentido para que la gente supiera lo que realmente estaba pasando y no se pusiera en contra del elenco.

Brisolia herrera

En una de estas instancias en que el elenco del Teatro de la Universidad de Concepción asumiría públicamente su propia defensa, Inés Fierro, delegada de actores del TUC, sintetizaría:

> Cuando recién se hizo cargo de la rectoría, el rector [Ignacio González] señaló que creía que el teatro profesional no debía ser mantenido por la Universidad. Esto es algo que todos sabemos y creemos que es la razón fundamental de lo que está pasando.[1]

La atención y la presión de la opinión pública local estaban puestas sobre todas las partes involucradas en el conflicto. El Teatro Universitario constituía una orgullosa y ya gloriosa institución para Concepción, respetada y reconocida también por el medio teatral nacional, y por lo tanto su repentina y definitiva desapa-

[1] "Seis meses de paro incomprensible colman paciencia en el TUC", *Crónica*, 7 de mayo de 1965.

rición era tan poco viable como la indefinida prolongación de un receso difícil de justificar. El conjunto de arte escénico era deseado y exigido de regreso en los escenarios por el público de la ciudad y por parte importante de la comunidad académica del campanil. El elenco del TUC se defendía argumentando justamente la responsabilidad de la Universidad de Concepción y su Teatro para con los espectadores que durante dos décadas habían entregado su apoyo y para y por los cuales se debía volver a escena, entendiendo el trabajo artístico entonces fundamentalmente como un servicio y un proyecto social:

> Para que podamos construir un peldaño más alto en la cultura de nuestro país no debemos permitir que en nuestra provincia haya hombres, mujeres y niños que no estén incorporados al proceso de la cultura. Un Teatro tiene el deber de llegar a cada uno de ellos y poner en sus manos la gran experiencia espiritual de la humanidad contenida en el arte, todos los conocimientos y el amor a la vida que encierran las grandes obras del presente y del pasado. Es así como los integrantes del TUC entendemos que el trabajo teatral es una disciplina de responsabilidad creadora ante el público. Sin embargo no basta sentir esta responsabilidad, hay que ejercerla en base a líneas de acción u objetivos determinados.[2]

Así, al iniciarse el segundo semestre de 1965 la Universidad de Concepción finalmente levantó el receso impuesto desde el año anterior a su compañía de teatro, asumiendo Juan Guzmán como director interino del Teatro Universitario de Concepción. Juan Guzmán, dramaturgo y director de carrera llamativamente emergente al inicio de la década del sesenta, había llegado a Concepción en 1963 para hacerse cargo de la jefatura de extensión del TUC y de la dirección del Club de Teatro, siendo llevado a dichas instancias por Pedro Mortheiru, antecedente que avalaba ante las autoridades universitarias la posibilidad de una eventual gestión suya a la cabeza de la agrupación. A la vez, en medio de la tensión y los desencuentros de las últimas temporadas, Juan Guzmán se había perfilado como un hombre de correctas relaciones con el elenco histórico de actores, diseñadores y técnicos penquistas, todo lo cual pronto lo llevaría a ser confirmado en el cargo como director titular del Teatro de la Universidad de Concepción.

El Teatro Universitario local retomaría de inmediato sus actividades, no obstante el apoyo institucional a su quehacer -por ejemplo, económico- seguiría siendo escaso. De hecho, Juan Guzmán debería intentar asegurar la sobrevivencia del conjunto y eventualmente delinear un proyecto artístico atractivo contando para ello con un muy reducido grupo de trabajadores: tres actrices, Brisolia Herrera, Mireya Mora y Gloria Varela; cinco actores, Roberto Navarrete, Vicente Santamaría, Alberto Villegas, Fernando Farías y Jorge Gajardo; y un diseñador, Héctor Hodgkinson, además de algunos técnicos de larga labor junto a la compañía penquista. En dicho contexto, Roberto Navarrete, uno de los actores más emblemáticos y de más dilatada carrera en la historia del teatro penquista -y chileno-, asumiría a partir de ese momento un claro y fuerte liderazgo artístico y organizacional: además de continuar con su intenso trabajo actoral abordaría cabalmente la vocación dramatúrgica de la que hasta entonces había dado una sola muestra, Su día gris, estrenando varias otras obras de su autoría durante los próximos años; desarrollaría también una importante carrera como director, oficio en el que hasta entonces había incursionado esporádicamente, encabezando numerosas puestas en escena en los años venideros; y finalmente enfrentaría la responsabilidad de ser director general del TUC al inicio de la década del setenta.

Gloria Varela

[2] Teatro Universitario de Concepción, *Documento...*, 1964, *op. cit.*

La primera actividad del Teatro de la Universidad de Concepción luego del receso fue la reposición de *La cantante calva*, montaje dirigido en 1964 por Roberto Navarrete y que ahora, bajo la misma dirección, volvía en formato de lectura dramatizada.[3]

Casi paralelamente el Teatro Universitario de Concepción estrenó, en julio de 1965, *El Oso* de Anton Chejov, dirigida por Roberto Navarrete. Al mes siguiente, agosto de 1965, dicho trabajo pasó a formar parte de un proyecto mayor al estrenarse *Programa Chejov*, producción del TUC que además de *El Oso* incluía otras dos obras cortas del mismo autor, *Sobre el daño que hace el tabaco* y *Propuesta Matrimonial*, también dirigidas por Roberto Navarrete, a las que se sumaba la conferencia dramatizada "Vida y obra de Anton Chejov" a cargo de Juan Guzmán.

Programa Chejov había sido concebido y materializado por el Teatro Universitario de Concepción como una propuesta que por su ágil manejo y gran movilidad permitiría al conjunto recuperar rápida y efectivamente su lugar ante el público de Concepción y la zona. Así, las tres piezas cortas del célebre autor ruso pronto comenzaron a ser variadamente explotadas en la ciudad, dentro y fuera del Teatro Concepción, y en localidades más o menos cercanas, como Talcahuano, Tomé y Lota; Linares, Angol, Nacimiento y Victoria.

Al mismo tiempo el Teatro de la Universidad de Concepción organizó el Primer Festival de Teatro Universitario, llevado a cabo en septiembre de 1965, iniciativa que buscaba reconocer y apoyar el importante movimiento de teatro aficionado existente al interior de las casas de estudios superiores de Concepción. Esta primera versión del certamen reuniría a grupos de las escuelas de Educación, Dentística, Periodismo y al Club de Teatro, todos de la Universidad de Concepción, y al Grupo de Teatro de la Universidad Técnica del Estado, entre otras agrupaciones, la mayoría de las cuales eran dirigidas o asesoradas por integrantes del TUC como Brisolia Herrera e Inés Fierro o por alumnos egresados de la Escuela del TUC, presentándose varios de los conjuntos, además, con obras de autores locales como Roberto Navarrete y Enrique Giordano.

Durante los últimos meses del año el conjunto de arte escénico penquista se dedicó a preparar simultáneamente los dos trabajos con los que cerraría esta esforzada temporada de sobrevivencia. En primer lugar, el Teatro Universitario de Concepción estrenó, en diciembre de 1965, *Oh papá, mi pobre papá, mi mamá te tiene colgado en el closet y yo me siento muy triste* de Arthur Kopit, dirigida por Juan Guzmán.

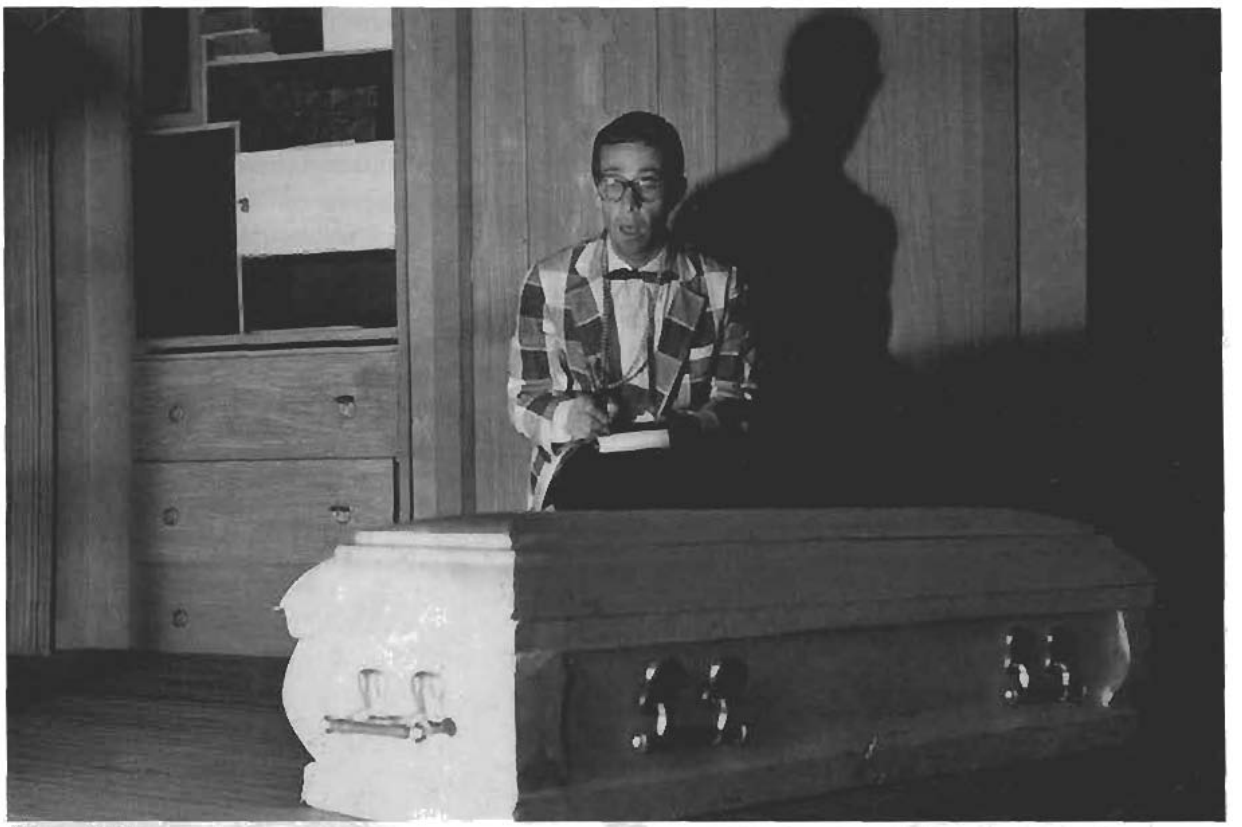
Con esta pieza el nuevo director del TUC pretendía inaugurar un repertorio característico de su gestión a la cabeza del conjunto penquista, que pusiera a éste al día con algunas de las tendencias de moda en los principales circuitos teatrales occidentales en ese momento. Tal como señalara Juan Guzmán:

> Se trata de obras que tuvieron gran éxito en Estados Unidos, Francia e Inglaterra... *Oh papá, mi pobre papá, mi mamá te tiene colgado en el closet y yo me siento muy triste*, obra de Arthur Kopit, es una comedia con muchos elementos melodramáticos. Fue estrenada en Inglaterra en 1961, con gran éxito, y en 1962 en el teatro Fénix de Off Broadway. El tema de la obra es el del teatro de "shocking". Este es el tipo de teatro que en la actualidad gusta. Sumerge al espectador en una realidad que lo hace estremecerse visceralmente.[4]

A continuación, también en diciembre de 1965, el Teatro de la Universidad de Concepción estrenó, en el Foro, *La flor de la laguna*, escrita y dirigida por Roberto Navarrete; segunda obra de este autor penquista producida por el TUC, pero cuarta de su autoría en llegar a escena puesto que *El cochayuyero* y *El chilenito en el barril* habían sido recientemente estrenadas en el Festival de Teatro Universitario.

[3] "Conferencia Ilustrada reanuda actividades del TUC", ***La Patria***, 8 de julio de 1965.

[4] *Cit. por* Inés Benavides, "Las relaciones públicas y el Teatro de la Universidad de Concepción", ***Estudios de comunicación masiva, N° 6-7-8***, 1966-1967.



Alberto Villegas en
Oh papá, mi pobre papá, mi mamá te tiene colgado en el closet y yo me siento muy triste
de Arthur Kopit, dirección de Juan Guzmán, TUC, 1965.

Profundizando la notable experiencia que había resultado dicho certamen, el Teatro de la Universidad de Concepción comenzó el año siguiente organizando, en enero de 1966, el Primer Festival de Teatros Aficionados e Independientes de la Zona Sur, iniciativa que buscaba reconocer, apoyar y fortalecer el importante movimiento de teatro aficionado extendido por el país convocando, en este caso, "a grupos de amantes del teatro del sur de Chile".[5] Los conjuntos provenientes de Talca, Laja, Temuco, Lota, Coronel, Talcahuano y Concepción que concurrieron a la cita compartieron, además de la fiesta escénica, una enriquecedora instancia formativa a través de cursos especialmente preparados para ellos como "Organización de Grupos de Teatro" a cargo de Gonzalo Palta y "Aspectos Técnicos del Teatro" ofrecido por Héctor Hodgkinson.

Programa de *Corre, ve y dale*
de Henri Garcin y Romain Bouteille,
dirección de Roberto Navarrete, TUC, 1966.

[5] " Festival de Aficionados", *El Sur*, 12 de enero de 1966.

El Festival de Teatro Universitario y el Festival de Teatro Aficionado serían reeditados periódicamente hasta sumar más de una decena los certámenes de este tipo organizados por el Teatro de la Universidad de Concepción antes de desaparecer. Estos Festivales se convertirían en componente fundamental de la programación de actividades del TUC para cada año, asumiendo los integrantes de este conjunto desde la producción y organización general de cada evento hasta la directa asesoría a buena parte de los grupos participantes. El fomento y la difusión del teatro aficionado, objetivos presentes en el programa de acción del Teatro Universitario penquista desde sus primeros años, se reinstalarían como labores prioritarias para la agrupación durante la segunda mitad de la década del sesenta y comienzo del setenta haciendo correlato en el plano artístico con la proliferación de organización social y popular de base que los proyectos políticos denominados progresistas impulsaban en el país durante dicho período.

El Teatro Universitario de Concepción avanzó en el año estrenando, en junio de 1966, *Milagro en el mercado viejo* de Osvaldo Dragún, dirigida por Gonzalo Palta.

Al estreno en Chile de la obra de Dragún, uno de los dramaturgos latinoamericanos más importantes de mediados de siglo y referente obligado en este continente del teatro político de Bertold Brecht, seguiría la producción de dos musicales. Así, el Teatro de la Universidad de Concepción estrenó, en agosto de 1966, *Corre, ve y dale* de Henri Garcin y Romain Bouteille, dirigida por Roberto Navarrete. Luego, el TUC cerró el año estrenando, en noviembre de 1966, *Los Fantástikos* de Harvey Schmidt y Tom Jones, dirigida por Juan Guzmán.

Inés González y Fanny Martínez en LOS FANTÁSTIKOS de Harvey Schmidt y Tom Jones, dirección de Juan Guzmán, TUC, 1966.

Durante el segundo semestre de 1966, Vicente Santamaría, una de las figuras más emblemáticas del Teatro Universitario de Concepción y de la vida cultural de la ciudad -fundador de la Sociedad Musical de Concepción, integrante también de la Orquesta Sinfónica y de los Coros Polifónicos- recibió el Premio Municipal de Arte de Concepción 1966 en reconocimiento a su destacada trayectoria como actor.

El Premio, en poco más de diez años de existencia, era otorgado por segunda vez a un artista teatral penquista. Sin embargo, si en la anterior entrega -Brisolia Herrera, 1963- el galardón había premiado a una actriz -y a través de ella también a un grupo- luego de varios años de máximo lucimiento dentro de su ya dilatada carrera, en esta oportunidad el estímulo junto con reconocer los sobrados méritos de un actor de excepción, era también un llamado de atención respecto del enorme valor de los creadores teatrales locales y el proyecto que estos encarnaban, tema particularmente pertinente en un momento en el que la cabal sobrevivencia y/o proyección del TUC todavía no se percibía garantizada. Tal como señalara Marcos Ramírez, alcalde de Concepción, al momento de entregar el estímulo a Vicente Santamaría:

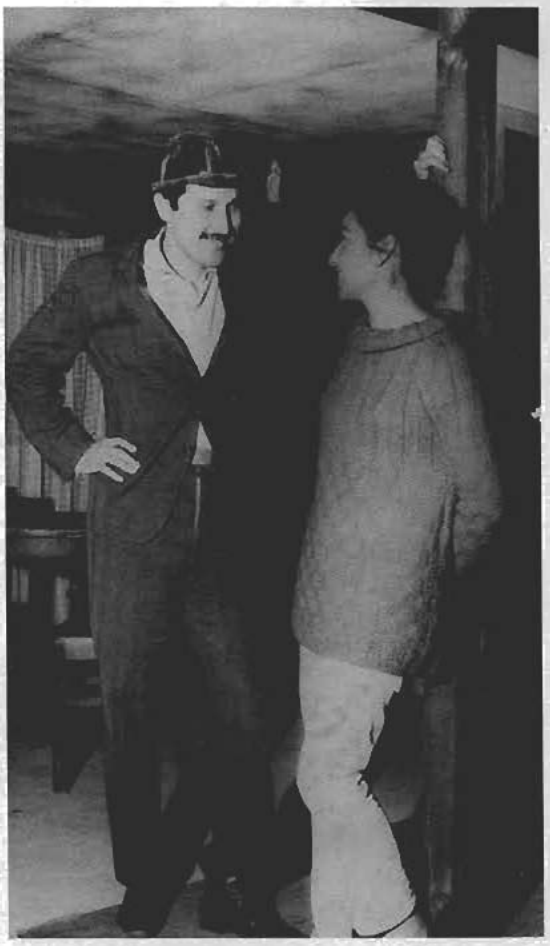
Vicente Santamaría.

Los críticos teatrales unánimemente han reconocido en él a uno de los grandes valores del teatro penquista. Es difícil determinar en cual obra ha estado mejor porque siempre representa sus personajes con tal seriedad que se identifica plenamente con ellos (...) Esperamos estimular la actividad teatral de Concepción que, a nuestro juicio, no se encuentra en el pie en que ha estado en otras épocas. Valores como Vicente Santamaría y otros del medio penquista no pueden y no deben permanecer inactivos, la colectividad reclama el fruto sabroso de su arte. Esperamos que este reconocimiento del Municipio penquista vigorice el movimiento teatral de Concepción porque el medio cultural de nuestra ciudad exige un teatro de jerarquía.[6]

Paralelamente, el director del Teatro de la Universidad de Concepción, Juan Guzmán, recibió el Premio Municipal de Teatro de Santiago 1966 en reconocimiento a su llamativo y destacado trabajo como dramaturgo y director.

Al año siguiente, 1967, la Universidad de Concepción comenzaría a sumergirse gradual, pero intensamente en los aires de la Reforma Universitaria que se propagaban por buena parte de las principales casas de estudios superiores de occidente; movimiento que exhibiría tantos puntos de encuentro como matices dependiendo éstos de los diferentes contextos nacionales en que se desarrollara el proyecto y que en el caso chileno y penquista enfatizaría, por una parte, la democratización del gobierno universitario y del proceso de construcción de conocimiento y, por otra parte, el claro perfilamiento del quehacer universitario "al servicio de la sociedad". En medio de estas circunstancias el conjunto teatral local optaría por una selección de estrenos de indudable mérito artístico y a la vez innegable compromiso social.

Así, el Teatro Universitario de Concepción estrenó, en julio de 1967, Don Benigno y los Incendiarios de Max Frisch, dirigida por Gonzalo Palta. Luego, el TUC estrenó, en octubre de 1967, El Umbral de José Chesta, dirigida por Roberto Navarrete. Finalmente el Teatro de la Universidad de Concepción terminó el año estrenando, en diciembre de 1967, El rescate de una libra de Sean O'Casey, dirigida por Roberto Navarrete.



Jorge Gajardo e Inés González en El Umbral de José Chesta, dirección de Roberto Navarrete, TUC, 1967.

[6] "Se entregó Premio Municipal de Arte a Vicente Santamaría", *El Sur*, 16 de septiembre de 1966.

Alberto Villegas, Raúl Barrientos y Pedro Labbé en
Don Benigno y los Incendiarios de Max Frisch,
dirección de Gonzalo Palta, TUC, 1967.

HISTORIA DEL TEATRO DE LA UNIVERSIDAD DE CONCEPCIÓN

TUC

PRODUCCIONES Y FICHAS TÉCNICAS

ADOLFO ALBORNOZ FARÍAS

La zapatera prodigiosa
de Federico García Lorca
estreno, 19 de noviembre de 1945

Dirección	David Stitchkin
Escenografía	Adolfo Berchenko
Diseños	Julio Escámez
Maquillaje	Mario Ricardi
Apuntador	Mario Chávez
Utilería	Luis Sepúlveda
Asesor técnico	Lisandro Muñoz

Reparto

El autor	René Vergara
Zapatera	Brisolia Herrera
Niño	Moisés Luengo
Zapatero	Alejandro Deij
Alcalde	Alberto Reyes
Don Mirlo	Nicolás Yarur
	Horacio Sanhueza
Mozo de la faja	Jorge Rimassa
Vecina Roja	Norma Hernández
Vecina Amarilla	Helia Pinto
	Inés Fierro
Vecina Verde	Elda Seguel
	Helia Pinto
Vecina Negra	Margarita Jiménez
	Aída Garcés
Vecina Morada	Aída Garcés
	Elda Seguel
Mozo del sombrero	Alfonso Ugarte
El flautista	Enrique Villanueva
Vecinas	Violeta Lama, Perla Papic, Beatriz Herrera, Rebeca Garcés, Eliana Carvajal, Ana Herrera, Guacolda Martínez, Carmen Andrade Cecilia Crutchik, Adriana Garcés María Vejar, Iris Vittini

Los niños y sus poetas
selección de textos y dramaturgia de David Stitchkin
estreno, mayo de 1946

Dirección	David Stitchkin
Escenografía	Adolfo Berchenko
Diseños	Julio Escámez
Maquillaje	Mario Ricardi
Apuntador	Mario Chávez
Utilería	Luis Sepúlveda
Asesor técnico	Lisandro Muñoz

Elenco

Alejandro Deij
Brisolia Herrera
Cecilia Crutchik
Aída Garcés

Huida a la luz de la luna
de Kenneth Crety
estreno, agosto de 1946

Dirección	David Stitchkin
Traducción	Annemarie Hofmann
Decorados	Edmundo Buddemberg
Realización decorados	Julio Escámez

Reparto

Kathie Allen	Angela de Cordero
Dr. Hartwell	Alberto Reyes
Jeffre Flynn	Norman Day
Ascensorista	Carmen Andrade

Teatro Universitario

PRESENTA

"El Difunto Señor Pic"

(Feu monsieur Pic)

Comedia dramática en 3 actos de
Charles de Peyret-Chappuis
Traducción de
Beatriz Maas y Pablo Palant

Teatro Concepción, 5 y 6 de Octubre de 1946

El difunto Señor Pic
de Charles de Peyret-Chappuis
estreno, octubre de 1946

Dirección	David Stitchkin
Traducción	Beatriz Maas
	Pablo Palant
Maquillaje	Mario Ricardi
Reparto	
Sra. Pic	Brisolia Herrera
La monja	Carmen Andrade
Edith	Inés Fierro
Adrián Pic	Alfonso Ugarte
María Luisa	Cecilia Crutchik
El empresario de pompas fúnebres	Luis Sepúlveda
Jerónimo	Alberto Reyes
La mujer de la calle	Aída Garcés

El bobo que quiso ser médico
de Lope de Rueda
estreno, 1948

Responsables	Mario Rojas
	Vicente Santamaría

La guarda cuidadosa
de Miguel de Cervantes
estreno, 1948

Responsables — Mario Rojas
Vicente Santamaría

A las puertas del cielo
de Jacinto Benavente
estreno, 1948

Responsables — Mario Rojas
Vicente Santamaría

El mancebo que casó con mujer brava
de Alejandro Casona
estreno, 1948

Responsables — Mario Rojas
Vicente Santamaría

Donde está marcada la cruz
de Eugene O´Neill
estreno, 1948

Responsables	Mario Rojas Vicente Santamaría

La vida es sueño
de Calderón de la Barca
estreno, noviembre de 1950

Dirección	Jorge Elliott
Asistente de dirección	Eduardo Hyde

Elenco
Héctor Duvauchelle
Hugo Duvauchelle
Humberto Duvauchelle
Matías Bustos
Gastón von dem Bussche
Andrés Rojas
Orieta Escámez
Emilia Meruane
Mireya Gacitúa
Mireya Mora
y otros

Siempre hay un medio
de Noel Coward
estreno, julio de 1951

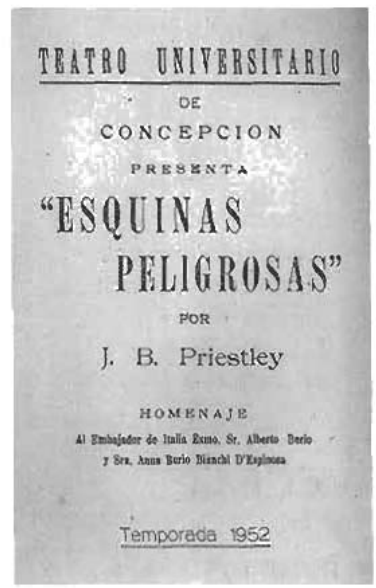
Dirección, Traducción	Eduardo Hyde
Asistente de dirección	Jorge Elliott

Elenco
Louise Carpenter
Gastón von dem Bussche
Orieta Escámez
Tennyson Ferrada
Jorge Ruiz
y otros

Dirección, Traducción	Jorge Elliott
Escenografía, Vestuario	Javier Rast
Maquillaje	Eduardo Hyde
	Martín González
Dirección musical	Arturo Medina
Interpretación musical	Coros Polifónicos de Concepción
Asesor coros hablados	Inés Rast
Apuntadores	Néstor Corona
	Hernán Contreras
Traspuntes	Ricardo Peréz
	Sergio Pineda
Realización vestuario	Victoria San Martín
Realización calzado y cortinaje	Elsa Medina
Ayudantes de producción	Jorge Hodgson
	Eduardo Hyde
Programa	E. Lengerich

Reparto

Primer sacerdote	Humberto Duvauchelle
Segundo sacerdote	Mauricio de la Carrera
Tercer sacerdote	Fernando Godoy
Coro de mujeres de Canterbury	Mireya Mora
	Emilia Meruane
	Orieta Escámez
	Mireya Gacitúa
	Yolanda Garay
	Elvira Santana
Heraldo	Reinaldo González
Arzobispo Tomás à Becket	Hugo Duvauchelle
Auxiliar	Gabriel González
Primer tentador y Caballero	Héctor Duvauchelle
Segundo tentador y Caballero	Andrés Rojas
Tercer tentador y Caballero	Matías Bustos
Cuarto tentador y Caballero	Gastón von dem Bussche


TEATRO UNIVERSITARIO
DE
CONCEPCION
PRESENTA
"ESQUINAS PELIGROSAS"
POR
J. B. Priestley
HOMENAJE
Al Embajador de Italia Exmo. Sr. Alberto Berio
y Sra. Anna Berio Bianchi D'Espinosa
Temporada 1952

Esquinas peligrosas
de John B. Priestley
estreno, abril de 1952

Dirección, Traducción	Eduardo Hyde
Asistente de dirección	Fernando Godoy
Decorados	Eduardo Hyde
Vestuario damas	Victoria San Martín
Maquillaje	Martín Lande
	Mario Ricardi
Apuntadores	Emilia Meruane
	Hernán Contreras
	Norma Hunter
Utilería	Gabriela Uribe
Realización decorados	Julio García
Electricistas	Flaminio Romero
	Eugenio Valdivia

Reparto

Srta. Mockridge	Elvira Santana
Olwen Peel	Inés Fierro
Frida Chatfield	Orieta Escámez
	Brisolia Herrera
Betty Whitehouse	Aída Garcés
Charles Stanton	Roberto Navarrete
Gordon Whitehouse	Gastón von dem Bussche
Robert Chatfield	Tennyson Ferrada
	Esteban Pedraza
	Andrés Rojas

El aniversario
de Anton Chejov
estreno, mayo de 1952

Dirección	Brisolia Herrera
Asistente de dirección	Gastón von dem Bussche
Vestuario	Elsa Medina
Maquillaje	Eduardo Hyde
	Vicente Santamaría

Reparto

Andrés Andreivich	Andrés Rojas
Kusma Nicolaievich	Tennyson Ferrada
Tatiana	Aída Garcés
Sra. Merchutkina	Mireya Mora

El canto del cisne
de Anton Chejov
estreno, junio de 1952

Dirección	Jorge Elliott

Elenco

Matías Bustos
Mauricio de la Carrera

El fuego mal avivado
de Jean Jacques Bernard
estreno, julio de 1952

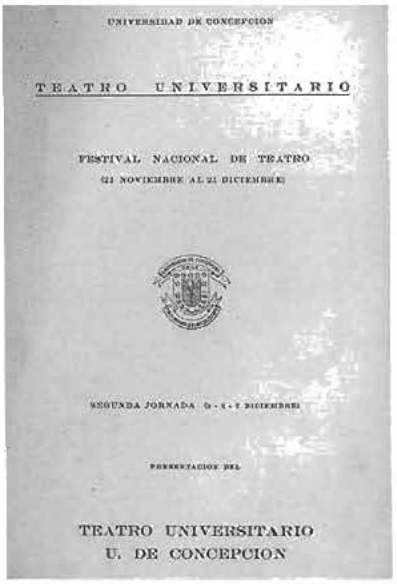
Dirección	Brisolia Herrera
Apuntador	Tennyson Ferrada
Traspunte	Eduardo Hyde

Reparto

Blanca	Andrea Solano
Juana	Elvira Santana
Merin Padre	Vicente Santamaría
Andrés	Roberto Navarrete

Antes del desayuno
de Eugene O´Neill
estreno, agosto de 1952

Dirección	Jorge Elliott
Elenco	Brisolia Herrera


UNIVERSIDAD DE CONCEPCION

TEATRO UNIVERSITARIO

FESTIVAL NACIONAL DE TEATRO

TEATRO UNIVERSITARIO
U. DE CONCEPCION

Juno y el pavo real
de Sean O'Casey
estreno, diciembre de 1952

Dirección	Jorge Elliott
Traducción	Jorge Elliott
Ricardo Pérez	
Asistente de dirección	Ricardo Pérez
Escenografía	Javier Rast
Vestuario	Elsa Medina
	Eduardo Hyde
Maquillaje	Martín Lande
	Mario Ricardi
Dirección de escena	Fernando Godoy
Apuntadores	Norma Hunter
	Hernán Contreras
Utilería	Gabriela Uribe
Realización escenografía	Julio García
Electricistas	Flaminio Romero
	Eugenio Valdivia

Reparto

Mary Boyle	Aída Garcés
	Elvira Santana
Johnny Boyle	Gastón von dem Bussche
Juno Boyle	Brisolia Herrera
Jerry Devine	Roberto Navarrete
Capitán Jack Boyle	Matías Bustos
Joxer Daly	Andrés Rojas
Charles Bentham	Tennyson Ferrada
Sra. Madigan	Andrea Solano
Sra. Tancred	Mireya Mora
Sastre Nugent	Vicente Santamaría
El movilizador	Ricardo Pérez
Primer obrero	Víctor García
Segundo obrero	Eduardo Hyde
Soldados revolucionarios	Ricardo Pérez
	Mario Ricardi

El ensayo de la comedia
de Daniel Barros Grez
adaptación de Domingo Piga
estreno, mayo de 1953

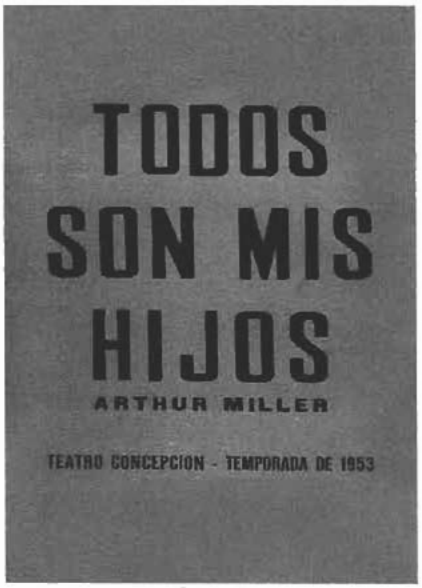
Dirección	Brisolia Herrera
Montaje de escena	Julio García
Utilería	Andrea Solano
Electricista	Flaminio Romero

Reparto

Don Ambrosio, director de la Cía.	Andrés Rojas
El apuntador	Patricio Velasco
Rafael, galán de la Cía.	Tennyson Ferrada
Bruna, actriz de la Cía.	Emilia Meruane
Teresa, actriz de la Cía.	Sonia Seminario
Alvaro, segundo galán de la Cía.	Gastón von dem Bussche
Doña Rita, primera actriz	Mireya Mora
Serafina, su hija y dama joven	Elvira Santana
Cosme, otro galán	Fernando Pinto
El autor de la obra	Roberto Navarrete

El Capitán Carvallo
de Dennis Cannan
estreno, julio de 1953

Dirección, Traducción	Ricardo Pérez
Escenografía, Iluminación	Eugenio Valdivia
Vestuario	Gwyneth Mongard
	Eduardo Hyde
Maquillaje	Martin Lande
	Mario Ricardi
Peinados	María Audibert
Dirección de escena, Sonido	Juan Bünting
Consuetas	Emilia Meruane
	Mireya Mora
Realización escenografía	Julio García
Mueblería	Albino Echeverría
Paisaje	Elizabeth Ralston
Electricista	Flaminio Romero
Reparto	
Anni	Elvira Santana
	Sonia Seminario
Smilja	Andrea Solano
	Brisolia Herrera
El Barón	Roberto Navarrete
El Profesor Winke	Tennyson Ferrada
El Soldado Gross	Andrés Rojas
El Capitán Carvallo	Gastón von dem Bussche
Cáspar Darde	Fernando Pinto



Todos son mis hijos
de Arthur Miller
estreno, octubre de 1953

Dirección	Jorge Lillo
Traducción	Miguel Hernani
Escenografía, Iluminación	Eugenio Valdivia
Maquillaje	Eduardo Hyde
Apuntador	Mireya Mora
Traspunte	Sonia Seminario
Utilería	Eric Griffiths
Ayudante de escenografía	Adriana Valdivia

Reparto

Jim Bayliss	Fernando Pinto
Joe Keller	Roberto Navarrete
Frank Lubey	Andrés Rojas
Sue Bayliss	Andrea Solano
Lydia Lubey	Elvira Santana
Chris Keller	Gastón von dem Bussche
Bert	Rodrigo Rojas
Kate Keller	Brisolia Herrera
Ann Deever	Aída Garcés
George Deever	Tennyson Ferrada

La pata de mono
de W. W. Jacobs
dramaturgia de Louis N. Parker
estreno, diciembre de 1953

Dirección, Traducción	Eugenio Valdivia
Escenografía	Javier Rast
Iluminación	Flaminio Romero
Maquillaje	Mario Ricardi
Dirección de escena	Adriana Valdivia
Apuntador	Mireya Mora
Traspunte	Pablo Dobud
Utilería	Emilia Meruane
Programa	Julio Escámez

Reparto

John White	Roberto Navarrete
Herbert	Fernando Pinto
Jenny	Brisolia Herrera
Sargento Morris	Andrés Rojas
Sr. Sampson	Tennyson Ferrada

El paquebote Tenacity
de Charles Vildrac
estreno, diciembre de 1953

Dirección	Ricardo Pérez
Escenografía	Javier Rast
Iluminación	Eugenio Valdivia
Maquillaje	Mario Ricardi
Apuntador	Mireya Mora
Traspunte, Sastrería	Aída Garcés
Utilería	Eric Griffiths

Reparto

Sra. Cordier	Andrea Solano
Hidoux	Andrés Rojas
Teresa	Elvira Santana
Bastien	Tennyson Ferrada
Segard	Gastón von dem Bussche
Un marinero inglés	Fernando Pinto
Obreros, marineros y otros	Alumnos Escuela de Teatro

Dirección	Blanca García
Escenografía	Guillermo Carvajal
Vestuario	Adela de Lundie
Maquillaje	Eduardo Hyde
Apuntador	Inés Fierro
Traspunte	Pablo Dobud
Utilería	Adriana Valdivia
Realización escenografía	Francisco San Miguel

Reparto

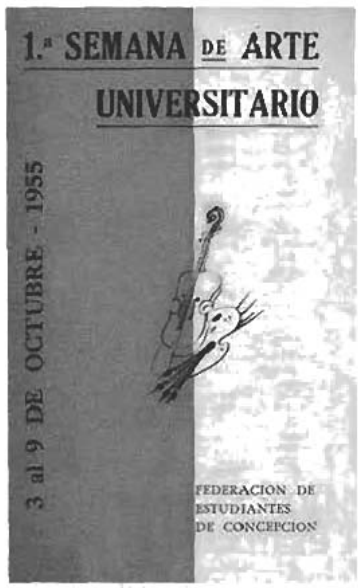
Luis	Fernando Pinto
Carlos	Roberto Navarrete
Olga	Emilia Meruane
Srta. Julia	Mireya Mora
Abogado	Andrés Rojas
Sra. Herminia	Brisolia Herrera
Felipe	Gastón von dem Bussche
Irma	Elvira Santana
El barquero	Sergio Vega
Ferruccio Morandi	Mario Jiménez
Profesor C.	Tennyson Ferrada
Juez	Matías Bustos
Señora	Andrea Solano
Oficial	Santiago Hunfán

Cómo él mintió al marido de ella
de George Bernard Shaw
estreno, septiembre de 1955

Dirección	Roberto Navarrete
Escenografía, Iluminación	Francisco San Miguel
Dirección de escena	Pablo Dobud
Apuntador	Nina García
Utilería	Norma Gómez
	Inés Lagos

Reparto

El	Gastón von dem Bussche
Ella	Fresia Acuña
Marido	Roberto Navarrete



La carroza del Santo Sacramento de Próspero Merimée
Estreno, septiembre de 1955

Dirección	Eugenio Valdivia
Escenografía, Iluminación	Francisco San Miguel
Vestuario femenino	Olga A. de Toro
Vestuario masculino	Sastrería Rodríguez
Dirección de escena	Pablo Dobud
Apuntador	Nina García
Utilería	Norma Gómez
	Helia Pinto

Reparto

Virrey	Tennyson Ferrada
Martínez	Andrés Rojas
Baltazar	Atalibar Matamala
Perrichola	Elvira Santana
	Emilia Meruane
Licenciado	Fernando Pinto
Obispo	Ramón Romero

Sganarelle o El cornudo imaginario
de Molière
estreno, enero de 1956

Dirección	Gabriel Martínez
Asistente de dirección	Roberto Navarrete
Escenografía	Francisco San Miguel
Iluminación	Eugenio Valdivia
	Armando Navarro
Vestuario	Peter Zinkle
Maquillaje	Mario Ricardi
Producción, Dirección de escena	Pablo Dobud

Reparto

Sganarelle	Andrés Rojas
Su esposa	Inés Fierro
	Andrea Solano
Gorgibus	Tennyson Ferrada
Celia	Helia Pinto
Doncella	Mireya Mora
Lelio	Fernando Pinto
Renato Manteca	Atalibar Matamala
Berbiquí	Humberto Yévenes

Los Lobos
de Romain Rolland
estreno, septiembre de 1956

Dirección	Gabriel Martínez
Escenografía, Iluminación	Eugenio Valdivia
Vestuario	Eduardo Hyde
Maquillaje	Mario Ricardi
Peinados	María Audibert
Producción, Dirección de escena	Pablo Dobud
Apuntadores	Angela Escámez
	Pablo Dobud
Realización vestuario	Enrique Zappettini
Iluminador	Flaminio Romero
Efectos sonoros	Eduardo Furet
	Gabriel Cruces
Tramoya	Gustavo Saavedra

Reparto

Quesnel	Andrés Rojas
Teulier	Hugo Duvauchelle
	Alberto Villegas
D'Oyron	Tennyson Ferrada
Verrat	Roberto Navarrete
Chapelas	Fernando Pinto
Buquet	Alvaro Zemelman
Vidalot	Ramón Vallejos
Espía	Ramón Romero
Jean-Amable	Gastón von dem Bussche
Posadero	Sergio Meza
Un soldado Mensajero	Arnoldo Cortés
Oficiales y soldados	Enrique Inostroza
	Mario Curriel
	René Zúñiga
	Carlos Larraguibel
	Tennyson Ferrada
	Ramón Romero
	Gastón von dem Bussche
	Sergio Meza
	Alberto Villegas
	Hugo Duvauchelle

La Posadera
de Carlo Goldoni
estreno, octubre de 1956

Dirección	Gastón von dem Bussche
Escenografía	Eduardo Hyde
	Francisco San Miguel
Iluminación	Eugenio Valdivia
Vestuario	Eduardo Hyde
Maquillaje	Mario Ricardi
Peinados y Pelucas	María Audibert
Producción	Sergio Meza
Dirección de escena	Pablo Dobud
	Sergio Meza
Apuntador	Nina García
Realización vestuario femenino	Elsa Medina
Realización vestuario masculino	Enrique Zappettini
Iluminadores, Tramoyas	Gustavo Saavedra
	Flaminio Romero
Efectos musicales	Eduardo Furet
Efectos sonoros	Gabriel Cruces
Programa	Guillermo Nuñez

Reparto

El Marqués de Padua	Andrés Rojas
El Conde Dealbaflorida	Roberto Navarrete
Fabricio	Fernando Pinto
El Caballero	Tennyson Ferrada
Criado del Caballero	Atalibar Matamala
Mirandolina	Aída Garcés
Hortensia, Cómica	Andrea Solano
Deyanira, Cómica	Fresia Acuña

Dirección	Gabriel Martínez
Traducción	Raquel Bello
	Verónica Cereceda
Escenografía	Francisco San Miguel
	Hernán Pizarro
Iluminación	Francisco San Miguel
Vestuario, Decoración	Eduardo Hyde
Maquillaje	Mario Ricardi
Peinados	María Audibert
Producción, Dirección de escena	Pablo Dobud
Utilería	Nina García
Iluminador	Flaminio Romero
Sonidista	Armando Sánchez
Tramoya	Gustavo Saavedra

Reparto

Laura Reynolds	Verónica Cereceda
Lilly Sears	Aída Garcés
Tom Lee	Gastón von dem Bussche
David Harris	Roberto Navarrete
Albert	Alberto Villegas
Ralph	Ramón Vallejos
Steve	Gustavo Sáez
Bill Reynolds	Tennyson Ferrada
Phil	Enrique Inostroza
Herbert Lee	Andrés Rojas

Dirección	Gabriel Martínez
Traducción	Cesar Cecchi
Asistente de dirección	Matías Bustos
Escenografía, Programa	Francisco San Miguel
Iluminación, Producción	Pablo Dobud
Vestuario, Asesor de iluminación	Raúl Aliaga
Maquillaje	Eduardo Hyde
	Arturo Olate
Peinados	María Audibert
Dirección de coros	Heles Contreras
Apuntador	Juan Stoulman
Traspunte	Enrique Inostroza
Realización vestuario femenino	Miriam Goñi
	Valentina Baquedano
Realización vestuario masculino	Enrique Zappettini
	Miriam Goñi
Iluminador	Flaminio Romero
Sonidistas	Eduardo Furet
	Luis Vergara
Tramoya	Gustavo Saavedra

Reparto

Director de escena	Andrés Rojas
Doctor Gibbs	Tennyson Ferrada
Joe Crowell	Jorge Matamala
Howie Newsome	Ramón Vallejos
Sra. Gibbs	Aída Garcés
Sra. Webb	Inés Lagos
Jorge Gibbs	Alberto Villegas
Rebeca Gibbs	Mireya Mora
Wally Webb	Gustavo Sáez
Emilia Webb	Verónica Cereceda
Profesor Willard	Vicente Santamaría
Sr. Webb	Roberto Navarrete
Mujer en el balcón	Elda Seguel
Hombre en la platea	Alberto Placencio
Dama en un palco	Norma Gómez
Simon Stimson	Matías Bustos
Sra. Soames	Raquel Bello
	Adriana Benavides
Bill Warren	Francisco San Miguel
Sam Craig	Alvaro Zemelman
Joe Stoddard	Vicente Santamaría
Un hombre entre los muertos	Alberto Trewhella
Sr. Carter	José Chesta
Muerto 1	Luis Ayala

Muerto 2	Alberto Placencio
Una mujer entre los muertos	Elda Seguel
Mujer entre los muertos	Norma Gómez
Gente de Grover's Corners, Coros	Helia Pinto
	Mario Hammersley
	Jaime Mardones
	Teresa Aubá
	Gladys Contreras
	Marta Dufeu
	Carmen Espinoza
	Ruth Gutiérrez
	Mirta Oliva
	Berta Quiero
	Andrea Robles
	Nieves Robles
	Irena Saprunov
	Aurora Torres
	Miguel Castillo
	Arnoldo Cortés
	José Chesta
	Fernando Farías
	Joel Gatica
	Jorge Matamala
	Alberto Placencio
	Vicente Santamaría
	Alberto Trewhella
	Coros Universitarios

Dos más dos son cinco
de Isidora Aguirre
estreno, noviembre de 1957

Dirección	Gustavo Meza
Asistente de dirección	Matías Bustos
Escenografía	Francisco San Miguel
	Hernán Pizarro
Iluminación, Producción	Pablo Dobud
Vestuario	Eduardo Hyde
Maquillaje	Arturo Olate
Dirección de escena	Alberto Placencio
Apuntador	Gustavo Sáez
Utilería	Jaime Mardones
Iluminador	Flaminio Romero
Tramoya	Gustavo Saavedra
Programa	Francisco San Miguel
Reparto	
Isabel	Fresia Acuña
Pupi	Norma Gómez
	Inés Fierro
Rufina	Mireya Mora
	Inés Fierro
E. Recabarren	Andrés Rojas
José Costa	Tennyson Ferrada

El diario de Ana Frank
de Frances Goodrich y Albert Hackett
estreno, enero de 1958

Dirección	Gabriel Martínez
Traducción	Cesar Cecchi
Asistente de dirección	Juan Stoulman
Escenografía, Programa	Magdalena Barrenechea
	Osvaldo Cáceres
Iluminación, Producción	Pablo Dobud
Vestuario	Eduardo Hyde
Maquillaje	Carlos Nuñez
Música	Gustavo Becerra
Dirección de escena	Fernando Farías
Apuntador	Jaime Mardones
Utilería	Matzuri González
	Luis Ayala
	José Chesta
	Luis Vivallo
Realización escenografía, Maquinista	Gustavo Saavedra
Realización vestuario	Elsa Medina
Iluminador	Flaminio Romero
Sonidista	Alberto Placencio

Reparto

Sr. Otto Frank	Vicente Santamaría
Sra. Edith Frank	Norma Gómez
Ana Frank	Verónica Cereceda
Margot Frank	Nancy Schmauk
Sr. Van Daan	Ramón Vallejos
Sra. Van Daan	Aída Garcés
Peter Van Daan	Jorge Matamala
Sr. Kraler	Roberto Navarrete
Miep	Berta Quiero
Sr. Dussel	Alberto Villegas

Topaze
de Marcel Pagnol
estreno, junio de 1958

Dirección	Gabriel Martínez
Traducción	Roberto Bence
Escenografía, Programa	Francisco San Miguel
Vestuario	Eduardo Hyde
Iluminación, Producción	Pablo Dobud
Maquillaje	Carlos Nuñez
Dirección de escena	Luis Alarcón
Utilería	Luis Ayala
Realización escenografía	Gustavo Saavedra
Realización iluminación	Flaminio Romero
Realización vestuario	Elsa Medina
	Enrique Zappettini

Reparto

Topaze	Tennyson Ferrada
Ernestina	Jasna Ljubetic
Muche	Nelson Villagra
Tamise	Luis Alarcón
Le Ribouchon	Ramón Vallejos
Suzy Courtois	Verónica Cereceda
Baronesa Pitart-Vergniolles	Mireya Mora
Regis Castel-Benac	Vicente Santamaría
Un sirviente	Ramón Vallejos
Roger de Berville	Fernando Farías
Dactilógrafa 1	Berta Quiero
Dactilógrafa 2	Mireya Mora
Un agente de policía	José Chesta
Un venerable anciano	Ramón Vallejos
Varios niños	Alumnos de la Escuela Valentín Letelier

La soga
de Patrick Hamilton
estreno, julio de 1958

Dirección	Gustavo Meza
Traducción	Eduardo Hyde
Asistente de dirección	Gustavo Sáez
Escenografía, Programa	Francisco San Miguel
Iluminación, Producción	Pablo Dobud
Vestuario	Eduardo Hyde
Maquillaje	Carlos Nuñez
Dirección de escena	Alberto Placencio
Apuntador, Utilería	Jaime Mardones
Realización escenografía	Gustavo Saavedra
Realización iluminación	Flaminio Romero
Efectos sonoros	Nelson Villagra

Reparto

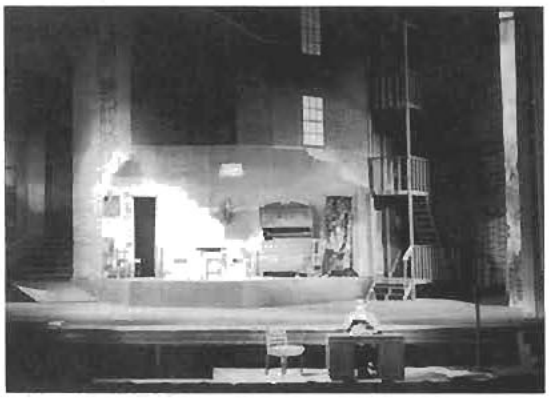
Wyndham Brandom	Jaime Vadell
Charles Martin	Alberto Villegas
Sabot	Matías Bustos
Keneth Raglan	Jorge Matamala
Leila Arden	Nancy Schmauk
Sir Johnstone Kentley	Roberto Navarrete
Mrs. Debenham	Inés Fierro
Rupert Cadell	Andrés Rojas

La voz de la tórtola
de John van Druten
estreno, septiembre de 1958

Dirección	Matías Bustos
Traducción	Fresia Fierro
Asistente de dirección	Gustavo Sáez
Escenografía, Vestuario	Eduardo Hyde
Iluminación, Asesoría técnica	Raúl Aliaga
Maquillaje	Carlos Nuñez
Producción	Pablo Dobud
Dirección de escena	Luis Alarcón
Sombreros	Rosita Carrasco
Pinturas	Omar Medina
Utilería	Albino Echeverría
	Alberto Placencio
	Fernando Farías
Jefe de maquinaria	Gustavo Saavedra
Jefe electricista	Flaminio Romero
Programa	Francisco San Miguel

Reparto

Sally Middleton	Delfina Guzmán
Olivia Lashbrook	Jasna Ljubetic
Bill Page	Jaime Vadell



Una mirada desde el puente
de Arthur Miller
estreno, noviembre de 1958

Dirección	Gustavo Meza
Asistente de dirección,	
Dirección de escena	Jaime Vadell
Escenografía, Iluminación	Raúl Aliaga
Vestuario	Eduardo Hyde
Maquillaje	Carlos Nuñez
Peinados	María Audibert
Pelucas	Angela Moncada
Producción	Pablo Dobud
Apuntador	Alberto Villegas
Utilería	Mireya Mora
Mobiliario	Albino Echeverría
Pintura decorados	Fidel Pineda
	Omar Medina
Ayudante de vestuario	Jasna Ljubetic
Confección vestuario	Enrique Zappettini
	Nena Echeverría
	Escuela Técnica Femenina
Ayudantes de maquillaje	Arturo Olate
	Norma Gómez
Jefe de maquinaria	Gustavo Saavedra
Jefe electricista, Ayudante de	
iluminación	Flaminio Romero
Sonidista	Osvaldo San Martín
Programa, Traspunte	Francisco San Miguel
Reparto	
Mike	Roberto Navarrete
	Ramón Romero
Louis	Alberto Villegas
Alfieri	Luis Alarcón
Eddie Carbone	Tennyson Ferrada
Catherine	Delfina Guzmán

Beatrice	Inés Fierro
	Brisolia Herrera
Tony Berelli	Alberto Villegas
	Enrique Inostroza
Marco	Vicente Santamaría
Rodolfo	Nelson Villagra
Oficiales de inmigración	Jaime Vadell
	Alvaro Zemelman
	Enrique Inostroza
Dos muchachos del barrio	Luis Ayala
	Gustavo Sáez
	Hermógenes Sandoval
Lipari	Alberto Placencio
Mujer de Lipari	Norma Gómez
	Gladys Lagos
Hermana de Lipari	Brisolia Herrera
	Norma Gómez
Sra. Dondero	Mireya Mora
Dos inmigrantes clandestinos	Juan Antonio Cifuentes
	Carlos Nuñez
	Albino Echeverría
La pareja joven	Nancy Schmauk
	Francisco San Miguel
Una mujer del barrio	Jasna Ljubetic

Dirección	Roberto Navarrete
Traducción	Lucía Gabriel
Asistente de dirección	Norma Gómez
Escenografía	Francisco San Miguel
Iluminación, Producción	Pablo Dobud
Vestuario	Eduardo Hyde
Maquillaje	Carlos Nuñez
Peinados	María Audibert
Pelucas	Angela Moncada
Asesor literario	Marta Méndez
Asesor plástico, Programa	Raúl Aliaga
Dirección de escena	Alberto Placencio
Apuntador	Luis Ayala
Utilería	Albino Echeverría
	Jasna Ljubetic
Pinturas	Omar Medina
Jefe de maquinaria	Gustavo Saavedra
Jefe electricista	Flaminio Romero
Efectos sonoros	Osvaldo San Martín

Reparto

Carlos Augusto	Alvaro Zemelman
Sra. Angela	Inés Lagos
Clarisa	Fresia Acuña
Rodolfo	Jorge Matamala
Zamora	Andrés Rojas
El comisario	Vicente Santamaría
Sebastián el Carpintero	Tennyson Ferrada
El Arabe	Enrique Inostroza
Claparon	Alberto Villegas
Babylas	Jaime Vadell
Clodion	Luis Alarcón
El niño	Gustavo Montoya
Gente del pueblo	Inés Fierro
	Norma Gómez
	Mireya Mora
	Jasna Ljubetic
	Jaime Mardones
	Luis Ayala
	Alberto Placencio
	Hermógenes Sandoval
	Helia Pinto
	Sergio Meza
	Gustavo Sáez
	Mario Hamersley
	Nelson Villagra

Población Esperanza
de Manuel Rojas e Isidora Aguirre
estreno, enero de 1959

Dirección	Pedro de la Barra
Asistente de dirección, Vestuario	Gustavo Meza
Escenografía, Iluminación	Raúl Aliaga
Maquillaje	Carlos Nuñez
Peinados	María Audibert
Producción	Pablo Dobud
Dirección de escena	Luis Alarcón
Apuntadora	Nina García
Utilería	Nina García
	Gustavo Sáez
Pinturas	Fidel Pineda
Jefe de maquinaria	Gustavo Saavedra
Jefe electricista	Flaminio Romero
Programa	Francisco San Miguel
Reparto	
Filomeno	Andrés Rojas
Teófilo Reinoso	Vicente Santamaría
	Roberto Navarrete
El Zurdo	Nelson Villagra
Ana María	Nancy Schmauck
	Brisolia Herrera
Zacarías	Luis Alarcón
Luzmira	Jasna Ljubetic
Emperatriz	Mireya Mora
Flora Balcarce	Delfina Guzmán
Violeta	Inés Fierro
Rafael	Gustavo Sáez
	Alberto Villegas
Trifulca	Enrique Inostroza
	Gustavo Meza
Estanislao Errázuriz	Tennyson Ferrada
Juan Reinoso	Jaime Vadell
Niños	José Contreras, Guillermo Gibson, Jorge Fierro
	Patricia Fierro, Hortensia Arriagada

TEATRO GRAN PALACE
PUNTA ARENAS
Teatro de la Universidad de Concepción
"EL AMOR DE LOS CUATRO CORONELES"
REPARTO

El amor de los cuatro coroneles
de Peter Ustinov
adaptación de Alejandro y Marta Casona
estreno, julio de 1959

Dirección	Gustavo Meza
Asistente de dirección,	
Dirección de escena	Alberto Villegas
Escenografía, Iluminación, Vestuario	Alicia Cresta
Maquillaje	Carlos Nuñez
Peinados	María Audibert
Pelucas	Angela Moncada
Música incidental	Celso Garrido
Ayudante de escenografía	Nina García
Vestuario femenino	Modas Mireya
Jefe de maquinaria	Gustavo Saavedra
Jefe electricista	Flaminio Romero
Sonidista	Néstor Ochoa
Programa	Francisco San Miguel

Reparto

Wesley Breitenspiegel, Coronel norteamericano	Tennyson Ferrada
Desmond Rinder-Sparrow, Coronel británico	Luis Alarcón
Aime Frappot, Coronel francés	Vicente Santamaría
Sergio Ikonenko, Coronel soviético	Roberto Navarrete
Herr Busch, Alcalde alemán	Jaime Vadell
El desconocido	Nelson Villagra
Algelina Donovan	Delfina Guzmán
La Bella	Jasna Ljubetic

Pasos
de Lope de Rueda
estreno, mayo de 1959

Dirección	Gustavo Meza Gastón von dem Bussche en colaboración con Pedro de la Barra

La tierra de Xauja

Dirección	Gustavo Meza

Elenco
Tennyson Ferrada
Vicente Santamaría
Luis Alarcón

El bobo que quiso ser médico

Dirección	Gastón von dem Bussche

Elenco
Nelson Villagra
Alberto Villegas
Roberto Navarrete
Jasna Ljubetic
Jaime Vadell
Carlos Nuñez

Las redes del mar
de José Chesta
estreno, septiembre de 1959

Dirección	Pedro de la Barra
Asistente de dirección, Dirección de escena	Luis Alarcón
Escenografía, Iluminación	Alicia Cresta
Vestuario	Jasna Ljubetic
Maquillaje	Carlos Nuñez
Jefe de maquinaria	Gustavo Saavedra
Jefe electricista	Flaminio Romero
Sonidista	Néstor Ochoa
Programa	Francisco San Miguel

Reparto

Mercedes	Brisolia Herrera
Luis	Alberto Villegas
Mauro	Gastón von dem Bussche
Miguel	Roberto Navarrete
Ester	Mireya Mora
Ramón	Luis Alarcón
Juana	Verónica Cereceda
Eduardo	Tennyson Ferrada
Candelaria	Inés Fierro
Pedro	Jaime Vadell
Pescador 1	Nelson Villagra
Pescador 2	Andrés Rojas

La princesa que quería la luna
de Gustavo Meza
estreno, diciembre de 1959

Dirección	Gustavo Meza

Dirección	Gustavo Meza
Escenografía, Vestuario	Alicia Cresta
Iluminación	Raúl Aliaga
Maquillaje	Carlos Nuñez
Peinados	María Audibert
Bailes	Carmen Admonacid
Dirección de escena, Apuntadora, Utilería	Nina García
Realización vestuario	Teresa Villablanca
Jefe de maquinaria	Gustavo Saavedra
Programa	Francisco San Miguel

Reparto

Miseria	Nelson Villagra
San Pedro	Andrés Rojas
Nuestro Señor	Jaime Vadell
Amazona	Delfina Guzmán
Uniformado I	Alberto Villegas
Uniformado II	Ricardo Troncoso
	Zoilo Saavedra
Lili	Tennyson Ferrada
El Curado	Jaime Vadell
El Marqués	Jaime Vadell
Don Cárdenas	Roberto Navarrete
Diablo I	Alberto Villegas
Satanás	Roberto Navarrete
Gobernador	Jaime Vadell
Juez	Fernando Farías
Abogado	Alberto Villegas
Gertrudiz	Jasna Ljubetic
Médico	Roberto Navarrete
Bruja	Inés Fierro
Comandante	Tennyson Ferrada
Huasos de las carreras, estancieros, hijas de estancieros, marqueses, marquesitas, soldados y diablos menores	Eliel Medina Zoilo Saavedra René Mayorga Ricardo Troncoso Rubén Pinto Fernando Farías Nelson Hidalgo Alberto Villegas Roberto Navarrete Julia Acuña Delfina Guzmán Verónica Cereceda Brisolia Herrera Shenda Román

El Pájaro Azul

de Maurice Maeterlinck
adaptación de Verónica Cereceda y Jaime Vadell
estreno, diciembre de 1960

Dirección	Nelson Villagra
	Alberto Villegas
	Jaime Vadell
Escenografía, Iluminación	Raúl Aliaga
Vestuario	Julio Escámez
Producción	Pablo Dobud

Elenco
Roberto Navarrete
Gustavo Meza
Shenda Román
Brisolia Herrera
Delfina Guzmán
y alumnos de la Escuela de Teatro

Sueño de una noche de verano
de William Shakespeare
estreno, enero de 1961

Dirección	Gabriel Martínez
Escenografía, Vestuario	Julio Escámez
Iluminación	Raúl Aliaga
Música incidental	Gustavo Becerra
Coreografía	Alfonso Unanue
Producción	Pablo Dobud
Dirección de escena	Nina García

Elenco

Roberto Navarrete
Tennyson Ferrada
Jaime Vadell
Alberto Villegas
Inés Fierro
Lucy Neira
Delfina Guzmán
Brisolia Herrera
Nelson Villagra
Verónica Cereceda
Mireya Mora
Luis Alarcón
Hernán Muñoz
Juan Sepúlveda
Fernando Farías
Sergio Cerda
Luis Troncoso
Víctor García
Mirta Araneda
Nelson Hidalgo
Ricardo Troncoso

Tienda de modas
de Kriloff
estreno, julio de 1961

Dirección	Gustavo Meza
Escenografía, Iluminación, Vestuario	Claudio di Girólamo
Música	Cirilo Vila
Letras de canciones	Luis Domínguez
Bailes	Alfonso Unanue
Pianista	Alberto Fuenzalida
Preparación vocal de los actores	María Elena Guíñez
Producción	Pablo Dobud
Dirección de escena	Nina García
Realización vestuario	Ventura Ulloa
	Irma Troncoso
Sombreros	Rosita Carrasco
Muebles	Albino Echeverría
Adornos metálicos	Nelson Hidalgo
Jefe de maquinaria	Gustavo Saavedra
Jefe electricista	Flaminio Romero

Reparto

Somburof	Roberto Navarrete
Sinforosa	Shenda Román
Elisa	Lucy Neira
Lestof	Jaime Vadell
Triquiñuelas	Luis Alarcón
	Alberto Villegas
Mariana	Brisolia Herrera
Anita	Gabriela Dumay
	M. Inés Chavarría
Mme. Carré	Inés Fierro
Andrés	Alberto Villegas
	Gustavo Meza
Blas	Nelson Villagra
Agente de policía	Fernando Farías

Historias para ser contadas
de Osvaldo Dragún
estreno, octubre de 1961

Dirección	Gustavo Meza

El niño de oro
de Clifford Odets
estreno, noviembre de 1961

Dirección	Gabriel Martínez
Traducción	Gabriela Dumay
	Gabriel Martínez
Asistentes de dirección	Inés Fierro
	Delfina Guzmán
Escenografía, Iluminación, Vestuario	Claudio di Girólamo
Producción	Pablo Dobud
Administración	Manuel Rodríguez
Dirección de escena, Utilería	Nina García
Apuntadora	Mireya Mora
Muebles	Albino Echeverría
Realización vestuario	Irma Troncoso
	Tula Ulloa
Jefe de Iluminación	Flaminio Romero
Jefe de tramoya	Gustavo Saavedra
Sonidos	Héctor Orellana
	Pedro Villagra
	Gastón Iturra
	Omar Mellado

Reparto

Tom Moody	Nelson Villagra
Lorna Moon	Shenda Román
Joe Bonaparte	Alberto Villegas
Tokio	Hernán Muñoz
Sr. Carp	Gastón Iturra
Siggie	Fernando Farías
Sr. Bonaparte	Jaime Vadell
Roxy Gotlieb	Roberto Navarrete
Eddie Fuseli	Jorge Gajardo
Pepper White	Hermógenes Sandoval
Mickey	Luis Troncoso
Avisador	Emilio Gidi
Sam	Nelson Gacitúa
Drake	Víctor García
Lewis	Nelson Gacitúa
Driscoll	Rubén Pinto
Barker	Juan Godoy

Programa infantil
estreno, diciembre de 1961

Chinchulín y salchichón

Dirección	Gabriel Martínez

Juan y Margarita

Dirección	Mireya Mora

La zapatera prodigiosa
de Federico García Lorca
estreno, enero de 1962

Dirección — Gustavo Meza

Elenco
Brisolia Herrera
Nelson Villagra
Roberto Navarrete
Alberto Villegas
Inés Fierro
Delfina Guzmán
Shenda Román
Mireya Mora
Jaime Vadell
Pedro Villagra
Inés Chavarría
Mariluz Rojas
y alumnos de la Escuela de Teatro

La niña madre
de Egon Wolff
estreno, abril de 1962

Dirección	Gustavo Meza
Escenografía, Iluminación	Raúl Aliaga
Vestuario	Irma Troncoso
Música de entrecuadros	Wilfred Junge
Producción	Pablo Dobud
Administración	Manuel Rodríguez
	Juan Antonio Pinto
Dirección de escena, Utilería	Nina García
Jefe electricista	Flaminio Romero
Ayudante de electricista	Luis Saldaña
Jefe tramoya	Gustavo Saavedra
Ayudantes de tramoya	Luis Romero
	José Molina
Sonidista	Fernando Farías
Programa	Jackie Cooken

Reparto

Ana	Brisolia Herrera
Paulina	Delfina Guzmán
Hans Potte	Roberto Navarrete
Aníbal Crespo	Alberto Villegas
Pablo	Nelson Villagra
Polla	Shenda Román
Ruffo	Pedro Villagra
Víctor	Jaime Vadell

Su día gris
de Roberto Navarrete
estreno, octubre de 1962

Dirección	Gabriel Martínez
Escenografía, Iluminación	Raúl Aliaga
Vestuario	René Mayorga
Producción	Pablo Dobud
Administración	Manuel Rodríguez
Dirección de escena, Utilería	Nina García
Apuntadora	Mireya Mora
Realización vestuario	Irma Troncoso
	Tula Ulloa
	René Modas
Luces	Flaminio Romero
	Luis Saldaña
Tramoyas	Gustavo Saavedra
	José Molina
	Luis Romero
Programa	Osvaldo Barra

Reparto

Enrique Espinosa	Jorge Gajardo
Raúl Santibáñez	Nelson Villagra
Ruth	Shenda Román
Mario	Jaime Vadell
Juan	Alberto Villegas
Empleada	Delfina Guzmán
Galán	Fernando Farías
Niño	Jaime Navarrete
	Roberto Navarrete
Teresa	Brisolia Herrera
Bustamante	Roberto Navarrete
Fernández	Pedro Villagra
Contador	Gustavo Meza

La estrella de Sevilla
de Lope de Vega
estreno, enero de 1963

Dirección	Gustavo Meza
Escenografía, Iluminación, Vestuario	Claudio di Girólamo
Dirección de escena, Utilería	Nina García
Iluminador	Luis Saldaña
Eléctrico	Enrique Romero

Elenco

Pedro Villagra
Jorge Gajardo
Roberto Navarrete
Luis Troncoso
Jaime Vadell
Victor García
Alberto Villegas
Nelson Villagra
Brisolia Herrera
Mireya Mora
Pedro Olivares
Miguel Castillo
Fernando Farías
Gloria Varela
Norma Gómez
Margarita Quezada
Enrique Giordano
Fernando Troncoso
Levi Vásquez
Delfín Moya
Nelson Hidalgo
Manuel Monsalves
Mario Guzmán
José Troncoso
Raúl Moreno

Quien mucho abarca
de Carlos Cariola y Rafael Frontaura
estreno, abril de 1963

Dirección	Gustavo Meza
Escenografía	Francisco San Miguel

Reparto

Anita	Gloria Varela
Cata	Mireya Mora
Miranda	Pedro Villagra
Delgado	Jaime Vadell

La canción rota
de Antonio Acevedo Hernández
estreno, mayo de 1963

Dirección	Nelson Villagra
Escenografía, Iluminación	Raúl Aliaga
Producción	Pablo Dobud
Dirección de escena, Utilería	Nina García
Realización vestuario	Irma Troncoso
Jefe electricista	Flaminio Romero
Ayudante de electricista	Luis Saldaña
Jefe tramoya	Gustavo Saavedra
Ayudantes de tramoya	Luis Romero
	José Molina
Sonidistas	Fernando Farías
	Verónica Cereceda

Reparto

Panta	Alberto Rivera
Esteban	Jorge Gajardo
Mariana	Shenda Román
Chumingo	Gustavo Meza
Jecho	Pedro Villagra
Abdón	Roberto Navarrete
Quiteria	Inés Fierro
Salvador	Julio Fischtel
Campesino	Luis Troncoso
Mercedes	Gloria Varela
Reinoso	Alberto Villegas
José de la Cruz	Fernando Farías
Don Tobías	Jaime Vadell
Niños	Fernando Monje
	Mario Solar
	Vicente Fierro
	Hernán Manríquez
Peón	Nelson Hidalgo
La mujer	Mireya Mora
Cabo carabinero	Levis Vásquez
Carabinero	Fernando Troncoso
Un poblador	José Troncoso
Primer poblador	Víctor García
Primera mujer	Brisolia Herrera
Pobladores	Delfín Moya
	Arturo Ruminot
	Enrique Muñoz

Un crimen en mi pueblo
de Armando Mook
estreno, julio de 1963

Dirección	Roberto Navarrete
Escenografía	Francisco San Miguel
Iluminación, Vestuario	Amaya Clunes
Reparto	
Don Damián	Alberto Rivera
Doña Cucha	Brisolia Herrera
Charo	Verónica Cereceda
	Mireya Mora
El Lechuza	Alberto Villegas
	Pedro Villagra
Rosaura	Gloria Varela
Gerardo	Jorge Gajardo
Sargento Peñaloza	Nelson Villagra
Filior	Julio Fischtel
El Chueco Mena	Fernando Farías
Adela	Delfina Guzmán

Dirección	Gustavo Meza
Asistente de dirección	Ana María Boudeguer
Escenografía, Iluminación	Ricardo Moreno
Vestuario	Virginia Herman
Dirección de escena, Utilería	Nina García
Jefe técnico	Raúl Aliaga
Realización vestuario	Irma Troncoso
	Ventura Ulloa
Jefe tramoya	Luis Romero
Ayudantes de tramoya	José Molina
	Luis Solar
Jefe electricista	Flaminio Romero
Ayudante de electricista	Luis Saldaña

Reparto

Igor Glúmov	Jaime Vadell
Juanote	Fernando Farías
Glafira	Mireya Mora
Igor Crespov	Pedro Villagra
Alejandro Chantal	Alberto Rivera
Moneta	Inés Fierro
Criado del Señor Mamáev	Jorge Gajardo
Mamerto Mamáev	Nelson Villagra
Antonio Brutitzky	Alberto Villegas
Kleopatra de Mamáev	Brisolia Herrera
Juan Mundanov	Roberto Navarrete
Carlota	Shenda Román
Rosita	Verónica Cereceda
Sofía Alaracúsina	Delfina Guzmán
Marujita	Gloria Varela
Gregorio	Julio Fischtel

La muerte de un vendedor viajero
de Arthur Miller
estreno, diciembre de 1963

Dirección	Pedro Mortheiru
Traducción	Winifred Manns
	César Cecchi
Asistente de dirección	Juan Guzmán
Escenografía	Oscar Navarro
Iluminación	Bernardo Trumper
Vestuario	Virginia Herman
Música incidental	Héctor Carvajal
Dirección de escena, Utilería	Nina García
Realización escenografía	Amaya Clunes
Realización vestuario femenino	Irma Troncoso
	Ventura Ulloa
Realización vestuario masculino	Sastrerías Ayala y Arriagada
Jefe de taller	Luis Romero
Jefe de maquinistas	Gustavo Saavedra
Maquinistas ayudantes	Raúl Villagrán
	Luis Solar
Sonidista	Nelson Gacitúa
Programa	José Messina
	Enrique Llanos

Reparto

Willy Loman	Vicente Santamaría
Betty	Brisolia Herrera
Biff	Nelson Villagra
Happy	Pedro Villagra
Bernardo	Alberto Rivera
La mujer	Delfina Guzmán
Charley	Roberto Navarrete
Tío Ben	Alberto Villegas
Howard Wagner	Julio Fischtel
Jenny	Inés Fierro
Stanley	Jorge Gajardo
Señorita Forsythe	Gloria Varela
Lita	Lucy Neira
Mozo	Fernando Farías

Don Juan
de Molière
adaptación de Verónica Cereceda
estreno, enero de 1964

Dirección	Gustavo Meza
Asistente de dirección	Inés Fierro
Escenografía, Iluminación, Vestuario	Amaya Clunes
Música	Gustavo Becerra
Sonido	Nelson Gacitúa
Dirección de escena	Nina García
Realización técnica	Flaminio Romero
	Luis Romero
	Gustavo Saavedra
	Luis Solar
	Manuel Villagrán

Elenco

Nelson Villagra
Jorge Gajardo
Delfina Guzmán
Alberto Rivera
Pedro Villagra
Julio Fischtel
Roberto Navarrete
Shenda Román
Brisolia Herrera
Fernando Farías
Victor García
Luis Troncoso
Mireya Mora
José Olivares
José Troncoso
Zócimo Meza
Guillermo Cid
Lorenzo Alegría
Julio Mariángel

Ayayema
de María Asunción Requena
estreno, mayo de 1964

Dirección	Raúl Rivera
Asistente de dirección	Gustavo Meza
Escenografía, Iluminación	Ricardo Moreno
Vestuario	Virginia Herman
Música incidental	Héctor Carvajal
Secretaria del director	Graciela Concha
Dirección de escena, Utilería	Nina García
Apuntadora	Lucy Neira
Jefe de Sastrería	Irma Troncoso
Jefe de taller	Luis Romero
Ayudantes	Luis Solar, Raúl Villagrán
Jefe de maquinistas	Gustavo Saavedra
Ayudante	José Molina
Jefe de electricistas	Flaminio Romero
Ayudante	Luis Saldaña
Sonidista	Nelson Gacitúa
Programa	Eugenio Brito

Reparto

Sargento	Roberto Navarrete
Alemán	Pedro Villagra
Gonzalito	Alberto Rivera
Kethoyo	Alberto Villegas
Ladrillero	Hugo Leguer
Tchkwal	Levi Vásquez
Alessandri	Nelson Hidalgo
Latorre	Carlos Canales
Lautaro	Nelson Villagra
Akiuma	Julio Fischtel
Lobero Martínez	Jorge Gajardo
Chilote Valenzuela	Fernando Farías
Mahuana	Brisolia Herrera, Gloria Varela
Pasajero	Gustavo Meza
Pasajera	Delfina Guzmán
India Vieja	Mireya Mora
Indio	Ricardo Troncoso
Indias	Inés Fierro, Lucy Neira, Delfina Guzmán Brisolia Herrera, Gloria Varela

LA CANTANTE CALVA
DE EUGÈNE IONESCO
ESTRENO, MAYO DE 1964

Dirección	Roberto Navarrete
Asistente de dirección	Gloria Varela
Escenografía, Iluminación, Vestuario	Amaya Clunes
Dirección de escena	Nina García
Apuntadora	Lucy Neira
Jefe de sastrería	Irma Troncoso
Jefe de tramoya	Luis Romero
Jefe de electricistas	Flaminio Romero

Elenco

Alberto Villegas
Delfina Guzmán
Nelson Villagra
Brisolia Herrera
Mireya Mora
Jorge Gajardo

2 HORAS CON SHAKESPEARE
SELECCIÓN DE ESCENAS Y DRAMATURGIA DE GUSTAVO MEZA Y DARÍO PULGAR
ESTRENO, OCTUBRE DE 1964

Dirección	Gustavo Meza
Asistente de dirección	María Eugenia Blanco
Escenografía, Iluminación, Vestuario, Jefe técnico	Héctor Hodgkinson
Asesor literario	Arturo Tienken
	Juan Guzmán
Dirección de escena	Nina García
Apuntadora	Lucy Neira
Utilería, Sonido	Nelson Gacitúa
Jefe de vestuario	Irma Troncoso
Jefe de tramoya	Luis Romero
Programa	Jorge Barrera

Reparto

Relator	Vicente Santamaría

Ricardo III

Ricardo, Duque de Gloster	Nelson Villagra
Jorge, Duque de Clarence	Pedro Villagra
Blakenbury, Alcalde de la Torre	Julio Fischtel
Guardia 1	Fernando Farías
Guardia 2	Jorge Gajardo

Romeo y Julieta
(traducción de Pablo Neruda)

Romeo	Jorge Gajardo

Julieta	Delfina Guzmán
Nodriza	Mireya Mora
Mercucio	Pedro Villagra
Benvolio	Julio Fischtel
Teobaldo	Nelson Villagra
Paje de Teobaldo	Fernando Farías

Sueño de una noche de verano

Oberón, Rey de las hadas	Nelson Villagra
Puck	Mireya Mora
Titania, Reina de las hadas	Gloria Varela
Cartabón, carpintero	Fernando Farías
Hambrón, sastre	Alberto Rivera
Hocico, calderero	Pedro Villagra
Berbiqui, ebanista	Nelson Villagra
Lanzadera, tejedor	Roberto Navarrete
Flauta, remienda fuelles	Jorge Gajardo

Hamlet

Hamlet	Nelson Villagra
Ofelia	Gloria Varela
Polonio	Julio Fischtel
Claudio	Pedro Villagra
Horacio	Fernando Farías
Gertrudis	Inés Fierro
Actor que interpreta al Rey	Jorge Gajardo
Actor que interpreta a la Reina	Mireya Mora
Actor que interpreta al asesino del Rey	Alberto Rivera

Rey Lear

Lear, Rey de Bretaña	Roberto Navarrete
Gonerila	Inés Fierro
Regania	Brisolia Herrera
Cordelia	Delfina Guzmán
Duque de Cornualles, esposo de Regania	Pedro Villagra
Duque de Albania, sposo de Gonerila	Alberto Rivera
Conde de Kent	Jorge Gajardo

La muy dolorosa comedia y cruelísima muerte de Píramo y Tisbe

Teseo, Gran Duque	Vicente Santamaría
Hipólita	Inés Fierro
Demetrio	Julio Fischtel
Helena	Brisolia Herrera
Cortesanos	Mireya Mora
	Delfina Guzmán
	Gloria Varela
Píramo (Lanzadera)	Roberto Navarrete
Tisbe (Flauta)	Jorge Gajardo
Muro (Hocico)	Pedro Villagra
Luna (Hambrón)	Alberto Rivera
León (Berbiqui)	Nelson Villagra
Director (Cartabón)	Fernando Farías

Programa Chejov
El Oso, Propuesta Matrimonial, Sobre el daño que hace el tabaco.
de Anton Chejov
estreno, julio-agosto de 1965

Dirección	Roberto Navarrete
Escenografía, Iluminación, Vestuario	Héctor Hodgkinson
Asesor literario, Lector de conferencias	Juan Guzmán

Elenco
Alberto Villegas
Vicente Santamaría
Gloria Varela
Jorge Gajardo
Brisolia Herrera
y otros

Oh papá, mi pobre papá, mi mamá te tiene colgado en el closet y yo me siento muy triste
de Arthur Kopit
estreno, diciembre de 1965

Dirección	Juan Guzmán
Escenografía, Iluminación	Héctor Hodgkinson
Vestuario	Sergio Zapata
Utilería, Efectos especiales	Víctor Segura
Fotografía	Enrique Llanos

Elenco
Mireya Mora
Vicente Santamaría
Alberto Villegas
Inés González
Roberto Navarrete
Gloria Varela
Brisolia Herrera
Jorge Gajardo
Gonzalo Palta
Fernando Farías

La flor de la laguna
de Roberto Navarrete
estreno, diciembre de 1965

Dirección, Música	Roberto Navarrete
Asistente de dirección	Vicente Santamaría
Escenografía, Iluminación	Héctor Hodgkinson
Vestuario	Nina García
Dirección del coro	Eduardo Gajardo
Interpretación musical	Coro Universitario
Coreografía	Silvia Avila
Interpretación coreográfica	Grupo del Liceo de Niñas

Elenco
Mireya Mora
María Inés Chavarría
Vicente Santamaría
Fernando Farías
Brisolia Herrera

Milagro en el Mercado Viejo
de Osvaldo Dragún
estreno, junio de 1966

Dirección	Gonzalo Palta
Asistente de dirección, Apuntadora	Fanny Martínez
Escenografía, Iluminación, Vestuario	Héctor Hodgkinson
Música	Sergio Ortega
Secretario de dirección	Fernando Farías
Dirección de escena	Nelson Gacitúa
Encargada de vestuario	Irma Troncoso
Jefe de taller	Luis Romero
Jefe de maquinistas	Gustavo Saavedra
Ayudantes	Luis Solar
	Jorge Molina
Jefe electricista	Flaminio Romero
Electricista	Luis Saldaña
Sonidistas	Arnoldo Iluffi
	Nelson Gacitúa

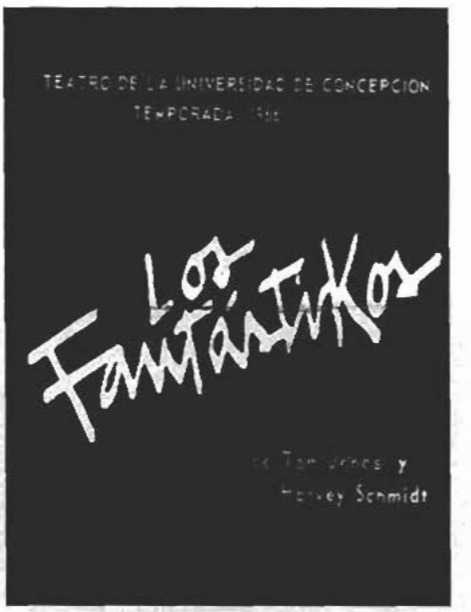
Reparto

Ursula	Mireya Mora
Joaquín	Alberto Villegas
Actor	Vicente Santamaría
Juez	Roberto Navarrete
Vendedor de Biblias	Alberto Villegas
Hija del arrepentimiento	Brisolia Herrera
Coya	Fernando Farías
José	Jorge Gajardo
María	Inés González

Corre, ve y dale
de Henri Garcin y Romain Bouteille
adaptación de Juan Guzmán
estreno, agosto de 1966

Dirección	Roberto Navarrete
Traducción	Raúl Rivera
Asistente de dirección	Jorge Gajardo
Escenografía, Iluminación, Vestuario	Héctor Hodgkinson
Música	Eugenio Urrutia
Interpretación musical	Eugenio Urrutia
	Ricardo Hernández
	Alberto Espinoza
	Manuel Lobos
Coreografía	Inge Schillert
Dirección de escena	Nelson Gacitúa
Apuntadora	Inés González
Realización vestuario femenino	Miriam Goñy
Realización vestuario masculino	Luis Ayala
Encargada de vestuario	Irma Troncoso
Jefe de tramoya	Luis Romero
Jefe de maquinistas	Gustavo Saavedra
Ayudantes	Luis Solar
	Jorge Molina
Fotografía programa	Osvaldo Barra

Elenco
Alberto Villegas
Gonzalo Palta
Fanny Martínez



Los Fantástikos
de Harvey Schmidt y Tom Jones
estreno, noviembre de 1966

Dirección	Juan Guzmán
Escenografía, Iluminación, Vestuario	Héctor Hodgkinson
Dirección musical	Eduardo Urrutia
Músicos	Daniel Quiroga
	Eugenio Urrutia
	René Torres
Coreografía	Inge Schillert
Profesor de voz	Herman Kock

Elenco
Gloria Varela
Inés González
Fernando Farías
Roberto Navarrete
Gonzalo Palta
Vicente Santamaría
Fanny Martínez
Alberto Villegas
Jorge Gajardo

Don Benigno y los Incendiarios
de Max Frisch
estreno, julio de 1967

Dirección	Gonzalo Palta
Asistente de dirección	Raúl Barrientos
Escenografía, Iluminación, Vestuario	Héctor Hodgkinson
Dirección de escena	Nina García
Apuntadora	Inés González
	Mireya Mora
Utilería	Nelson Hidalgo
Encargada de vestuario	Irma Troncoso
Realización banda sonora	Nelson Gacitúa
Jefe de taller	Luis Romero
Jefe de maquinistas	Gustavo Saavedra
Ayudantes	Luis Solar
	José Molina
Electricistas	Luis Saldaña
	Flaminio Romero

Reparto

Don Benigno	Roberto Navarrete
Babette	Fanny Martínez
Ana	Gloria Varela
Herrera	Fernando Farías
Fierro	Vicente Santamaría
Viuda de Cordero	Brisolia Herrera
Policía	Patricio Zelada
Doctor en filosofía	Gonzalo Palta
Corifeo	Alberto Villegas
Coro de bomberos	Raúl Barrientos
	Jorge Gajardo
	Jorge Mardini
	Pedro Labbé

El umbral
de José Chesta
estreno, octubre de 1967

Dirección	Roberto Navarrete
Asistente de dirección	Raúl Barrientos
Escenografía, Iluminación, Vestuario	Héctor Hodgkinson
Música	Miguel Aguilar
Músicos	Horst Drechsler
	Manuel Lobos
	Mario Castillo
	Werner Lindl
	Víctor Espinoza
Dirección de escena, Secretaria de dirección	Nina García
Apuntadora	Fanny Martínez
Encargada de vestuario	Irma Troncoso
Jefe de taller	Luis Romero
Jefe de tramoya	Gustavo Saavedra
Ayudantes	Luis Solar
	José Molina
Electricistas	Flaminio Romero
	Luis Saldaña
Sonidista	Nelson Gacitúa
Afiche y Programa	Carlos Freire

Reparto

Anselmo	Alberto Villegas
Cora	Mireya Mora
Berta	Inés González
Luisa	Brisolia Herrera
Hernán	Jorge Gajardo
	Juan Arévalo
Pedro	Roberto Navarrete
Ratonera	Fernando Farías
Don Lucho	Gonzalo Palta
René	Raúl Barrientos
	Sergio González
Hombre 1	Jorge Mardini
Hombre 2	Nelson Fruhbrodt
Mineros	Domingo Robles
	Héctor Barrientos
Vecinas	Ena Castellón
	Edith Huper
	Alicia Valenzuela

El rescate de una libra de Sean O'Casey estreno, diciembre de 1967

UNIVERSIDAD DE CONCEPCION
FACULTAD DE AGRONOMIA
DEPTO. EXTENSION UNIVERSITARIA

TEATRO DE LA UNIVERSIDAD (TUC)

presenta

"EL RESCATE DE UNA LIBRA"

"LA SEÑORA DALLY TIENE UN AMANTE"

Temporada 1967

AUSPICIA: CENTRO GENERAL DE PADRES Y APODERADOS
ESCUELA CONSOLIDADA

TEATRO MUNICIPAL SAN CARLOS SABADO 16 19 HRS.

Dirección	Roberto Navarrete
Asistente de dirección	Raúl Barrientos
Escenografía, Iluminación, Vestuario	Héctor Hodgkinson
Dirección de escena	Nina García
Apuntadora	Inés González
Encargada de vestuario	Irma Troncoso
Jefe de taller	Luis Romero
Electricista	Luis Saldaña
Ayudante de taller	Luis Solar

Reparto

Jerry	Jorge Gajardo
Muchacha	Fanny Martínez
Sammy	Vicente Santamaría
Mujer	Mireya Mora
Policia	Raúl Barrientos

La Señora Dally
de William Hanley
estreno, enero de 1968

Dirección	Juan Guzmán
Traducción	Arturo Tienken
	Juan Guzmán
Asistente de dirección	Alberto Villegas
Escenografía, Iluminación, Vestuario	Héctor Hodgkinson
Secretaria de dirección	Inés González
Dirección de escena	Nina García
Apuntadoras	Inés González
	Fanny Martínez
Encargada de vestuario	Irma Troncoso
Jefe de taller	Luis Romero
Jefe de tramoya	Gustavo Saavedra
Ayudantes	Luis Solar
	José Molina
Electricistas	Luis Saldaña
	Flaminio Romero
Sonidista	Mario Plaza
Fotografías	Osvaldo Barra
Afiche y Programa	Carlos Freire

Reparto

Evalin	Brisolia Herrera
Frankie	Fernando Farías
Sam Dally	Alberto Villegas

Dirección	Juan Guzmán
Traducción	Renato Valenzuela
Asistente de dirección	Francisco Rivera
Escenografía, Iluminación, Vestuario	Héctor Hodgkinson
Profesores colaboradores	Roberto Chizelle
	Luis Bocaz
	Víctor Sáez
	Jorge Mendoza
Dirección de escena	Nina García
Apuntadora	Gloria Varela
Encargada de vestuario	Irma Troncoso
Jefe de taller	Luis Romero
Ayudante	Luis Solar
Electricista	Luis Saldaña
Sonidista	Enrique Hidalgo
Fotografías	Osvaldo Barra
Programa	Carlos Freire

Reparto

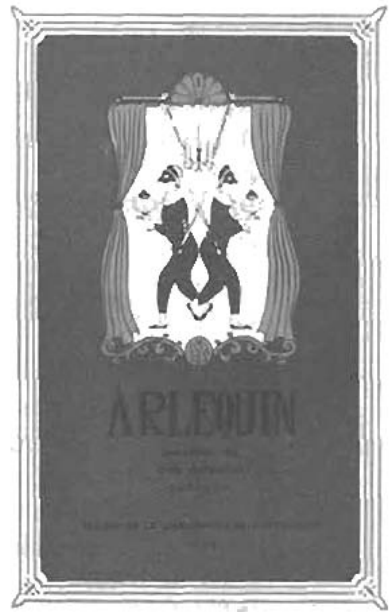
Morales	Jorge Gajardo
Antonanzas	Fernando Farías
Zuazola	Francisco Rivera
Izquierdo	Vicente Santamaría
El Padre Coronil	Roberto Navarrete
Montserrat	Peter Lehmann
El Alfarero	Alberto Villegas
El Comerciante	Hugo Medina
Ricardo	Jorge Durán
Elena	Sonia Jara
La Madre	Brisolia Herrera
Actor	Sergio Madrid
Soldados	Jaime Dames
	Ramón Pérez
	Alfredo Romo
	Raúl Fierro

Las tres hermanas
de Antón Chéjov
estreno, agosto de 1968

Dirección	Eugenio Guzmán
Traducción	Jaime Silva
Asistente de dirección	Francisco Rivera
Escenografía	Víctor Segura
Iluminación	Héctor Hodgkinson
Vestuario	Amaya Clunes
Asesor musical	Daniel Quiroga
Asesor de bailes	Sergio Madrid
Dirección de escena	Nina García
Apuntadora	Dora Cárdenas
Utilería	Nelson Hidalgo
Confección de vestuario femenino	Miriam Goñi
Confección de vestuario masculino	Carlos Contardo
Encargada de vestuario	Irma Troncoso
Jefe de taller	Luis Romero
Ayudante	Luis Solar
Electricista	Luis Saldaña
Sonidista	Enrique Hidalgo
Fotografías	Osvaldo Barra

Reparto

Olga Prozorov	Brisolia Herrera
Masha Prozorov	Sonia Jara
Irina Prozorov	Inés González
Anfisa	Mireya Mora
El Barón Tusenbach	Sergio Madrid
Iván Chebutikin	Peter Lehmann
Vasili Solioni	Hugo Medina
Ferapont	Fernando Farías
Alejandre Vershinin	Alberto Villegas
Andréi Prosorov	Roberto Navarrete
Fedor Kuliguin	Jorge Gajardo
Natalia Ivanovna	Julia Pou
Aléxei Fedotick	Jorge Durán
Vladimir Rodé	Nelson Fruhbrodt
La Doncella	Gloria Varela



ARLEQUÍN, SERVIDOR DE DOS PATRONES
DE CARLO GOLDONI
ESTRENO, NOVIEMBRE DE 1968

Dirección, Traducción	Agustín Siré
Asistente de dirección	Brisolia Herrera
Escenografía, Iluminación	Héctor Hodgkinson
Vestuario	Bruna Contreras
Preparación de esgrima	Bladas Baksys
Dirección de escena	Nina García
Apuntadora	Dora Cárdenas
Utilería	Nelson Hidalgo
Realización vestuario	Carlos Contardo
	Lidia Villablanca
	Miriam Goñi
Encargada de vestuario	Irma Troncoso
Jefe de taller	Luis Romero
Ayudante	Luis Solar
Electricista	Luis Saldaña
Sonidista	Enrique Hidalgo
Fotografías	Osvaldo Barra

Reparto

Pantalone	Sergio Madrid
Clarisa	Inés González
El Doctor	Hugo Medina
Silvio	Nelson Fruhbrodt
Colombina	Sonia Jara
Brighella	Fernando Farías
Criado de Pantalone	Francisco Rivera
Arlequín	Alberto Villegas
Beatriz	Gloria Varela
Florindo	Jorge Gajardo,
Cargador I	Peter Lehmann
Cargador II	Francisco Rivera
Camarero I	Jorge Durán
Camarero II	Peter Lehmann
Apuntador	Mireya Mora

La mariposa en el barbecho
de Roberto Navarrete
estreno, marzo de 1969

Dirección	Roberto Navarrete
Asistente de dirección, Dirección de escena	Nina García
Escenografía, Iluminación, Vestuario	Héctor Hodgkinson
Composición y Ejecución Musical	Eduardo Gajardo
Apuntadora	Dora Cárdenas
Realización vestuario	Irma Troncoso
Jefe de taller	Luis Romero
Ayudante	Luis Solar
Jefe de electricistas	Luis Saldaña
Sonidista	Enrique Hidalgo

Elenco
Alberto Villegas
Fernando Farías
Brisolia Herrera
Sergio González
Gloria Varela
Sergio Madrid
Juan Arévalo
Vicente Santamaría
Mireya Mora

Blues por Mr. Charlie
de James Baldwin
adaptación de Darío Pulgar y Gustavo Meza
estreno, julio de 1969

Dirección	Gustavo Meza
Traducción	Gustavo Meza Darío Pulgar
Asistente de dirección	Brisolia Herrera
Escenografía, Iluminación, Vestuario	Héctor Hodgkinson
Peinados	Silvia Fierro
Preparación del instrumento expresivo del elenco	Jaime Schneider
Dirección de escena	Nina García
Apuntadora	Dora Cárdenas
Encargada de vestuario	Irma Troncoso
Jefe de taller	Luis Romero
Ayudantes	Luis Solar Carlos Solar
Electricista	Luis Saldaña
Sonidista	Enrique Hidalgo

Fotografías y diapositivas	Darío Rioseco

Reparto

Negros:	
Rvdo. Meridian Henry	Alberto Villegas
Mamá Henry	Mireya Mora
Richard	Juan Arévalo
Juanita	Ximena Gallardo
Lorenzo	Fernando Farías
Pete	Sergio González
Joel Davis, Papá D.	Sergio Madrid
Pueblo Negro	Mercedes Silva
	María Miguel
	Digna Sepúlveda
	Hugo Valería
	Raúl Jofré
	Meinrada Domeisen
	Marina Paolinelli
	Cecilia del Mauro
	Hugo Varela
	José Caamaño
Blancos:	
Lyle Britten	Roberto Navarrete
Josephine Britten	Gloria Varela
Parnell James	Vicente Santamaría
Hazel	Norma Gómez
Susan	Brisolia Herrera
Lilian	Inés González
Ellis	Luis Vives
Rvdo Phelps	Gastón Iturra
George	Luis Ayala
Abogado Defensor	Sergio Meza
Juez	Luis Ayala
Fiscal	Luis Alarcón

Cementerio de automóviles de Fernando Arrabal estreno, agosto de 1969

Dirección	*Sergio González*
Escenografía, Iluminación	Héctor Hodgkinson

Elenco

Brisolia Herrera
Sergio Madrid
Ximena Gallardo
Alberto Villegas
Juan Arévalo
Fernando Farías
Jorge Gajardo

TEATRO DE LA UNIVERSIDAD DE CONCEPCION
TEMPORADA 1971

LOS PEQUEÑOS BURGUESES

OBRA EN DOS PARTES DE MAXIMO GORKI

REPARTO: por orden de aparición:

Tatiana ..... MARIA EUGENIA CAVIERES
Polia ..... INES GONZALES
Piotr ..... ALEJANDRO CASTILLO
Bescemionof ..... VICENTE SANTAMARIA
Akulina ..... BRISOLIA HERRERA
Teteref ..... JOSE SOZA
Nil ..... PEDRO VILLAGRA
Perchijin ..... FERNANDO FARIAS
Stepanida ..... MIREYA MORA
Elena ..... MARIA BEATRIZ LANGDON
GLORIA VARELA
Shishkin ..... JUAN AREVALO
El Médico ..... ALBERTO VILLEGAS

Dirección MOHSEN YASSEEN

Escenografía, vestuario e iluminación HECTOR HODGKINSON

Ayudantía de dirección Hernán Ormeño

Música Eugenio Urrutia

Diseños de Escenografía NINA GARCIA, Ayudantes DORA CARDENAS, Sonido PEDRO RAVANAL, Escenografía Vestuario IRMA TRONCOSO, Jefe de Tramoya LUIS ROMERO, Ayudantes LUIS SOLAR y CARLOS SOLAR, Electricista LUIS SALDAÑA, Diseño afiche y programa DOMINGO BAÑO, Peinados SYLVIA FIERRO VENEGAS, Utilería [illegible], Impresión Programa IMPRENTA UNIVERSIDAD DE CONCEPCION.

Habrá un intermedio de 15 minutos entre cada parte.

Los pequeños burgueses de Máximo Gorki estreno, agosto de 1971

Dirección	Mohsen Yasseen
Asistente de dirección	Hernán Ormeño
Escenografía, Iluminación, Vestuario	Héctor Hodgkinson
Peinados	Sylvia Fierro
Música	Eugenio Urrutia
Dirección de escena	Nina García
Apuntadora	Dora Cárdenas
Encargada de vestuario	Irma Troncoso
Jefe de tramoya	Luis Romero
Ayudantes	Luis Solar
	Carlos Solar
Electricista	Luis Saldaña
Sonidista	Pedro Ravanal
Afiche y Programa	Domingo Baño

Reparto

Tatiana	María Eugenia Cavieres
Polia	Inés González
Piotr	Alejandro Castillo
Bescemionof	Vicente Santamaría
Akulina	Brisolia Herrera
Teteref	José Soza
Nil	Pedro Villagra
Perchijin	Fernando Farías
Stepanida	Mireya Mora
Elena	María Beatriz Langdon
	Gloria Varela
Shishkin	Juan Arévalo
El Médico	Alberto Villegas

Dirección, Coreografía	Heine Mix
Asistente de dirección	Brisolia Herrera
Escenografía, Iluminación	Héctor Hodgkinson
Vestuario	Irma Troncoso
Música	Chico Buarque de Hollanda
Máscaras y Marioneta	Lientur Rojas
Dirección de escena	Nina García
Apuntadora, Compaginación musical	Dora Cárdenas
Utilería	Carlos Saldaña
Jefe de tramoya	Luis Romero
Ayudantes	Luis Solar
	Carlos Solar
Electricista	Luis Saldaña
Sonidista	Pedro Ravanal
Afiche	Domingo Baño

Reparto

Severino	Hernán Ormeño
Doña Muerte	Mireya Mora
Señor de la Sexmería, Integrante funeral del labrador, Carnaval-Rey Momo, Sepultero 2, José	Pedro Villagra
Joven viejo, Cofrade 1, Futbolista 2, Integrante funeral del labrador, Vendedor de tiquitaca, Fotógrafo del funeral de ricos, Botero	Juan Arévalo
Esclavo, Cofrade 2, Ojalatero, Integrante funeral del labrador, Sepulturero 1, Botero	Fernando Farías
Pescadora, voz de cantora, Integrante funeral del labrador, suplementera, Recolectora de Caixinha, Integrante funeral de ricos, Gitana	Inés González
Mujer embarazada, voz de cantora, Integrante funeral del labrador, Vendedora de flores, Integrante funeral de ricos, Gitana	Brisolia Herrera
Esclava, voz de cantora, Viuda de funeral de ricos, Vendedora de collares, Recolectora de Caixinha, Integrante funeral del labrador, Pescadora	María Eugenia Cavieres

Voz de cantora, Integrante funeral del labrador, vendedora de cebollas, Integrante funeral de ricos, Pescadora	Edith Hupper
Voz de cantora, Integrante funeral del labrador, Suplementera, Integrante funeral de ricos, pescadora	Paula Novoa
Esclavo, Futbolista 1, Vendedor de dulces, Integrante funeral del labrador, Integrante funeral de ricos, Botero	Leonardo Archiles
Minero, Integrante funeral del labrador, Suplementero, Integrante funeral de ricos, Botero	Jorge Lizama
Esclavo, Integrante funeral del labrador, Vendedor de pescado, Integrante funeral de ricos, Botero	José Urra
Esclavo, Futbolista 4, Integrante funeral del labrador, Vendedor de cangrejos, Integrante funeral de ricos, Botero	Alfredo Navarrete
Esclavo, Futbolista 3, Integrante funeral del labrador, Suplementero, Carnaval-Jesucristo, Integrante funeral de ricos, Botero	Víctor Vásquez

El muro
de Efraín Díaz
estreno, diciembre de 1971

Dirección	Roberto Navarrete
Escenografía, Iluminación, Vestuario	Héctor Hodgkinson

Elenco

Pedro Villagra
Brisolia Herrera
Mireya Mora
José Soza
Pedro Castillo
Fernando Farías

Hora Cero
de Roberto Navarrete
estreno, abril de 1972

Dirección	Roberto Navarrete
Asistente de dirección	Alejandro Castillo
Escenografía, Iluminación, Vestuario	Héctor Hodgkinson
Música incidental	Wilfried Junge
Ejecución musical	Orquesta Sinfónica Universidad de Concepción
Dirección de escena	Nina García
Apuntadora	Dora Cárdenas
Encargada de vestuario	Irma Troncoso
Jefe de tramoya	Luis Romero
Ayudantes	Luis Solar
	Carlos Solar
Electricista	Luis Saldaña
Sonidista	Pedro Ravanal
Banda sonora	Hernán Miller
Afiche	Domingo Baño

Reparto

Miguel Jesús Padilla	Pedro Villagra
Amante	María Eugenia Cavieres
Esposa	Gloria Varela
Juez, Servidor	Fernando Farías
Magnate, Juez, Profesor, Torturador, Soldado	Alejandro Castillo
Abogado, Profesor, Soldado	Hernán Ormeño
Profesor, Tortutador, Servidor, Soldado	Leonardo Archiles
Sacerdote, Padre, Magnate	Alberto Villegas
Bailarina	Mireya Mora

La Canción Rota
de Antonio Acevedo Hernández
estreno, junio de 1972

Dirección	Fernando Farías
	Alejandro Castillo
	Alberto Villegas
Coordinación general	Alberto Villegas
Escenografía, Iluminación	Héctor Hodgkinson
Música	Eduardo Gajardo
Dirección de escena	Nina García
Apuntadora	Dora Cárdenas
Encargada de vestuario	Irma Troncoso
Jefe de tramoya	Luis Romero
Ayudantes	Luis Solar
	Carlos Solar
Electricista	Luis Saldaña
Sonidista	Pedro Ravanal
Visión pictórica de la obra	Víctor Paz
Afiche y Programa	Homero Fuica

Reparto

Mariana	Inés González
Mercedes	Gloria Varela
Quiteria	Mireya Mora
Esteban	Roberto Navarrete
Salvador	Alejandro Castillo
Panta	Juan Arévalo
Jecho	Fernando Farías
Abdón	Alberto Villegas
José de la Cruz	Leonardo Archiles
Chumingo	Sergio Zúniga
Tobías	Pedro Villagra
Peón	Gustavo Mendoza
Mujer del peón	María E. Cavieres
Carabinero 1	Nelson Reyes
Carabinero 2	Juan Sandoval
Reinoso	Jaime Pincheira
Campesina	Brisolia Herrera
Poblador 1	Victor Paz
Poblador 2	Jaime Pincheira
Poblador 3	Brisolia Herrera
Poblador 4	Fernando Farías
Poblador 5	Juan Sandoval
Pobladores	Nelson Reyes
	María E. Cavieres
	Gustavo Mendoza
	Leonardo Archiles
	Alberto Villegas
	Hernán Ormeño

Lisístrata González
de Sergio Arrau
estreno, septiembre de 1972

Dirección	Edgardo Bruna
Asistente de dirección, Dirección de escena	Nina García
Escenografía, Iluminación	Héctor Hodgkinson
Vestuario	Ninon Jego
Música	Eugenio Urrutia
Interpretación musical	Jorge González
	Helmutuh Obrist
	Héctor Escobar
	Fernando Poveda
	Eduardo Gajardo
	Eduardo Olmedo
	Genaro Burgos
	Eugenio Urrutia
Coreografía	Raquel Gaete
Apuntadora	Dora Cárdenas
Encargada de vestuario	Irma Troncoso
Ayudante	Elisa Contreras
Jefe de tramoya	Luis Romero
Ayudantes	Luis Solar
	Carlos Solar
Electricista	Luis Saldaña
Sonidista	Pedro Ravanal
Afiche	Domingo Baño

Reparto

Mujeres:	
Eufemia	María Inés Chavarría
Rosario	Graciela Maraboli
Lisístrata	María Eugenia Cavieres
Lastenia	Inés González
Ruperta, Gina, Sra del Patrón	Edith Huper
Zulema, Sra de Usía	Helia López
Chepa, Madame Fru Fru	Mireya Mora
Laura, Katty, Sra. de Rafael	Gloria Varela
Ña Rufina	Brisolia Herrera
Hombres:	
Ramón	Leonardo Archiles
Evaristo	Sergio Zúñiga
José, Manuel, Juan, Gustavo	Alejandro Castillo
Patrón	Alberto Villegas
Sargento, Usía	Hernán Ormeño
Carabinero Tapia, Agustín	Jaime Pincheira
Cura	Roberto Navarrete
On Cloro, Bombita	Juan Arévalo
Zoilo	Juan Sandoval
Facundo, Rafael, Interventor	Pedro Villagra
Obispo, Rosendo	Fernando Farías
Secretario	Oscar San Martín

Santa Juana de América
de Andrés Lizarraga
estreno, mayo de 1973

Dirección	Julio Román
Escenografía, Iluminación	Héctor Hodgkinson
Dirección de escena	Nina García
Apuntadora	Dora Cárdenas
Jefe de tramoya	Luis Romero
Ayudantes	Luis Solar
	Carlos Solar
Electricista	Luis Saldaña
Sonidista	Pedro Ravanal
Programa	Domingo Baño

Reparto

Mayor de Plaza, Joaquín Taborga	Fernando Farías
Terrateniente, Abelardo Acuña	Roberto Navarrete
Indalecio Sandi	Juán Arévalo
Hermana Gervasia	Brisolia Herrera
Rosalía Azurduy	Gloria Varela
Manuel Ascencio Padilla	Hernán Ormeño
Un Sargento Realista	Leonardo Archiles
Un Soldado Realista	Juan Arévalo
Juan José Castelli	Alberto Villegas
Hombre I	Leonardo Archiles
Hombre II	Fernando Farías
Guerrillero I	Leonardo Archiles
Guerrillero II	Alberto Villegas
Un Teniente	Fernando Farías
Auditor Villegas	Fernando Farías
Alférez Acuña	Juan Arévalo
Hombre III	Leonardo Archiles
Hombre IV	Alberto Villegas
Juana Azurduy	María Eugenia Cavieres

Este libro
se terminó de imprimir
en el mes de abril de 2003
en Trama Impresores S.A.
Talcahuano
Chile

David Stitchkin
Shenda Román
Alberto Rivera
Vicente Santamaría

Fernando Pinto
Pedro Villagra
Nelson Villagra
Gustavo Meza

Pedro de la Barra
Gloria Varela
Pedro Montheiru
Inés González

Aída Garcés
Jorge Gajardo
Juan Arévalo
Héctor Hodgkinson

Fanny Martínez
Sergio Madrid
Ximena Gallardo
Juan Arévalo

Gonzalo Palta
Francisco Rivera
Hernán Ormeño
Atahualpa del Cioppo

Mireya Mora
Sonia Jara
Alejandro Castillo
Vicente Santamaría

Delfina Guzmán
Alberto Villegas
Inés González
Brisolia Herrera

ISBN 956-227-259-1

HISTORIAS DEL TEATRO DE LA UNIVERSIDAD DE CONCEPCIÓN

TUC