



HACIA UNA POÉTICA DE LA NUEVA DIRECCIÓN TEATRAL
FEMENINA CHILENA, A TRAVÉS DE UN EJEMPLO
DESTACADO: ALIOCHA DE LA SOTTA (2000 – 2012).

Candidatas:

Nathalia Denisse Mardones Subiabre

Opta al título de Actriz con especialidad en Pedagogía Teatral

Camila Fernanda Martínez Varas

Opta al título de Actriz con especialidad en Pedagogía Teatral

Profesora Guía:

Dra. Verónica Sentis Herrmann

Para mis madres Evelyn Subiabre y Carmen Salas.

Para Carlos, Javier, Marcela, Oriana y Valeria.

TABLA DE CONTENIDO

AGRADECIMIENTOS	7
INTRODUCCIÓN	10
CAPÍTULO I:	
ANTECEDENTES DE LA DIRECCIÓN TEATRAL FEMENINA EN CHILE	15
1.1 INSERCIÓN DE LA MUJER EN CAMPOS LABORALES TRADICIONALMENTE MASCULINOS	17
1.2 BREVE PANORÁMICA DE LA DIRECCIÓN TEATRAL FEMENINA (1941 - 2000)	26
1.2.1 PRIMER PERÍODO (1941 - 1952)	30
a) CONTEXTO SOCIO POLÍTICO	30
b) ACTIVIDAD TEATRAL DE LA ÉPOCA	38
c) DIRECTORAS DEL PERÍODO	41
1.2.2 SEGUNDO PERÍODO (1952 - 1964)	54
a) CONTEXTO SOCIO POLÍTICO	54
b) ACTIVIDAD TEATRAL DE LA ÉPOCA	62
c) DIRECTORAS DEL PERÍODO	65
1.2.3 TERCER PERÍODO (1964 - 1970)	78
a) CONTEXTO SOCIO POLÍTICO	78
b) ACTIVIDAD TEATRAL DE LA ÉPOCA	83
c) DIRECTORAS DEL PERÍODO	86

1.2.4 CUARTO PERÍODO (1970 - 1973)	91
a) CONTEXTO SOCIO POLÍTICO	91
b) ACTIVIDAD TEATRAL DE LA ÉPOCA	97
c) DIRECTORAS DEL PERÍODO	100
1.2.5 QUINTO PERÍODO (1973 - 1990)	107
a) CONTEXTO SOCIO POLÍTICO	107
• 1973 - 1976	
• 1976 - 1983	
• 1983 - 1990	
b) ACTIVIDAD TEATRAL DE LA ÉPOCA	124
• 1973 - 1976	
• 1976 - 1983	
• 1983 - 1990	
c) DIRECTORAS DEL PERÍODO	134
1.2.6 SEXTO PERÍODO (1990 - 2000)	144
a) CONTEXTO SOCIO POLÍTICO	144
b) ACTIVIDAD TEATRAL DE LA ÉPOCA	149
c) DIRECTORAS DEL PERÍODO	152
1.2.7 ESTRENOS DE DIRECTORAS TEATRALES DURANTE LOS PERÍODOS ESTUDIADOS	164

CAPÍTULO II:	
CONCEPTOS FORMALES DE POÉTICA Y ESTÉTICA	169
2.1 POÉTICA	170
2.2 BREVE HISTORIA DE LA ESTÉTICA Y SUS PRINCIPALES EXPONENTES	175
2.3 HACIA UNA ESTÉTICA / POÉTICA TEATRAL CONTEMPORÁNEA	186

CAPÍTULO III:

ANÁLISIS DE LA PROPUESTA ESCÉNICA DE ALIOCHA DE LA SOTTA (2000 – 2012)

3.1 BREVE TRAYECTORIA DE ALIOCHA DE LA SOTTA	193
3.2 FICHAS TÉCNICAS DE PUESTAS EN ESCENA ESTRENADAS	196
<ul style="list-style-type: none"> • FICHA TÉCNICA <i>LA LLUVIA DE VERANO</i> • SÍNTESIS ARGUMENTAL 	
<ul style="list-style-type: none"> • FICHA TÉCNICA <i>PRESENTE!</i> • SÍNTESIS ARGUMENTAL 	
<ul style="list-style-type: none"> • FICHA TÉCNICA <i>LA HISTORIA DE UN NIÑO QUE ENLOQUECIÓ DE AMOR</i> • SÍNTESIS ARGUMENTAL 	
<ul style="list-style-type: none"> • FICHA TÉCNICA <i>LA MALA CLASE</i> • SÍNTESIS ARGUMENTAL 	
<ul style="list-style-type: none"> • FICHA TÉCNICA <i>GALILEI</i> • SÍNTESIS ARGUMENTAL 	
<ul style="list-style-type: none"> • FICHA TÉCNICA <i>FUMAR POR DEPORTE</i> • SÍNTESIS ARGUMENTAL 	
<ul style="list-style-type: none"> • FICHA TÉCNICA <i>LA CHANCHA</i> • SÍNTESIS ARGUMENTAL 	
3.3 ANÁLISIS DE CONSTANTES EN EL TRABAJO DIRECTORIAL DE ALIOCHA DE LA SOTTA	211
3.3.1 TEMÁTICA	211
3.3.2 INVESTIGACIÓN Y TRABAJO DE MESA	234

a)	ADAPTACIÓN DEL TEXTO DRAMÁTICO	234
b)	ESTUDIOS TEÓRICOS PRELIMINARES	238
c)	PLANTEAMIENTO DE LA TESIS GRUPAL	244
3.3.3	ACTUACIÓN	246
3.3.4	VESTUARIO	261
3.3.5	ESCENOGRAFÍA	270
3.3.6	ILUMINACIÓN	281
3.3.7	MÚSICA	289
	CONCLUSIONES	292
	ANEXOS	303
	BIBLIOGRAFÍA	362

Agradecimientos

En esta etapa final de nuestros procesos académicos, queremos agradecer a las personas que han sido parte de esta gran experiencia que nos ha significado estos años de Carrera.

En primer lugar, agradecemos a nuestra profesora guía, Verónica Sentis Herrmann, por su apoyo y orientación tan acertada en lo largo de estos meses, por las conversaciones desinteresadas, la preocupación constante por direccionar nuestra investigación hacia los causes de impacto concretos. Sin duda, ha fortalecido nuestros puntos de vista hacia espacios de reflexión que van más allá de lo académico y que aportarán a nuestro crecimiento como artistas y entes sociales activos. Gracias profe por la energía y la confianza puesta en nosotras... todo eso, a través de la exigencia continua.

Queremos mencionar, de manera especial, el apoyo constante de la directora teatral Aliocha De la Sotta, quien de manera paciente nos brindó, en la medida de lo posible, su tiempo y su amable disposición en el transcurso de esta investigación, la cual, sin duda, no sería la misma sin su cooperación.

A Myriam Espinoza Vergara, eternas gratitudes por ser una gran mujer de teatro, inspiradora y profesora guía por excelencia... en la vida, en la experiencia.

No podemos dejar de mencionar a algunos de los grandes profesores que hemos conocido en esta Carrera, que durante nuestros años de aprendizaje han marcado, de alguna u otra manera, el curso del mismo. Carlos Díaz Amigo y Miguel Pizarro Muñoz, artistas innatos, que a través del rigor, muchas veces despreciado en estos lugares tan fríamente institucionalizados, nos demuestran día a día el valor de la creación y la ética del arte. Muchas gracias.

Debemos también destacar la colaboración del investigador teatral Remberto Latorre, quien aportó considerablemente en esta investigación gracias a su experticia historiográfica y su brillante memoria.

A nuestras familias por la paciencia y apoyo de estos difíciles pero divertidos años; Oriana Varas, Carlos Martínez, Javier Martínez, Marcela Varas, Cecilia Valencia,

Hilda Rojas, Manuel Varas, Marcelo Martínez, Manolo Varas, Loreto Martínez, Luisa Villalón, Jessica Varas; Johan Araya; a Marco Mardones, porque los años que se pierden, sin duda se recuperan.

Y, ¡por supuesto!, a todos los amigos, los ridículos de siempre, que con risas y llantos histriónicos lucharon codo a codo con nosotras por el simple hecho de vivir en paz y llenos de amor; Daniel Silva y familia, Nadia González, Max Lüebert, Daybelis Segovia, Felipe Ortiz, Valeria Bravo, a La Mink´a por sus comidas de amor, a las discípulas de Jebús, María José Lizama y Stephanie Villagrán, por compartir la histeria y la historia de este momento, Jenny Cortés, Kail Ayala, Tamara Martínez, Natalya Álvarez, Felipe Fernández, Almendra Henríquez, Claudia Muñoz, Richi Ruz y Manuel Órbenes, Tania Núñez y familia, Morín González, Tobi, al libro amarillo...

A nuestros queridos primeros estudiantes, con quienes vivenciamos en la práctica pedagógica. Por su alegría inolvidable.

Y a todos los compañeros hermosos y los no tanto, porque el aprendizaje, el amor, la energía quedaron en el sudor del training, en el recuerdo de un momento único donde nada importa.

Gracias. ☺

Introducción

A través de la historia de nuestro país, podemos observar que el rol de la mujer ha estado vinculado, mayoritariamente, a labores de índole doméstica, en contraposición con sus pares masculinos, quienes se han desarrollado en variados ámbitos sociales, generando diversos aportes en la memoria cultural chilena. Este fenómeno de desigualdad en las oportunidades de ambos, se produjo principalmente, por las innumerables prohibiciones hacia el género femenino, tales como la imposibilidad de acceder a la educación o a la equidad de derechos civiles. Respondiendo a una concepción establecida socialmente, donde la mujer es a la naturaleza, lo que el hombre a la cultura.

[...] la valoración inferior de las mujeres se debe a que son consideradas en todas las culturas como más próximas a la Naturaleza que los varones. Así, la dicotomía Naturaleza/Cultura se revela como una construcción nada neutral para el género: la Naturaleza se caracteriza como femenina y la Cultura como aquello que trasciende y domina la Naturaleza, lo propiamente humano, lo masculino.¹

Pese a los antecedentes del registro oficial, existió una gran cantidad de mujeres que participaron e impulsaron los cambios sociales más significantes de la historia reciente de nuestro país, tales como las luchas obreras de principios del siglo XX o como militantes de organizaciones contra la Dictadura Militar de Augusto Pinochet.

Asimismo, en el plano artístico nacional, la dirección teatral se ha forjado bajo los cánones sociales de hegemonía sexual, puesto que aquella labor fue impulsada y desarrollada, principalmente, por varones. Debido a ello, las labores femeninas dentro del teatro estuvieron ligadas, ante todo, a la actuación. Por consiguiente, su participación dentro de otras áreas no ocurrió hasta la creación de los Teatros

¹Oyarzún, Kemy; Et al: *Labores de Género, Modelo para Rearmar el Trabajo*, Ediciones Generam, Santiago de Chile, 2006, p.10.

Universitarios en la década de 1940, puesto que es allí donde algunas actrices se desarrollaron por primera vez ejerciendo el rol de la dirección teatral.

Aun cuando existieron directoras teatrales a partir de la década del '50, en la actualidad no es factible hallar información acabada de sus trabajos directoriales, ya que la documentación histórica que posee el teatro en nuestro país, sólo ha potenciado la figura del director teatral, lo que dificulta la posibilidad de establecer una línea histórica que dé cuenta de su desarrollo en el tiempo. Sin embargo, a partir de la década de 1990 el número de direcciones escénicas ejecutadas por mujeres aumentó considerablemente, propiciando una nueva generación de directoras, las cuales iniciaron su actividad a partir del año 2000, manteniéndose vigentes en la escena nacional hasta la actualidad.

Si bien nuestro principal interés investigativo reside en las directoras teatrales contemporáneas y el análisis de sus rasgos poéticos, estéticos, ideológicos y metodológicos (dado el crecimiento exponencial de directoras desde el año 2000 en adelante), no es posible realizar una panorámica general de la dirección escénica de mujeres en la actualidad, pues excede las posibilidades de una Memoria de pregrado, realizada en un periodo de tiempo del todo acotado. En virtud de ello hemos restringido nuestro foco de estudio escogiendo como primer acercamiento a la directora teatral Aliocha De la Sotta, analizando su trabajo escénico que se extiende entre los años 2000-2012.

Con respecto a la selección de la directora a analizar, se generó a partir de variados criterios tales como haber estrenado más de tres montajes en teatro profesional durante el período estudiado (2000-2012), y poseer una cierta unidad temática en sus trabajos escénicos, lo cual pudiera aportar a los objetivos de la investigación. En este sentido, la directora De la Sotta cumplió con dichos criterios, ya que sus puestas en escena se orientan hacia la construcción de una temática en particular: Teatro para Adolescentes desde una mirada lúdica y educativa, siendo pionera y sostenedora de esta iniciativa en nuestro país. Además, abarca un espacio de particular interés para las autoras, quienes hemos optado por la especialidad en Pedagogía Teatral.

Sin duda, como afirman variados estudiosos y estudiosas, la discusión social en torno al género involucra desde lo biológico hasta el conflicto de clases propiamente tal. Es por esto que nuestra investigación se sustenta en los siguientes objetivos: realizar un levantamiento histórico que visibilice la labor femenina dentro de la dirección teatral en Chile, intentando disminuir el vacío de información existente en esta área, realizando un aporte a la historia del teatro de nuestro país. Asimismo, con el ejemplo de la directora Aliocha De la Sotta, estableceremos una posible poética directorial de la generación de directoras a partir del año 2000 en Chile.

Realizaremos una vinculación histórica entre el ejercicio de directoras y su contexto, hasta llegar a la directora De la Sotta, mediante una metodología de investigación cualitativa de enfoque fenomenológico, en vista de que este tipo de análisis presenta los métodos más apropiados para el estudio a realizar, otorgando herramientas de profundización y observación de los fenómenos socio-políticos.

Además de las fuentes bibliográficas necesarias para complementar la investigación, las cuales comprenden historia teatral de nuestro país y estudios acerca de las teorías de género, es fundamental el levantamiento de información mediante entrevistas y cuestionarios, debido a la carencia de datos oficializados en el relato nacional.

Por este motivo, en el primer capítulo de esta Memoria, desarrollaremos el antecedente histórico en el cual la mujer se instaló en labores, mayoritariamente masculinas, dando paso a su inserción en el área de la dirección escénica de nuestro país. Todo esto se complementará con una contextualización de los períodos históricos a través de los cuales evolucionaron las mujeres teatristas, generando un espacio propicio para el advenimiento de un número elevado de directoras en la actualidad, entre las cuales destaca Aliocha De la Sotta. Además, destacaremos la trayectoria de las directoras teatrales chilenas que ejercieron su labor entre los años 1952-1999, como una forma de historizar su participación en esta área.

Luego de aquello, en el segundo capítulo, abordaremos los conceptos de Poética y Estética, intentando establecer su aplicación en el trabajo de la directora escogida.

En el tercer capítulo, iniciaremos el estudio de la directora en cuestión, presentando un resumen de su trayectoria artística y las fichas técnicas de sus puestas en escena.

Para finalizar, ahondaremos en la propuesta escénica de Aliocha De la Sotta, mediante el análisis de sus obras teatrales estrenadas: *La lluvia de verano* (2001), *Presente!*(2004), *La historia de un niño que enloqueció de amor* (2007), *La mala clase* (2009), *Galilei* (2009), *Fumar por deporte* (2011) y *La chancha* (2012). De esta manera, estableceremos los puntos más relevantes de su trabajo directorial como lo son las temáticas que aborda, la investigación teórica previa a sus montajes, el procedimiento actoral, la utilización de vestuario, escenografía, iluminación y música.

No formará parte de esta investigación, el estudio de las directoras contemporáneas a De la Sotta, ni su posible vinculación con éstas. Tampoco incluiremos las obras de la directora, generadas a partir de procesos pedagógicos, limitándonos a sus labores dentro del teatro profesional.

Capítulo I:

Antecedentes de la Dirección Teatral Femenina en Chile.

El presente capítulo pretende esclarecer, bajo una contextualización histórica, la inclusión de la mujer en el campo de la Dirección Teatral de nuestro país. Es por esto que nos enfocaremos, en una primera instancia, en el análisis de las circunstancias bajo las cuales se insertó en campos laborales que, habitualmente, estuvieron liderados por el género masculino.

Como segundo punto de este capítulo entregaremos una breve panorámica de la dirección teatral femenina y sus principales representantes a partir de la década del '40 hasta el año 2000, vinculando el fenómeno de la aparición de mujeres en el rol de directoras de Puestas en Escena, con los procesos sociales y políticos del período señalado.

Entendemos la Dirección Teatral femenina como un devenir progresivo en el tiempo y no queremos dejar de reseñar la trayectoria de cada una de las directoras que destacan a través de los períodos estudiados, sus obras dirigidas y, en la medida de lo posible, el material crítico de sus montajes más destacados. Todo esto con el fin de entregar un marco referencial para la significativa aparición de mujeres (entre ellas Aliocha De la Sotta) en la escena teatral nacional entre los años 2000-2010.

1.1 Inserción de la mujer en campos laborales tradicionalmente masculinos.

El panorama de las mujeres a fines del siglo XIX y principios del siglo XX estuvo enmarcado dentro de los cambios socio-económicos de la época, participando desde los inicios del auge de la clase media y el proletariado, en diversas organizaciones, principalmente sindicales.

Durante el siglo XX, las mujeres de nuestro país comienzan a organizarse colectivamente, principalmente desde dos focos de interés. Por una parte aquellas más ilustradas y de sectores pudientes se cuestionan la inexistencia de derechos ciudadanos para ellas, a pesar de tener mayor educación que los hombres de clases más bajas. Por otra, las de sectores populares se plantean más radicalmente aún, cuestionando la subordinación que viven en sus trabajos asalariados y hogares; y cruzando la crítica feminista con la de clase.²

Es así como podemos encontrar organizaciones sindicales de obreras a partir del año 1887 en nuestro país. Todo esto en respuesta a la creciente demanda obrera, impulsada por la llamada “cuestión social”.

La “cuestión social”, consecuencia de la Revolución Industrial, había ido moderándose durante las últimas décadas del siglo XIX, cuando la riqueza enorme acumulada en las naciones industriales comenzó a ser mejor repartida; a esto ayudó también la ampliación de la participación política y fortalecimiento del sindicalismo.³

²Oyarzún, Kemy; Et al: OpCit, p. 58.

³Aylwin, Mariana; Et al: *Chile en el siglo XX*, Editorial Planeta, Santiago de Chile, 2008, p. 24.

Al mismo tiempo, la expansión económica como consecuencia de esta revolución, generó en nuestro país un incremento en la producción minera, agrícola y crediticia, la cual afectó de manera directa el panorama nacional.

Durante los primeros años del siglo XX, perpetuándose una situación propia del siglo anterior, Latinoamérica y Chile vivieron en una estrecha dependencia económica y cultural y, en menor grado, política con respecto a Europa. [...] En el caso de Chile, su dependencia en lo económico se daba fundamentalmente con respecto a Gran Bretaña, nación que controlaba, en buena medida, la producción del salitre chileno y, absolutamente, su comercialización. Del salitre, como veremos, dependía nuestra vida económica.⁴

Paralelamente al levantamiento obrero, el movimiento de mujeres abarcó la necesidad de un sector de la población femenina, quienes cuestionaban su participación en asuntos públicos.

En 1875, un grupo de mujeres de la ciudad de San Felipe acuden a los registros electorales, aludiendo a que la constitución otorgaba el derecho a voto a todos “los chilenos”. Este alegato finalmente desemboca en que se dicte una nueva ley de elecciones que explicita la prohibición de votar para las mujeres, junto a los dementes, sirvientes domésticos, los procesados por crimen o delito que merezcan pena afflictiva y los condenados por quiebra fraudulenta.⁵

De este modo, podemos reconocer dos corrientes primordiales del movimiento social y político de mujeres; el fomento de la lucha obrera, la cual tuvo como eje principal la crítica a la carestía de la vida, combatir la represión doméstica y la igualdad salarial con sus pares masculinos, y por otro lado, la organización por la obtención del derecho a sufragio. Si bien, ambas necesidades pretendían

⁴Ídem, pp. 27, 28.

⁵Oyarzún, Kemy; Et al: OpCit, p. 58.

favorecer al género femenino en su totalidad, no se desarrollaron en unidad, sino hasta avanzadas las primeras décadas del siglo XX.

[...] las obreras y mujeres de clases populares, no plantean como lucha principal los derechos políticos ni el derecho a voto, sino que concentran sus demandas en mejoras generales para las trabajadoras y, desde el movimiento obrero, comienzan a cuestionarse la desigualdad en que se encuentran aún comparándose con sus compañeros de clase. Las necesidades inmediatas como mejores salarios y las luchas contra la carestía de la vida, no dejan espacio a demandas como el sufragio, una necesidad demasiado burguesa para quienes veían a sus hijos morir por hambres o enfermedades.⁶

Esta brecha en la lucha femenina fue potenciada por el acceso que obtuvieron las mujeres de clase alta a estudios superiores, puesto que el factor económico se convirtió en determinante para acceder a éstos, generando una segregación entre las mujeres. Sin embargo, cabe destacar que este derecho fue otorgado recién en el año 1877 y no sin algunas objeciones.

Gracias al Decreto Amunátegui, la mujer fue admitida para realizar estudios en la Universidad de Chile, aunque “su cupo estaba limitado y sólo un 10% de los estudiantes podían ser de este género”⁷. Lo cierto es que otra de las condiciones básicas, aunque no estuviera explicitada, era que contase con una situación económica sustentable y no estuviera inmersa en muchas ocupaciones domésticas, lo cual excluyó por consiguiente, el acceso de las mujeres de las capas sociales bajas.

⁶Ídem, p. 59.

⁷Sánchez Manríquez, Karin: *El ingreso de la mujer chilena a la Universidad y los cambios en la costumbre por medio de la Ley 1872 – 1877*, Instituto de Historia, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2006, n°39, volumen 2.[online] disponible en:

http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-71942006000200005&lng=es&nrm=iso

El ingreso de la primera mujer a la Universidad de Chile se produjo en 1881, cuatro años después de la firma del decreto que le permitía realizar estudios superiores, conocido como Decreto Amunátegui, por el Ministro de Instrucción Pública que lo creó, Miguel Luis Amunátegui.⁸

A pesar de las restricciones antes señaladas, al poco tiempo comenzaron a destacar ejemplos de profesionales en el ámbito académico, que repercutieron en la creación de nuevas escuelas universitarias, instituciones públicas e, incluso, movimientos políticos.

Entre ellas podemos resaltar a Eloísa Díaz (1866-1950) quien, en 1886, se convirtió en la primera mujer médico de Chile y Sudamérica, desarrollando su carrera en el servicio médico escolar de nuestro país; Amanda Labarca⁹, profesora de Castellano, primera mujer en dar clases en la Universidad de Chile en el año 1922, creando años más tarde la Liga Cívica Femenina; Elena Caffarena¹⁰, que luego de estudiar Derecho en la Universidad de Chile, fundó el Movimiento de Emancipación de Mujeres de Chile (MEMCH) en 1934 y, en 1949, contribuyó en la redacción de la Ley de Voto Femenino; Cora Mayers¹¹, médico encargada de fundar la primera Escuela de Enfermería de la Universidad de Chile en 1930.

⁸ Ibídem.

⁹ Amanda Labarca (1886 - 1975) Destacada profesora, escritora, feminista, embajadora y política chilena. Su obra se orientó principalmente al mejoramiento de la situación de la mujer latinoamericana y al sufragio femenino en Chile.

¹⁰ Elena Caffarena (1903 - 2003) Abogada, jurista y política chilena. Es considerada, bajo el prisma de historiadores y humanistas contemporáneos, uno de los personajes públicos más relevantes de la historia chilena del siglo XX, que dedicó gran parte de su vida a la lucha por la emancipación femenina.

¹¹ Cora Mayers (1895 - 1931) Fue la encargada de fusionar su Escuela de Enfermeras con la de Enfermeras Sanitarias, creando la Escuela de Enfermería de la Universidad de Chile, en la que en reconocimiento a su labor, se le denominó como primera Directora, en 1930, permaneciendo en este cargo hasta el día de su muerte. Además se desempeñó en el Hospital Clínico de la Universidad de Chile y en el Hospital San Borja, donde creó el Servicio de Pediatría profesional, desde el cual aplicó técnicas precursoras para la época.

En el medio artístico, en 1918, se destacó Rebeca Matte¹², escultora y primera profesora extranjera en la Academia de Bellas Artes de Florencia.

Finalmente, el deporte no se quedó atrás, con Anita Lizana¹³ “La Ratita”, tenista chilena quien destacó en varios logros a nivel mundial en su categoría.

El sistema educacional, si bien entregaba posibilidades de realización a estas mujeres, una gran parte de nuestra sociedad se vio imposibilitada de acceder a ésta, puesto que la educación se encontraba fundada en criterios discriminatorios.

Entre 1900 y 1920 no hubo cambios significativos en el sistema educacional diseñado a lo largo del siglo XIX. Continuó imperando el principio del Estado docente, cuyas expresiones fundamentales eran la enseñanza primaria gratuita y la Universidad de Chile, que controlaba la educación secundaria. [...] El principal problema del sistema educacional del período, que se arrastraría a lo largo del siglo, era la estratificación discriminatoria entre los niveles primarios, secundarios y superior. [...] La mayor preocupación de la época era reducir los niveles de alfabetismo, y por ello se le otorgó mayor importancia a la enseñanza primaria.¹⁴

De esta manera, por medio del acceso a la educación y de los crecientes altibajos económicos, se gestó en la sociedad chilena una élite oligárquica, la cual constituyó el ascenso de la clase media.

Con el proceso de urbanización se produjo simultáneamente la ampliación de los sectores medios [...] compuesto por varios grupos diferentes: profesionales, profesores, burócratas, militares, pequeños comerciantes y empresarios, técnicos,

¹²Rebeca Matte (1875 - 1929). Fue la primera mujer chilena con el oficio de escultora. Artista independiente, bisnieta del humanista Andrés Bello. Fue nombrada profesora de la Academia de Bellas Artes de Florencia, cargo que nunca antes había sido otorgado a un extranjero y menos a una mujer.

¹³Anita Lizana (1915 - 1994) Tenista, n° 1 femenino a nivel mundial, además de ser la primera mujer latinoamericana en ganar un campeonato de Grand Slam en categoría Individuales, ganó el Abierto de los Estados Unidos en 1937, derrotando a JadwigaJedrzejowska de Polonia en la final.

¹⁴ Aylwin, Mariana; Et al: OpCit, p. 78.

artistas, etc. [...] La educación que recibían era en buena medida responsable de la mentalidad económica que los caracterizó en este período: una educación de carácter humanista y letrada que tendía a favorecer sus expectativas sociales, pero no a entregarles una preparación técnica ni una actitud psicológica adecuada para lograr el enriquecimiento.

La educación buscaba dar un estatus, pero un estatus según el modelo cultural impuesto por el sector alto.¹⁵

A su vez, las capas sociales bajas experimentaron el rigor de los efectos de la inflación económica y la devaluación del dinero, acrecentando el contraste con la clase alta y media. Todo esto se tradujo en una drástica condición de vida, la cual estuvo más ligada a la sobrevivencia.

Los grupos de clase media y baja, que vivían principalmente de un sueldo o salario, eran los más perjudicados con las devaluaciones y la inflación. [...] En 1900, un obrero urbano calificado ganaba 3,8 pesos al día por una jornada de diez horas y media de trabajo, sin gozar de ningún beneficio social adicional. Un obrero no calificado ganaba la mitad, y en el caso de mujeres y niños, la mitad a su vez del jornal de un hombre adulto. Naturalmente, esto los condenaba a vivir en la miseria, si se tiene en cuenta que por la misma época en Santiago una pieza de conventillo costaba entre 40 y 50 pesos mensuales.¹⁶

Una vez más el costo de la vida influyó considerablemente en la valoración del trabajo femenino, no permitiéndole un mayor progreso económico, por lo cual las mujeres de la época fueron doblemente oprimidas, en primera instancia por su condición de pobreza y en segunda, por el menosprecio de su labor asalariado.

Con la libertad ocurría lo mismo que con otros bienes sociales de la época: los sectores bajos tenían acceso muy restringido a ellos [...] Por otra parte, de la libertad política estaban marginados de hecho los grupos de orientación

¹⁵Ídem, pp. 61, 62.

¹⁶Ídem, pp. 50, 51.

revolucionaria; la libertad sindical, fundamental en nuestro tiempo, tampoco era reconocida; si bien en este caso es preciso tener en cuenta que ocurría algo parecido en Europa y Estados Unidos tras casi un siglo de luchas proletarias.¹⁷

En vista de este acontecimiento y como señalamos anteriormente, la mujer se involucró en los movimientos obreros desde el surgimiento de éstos, a fines del siglo XIX, y es en esta esfera donde articula su participación política.

Ya en 1917 surge el **Consejo Federal Femenino** dentro de la Gran Federación Obrera de Chile, que luego se transforma en la **Gran Federación Femenina de Chile**; y en 1921 la FUOF **Federación Unión Obrera Femenina**, dependiente de la IWW, internacional de trabajadores de tendencia anarquistas. Estas son las primeras organizaciones masivas de mujeres proletarias en Chile.¹⁸

Sin embargo, dentro del mismo movimiento obrero, existieron diferencias con respecto a las labores de género que debían ejercer las mujeres, puesto que sus pares masculinos “proponían liberar a la mujer del trabajo remunerado para volver a sus “tareas naturales”, de madre y esposa [...]”¹⁹ Es por esto, que se alzaron una gran cantidad de organizaciones de obreras como respuesta a esta discriminación interna.

A principios de siglo surgen periódicos de mujeres obreras, textos desde los que las propias mujeres comenzaron a cuestionarse la situación de inequidad en que vivían. En 1906 nace el periódico **La Alborada** en Valparaíso, el primero en Chile dirigido y escrito por mujeres. [...] En estos medios se denunciaba la tensión entre las demandas del movimiento obrero y las demandas feministas y de género.²⁰

¹⁷Ídem, pp. 34, 35.

¹⁸Oyarzún, Kemy; Et al: Op Cit, p. 60.

¹⁹Ibidem.

²⁰Ídem, p. 59.

De esta manera, con el nacimiento del MEMCH, Movimiento Pro Emancipación de la Mujer Chilena en 1934, las demandas femeninas en el país, las cuales habían sido llevadas de manera separada hasta ese momento, toman un curso en común con las acciones de este movimiento político.

El MEMCH realizó manifestaciones públicas masivas y callejeras. Algunas de sus demandas eran: derechos políticos plenos para las mujeres, igualdad de derechos civiles, igualdad salarial para hombres y mujeres, educación sexual, derecho a sala cunas para las trabajadoras, promoción de anticonceptivos, legislación a favor del aborto y el divorcio, salario mínimo. Así, el MEMCH supo conciliar los intereses de mujeres de diferentes clases sociales, luchando por el derecho a sufragio sin olvidar los otros problemas que aquejaban a las mujeres, como los derechos sexuales y reproductivos, y mejores salarios.²¹

Por consiguiente, el MEMCH logró convocar a mujeres de diversos sectores sociales de nuestro país, aunándolas en una causa común; la obtención del sufragio femenino como la herramienta que las llevaría a concretar su petitorio de manera íntegra.

En 1936 se forma en el país el Frente Popular, con gran apoyo de las mujeres, resultando electo Pedro Aguirre Cerda, quien apoyó la lucha por la obtención del voto femenino pleno, enviando un proyecto de ley. Sin embargo su muerte y la falta de unidad del movimiento de mujeres imposibilitaron el buen término de este proyecto.²²

Finalmente, podemos destacar que la inclusión de la mujer en campos laborales, mayoritariamente masculinos, derivó en las luchas feministas y de género de

²¹Ídem, p. 61.

²²Ídem, p. 62.

principios del siglo XX, dando un especial auge tanto al movimiento obrero chileno y a los cambios políticos en materia de inclusión.

A modo de comparación, expondremos para concluir este primer análisis, un cuadro resumen respecto a la obtención del voto femenino en Latinoamérica a manera de comprender la evolución de la inclusión cívica de las mujeres en nuestro continente.

Fechas en que las mujeres lograron el derecho a sufragio en algunos países de Latinoamérica²³:	
1929 – Ecuador	1949 – Chile
1932 – Uruguay y Brasil	1952 – Bolivia
1935 – Puerto Rico	1953 – México
1939 – El Salvador	1954 – Colombia
1945 – Guatemala y Panamá	1955 – Perú
1947 – Argentina	1961 – Paraguay

²³Ídem, p. 53.

1.2 Breve panorámica de la dirección teatral femenina (1941-2000):

La Musa con la que sueña el poeta bosteza al escuchar sus versos.²⁴

Como hemos visto anteriormente, la inserción de la mujer estuvo ligada, en cuanto al área profesional, a labores que podríamos denominar como extensiones de su quehacer tradicional. Se destacó en roles en que aparecía como sustituta de la madre: educadora, médico pediatra, dedicada a la salud de los niños, etc. En relación al movimiento artístico en nuestro país, la mujer tuvo, principalmente, ligazón directa con la escritura o la plástica, ya que se presentó como una tarea que podía realizarse sin necesitar la inclusión de ésta en el espacio de lo público. La mujer buscó posicionarse en el mundo laboral y social masculino y se valió de los trabajos que ya conocía, esta vez, profesionalizándolos. Sin embargo, su participación en aquel universo profesional debió tener esa cuota de relación a las tareas domésticas, como medio de entrada a un sistema que, hasta aquel entonces, no permitió su ejercicio acabado en áreas más amplias.

Para un individuo que se experimenta como sujeto, autonomía, trascendencia, como un absoluto, es una extraña experiencia descubrir en sí mismo, a título de esencia dada, la inferioridad: es una extraña experiencia para quien se plantea ante sí como el Uno, verse revelado a sí mismo como disimilitud. Eso es lo que le sucede a la niña cuando, al hacer el aprendizaje del mundo, se capta en él como mujer. La esfera a la cual pertenece está cerrada por todas partes, limitada, dominada por el universo masculino: por alto que se ice, por lejos que se aventure, siempre habrá un techo sobre su cabeza y unas paredes que le impedirán el paso. Los dioses del hombre se hallan en un cielo tan lejano, que, en verdad, para él, no hay dioses: la niña, en cambio, vive entre dioses de rostro humano.²⁵

²⁴De Beauvoir, Simone: *El segundo sexo*, De bolsillo, Buenos Aires, 2012, p.195

²⁵Ídem, p.197

Como podemos ver en el texto de Simone de Beauvoir, cada individuo, independiente de su género, busca a través de su quehacer métodos para autovalidarse como sujeto. Empero, las sociedades se organizan de manera tal que ciertas tareas parecieran estar asignadas a hombres o mujeres respectivamente, según cánones preconcebidos y de los cuales no poseemos conocimiento concreto acerca de su naturaleza. Es así como la asignación de los deberes sociales y políticos ha estado establecido bajo un orden social, que Pierre Bourdieu, en su texto *La dominación masculina* llama la “Paradoja de la doxa”²⁶.

La división entre los sexos parece estar “en el orden de las cosas”, como se dice a veces para referirse a lo que es normal y natural, hasta el punto de ser inevitable: se presenta a un tiempo, en su estado objetivo, tanto en las cosas (en la casa por ejemplo, con todas sus partes “sexuadas”), como en el mundo social y, en estado incorporado, en los cuerpos y en los hábitos de sus agentes, que funcionan como sistemas de esquemas de percepciones, tanto de pensamiento como de acción.²⁷

Es por este “orden de las cosas” que las mujeres de principios del siglo XX destacaron con cierta timidez en ámbitos principalmente dedicados a la educación y a la salud, ya que la “doxa” estableció que otras áreas del trabajo estaban vinculadas con el género masculino, excluyéndolas así de esas posibilidades.

Independiente a este fenómeno, el mundo del teatro conoció aristas diferentes con respecto al tema de la inclusión de la mujer en el trabajo teatral, ya que fue parte de esta rama artística a partir del siglo XVI, principalmente como actriz.

²⁶El concepto “Doxa” deriva del griego “Opinión” y tiene que ver con el conocimiento popular, es decir, un conocimiento superficial y limitado de las cosas. Todo esto vinculado a la percepción sensorial y primaria. El conocimiento dóxico aplica su especificidad en las apariencias, no sobre la realidad sistemática y comprobable. Este conocimiento adquiere una valoración negativa cuando se homologa al sentido común.

http://www.avizora.com/publicaciones/filosofia/textos/0040_funcion_filosofia_cultura.htm

²⁷Bourdieu, Pierre: *La dominación masculina*, Editorial Anagrama, Barcelona, 2000, p.21.

Al lado de las grandes damas, en el mundo se afirman algunas personalidades que escapan a las coacciones burguesas; se ve aparecer una especie desconocida: la actriz. En 1545 es cuando se señala por primera vez la presencia de una mujer en un escenario; todavía en 1592 no se conocía más que a una; al comienzo del siglo XVII, la mayor parte de ellas son esposas de actores; pero en seguida se independizan en su carrera, al igual que en su vida privada.²⁸

La actriz del siglo XVI tomó la alternativa teatral como un mecanismo de emancipación laboral y personal, siendo, como lo declara el texto citado, esposa de algún actor, para luego ser parte del elenco de los grupos teatrales de la época.

En este sentido podemos reconocer que el trabajo teatral femenino (en su calidad de actriz) se inició con varios siglos de anticipación en comparación a otros espacios laborales. Sin embargo, tomando en cuenta que la figura del Director Teatral aparece a finales del siglo XIX con André Antoine, (denominado el primer director de escena, fenómeno que podremos analizar en el capítulo II de nuestra investigación) la mujer directora, tarda alrededor de 60 años en posicionarse en nuestro país en comparación a los referentes, principalmente, europeos.

A continuación, realizaremos una breve panorámica de los períodos históricos donde se desarrolla la evolución de la dirección teatral de mujeres, abordando el acontecer socio- político del momento. De esta manera, podremos analizar sus influencias, tanto en la participación de la mujer en aquellos ámbitos, como en el trabajo teatral, para terminar con pequeñas trayectorias de las directoras que aparecen en cada etapa. Las artistas que destacaremos, se encontrarán en el período donde se registra su primera dirección escénica profesional, más allá de su trayectoria a través del tiempo. Denominaremos Etapa a un cierto período de tiempo históricamente significativo. Las etapas que estudiaremos se dividirán de la siguiente manera: **1er período:** 1941-1952, **2do período:** 1952-1964, **3er**

²⁸De Beauvoir, Simone: Op Cit, p.93.

período: 1964-1970, **4to período:** 1970-1973, **5to período:** 1973-1990 y **6 período:** 1990-2000.

Esta división por etapas responde a la necesidad de vincular la historia de la Dirección Teatral femenina con el devenir histórico de nuestro país. Esto, asociado a los períodos presidenciales correspondientes, puesto que es en cada uno de ellos donde se gestan los cambios que implican a toda la sociedad.

El estudio preliminar de dichos contextos nos servirán a manera de introducción y contextualización para lo que será nuestro foco de estudio; el trabajo directorial de mujeres a partir del año 2000, tomando como principal referente el ejercicio de la directora teatral Aliocha De la Sotta.

1.2.1 Primer período(1941-1952)

a) Contexto socio-político:

A manera de preámbulo para el análisis del período señalado, cabe destacar que a partir del año 1938 en nuestro país, comenzaron los llamados Gobiernos Radicales, teniendo como primer representante a Pedro Aguirre Cerda, quien fue electo en ese año como Presidente de la República, apoyado por el Frente Popular, coalición formada por el Partido Socialista, el Partido Comunista y el Partido Radical.

Recordemos que Aguirre Cerda fue apoyado por un gran número de mujeres en su candidatura, quienes a pesar de no poder votar por él, marcaron una presencia considerable durante su campaña, puesto que el candidato se manifestaba como partidario del voto femenino pleno.

El nuevo gobierno trae en su programa un modelo económico llamado de Sustitución de Importaciones, que consiste en producir internamente buena parte de los productos que el país importaba; para ello el Estado se encarga de apoyar la industrialización del país, mediante la creación de la CORFO, situación que crea actividad y hace crecer el aparato del Estado y, con él, a la clase media, cómodamente instalada ahora en el poder político.²⁹

Gracias a las iniciativas económicas y sociales del gobierno de Aguirre Cerda, la clase media comenzó a crecer y, por consiguiente, su inclusión en diversas áreas que les habían sido negadas, principalmente la educación.

²⁹Illanes, Mónica: *Dramaturgia femenina en el teatro del presente siglo*, Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1991, p.13.

En otra área estratégica, como lo era la educación, Pedro Aguirre Cerda proclama como lema de su gobierno “Gobernar es Educar”, haciendo efectiva en su mandato la Ley de Educación Primaria Obligatoria. Dicha Ley fomentaba la construcción de numerosas escuelas, promoviendo el desarrollo educativo en los sectores rurales y aumentando, por ende, el número de alumnos.³⁰

Es por esta razón que la incorporación de la mujer en ramas sociales más amplias se hizo posible, ya que se fomentó, en primer lugar, su integración masiva en la educación, gracias a las reformas señaladas.

Con el estallido de la Segunda Guerra Mundial en 1939, el país recibe una gran cantidad de migrantes de diversas partes del mundo, en busca de refugio en países ajenos al gran conflicto bélico. Además, ese mismo año Pablo Neruda fue nombrado Cónsul para la migración española, sede en París. Tras sus gestiones consigue el viaje del barco “Winnipeg” desde Francia a Valparaíso, para traer a Chile a más de dos mil personas que escapaban de la Guerra Civil Española. Es así como Chile se convirtió en el sitio de acogida para extranjeros provenientes, principalmente, desde Europa.

[...] cuando el mundo se sacudió con la Segunda Guerra, situación que enfrentó a intereses ajenos a los nuestros, pero que no pudo dejar de involucrarnos; como efecto directo el país recibió migrantes venidos especialmente desde Europa y careció de repuestos para nuestras industrias, producidos todos por las naciones desarrolladas.³¹

Entendiendo los hitos que anteceden este primer período analizado, podemos comenzar el recorrido histórico a partir del 1941, donde, luego de tres años de

³⁰Sentis Herrmann, Verónica: www.historiadelteatroenvalparaiso.com

³¹Illanes, Mónica: Op Cit,p.14

gobierno, el presidente Aguirre Cerda, entrega el cargo al entonces Ministro del Interior, Jerónimo Méndez Arancibia, ya que se encontraba enfermo de tuberculosis.

En cuanto a las actividades de las mujeres en política, en el año 1941 se llevó a cabo “el **Primer Congreso nacional de Mujeres**, al que asisten 400 delegadas de todo el país. En esta actividad nace la Federación Chilena de Instituciones Femeninas, **FECHIF**, dentro de las que se contaba el **MEMCH**, la **Asociación de Mujeres Universitarias**, y la **Acción Cívica Femenina**.”³² En este congreso participaron mujeres de variados estamentos sociales, quienes abogaron por “salarios equivalentes a los recibidos por hombres en igual trabajo y poder ocupar cualquier cargo rentado”³³ Esta actividad tuvo como principal objetivo entregar a las autoridades el Proyecto de Ley de Sufragio Femenino. Sin embargo, no fue hasta el nuevo gobierno, cuando este proyecto pasó a la Cámara de Diputados.

En 1942, tras la repentina muerte de Aguirre Cerda, fue electo el candidato del Partido Radical Juan Antonio Ríos. Bajo su gobierno, se promulga la “primera reforma a la Constitución de 1925, que contempló reconocimiento de la Contraloría General de la República como organismo institucional, la restricción de la facultad presidencial para dictar decretos de instancia que consideren gastos del erario fiscal, etc.”³⁴. Además el 5 de mayo de 1943 se creó la Agrupación Nacional de Empleados Fiscales (ANEF).

Presidida por Don Clotario, desde sus inicios la ANEF incidirá en los logros gremiales y en las propias políticas democratizadoras del país. Con la creación, el año 1945, del Estatuto Administrativo que requirió la aprobación de la Agrupación,

³²Oyarzún, Kemy; Et al: OpCit, p. 62.

³³Illanes, Mónica: OpCit, p. 14.

³⁴Subercaseux, Bernardo: <http://www.ideasculturaenchile.cl/>

esta organización comienza a dejar su impronta en el patrimonio laboral de los trabajadores: Los estatutos de garantía de los funcionarios; las leyes orgánicas de las reparticiones públicas; la extensión de las previsiones, la medicina social y la educación gratuita; el derecho al cargo y el régimen de ascensos; la participación de funcionarios en las calificaciones; los servicios de bienestar; el rol de la Contraloría General de la República para cautelar los derechos laborales; los derechos políticos de los empleados civiles; la elegibilidad para cargos de representación popular[...] el derecho a sindicalizarse; la participación en los procesos de modernización, etc., son todos logros sellados por la participación de la ANEF³⁵

Presidida por Clotario Blest, la ANEF influyó directamente en la actividad sindical y en la participación laboral femenina, ya que muchos de sus participantes eran mujeres. Por la negación del Gobierno en legalizar la participación política de las mujeres, éstas tomaron como opción de organización, la sindicalización en todas sus aristas.

También, en 1943, durante el gobierno de Juan Antonio Ríos, los socialistas se distancian catalogando al gobierno de “demasiado derechista”. Al interior de ese partido se da en esos años una pugna entre “colaboracionistas” y “depurados”; hasta que en 1944 se produce una ruptura y Marmaduque Grove funda el Partido Socialista Auténtico.³⁶

Por la inminente tendencia derechista que comenzó a tomar el gobierno, las organizaciones sindicales, principalmente la ANEF, exigieron reformas legales con respecto a la regularización de su trabajo y sus derechos. Un ejemplo de ello, es la promulgación, en el año 1945, del Estatuto Administrativo (Ley 18.843) promovido por la ANEF, que regulariza la situación de los funcionarios públicos. Así, la organización participó en diversos estatutos que garantizaron a los trabajadores chilenos el derecho a organizarse y establecer beneficios en función de sus

³⁵<http://www.anef.cl/portal>

³⁶Subercaseux, Bernardo: <http://www.ideasculturaenchile.cl>

labores. Las mujeres, al ser también parte de esta fuerza laboral, consiguieron fortalecer sus movimientos en pro de su emancipación y participación política. Es así como en 1944 “Diversas organizaciones de mujeres celebran el 8 de marzo como Día Internacional de la Mujer y acuerdan convocar a congreso unitario que da origen a la Federación Chilena de Instituciones Femeninas, bajo la dirección de Amanda Labarca”³⁷. Con esto, se da paso para la realización del II Congreso Internacional de la Mujer en 1947.

Un año antes, en 1946, el presidente Juan Antonio Ríos, aquejado por un cáncer, dejó su mandato en enero, siendo destinado como gobernante interino Alfredo Duhalde. El Ex presidente de la República falleció el 27 de junio, iniciándose así el proceso de elecciones presidenciales.

Durante la campaña presidencial de González Videla, el movimiento de mujeres compromete a la futura primera dama, Rosa Marckmann, con la importancia de la obtención del sufragio. Aunque no podían votar por Videla, las mujeres se hicieron notar durante su campaña, por lo que sacaron la consigna “Las mujeres no votamos, pero el triunfo aseguramos”, en alusión al trabajo político a favor de Videla.³⁸

Es así como Gabriel González Videla, candidato del Frente Popular, fue electo Presidente de la República. “Sin embargo, es necesario aclarar que González Videla, si bien resultó electo a través de una coalición entre el Partido Radical y el Partido Comunista, viró durante su período hacia la derecha tradicional, declarando ilegales a los comunistas, influido por su actitud filonorteamericana.”³⁹

Este “viraje” llevó al quiebre de las relaciones diplomáticas de nuestro país con la Unión Soviética y la aprobación, con el voto de conservadores, liberales, radicales

³⁷ Ibídem.

³⁸ Oyarzún, Kemy; Et al: OpCit, p. 62.

³⁹ Sentis Herrmann, Verónica: www.historiadelteatroenvalparaiso.com

y un sector del socialismo, de la Ley de Defensa de la Democracia, llamada “Ley Maldita” donde “Se proscribe ilegal al Partido Comunista y el gobierno es facultado para ejercer represión sobre sus militantes”⁴⁰ quienes son impedidos de representación sindical y de ocupar cargos públicos. Es así como la Corte Suprema aprueba el desafuero de Pablo Neruda como Senador por la Provincia de Tarapacá y ejecuta una serie de acciones represivas contra los militantes del Partido Comunista.

Finalizada, sin embargo, la Segunda Guerra Mundial, el gobierno de Estados Unidos se embarca en la Guerra Fría y se pliega, en su visión de América Latina, al imaginario bipolar. De allí que en las próximas décadas el objetivo fundamental de la política norteamericana será apoyar al polo *reformista* para evitar que se expanda el polo de la *revolución*. Se trata de una política que incide en el gobierno de Gabriel González Videla, gobierno que, recordemos, puso fuera de la Ley al Partido Comunista.⁴¹

En 1948, en cuanto a materia internacional, se aprobó la Declaración Universal de los Derechos Humanos, sin embargo en nuestro país, gracias a la influencia de los Estados Unidos en el gobierno de González Videla, se persigue a los militantes del Partido Comunista y se implementan campos de concentración.

En cuanto a la actividad política de las mujeres, que en 1941 entregaron el Proyecto de Ley de Sufragio Femenino⁴² , lograron recién en el año 1948 que

⁴⁰Subercaseux, Bernardo: <http://www.ideasculturaenchile.cl/>

⁴¹Subercaseux, Bernardo: *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*, 3er volumen, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 2004, p. 66.

⁴² El 21 de diciembre de 1948, el voto femenino es aprobado en el Senado con las indicaciones dadas por la Cámara de Diputados por 25 votos contra 6. Un oficio firmado por el Presidente del Senado Arturo Alessandri Palma da cuenta al Presidente Gabriel González Videla de la decisión del Congreso Nacional de aprobar las modificaciones introducidas por la Cámara de Diputados para el proyecto de ley que otorga voto político a la mujer.

El 8 de enero de 1949 el Presidente de la República firma la ley N° 9.292, concretando el derecho civil para las mujeres.

dicho Proyecto de Ley llegase a la Cámara de Diputados, pudiendo así concretar su derecho a voto.

Durante el gobierno de Gabriel González Videla se logró que el Proyecto de Ley sobre sufragio femenino, entregado en 1941 a Pedro Aguirre Cerda, pasara a la Cámara de Diputados para que ésta le diera curso. En 1948 este proyecto estuvo en condiciones de ser promulgado y a comienzos del 49, finalmente, la mujer chilena fue declarada con derecho a elegir y ser elegida, apta para participar activamente en todas las elecciones nacionales, incluso las presidenciales.⁴³

Gracias a este avance, “En 1950 es electa como diputada por Concepción María de la Cruz, perteneciente al Partido Femenino Chileno. El Partido Conservador señala que la condición de separada de la diputada constituía un factor negativo para que ocupara el cargo. Aún así en 1953 María de la Cruz se convierte en senadora, con una amplia mayoría.”⁴⁴ Asimismo, en 1951 Inés Enríquez, quien fue presidenta del Centro Femenino Radical y de las Mujeres Radicales, logró ser electa como Diputada, asumiendo este cargo el día 24 de abril de ese mismo año.

Como resumen de este lapso de gobierno, cabe señalar que si bien, González Videla fue quien hizo posible la participación política de las mujeres, su medida fue, en cierta medida, exclusiva.

[...] Videla pasa a la historia como el presidente que otorgó el derecho a voto a las mujeres, quienes sin embargo llevaban más de cincuenta años luchando por lograr esa conquista. Sin embargo, al acto solemne para celebrar el acontecimiento, no fueron invitadas destacadas dirigentes del movimiento de mujeres, como Elena Caffarena, a quien se le acusaba falsamente de pertenecer al PC.⁴⁵

⁴³Illanes, Mónica, OpCit, p. 15.

⁴⁴Oyarzún, Kemy; Et al: OpCit, p. 63.

⁴⁵Ibídem.

Al año siguiente, 1952, en las primeras elecciones presidenciales en que las mujeres ejercieron su derecho a voto, es nombrado por segunda vez Presidente de la República Carlos Ibáñez del Campo, abriendo así el paso a una nueva etapa política en nuestro país.

Al fracturarse las alianzas establecidas en la década del '30, se produjo una desarticulación de los partidos progresistas, dándose las condiciones para que volviera a recuperar presencia la derecha tradicional y ganara las elecciones de 1952.⁴⁶

Las repercusiones del retorno de la derecha tradicional al poder ejecutivo en Chile, podremos revisarlo en el análisis de la siguiente década.

⁴⁶Sentis Herrmann, Verónica: <http://historiadelteatroenvalparaiso.com/>

b) Actividad teatral de la época

A pesar de que antes de 1941, ya existía el denominado teatro profesional, “[...] constituido por compañías aglutinadas en torno al renombre de una figura o un divo, no fue hasta la cuarta década del siglo XX que comenzó un proceso en el cual se intentaba privilegiar el contenido estético formal, por sobre el fácil gusto del público.”⁴⁷. Surgió una necesidad real de profesionalización del teatro, impulsado, en un principio, por estudiantes del Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile.

Fue a partir de entonces que, “[...] en Chile surge el Movimiento Teatral Universitario, motivado por el descontento de los jóvenes con el tipo de teatro que se estaba haciendo.”⁴⁸ Tanto los estudiantes, como la Institución estaban interesados en impulsar esta profesionalización con el Teatro Experimental de la Universidad de Chile.

Si bien algunos miembros del Teatro Experimental situaron las primeras reuniones entre enero y abril de 1941, el 22 de junio del mismo año es considerada la fecha oficial en que surgió esta agrupación, momento en que estrenan su primer programa teatral con las obras: *Ligazón*, de Ramón Valle – Inclán y *La Guarda Cuidadosa*, de Miguel de Cervantes, siendo dirigidas por José Ricardo Morales y Pedro de la Barra, respectivamente.⁴⁹

El fundador del Teatro Experimental de la Universidad de Chile fue Pedro de la Barra, y sus colaboradores, Pedro Orthus y Agustín Siré.

⁴⁷Ibídem.

⁴⁸Illanes, Mónica: Op Cit, p. 18

⁴⁹González, Nadia; Et al: *Ingreso y Aplicación del Sistema de Stanislavski en las escuelas de teatro universitarias creadas por el Teatro Experimental de la Universidad de Chile y el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica*, Capítulo II, Universidad de Valparaíso, 2012, p.98

Por otra parte, mientras se desarrollaba el primer año del Teatro Experimental, en 1943, la Universidad Católica comenzó con la creación del Teatro de Ensayo, impulsado por estudiantes de Arquitectura y Música de dicha Universidad.

Siguiendo con el movimiento teatral universitario, el 12 de Octubre de 1943 se crea el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica de Chile, estrenando la obra "El Peregrino" de Josef de Valdivieso en Valdivia.

Las causas que llevaron a la fundación de este teatro fueron las mismas que las del Teatro Experimental, pero sumada a la intención de difundir una cultura cristiana y una enseñanza católica. Los fundadores fueron estudiantes de la Universidad Pedro Mortheiru, Fernando Debesa, Teodoro Lowey y una amiga, Gabriela Roepke, bajo el apoyo del Rector de la Universidad Católica, señor Mariano Casanueva.⁵⁰

Como ya se ha mencionado, mientras se creaban en Santiago los teatros de las universidades tradicionales, en 1944, en la ciudad penquista, se realizó la celebración de los 25 años de la Universidad de Concepción. Allí, un grupo de ex – alumnos quiso potenciar la actividad cultural de la ciudad, conformando un grupo de Teatro dentro de la misma casa de estudios.

Estas personas habían asistido a las funciones santiaguinas del Teatro Experimental y palparon la trascendencia que tenía para el resurgimiento de la escena chilena, y estimaron que los artistas que actuaban en las veladas bufas de Concepción derrochaban sus condiciones, por lo que decidieron iniciar las actividades de esa reciente Sociedad de Ex Alumnos llamado Teatro Universitario, con la creación de un grupo bien organizado de jerarquía disciplinado.⁵¹

⁵⁰Illanes, Mónica: OpCit,p.18

⁵¹Cánepa, Mario: *Historia de los Teatros Universitarios*, Ediciones Mauro, Santiago de Chile, 1995, p. 245.

Es así como en 1945, gracias a la convocatoria realizada por la Sociedad de Ex Alumnos, se formó el grupo teatral de la Universidad de Concepción, bajo la dirección de David Stitchkin, quien era, en aquel entonces, profesor de derecho.

Este nuevo teatro universitario, sin embargo, “[...] tuvo un cambio en su enfoque, orientándolo hacia la consolidación de una compañía teatral universitaria, más que a la creación de una escuela de teatro.”⁵²

En noviembre de ese mismo año, *La Zapatera Prodigiosa* de Federico García Lorca, fue el estreno que dio el punto de partida a esta compañía.

Entre charlas, conversaciones, trajines, elección de repertorio y lo concerniente a una puesta en escena, con escenografía, iluminación y publicidad, gastos costeados por la Sociedad, se iniciaron los ensayos para el montaje de “La zapatera prodigiosa”, de Federico García Lorca, con la que el grupo abrió fuego en la Sala Rex colmada de público.⁵³

En dicho estreno participó la actriz Brisolia Herrera, en el rol de La Zapatera, quien destacó a lo largo de la historia del TUC, además de estrenar en el año 1952 las obras *El aniversario* de Antón Chéjov y *El fuego mal avivado* de Jean Jacques Bernard. Este hecho la convirtió en la primera mujer directora registrada en nuestro país, fenómeno que estudiaremos en el siguiente subcapítulo.

Este período 1941 – 1952, estuvo marcado por la necesidad de profesionalizar el teatro dentro de las instituciones, dando paso a la creación de los teatros universitarios, que en ese entonces, aún eran compañías teatrales, que aspiraban a ser centros formativos de futuros actores.

⁵² Sotomayor, Sibila; Et al: *Una escena truncada: Historia de la Escuela de Teatro de la Universidad Austral de Chile (1970-1976)*, Universidad de Valparaíso, 2012, p.30

⁵³ Cánepa, Mario: Op Cit, p. 246.

c) Directoras del período

- **Elba Brisolia Herrera Cartes (1924- 2011):**

Conocida como Brisolia Herrera, fue uno de los primeros nombres destacables dentro de la dirección femenina de nuestro país, siendo la primera mujer en dirigir un montaje universitario.

Herrera nació el 24 de marzo de 1924 en la ciudad de Concepción, donde realizó sus estudios de preparatoria, en diversos establecimientos educacionales como la Escuela N° 13 , la Escuela N° 3 y el Liceo de Niñas de Concepción.

Sus primeros acercamientos al mundo de las artes los realizó durante la Preparatoria en el año 1934. A la edad de 10 años, ya participaba en obras teatrales, además de recitar poesía en los distintos actos o eventos del liceo.

La poesía constituyó su acercamiento al mundo artístico de la época y fue el motor principal de sus motivaciones. Como podemos ver en las memorias de Brisolia Herrera recopiladas por Adolfo Albornoz, la artista declara:

Efectivamente mi primer encuentro con la palabra dicha fue en mi casa. Mi madre seleccionaba poemas, yo los copiaba- en ese tiempo en la escuela nos acostumbraban a copiar a mano- y después los leía. Así fue como me fui acostumbrando a sentir la poesía y supongo que así fue como llegué a tener cierta facilidad para interpretar con la palabra. O sea, tuve la gran suerte de que mi mamá no sólo fuese una madre muy dedicada sino que además una mujer muy

inquieta y con cierta vocación por la educación- ella verdaderamente hubiese querido ser profesora, pero no pudo.⁵⁴

Es así como Herrera desde su niñez sintió una cercanía especial con el mundo de la poesía. Posteriormente, llegaría su interés por el teatro.

Pero a la vez que esa experiencia me maravillaba, jamás se me pasó por la cabeza la idea de que ahí había un lugar para mí. Jamás pensé en el teatro. Más bien, si es que alguna vez pensaba en algo, era en la poesía. En ese tiempo eran muy habituales los recitales de poesía, como los que hacía Inés Moreno en Chile o Berta Singerman en Argentina.⁵⁵

Esta connotada actriz poseyó además, una impostación natural de la voz que la llevó a una particularidad por la cual fuera reconocida, principalmente en los recitales poéticos, para luego pasar a los espacios escénicos.

Posteriormente, realizó sus estudios superiores de Pedagogía en Castellano en la Universidad de Concepción, sin embargo, obtuvo su título de Profesora de la materia señalada en el Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile.

Gracias a su gran afinidad con el mundo poético, acudió a la convocatoria que, en 1945, realizó la Sociedad de Ex alumnos de la Universidad de Concepción, para generar en dicho establecimiento, un grupo teatral con miras hacia la profesionalización. Esta agrupación en la que se concentraron profesionales, principalmente de las áreas de pedagogía, se convirtió durante ese mismo año en el Teatro de la Universidad de Concepción (TUC).

⁵⁴Albornoz, Adolfo: *Brisolia Herrera, Memoria de una Actriz Chilena del siglo XX*, Ediciones Frontera Sur, 2007, p.26.

⁵⁵Ídem, p.34.

La artista fue miembro fundadora del TUC, actuando en la primera obra de la compañía *La zapatera prodigiosa* de Federico García Lorca, dirigida por David Stitchkin, en 1945. A través de todo su desarrollo progresivo hasta el año 1973, donde el TUC fue cerrado oficialmente, Herrera se mantuvo como miembro fundadora de este grupo teatral.

Asimismo, esta destacada actriz dio un paso que sería de gran relevancia para la historia del teatro local y para esta investigación, ya que en 1952 marcó un hito siendo la primera directora en concretar un montaje de un Teatro Universitario. Dichas obras fueron *El aniversario* de Antón Chéjov⁵⁶ y *El fuego mal avivado* de Jean Jacques Bernard. Luego, en el año 1953, la obra *El ensayo de la comedia* de Daniel Barros Grez⁵⁷, montajes realizados bajo el alero del Teatro de la Universidad de Concepción.

Paralelo a este trabajo, Herrera tomó la dirección de la Escuela de Arte Dramático que el TUC fundó en 1953, siendo, nuevamente pionera, puesto que fue la primera mujer en dirigir una Escuela de Teatro.

Con respecto a su experiencia en ambos roles, Herrera recuerda:

Lo de dirigir 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". Y lo de la Escuela de Arte Dramático, claro, tuvo el mérito de ser el inicio, pero en realidad la Escuela comenzó como una cosa muy incipiente. La verdadera Escuela de Teatro se organizó y desarrolló después, cuando Gabriel Martínez asumió como Director del TUC y se preocupó especialmente por la formación de las nuevas

⁵⁶ Véase página 49.

⁵⁷ *Ibidem*.

generaciones, dejando un fuerte sello además con ese método de trabajo tan sólido y tan efectivo que él fue cimentando.⁵⁸

Como menciona el texto citado, Brisolia Herrera se destacó en numerosos montajes teatrales como actriz, siendo parte del TUC, del Teatro Experimental de la Universidad de Chile y el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica. Es así como destaca en más de 20 obras realizadas con estos tres grupos teatrales de la época. Algunos de ellos son *La celestina*, *tragicomedia de Calisto y Melibea* dirigida por José Ricardo Morales en el año 1948; *Las pascualas* dirigida por Pedro de la Barra en 1956; *El gesticulador* en el año 1957 dirigida por Teresa Orrego, entre otras. Además, trabajó con destacados representantes del teatro nacional como Domingo Tessier, Pedro Mortheiru, Eugenio Guzmán, Agustín Siré, Pedro Orthus, entre otros.

Asimismo, fue distinguida con el Premio de Teatro y el Laurel de Oro del Círculo de Periodistas Radiales en el año 1959.

El trabajo de esta actriz, en el teatro de nuestro país, destacó como pionero en variados aspectos. Cabe señalar al respecto, que también se impuso como la primera mujer y primera profesional del teatro en recibir el Premio Municipal de Arte en 1963, otorgado por la Municipalidad de Concepción.

Yo tuve la suerte y el honor de ser la primera mujer en obtener el Premio Municipal de Arte de Concepción y además fui la primera persona que lo obtuvo por Teatro. Y por supuesto algún mérito personal debe haber habido, pero también tenía mucha relación con lo que, como grupo, los que éramos de Concepción llevábamos haciendo desde hacía bastante tiempo.⁵⁹

Es importante señalar que esta destacada directora, dado sus éxitos, tanto de crítica como los premios que recibió, se mantuvo al margen de lo que podría ser el

⁵⁸Albornoz, Adolfo, Op Cit, p. 82.

⁵⁹Albornoz, Adolfo, Op Cit, p. 135.

mérito personal de éstos. Es así como todos sus logros conseguidos a lo largo de su trayectoria teatral, los atribuyó siempre al trabajo realizado por el TUC, en forma colectiva y fruto de un arduo y equitativo trabajo.

Otra área en la que la artista toma parte es en la política de la época. Es así como toma presencia durante la campaña de Salvador Allende, declarando abiertamente su adhesión política, además de postular como candidata a Diputado por el Partido Socialista en 1964.

Es en esta etapa, mucho más ligada a la política, donde podemos destacar la visión que tuvo acerca de la mujer y su quehacer.

El hecho de que a la mujer a veces se le considere inferior al hombre yo lo entiendo como un producto de la sociedad. Son condiciones que sobreviven porque todavía vivimos en un sistema burgués. Pero la mujer ya se libera de esa supuesta condición. No se trata de echarle la culpa al hombre o a la mujer. Es producto del sistema social en que vivimos [...] Claro que contribuye a esto la publicidad. Es cuestión de leer los test que salen en las revistas femeninas en que para saber si a la mujer "la ama" el joven, se formulan preguntas idiotas. La cuestión es hacernos aparecer con pelo largo y con ideas cortas. En países desarrollados tenemos otra realidad...Cosmonautas, científicos. La mujer en esos países tiene otras oportunidades. Acá la universidad puede ofrecer una posibilidad, pero el factor económico lo limita.⁶⁰

Gracias a esta visión que demostró Herrera, podemos destacar y comprender su iniciativa dentro del trabajo teatral, principalmente en la dirección, ya que se presentó en su propuesta como la respuesta a una necesidad más que una inquietud personal.

Es por esto, que luego del cierre del TUC en 1973, la actriz y directora penquista se consolidó en el trabajo del Teatro Independiente Caracol, estando a su cargo por 13 años (1976-1989). Con respecto a esto y a su modo político de actuar a

⁶⁰Diario *Colón*, 25 de junio de 1971.

través de los años, Arnoldo Weber, Gerente de la Corporación Cultural Artistas del Acero y ex integrante del Teatro Caracol, recuerda:

Los años setenta y ochenta, durante los cuales diariamente puede compartir el trabajo teatral con Brisolia, fueron difíciles[...]Luchábamos para que a pesar de todo el teatro siguiera presente. [...] Brisolia empujó el carro teatral con fortaleza y dignidad ejemplarizadoras.[...]Sin embargo, se nos criticó, al Caracol y en particular a ella, por no realizar un teatro de compromiso político [...] pero en ese momento su política era el compromiso con el teatro, defendiendo con energía la sobrevivencia del arte escénico, y en especial del teatro chileno, en Concepción.⁶¹

A pesar de dichas críticas, el trabajo de Brisolia Herrera se destacó a lo largo de más de cuatro décadas de trayectoria teatral. Es así como en el año 2007, luego de que Herrera se retiró del teatro en los años ´90, recibió el Premio Regional de Arte y Cultura en la categoría de Artes Escénicas.

Esta artista, quien inició el trabajo directorial de mujeres en nuestro país, nunca tomó la opción reflexiva de intervenir en este espacio teatral, más bien, surgió como una necesidad dentro del colectivo con el cual trabajó. Cabe destacar, incluso, que no se consideró nunca una directora propiamente tal, sólo tomó la decisión de ejercer este trabajo por la necesidad antes planteada.

Como treinta años después de ese par de obras que tuve que dirigir en el TUC en los años cincuenta, volví a dirigir un montaje, ahora en el Teatro Caracol. Fue la trilogía de Sergio Vodanovic, *Viña*. Y dirigí en las mismas condiciones que la otra vez, es decir, había que sacar el grupo adelante, había que seguir haciendo teatro, y parece que no teníamos un director disponible en ese momento, así que por el

⁶¹Arnoldo Weber en *Brisolia Herrera, Memorias de una Actriz Chilena en el siglo XX* de Adolfo Albornoz, p.8.

grupo tuve que atreverme. Y a pesar de que me la criticaron más o menos bien, se reafirmó mi convicción de que nunca fui directora.⁶²

Aún cuando su trabajo directorial fuese motivado por la necesidad del colectivo y esta destacada actriz no se considerase a sí misma como directora propiamente tal, podemos distinguir una iniciativa diferente, ya que, según Herrera, “hubiese preferido que la dirigiese alguien que de verdad supiese de dirección- pero que ojalá también me hubiese dejado estar a mí al lado haciéndole algún comentario sobre cómo hacerla.”⁶³ Esta iniciativa hizo posible su intervención en el teatro como la pionera en la dirección teatral femenina.

A pesar de haber abandonado el ejercicio teatral profesional, Herrera continuó en el camino del teatro dirigiendo un grupo de adultos mayores⁶⁴, con los cuales realizaban obras de corta duración y orientadas al juego y a la sana distracción de este sector social. Cabe mencionar, además, que la directora contaba con una avanzada edad al momento de dirigir este grupo, razón que realza su dedicación como una forma de vida.

Brisolia Herrera falleció el 16 de agosto del año 2011 en la ciudad de Concepción, siendo velada en la parroquia San Agustín.

⁶²Albornoz, Adolfo, Op Cit, p.191.

⁶³Ibidem.

⁶⁴ Véase DVD Anexo. Video *Brisolia Herrera, Siempre presente*.

Semana de Pedagogía



Recital Poético

BRISOLIA HERRERA

En el Salón de Honor de la
Universidad de Concepción

MIERCOLES 16 DE AGOSTO
A LAS 18,45

PROGRAMA

I

AUNQUE ESTAS PALABRAS *Mano José*
LEONORA BORGIA *Pablo Antonio González*
PROLOGO *Ignacio Verdugo Castro*
NADA *Carlos Prats Valp*
... ESTE VIT DE CARINO *Moisés Morales*
DONA FLORENTINA *Marcelina Ribera*

II


MISERICORDIA *Domínguez Gómez Rojas*
PALADIN MUYOS *Aida Torres Pua*
TERTULIA CON LAS ESTRELLAS *Julio Bustos Sierra*
FORMA DE *Pablo Barrios*
SULO LA MUERTE *Felipe Rojas*

III

ROMANCO DEL COPISTAS DE AMORADO *Mano José*
MODERNA *J. Santos*
UNA ESPAÑA JOVEN *Antonio Machado*
LA QUENA *José Pardo Chazant*
ROMANCO DE LA LUNA, LUNA *Federico García Lorca*
VIDA - GAITERO *José de Saavedra*
NOCURNO *José Antonio Bért*
CANTARES *Miguel Machado*

Recital Poético de Brisolia Herrera, en el Salón de Honor de la Universidad de Concepción.

Fotografía extraída de *Memorias de una actriz chilena del siglo XX*, de Adolfo Albornoz, p.12.



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 ANDRIVICH, presidente
del Directorio del Banco ANDRES ROJAS MUIPHY

KUSMA NICOLAIEVICH empleado
del Banco TENNYN SON FERRADA

TATIANA, esposa del Presidente AIDA GARCES

Señora MERCHITENA MIREYA MORA

DIRECCION: BRISOLIA HERRERA
Director Ayud. GASTON von dem BUSSCHE

MAQUILLAJE E. HYDE y V. SANTAMARIA

VESTUARIO ELSA MEDINA

Plaza Baja \$ 40 — Platea Alta \$ 25 — Galeria \$ 10

El Aniversario, de Anton Chéjov. Dirección: Brisolia Herrera.

Gala en celebración del primer aniversario del Teatro de la Universidad de Concepción, 1952.

Fotografía extraída de *Memorias de una actriz chilena del siglo XX*, de Adolfo Albornoz, p. 48.



El ensayo de la comedia, de Daniel Barros Grez. Dirección: Brisolia Herrera. 1953.

Fotografía extraída de *Memorias de una actriz chilena del siglo XX*, de Adolfo Albornoz, p.55.



"Mostramos a los obreros que el teatro era suyo". Entrevista realizada a Brisolia Herrera. 1971.

Fotografía extraída de *Memorias de una actriz chilena del siglo XX*, de Adolfo Albornoz, p. 174



Brisolia Herrera y Arnoldo Weber en *Pasos y entremeses* de Lope de Rueda. 1982.

Fotografía extraída de *Memorias de una actriz chilena del siglo XX*, de Adolfo Albornoz, p.127.



Homenaje a Brisolia Herrera por sus 40 años de Teatro. 1985.

Fotografía extraída de *Memorias de una actriz chilena del siglo XX*, de Adolfo Albornoz, p. 130.

1.2.2 Segundo Período (1952-1964)

a) Contexto socio-político

Este período histórico estuvo teñido de un fuerte descontento por parte de diversos sectores de la sociedad chilena. Es por tal fenómeno, que en las elecciones del año 1952 es elegido, por segunda vez, como Presidente de la República Carlos Ibáñez del Campo, con una mayoría nunca antes vista en las votaciones presidenciales: 466. 439 votos, correspondientes al 46,8% de las preferencias.

Esta alta votación significó un terremoto político, pues con excepción del Partido Socialista Popular, ningún otro de los partidos significativos de entonces lo había apoyado. Su votación recogía al electorado independiente, entre el que figuraba por primera vez la mujer, que expresaba así su rechazo al quehacer político y a los partidos. La “escoba” para barrer a los políticos y limpiar la Administración pública fue el emblema de la campaña ibañista.⁶⁵

Este segundo gobierno de Ibáñez fue posible, principalmente, por las significativas reestructuraciones de su primer mandato, además del apoyo de diversos estamentos sociales.

Para acceder a su segundo período de gobierno (1952-1958), Ibáñez obtuvo un apoyo ecléctico, que reunía más a un grupo social que a tendencias políticas. Ejemplo de ello fue el apoyo del Partido Cívico Femenino de Chile (que agrupaba a mujeres que votaban por primera vez y que constituía una nueva y significativa fuerza electoral), el Partido Agrario Laborista (que reunía a partidarios de Ibáñez y grupúsculos nazistas), y también, el Partido Socialista Popular [...] lo único que podía reunir a tendencias tan heterogéneas, era la

⁶⁵ Aylwin, Mariana: Op Cit, p.200.

decepción de la política tradicional que sentía un importante contingente ciudadano.⁶⁶

Esta nueva fuerza electoral constituida por las mujeres votantes tuvo gran relevancia en la elección del presidente Ibáñez. Fue así como, durante aquel año, se implementaron organizaciones gubernamentales significativas para la vida de éstas en el país, ya que influyeron directamente en sus labores como jefas de hogar y/o dueñas de casa. Tales organizaciones fueron el Servicio de Seguro Social, la Corporación para la Vivienda (CORVI) y el Servicio Nacional de Salud, además de realizarse medidas sociales destinadas hacia otros sectores.

Dentro de las medidas progresistas se cuentan la sindicalización campesina (de modo restringido), la creación de la Empresa Nacional de Petróleo (ENAP) y la Compañía de Aceros del Pacífico (CAP), entre otras. La fundación del Banco del Estado, el Ministerio de Minería y la derogación de la Ley Maldita, que sacaba al Partido Comunista de su exclusión política y lo volvía al ejercicio legal. Por otra parte fue Ibáñez quien, a través de la Reforma Electoral, volvió obligatoria la votación e introdujo la Cédula Única, evitando el fraude y el cohecho y aumentando la participación ciudadana.⁶⁷

Además de dichas medidas progresistas para el país, se crearon los Centros de Educación Fundamental, destinados a la alfabetización de adultos, en su gran mayoría mujeres. Es así como comenzaron a adquirir roles más relevantes durante este período, destacando en variados aspectos, tanto artísticos como de otras índoles.

⁶⁶Sentis Herrmann, Verónica: www.historiadelteatroenvalparaiso.com

⁶⁷Ibíd.

Entre los años 1952 y 1958, lo que duró el período presidencial de Ibáñez del Campo, hubo una aparición destacada de mujeres en el país, principalmente, en el área de la música y la dramaturgia.

En 1952 Margot Loyola estudia las danzas ceremoniales del norte de Chile.[...]1953: Violeta Parra debuta en Radio Chilena contratada para una serie de programas folclóricos. Primera Semana de Folklore Americano, con el auspicio del Departamento de Extensión Cultural de la Universidad de Chile.[...] 1955: Violeta Parra obtiene el Premio Caupolicán, otorgado por la Asociación de Cronistas de Espectáculos.[...]1956: María Carolina Geel escribe *Cárcel de mujeres*, obra que se publica con un prólogo de Hernán Díaz Arrieta, Alone. [...] 1957: Gabriela Mistral muere en Nueva York. Se crea el Departamento de Cine Experimental de la Universidad de Chile. Marta Brunet publica *María nadie*, e Isidora Aguirre, *Las tres Pascualas*. [...] 1958: Violeta Parra funda el Museo Nacional del Arte Folclórico Chileno⁶⁸

En ámbitos sociales y políticos, las mujeres se organizaron en conjunto a sus pares trabajadores, puesto que en el año 1953 se disolvió el MEMCH (Movimiento Pro Emancipación de las Mujeres de Chile) y variadas organizaciones que habían luchado por la promulgación del Voto Femenino.

Aunque tras la obtención del voto las organizaciones de mujeres realizaron campañas para la inscripción y votación de las mujeres, muchas emigraron desde el movimiento de mujeres a los partidos políticos; o se retiraron de la lucha ya cansadas, por lo que el movimiento de mujeres perdió su unidad y empuje. Ello también porque el sufragio, la gran demanda que unía a diferentes sectores, clases y grupos de interés, ya se había logrado.⁶⁹

⁶⁸Subercaseux, Bernardo: www.ideasculturaenchile.cl

⁶⁹Oyarzún, Kemy: OpCit, p. 63.

Ese mismo año, tras el fracaso de las iniciativas por parte del gobierno para sacar al país de los efectos de la inflación, se creó la Central Única de Trabajadores (CUT) liderada por Clotario Blest, donde muchas mujeres tomaron la iniciativa de adhesión ante los conflictos salariales y de organización sindical. Sin embargo, su participación fue más bien anónima, no destacando ningún nombre relevante entre sus dirigentes.

Ibáñez los inflamaba con un lenguaje antiparlamentario y antipartidos, y con promesas de poner fin a la política de transacciones, para así detener la inflación y poder realizar emprendimientos tales como la nacionalización del cobre y la Reforma Agraria. [...]

Muy pronto, sin embargo, la solución del líder carismático apolítico mostró sus limitaciones. Ibáñez se topó, por una parte, con un Congreso con mayoría de derecha que le era adverso, y por otra, con los múltiples problemas que surgían de no tener un respaldo político homogéneo tras sí.⁷⁰

Es así como a partir de 1954, se realizaron diversas huelgas por todo el país, mismo año en que se fundó la Universidad Austral y la Universidad de Chile se expandió hacia provincias. Dichas huelgas llevaron a que en 1955, tras establecerse el salario mínimo campesino “Miles de mujeres participan en los movimientos sociales, uniéndose a la huelga general de trabajadores realizada el 7 de julio.”⁷¹

De este modo, en 1957, “la Falange Nacional y el Partido Conservador Social Cristiano se unen y fundan el Partido Demócrata Cristiano. Se realiza un Congreso de Unidad en el que participaron el Partido Socialista Popular y el Partido

⁷⁰ Aylwin, Mariana: Op Cit, p. 201.

⁷¹ Subercaseux, Bernardo: www.ideasculturaenchile.cl

Socialista de Chile. Pobladores ocupan el terreno de La Victoria. Huelgas a nivel nacional terminan en la denominada ‘Batalla de Santiago’”⁷²

Dicha “Batalla” se realizó los días 2 y 3 de abril de 1957 en la ciudad de Santiago. Este evento culminó con más de un veintena de muertos en enfrentamientos con la policía chilena. Por esta situación, el gobierno decidió declarar Estado de Sitio y sacar a las calles a las Fuerzas Armadas, para así apaciguar el caos social.

Cabe destacar que la manifestación de los días 2 y 3 de abril de aquel año, contó con la organización de la CUT, y fue apoyada por el Frente de Acción Popular y el Partido Radical.

Al año siguiente, tras las múltiples manifestaciones, Inés Enríquez, una de las primeras mujeres diputadas, presentó un Proyecto de Ley sobre divorcio, el cual nunca se votó, pero significa un antecedente importante en la influencia de la mujer en temas de contingencia social.

1958 fue, nuevamente, un año de elecciones, dejando atrás el desprestigiado gobierno de Ibáñez del Campo, el cual se había iniciado con gran apoyo de parte de diversos sectores sociales.

Su candidatura recibe muchos votos y esperanzas, que se desvanecieron con la inflación, la Guerra Fría y el techo de sustitución de importaciones: Chile tenía un mercado consumidor demasiado pequeño como para permitirle crecer indefinidamente. Esa fue otra gran desilusión nacional.⁷³

Debido a esta nueva desilusión nacional, llegadas las elecciones presidenciales, el candidato de la derecha tradicional, Jorge Alessandri Rodríguez, fue elegido por un pequeño margen de porcentaje a su favor.

⁷²Ibídem.

⁷³Illanes, Mónica, Op Cit, p.25.

Alessandri creía firmemente en la libre empresa como modelo de economía, y mantuvo una política de puertas abiertas a las inversiones extranjeras. Sin embargo las fluctuaciones de la economía y la política mundial, marcaron dos momentos distintos durante el mismo gobierno. El primer período, 1958-1961, desarrolló de forma irrestricta el modelo neoliberal, disminuyendo el rol del Estado y aumentando las libertades del Mercado. El segundo período, 1961-1963, se caracterizó por la alianza entre la derecha y el Partido Radical, quien al integrar el gabinete, refuerza el rol del Estado como agente controlador. Esta alianza constituyó también el Frente Nacional Antimarxista, que pretendía unir fuerzas frente al incremento de la nueva izquierda.⁷⁴

Durante el primer período del que nos habla el párrafo citado, nos encontramos con un hito histórico importante en cuanto a la actividad internacional: La Revolución Cubana, que estalló en 1959 y tuvo por líderes a Fidel Castro y Ernesto “Che” Guevara.

Al mismo tiempo, en nuestro país, el gobierno de Alessandri instituyó los Ministerios del Trabajo y Previsión Social y de Salud Pública. Sin embargo, Chile se encontraba en una desbordante crisis económica y social.

Así, en 1959, el gobierno inició una fuerte expansión, especialmente en vivienda y obras públicas. Ese mismo año se inició un plan de estabilización económica que se mantuvo durante 1960 y que controló férreamente las posibilidades de inflación, manteniendo fijo el tipo de cambio y provocando un aumento espectacular de las importaciones, lo que, en el corto plazo, significó un mejoramiento considerable de la situación económica.⁷⁵

Sin embargo, la desocupación llegó al 6,7 % durante el año 1960, lo que confirmó la decadencia del modelo neoliberal impuesto por la derecha tradicional.

⁷⁴Sentis Herrmann, Verónica: www.historiadelteatroenvalparaiso.com

⁷⁵Aylwim, Mariana: Op Cit, p.216.

El gobierno de Jorge Alessandri Rodríguez (1958-1964) fue el último intento de la derecha por gobernar con votos y sacar adelante un proyecto conservador en lo político-social y tecnocrático en su aparataje: fue llamado el gobierno de los gerentes. Detener la inflación sin afectar el crecimiento seguía siendo su objetivo, pero el sexsenio terminó sin logros al respecto y con un país que pedía cambios cada vez con más fuerza.⁷⁶

Iniciado el sexsenio se produce lo que hasta hoy es conocido como el “Gran terremoto de Chile”, sismo que afecta considerablemente a la zona sur del país y por lo cual es promulgado el “Decreto Fuerza de Ley 2 (DFL2) para la construcción de viviendas económicas.”⁷⁷

Por otro lado, esta década fue muy fructífera para las luchas de las mujeres en el país.

En los años 60 la mujer fue elegida y reelegida en el Congreso Nacional y en los Municipios, aprobando y promoviendo leyes tales como la Asignación Pre Natal en 1964, jubilación de mujeres con 25 años de servicio, debido a la doble jornada que la mayoría realiza dentro y fuera del hogar. [...]

También se hizo más frecuente el uso de anticonceptivos, otorgando a la mujer una mayor libertad sexual, al separar al sexo de la concepción. Estos pasos no fueron dados sino con mucha dificultad y resistencia por sectores conservadores y de la iglesia, que vieron en los programas de Planificación Familiar una puerta para el desenfreno y la desintegración de la familia.⁷⁸

Estas iniciativas con respecto a la liberación sexual de la mujer, respondieron a una tendencia occidental de la época, ya que en diversas partes del mundo se comenzaron a promover diferentes mecanismos de anticoncepción y planificación familiar.

⁷⁶Illanes, Mónica: Op Cit, p. 25.

⁷⁷Subercaseux, Bernardo: www.ideasyculturaenchile.cl

⁷⁸Illanes, Mónica: Op Cit, p.27.

En 1961, mientras en Cuba “una brigada de asalto de cerca de 1.300 opositores al régimen comunista de Castro desembarca en Bahía de Cochinos, con apoyo financiero y militar de la CIA”⁷⁹, en Alemania se construyó el Muro de Berlín y en Latinoamérica surgieron guerrillas a lo largo de todo el continente.

Frente al panorama internacional, en materia de género destacó Mercedes Valdivieso, novelista chilena, con *La brecha*, primera novela feminista latinoamericana.

Chile tomó parte en la “Alianza para el Progreso” en 1961, programa de ayuda de Estados Unidos para los países de Latinoamérica. Sin embargo, este programa fue creado para contrarrestar las influencias de la Revolución Cubana en el continente. Es por esto que se creó el Movimiento de Fuerzas Revolucionarias (MFR), encabezado por Clotario Blest, ex presidente de la CUT en aquel año.

Contrarrestando a la crisis imperante, el gobierno, en 1962, promulgó la Ley de Reforma Agraria N°15.020, junto a la Corporación de Reforma Agraria y el Instituto de Desarrollo Agropecuario.

En las elecciones municipales, la Democracia Cristiana logra el 22,8% de los votos, convirtiéndose en uno de los partidos más poderosos del país, mientras la política internacional se ve convulsionada por los efectos de la Guerra Fría.

Es asesinado John F. Kennedy, le sucede en la presidencia Lyndon B. Johnson, quien mantiene una política de intervención militar en los países proclives al comunismo. Martin Luther King lidera una multitudinaria marcha contra el racismo. China ingresa al “Club Atómico” haciendo estallar una bomba.⁸⁰

Todo este clima llevó, en 1964, al candidato de la Democracia Cristiana Eduardo Frei Montalva a ganar las elecciones presidenciales.

⁷⁹Subercaseux, Bernardo: www.ideasyculturaenchile.cl

⁸⁰Ibídem.

b) Actividad teatral de la época

En 1952, tras 11 años del inicio del Teatro Experimental de la Universidad de Chile y 9 años del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica, la actividad teatral adquirió mucho más dinamismo, generando espacios de experimentación, y poniendo énfasis en la creación dramática nacional. A pesar de esta consolidación de los teatros universitarios, el público chileno aún “[...] continuaba riendo con las compañías independientes, como la de Lucho Córdoba”⁸¹. Estos polos opuestos entre la experimentación de los teatros universitarios y las obras de compañías independientes, dan cuenta de un creciente y crítico público.

Estuvo marcado por la aparición de dramaturgos y escenógrafos nacionales, grupos de teatro amateurs, festivales de teatro independiente y aficionado [...] han proliferado dramaturgos nacionales quienes, incentivados por concursos universitarios y por la posibilidad de ser estrenados por alguna de estas grandes compañías han comenzado a plantear dentro de las tablas temas nacionales contingentes de nuestra sociedad, fomentando de este modo la identificación de los espectadores con los conflictos representados en la obras, reforzando también la validez y pertenencia de un teatro plenamente chileno.⁸²

Entre los nuevos creadores de esta década, 1950 – 1960, se encuentran Isidora Aguirre, Egon Wolff, Sergio Vodanovic y Alejandro Sieveking, con las obras *La Pérgola de las Flores*, *Parejas de Trapo*, *Deja que los perros ladren* y *Parecido a la Felicidad*, respectivamente. Todos estos autores, quienes en su mayoría eran alumnos en esta época, fueron apoyados por los Teatros Universitarios.

⁸¹Illanes, Mónica: Op Cit, p.29

⁸²Sentis Herrmann, Verónica: <http://historiadelteatroenvalparaiso.com/>

Durante este período, el Teatro Experimental realizó concursos anuales de obras chilenas, “[...] donde las ganadoras y obras más destacadas eran publicadas a mimeógrafo, montadas por grupos aficionados y, después de los ’50, por el teatro profesional.”⁸³.

El Teatro Experimental de la Universidad de Chile (TEUCH) obtuvo un carácter más académico y nacional en 1959, cuando se convirtió en el Instituto del Teatro de la Universidad de Chile (ITUCH), bajo la dirección del director teatral, actor y pedagogo Agustín Siré.

El ITUCH mantiene la política teatral del TEUCH de montar cada año en su teatro, con el elenco profesional, al menos una obra clásica, una contemporánea y una chilena.⁸⁴

Asimismo, en el año 1952, el actor y director Pedro de la Barra obtuvo el Premio Nacional de Arte, por su labor e influencia en el arte de la representación de nuestro país. En 1953, se estrenó *El ensayo de la comedia*, dirigida por Brisolia Herrera.

Otro resultado del trabajo en los Teatros Universitarios, es la creación del Teatro ICTUS, en 1955, impulsado en un principio por un grupo de estudiantes del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica, que más adelante, tiene un “[...] recambio de creadores, al ingresar actores formados en la Universidad de Chile con experiencia en el Teatro de la Universidad de Concepción”.⁸⁵

En 1956, realiza su aparición en el campo de la dirección teatral la actriz Teresa Orrego, quien estrenó *Jinetes hacia el mar*, seguido de *El Gesticulador*, en 1957, obteniendo un éxito de críticas. Ese mismo año, se publicó *Las Tres Pascualas* de Isidora Aguirre, obra basada en una leyenda de la ciudad de Concepción, estrenada por el Teatro Experimental de la Universidad de Chile y dirigida por Eugenio Guzmán.

⁸³ Illanes, Mónica: Op Cit, p.29

⁸⁴ Modernización Integral, 1940-1988: www.chileescena.cl

⁸⁵ Teatro Ictus: <http://www.chileescena.cl>

Por otra parte, destacó en 1959 la primera dirección de Víctor Jara con la obra *Parecido a la felicidad* de Alejandro Sieveking, obteniendo el premio a la mejor obra de teatro de ese año en el Concurso Nacional de la Municipalidad de Santiago⁸⁶, abriendo oportunidades para ser presentada en Uruguay y Argentina, auspiciados por el Ministerio de Relaciones Exteriores.

En ese mismo año, se estrenó la obra de Bertolt Brecht, *La Ópera de tres centavos*, dirigida por Teresa Orrego, con la colaboración de Eugenio Guzmán y las actuaciones de Héctor Duvauchelle y Marés González.

En 1960, se estrenó la obra más popular de Isidora Aguirre, *La Pérgola de las Flores*, dirigida por Eugenio Guzmán, ambientada en las primeras décadas del siglo XX, cuando se produce un choque de intereses entre la clase baja y la clase alta.

Hacia 1961, nace la figura de la destacada directora Berta Mardones quien estrenó *Juno y el pavo real*, y posteriormente *Propiedad Clausurada* en el año 1963. Paralelamente, en 1962, tras su éxito en las tablas, *La Pérgola de las Flores*, es transmitida por Canal 13.

Durante este período la actividad teatral aumentó considerablemente, gracias a la experimentación de los teatros universitarios, con nuevas creaciones y concursos que incentivaron el desarrollo de la dramaturgia nacional. Esto motivó la aparición de mujeres en el área del trabajo directorial, puesto que “[...] la década del '60 y sus cambios ideológicos generará un correlato de ruptura contra la hegemonía del modelo universitario, apareciendo como alternativa de la creación colectiva”⁸⁷.

⁸⁶ Información obra *Parecido a la Felicidad* de Alejandro Sieveking.

[http://www.memoriachilena.cl/TEMAS/dest.asp?id=alejandrosieveking\(1934\)parecidoalafelicidad](http://www.memoriachilena.cl/TEMAS/dest.asp?id=alejandrosieveking(1934)parecidoalafelicidad)

⁸⁷ Sentis Herrmann, Verónica: <http://historiadelteatroenvalparaiso.com>

c) Directoras del período

- **Teresa Orrego:**

Esta actriz del Teatro Experimental de la Universidad de Chile, es quien pasó a la historia como la segunda directora teatral de nuestro país, según los registros de los estrenos teatrales oficiales.

A pesar de no encontrarse información detallada de su formación ni ejercicio dentro del teatro, existen algunos datos relevantes a destacar de su trabajo como directora teatral.

En 1956 inició su actividad directorial con la obra *Jinetes hacia el mar* de John M. Synge, sin embargo, fue al siguiente año cuando destacó por su dirección de la obra *El Gesticulador* del mexicano Rodolfo Usigli, bajo el alero del TEUCH, estrenándose en el Teatro Talía.

[...] ella también tenía muchas condiciones para la dirección y la pedagogía de educación para formar actores, y en el Teatro de la Universidad de Chile dirigió una buena producción de una obra mexicana de Rodolfo Usigli [...] *El gesticulador*.⁸⁸

Tal como señala Remberto Latorre, destacado investigador teatral nacional, Orrego se inclinó, además de dirigir, hacia el ámbito pedagógico.

[...] Teresa Orrego era también muy buena profesora y posiblemente mejor profesora que directora. Con Pedro Orthus, el más importante director de teatro de los años '40, '50 y '60, formaron una escuela propia [...] ahí se formaba bastante

⁸⁸Remberto Latorre en entrevista realizada por las autoras, Santiago, 6 de mayo, 2013.

gente [...] oficinistas, señoras dueñas de casa que iban a prepararse como actores, como actrices.⁸⁹

Dicha escuela teatral se mantuvo vigente hasta la década de 1960, donde la actriz se retira del medio artístico, luego de un complejo y truncado proceso directorial de la obra *La ópera de tres centavos*⁹⁰ de Bertolt Brecht.

La escuela duró hasta que ella se retiró del teatro por los años ´60. Le dieron una obra de mucha envergadura en el Teatro de la Universidad de Chile, en el año 1959, *La ópera de tres centavos* de Bertolt Brecht. Ella tuvo problemas ahí, fue tanto, se estresó con este bulto enorme que posiblemente no estaba tan preparada para dirigirla, que se enfermó y tuvo que reemplazarla Eugenio Guzmán, pero en la dirección hay cosas de ella y de Eugenio Guzmán. Él, la acercó más a la versión clásica alemana que estaba en la grabación musical.⁹¹

A pesar de las dificultades en el proceso de creación de esta obra, *La ópera de tres centavos* fue “un éxito rotundo, se empezó a dar a teatro lleno todo el tiempo que estuvo programado.”⁹²

Por su constante inclinación pedagógica hacia la instrucción actoral, su montaje más significativo fue *El gesticulador*, donde se evidenció un gran trabajo de dirección de actores “ahí se veía fuerza, incluso se puede decir “fuerza varonil” para dirigir”⁹³. Esto, en contraste con *La ópera de tres centavos* que requirió de un gran aparataje técnico y escenográfico.

En el caso de *El gesticulador* muy buena dirección de actores, de desplazamiento, de caracterización, es una obra muy interesante pero más reducida, incluso el

⁸⁹Ibídem.

⁹⁰ Véase página 68.

⁹¹ Remberto Latorre en entrevista realizada por las autoras, Santiago, 6 de mayo, 2013.

⁹²Ibídem.

⁹³Ibídem.

escenario más chico donde se dio, en cambio la *Ópera...* es un gran espectáculo, un espectáculo en que hay que manejar muchas cosas, no solamente la parte actoral sino que la parte musical. Pero ahí tenían buen asesor, Armando Carvajal creo que era el encargado de la música, de dirigir la música, eran muy buenos, pertenecían a la Facultad de Música. Ahí más bien, yo creo que lo que quedó es más lo de Eugenio Guzmán con una referencia a la producción de Lotte Lenya en la parte musical.⁹⁴

Separada del teatro universitario, Orrego se mantuvo ligada al campo teatral, siendo propietaria de “El Galpón de Los Leones”.

⁹⁴Ibidem.



La ópera de tres centavos de Bertolt Brecht. Dirección: Teresa Orrego, 1959.

Fotografía de René Combeau.

- **Alicia Quiroga Vázquez (1928-) :**

La actriz santiaguina Alicia Quiroga nació el 11 de febrero de 1928, siendo la mayor de tres hermanos.

Proveniente de una familia conservadora donde “los hijos debían estudiar profesiones liberales y las mujeres alguna pedagogía”⁹⁵, Quiroga fue motivada por su madre, Nolfá Vázquez, pianista de música clásica, quien la incentivó a profundizar en el camino del arte desde su infancia, inscribiéndola a los 6 años en el Conservatorio Nacional de Música.

Sus estudios primarios los realizó en el Liceo 1 de Santiago. Posteriormente, a modo de seguir la tradición familiar, Alicia Quiroga ingresó a estudiar Pedagogía en Inglés en el Instituto Pedagógico. Sin embargo, paralelamente buscaría los modos de conducir su verdadera vocación.

Había visto algunas obras de teatro y el escenario le llamó más la atención que las salas de clases. Sin que su padre lo supiera, pero bajo la ayuda cómplice de su madre, comenzó a tomar algunos cursos en el Teatro Experimental en la Universidad de Chile.⁹⁶

Habiendo concluido sus estudios de Pedagogía en Inglés y los cursos que realizó en el TEUCH, es convocada para formar parte del elenco del montaje *Noche de reyes* de William Shakespeare.

⁹⁵“La huella de una diva”, Artículo en diario *El Mercurio*, Sábado 17 de noviembre, 2012. <http://diario.elmercurio.com/detalle/index.asp?id={bfc57d3c-8fd6-47b6-97e7-db75d5c9350b}>

⁹⁶Ibídem.

Ella (Alicia Quiroga) cantaba muy lindo y tuvo papeles muy importantes. En *Noche de Reyes*, actuó recién egresada con Marés González, las dos hacían el personaje principal, hacían de hombre y de mujer. Y a Alicia Quiroga le dieron el premio de la prensa de los críticos de la época como la mejor actriz del año, por *Noche de Reyes*.⁹⁷

Con su participación en este montaje, Quiroga pasó a ser parte del cuerpo estable del TEUCH, compartiendo escena con grandes figuras de la historia teatral de nuestro país como Bélgica Castro, Mario Lorca, Humberto Duvauchelle, entre otros.

Algunos años después, hizo uno de los clásicos del teatro chileno: *Mama Rosa*, de Fernando Debesa, que se estrenó en 1957. Allí interpretó a Margarita Solar, una de las hijas de misia Manuela, rol a cargo de Carmen Bunster. Bélgica Castro encarnó a *Mama Rosa*, papel que años después interpretó Nelly Meruane.⁹⁸

Las interpretaciones teatrales de Alicia Quiroga tuvieron gran repercusión en el medio artístico nacional, dejando una huella y convirtiéndose en un referente relevante para futuras actrices. Tal es el caso de las artistas Sonia Mena y Schlomit Baytelman, quienes declararon haber sido influenciadas de manera directa en su decisión de convertirse en actrices, luego de ver en escena a Quiroga.

Sin embargo, existió un área de su trabajo teatral del cual no es posible rescatar información acabada: sus direcciones teatrales.

⁹⁷ Remberto Latorre en entrevista realizada por las autoras. Santiago, 6 de mayo, 2013.

⁹⁸ "La huella de una diva", Artículo en diario *El Mercurio*, Sábado 17 de noviembre, 2012. <http://diario.elmercurio.com/detalle/index.asp?id={bfc57d3c-8fd6-47b6-97e7-db75d5c9350b}>

En 1961, Alicia Quiroga dirigió el montaje *Juno y el pavo real* de Sean Ocasey, de la cual Latorre destaca: “Era una obra importante esa, *Juno y el Pavo Real*, muy realista. Una obra muy intensa. La tenía programada la Universidad de Chile... era una obra difícil.”⁹⁹

Pese al trabajo realizado, su labor directorial se mantuvo solamente en la privacidad de quienes pudieron apreciarlo, no trascendiendo hacia los medios críticos ni historiográficos.

Es así como su carrera actoral causó mayor impacto, destacando su participación en la versión del norteamericano William Oliver, para la obra *Marat-Sade* de Peter Weiss. En este montaje, Quiroga realizó el personaje de Charlotte Corday, y fue por su brillante desempeño que fue beneficiada por la beca Fulbright, obteniendo un convenio de intercambio estudiantil con la Universidad Carnegie Tech de Pittsburgh.

Luego de su retorno a Chile, en el año 1974, “dejó la compañía de la Universidad de Chile y asumió su papel más importante: Aldonza/Dulcinea. El éxito fue tal que tuvo sucesivas temporadas hasta 1989, hizo giras por todo el país y esta obra musical la instaló en el pináculo de las grandes del escenario del país.”¹⁰⁰

Paralelo a este trabajo en particular, la artista indagó nuevamente en la dirección teatral con la obra *El fantasmita Pluff* en 1985, de la cual tampoco existe registro crítico ni material gráfico que pueda sustentar su estudio.

Su inquietud por abarcar diversas áreas del quehacer teatral, corresponden a su extensa formación artística, puesto que

[...] tuvo la oportunidad de estudiar en las más prestigiosas escuelas de Londres: actuación, voz y dirección en el British Drama League; comedia musical en el

⁹⁹ Remberto Latorre en entrevista realizada por las autoras. Santiago, 6 de mayo, 2013.

¹⁰⁰ “La huella de una diva”, Artículo en diario *El Mercurio*, Sábado 17 de noviembre, 2012.
<http://diario.elmercurio.com/detalle/index.asp?id={bfc57d3c-8fd6-47b6-97e7-db75d5c9350b}>

Dancing Center y dirección teatral con Clifford Williams en el Royal Shakespeare Company. Trabajó en el teatro Aldwych y Stratfordon Avon y estuvo contratada por la BBC. También fue la fundadora del teatro Galpón de los Leones [...] ¹⁰¹

Además, la actriz poseyó una facilidad con la utilización de la voz, por lo cual se inclinó hacia el desempeño actoral en radioteatros y siendo pionera en doblaje en nuestro país, principalmente de telenovelas brasileñas.

Aquí, en Chile, alternaba radio en su especialidad de radioteatro en Agricultura y Cooperativa en “La Tercera Oreja” y “Linterna Roja”, junto a actores como Roberto Parada, Teresa Fricke, Anita del Valle, María Maluenda y Eugenio Guzmán, que resultó mejor director que actor. También se presentó en los libretos episódicos de Jorge Inostroza como “Adiós al Séptimo de Línea”. ¹⁰²

Es así que la trayectoria teatral de esta directora estuvo, en mayor medida, ligada al ámbito de la actuación, consolidándose como una de “las mejores y más completas actrices chilenas” ¹⁰³ incursionando en la comedia musical, campo del teatro muy poco abordado hasta aquel entonces. Por consiguiente, Quiroga es nacionalmente reconocida por sus trabajos actorales, no así por sus realizaciones directoriales.

Actualmente, Alicia Quiroga pasa sus días en un Centro de Adulto Mayor, tras sufrir en el año 2005 un accidente vascular, el cual ha ido deteriorando su organismo de manera paulatina.

¹⁰¹ Ibídem.

¹⁰² Cánepa, Mario: Op Cit, p.67.

¹⁰³ “La huella de una diva”, Artículo en diario *El Mercurio*, Sábado 17 de noviembre, 2012.
<http://diario.elmercurio.com/detalle/index.asp?id={bfc57d3c-8fd6-47b6-97e7-db75d5c9350b}>

- **Berta Mardones (? – 1989) :**

La actriz Berta Mardones tuvo su formación bajo el alero del Teatro Experimental de la Universidad de Chile donde desarrolló la mayor parte de su carrera profesional, actuando en variados montajes de aquel grupo teatral, tales como *El matrimonio* de Nicolai Gogol, bajo la dirección de Julio Durán en 1954; *Mama Rosa*, dirigida por Agustín Siré en 1957; *La fierecilla domada* de William Shakespeare, en 1958, dirigida por Frank Mc Mullan; *El círculo de tiza caucasiano*, de Bertolt Brecht en el año 1963, bajo la dirección de Atahualpa del Cioppo; *El rehén*, la cual fue dirigida por Eugenio Guzmán en 1967, entre otras.

Pese a su trayectoria actoral, su permanencia en esta área no sobresalió como se esperaba. En palabras de Latorre, Mardones “fue una actriz muy prometedora, pero por razones difíciles de explicar, no prosperó como debió ser.”¹⁰⁴

[...] cuando necesitaban un papel muy especial, sí la llamaban. Siempre perteneció a la Universidad de Chile, ya sea a la escuela como profesora o al llamado Teatro Experimental, Instituto del Teatro y todo lo demás. Y ahí solamente dirigió, en cuanto a cierta importancia, una obra de Tennessee Williams, *Propiedad clausurada*.¹⁰⁵

Esta obra de Tennessee Williams perteneció al repertorio del TEUCH en el año 1963, como parte de un programa de tres obras de corta duración que se exhibían consecutivamente en una misma función. Es en esta ocasión, donde Mardones tuvo la oportunidad de dirigir, siendo la primera representación dentro de aquella actividad. Seguido a este montaje, se presentaba otra obra dirigida por Eugenio Guzmán, y finalmente, una puesta en escena del director Raúl Rivera.

¹⁰⁴Remberto Latorre en entrevista realizada por las autoras. Santiago, 6 de mayo, 2013.

¹⁰⁵Ibídem.

Agustín Siré, fundador del Teatro Experimental, una de las figuras más relevantes de la historia del teatro chileno, convocó en variadas oportunidades a Berta Mardones, para que realizara la asistencia de dirección de algunos de sus montajes.

[...] siempre asesoraba a Agustín Siré como director, cuando él dirigía la llamaba porque ella era muy especialista en formación de actores y uso de voz. La llamaba como ayudante de dirección y guiaba un poco a los actores en cuanto a la capacidad vocal.¹⁰⁶

Latorre destaca su asistencia de dirección en la obra *Esperando a Godot* de 1960¹⁰⁷, donde su labor fue fundamental, puesto que “Agustín Siré no veía porque estaba en el escenario. Él creaba el concepto, lo que quería, pero ella muchas veces lo controlaba desde el público, o sea que asumía, en cierta medida, el rol de la dirección. Agustín Siré confiaba mucho en ella como ayudante, siempre la llamaba.”¹⁰⁸

Es así como el entonces director del TEUCH, le ofreció dirigir para la siguiente temporada, la obra de Federico García Lorca *Yerma*, sin embargo, este montaje no se pudo concretar por razones desconocidas.

Por su innata capacidad en relación a la preparación de actores, Mardones se desarrolló, principalmente, como profesora en el ITUCH, especializándose en obras del autor ruso Antón Chéjov y la exigencia actoral que ellas requerían.

Y en la escuela dirigió muchas obras, se especializó en Chéjov. Yo con ella trabajé en *Las tres hermanas*, eso fue el año 1962 me parece. [...] Dirigía esa obra y fue muy destacada, ella sabía llegar muy en profundidad en Chéjov, porque es un muy

¹⁰⁶Ibidem.

¹⁰⁷Véase página 77.

¹⁰⁸Remberto Latorre en entrevista realizada por las autoras. Santiago, 6 de mayo, 2013.

buen ejercicio para los alumnos que estudian actuación, ya que tienen que desprenderse de todo histrionismo, tienen que ser ellos mismos y eso lo lograba sacar. Tienen que ser algo diáfano.¹⁰⁹

A pesar de no poseer muchas intervenciones como directora propiamente tal, Berta Mardones era considerada como una figura influyente en el transcurso de los cambios teatrales de la época. Razón por la cual, es invitada para dirigir en el Teatro del Desierto, grupo teatral derivado del Teatro de la Universidad de Antofagasta.

En aquella ocasión, dirigió la obra de Luis Rivano *Los matarifes*, en el año 1977. Este montaje fue un éxito rotundo, realizando giras por el centro y sur de nuestro país, en el Teatro Mistral de Santiago y en las localidades de Laja y Nacimiento en la octava región.

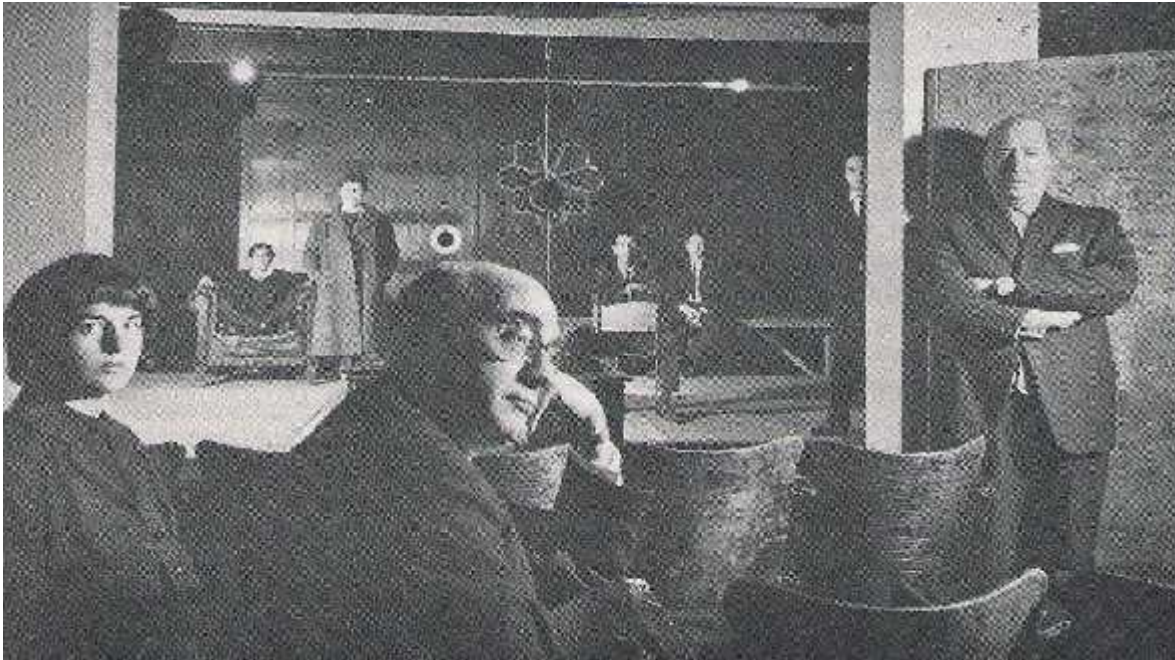
Para finalizar, podemos mencionar la percepción de Pablo Núñez, destacado diseñador integral, hijo de la artista y del Premio Nacional de Artes Plásticas Guillermo Núñez, quien declara en relación a la influencia de su madre en su posterior ejercicio artístico:

Era tan importante que trataba de no preguntarle cosas, sobre todo cuando estaba en la escuela, porque ella, con su ojo de directora, quería influir sobre los proyectos que yo estaba haciendo. Trataba de mantenerla un poco al margen y le mostraba las cosas cuando estaban terminadas. Ahora me gustaría que estuviera viva y viera lo que estoy haciendo.¹¹⁰

¹⁰⁹Ibídem.

¹¹⁰ “Pablo Núñez: Ser tonto grave te coarta”, Revista *Ya*, diario *El Mercurio*, martes 10 de agosto de 1999. <http://diario.elmercurio.com/detalle/index.asp?id=%7Be39b1d59-52ee-43d9-b065-aca113c51cc4%7D>

Berta Mardones falleció el año 1989, luego de haber trabajado durante toda su carrera artística en la Universidad de Chile, principalmente como profesora y en labores administrativas.



Berta Mardones en *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett. Dirección: Agustín Siré. 1966.

<http://www.chileescena.cl/archivos/colecciones/archivo/apuntes%20102%20el%20teatro%20experimental%20de%20la%20universidad%20de%20chile.pdf>

1.2.3 Tercer período (1964-1970)

a) Contexto socio-político

El presente período histórico comenzó con la ascensión al poder del candidato demócrata cristiano Eduardo Frei Montalva, quien obtuvo el mayor porcentaje en votaciones presidenciales durante el siglo XX. Cabe destacar que el candidato fue apoyado por la Derecha y el Partido Radical, ya que ambos partidos habían perdido terreno en cuanto a las preferencias de los ciudadanos.

El nuevo Gobierno se dispuso entonces a iniciar su programa. La Revolución en Libertad estaba concebida como un cambio de estructura de la sociedad chilena respetando la democracia. Se trataba de crear organizaciones de base capaces de enfrentar sus propios problemas, de allí la importancia que tenían los planes de promoción popular, el crecimiento del sindicalismo y el impulso a la educación. De ese modo los cambios se realizarían, no desde el Estado, sino desde la comunidad misma.¹¹¹

Sin embargo, estas tentativas de cambios sociales, afectaron al sector de la derecha chilena, quienes vieron en ellas la disminución de su poder político y económico.

Rápidamente, la oposición del FRAP y del radicalismo se vio incrementada por la actitud de los partidos de derecha, quienes vieron en el proyecto gubernativo del impuesto patrimonial “un insostenible gravamen al capital”. En lo político, tampoco aceptaban la idea de un partido hegemónico que prescindiera de su colaboración e intentara gobernar solo.¹¹²

¹¹¹ Aylwin, Mariana: Op Cit, p.220.

¹¹² Idem, p. 221.

El principal proyecto del gobierno de Frei Montalva, comprendió una serie de acciones con respecto al conflicto agrario, el cual llevaba décadas de postergación. Convirtiéndose de esta manera en el motor principal de las posteriores revoluciones sociales de la época.

La Reforma Agraria constituyó el problema más conflictivo para la derecha durante este período. Ello no sólo porque la afectaba emotivamente en su vinculación ancestral con la tierra, sino también porque temía la disminución de su poder económico y el vuelco masivo del campesinado en apoyo a la democracia cristiana.¹¹³

Debido a esta “vinculación ancestral con la tierra”, variadas organizaciones de latifundistas chilenos se manifestaron en una carta enviada al Presidente, justificando su desaprobación a las reformas gubernamentales, en su derecho implícito a la propiedad como “uno de los derechos emanados del orden instituido por Dios y que ninguna autoridad humana puede violar.”¹¹⁴

A pesar del descontento en el sector pudiente de la sociedad chilena, la Reforma Agraria se llevó a cabo en julio de 1967, además de la Ley de Sindicalización Campesina. Ambas reformas apuntaron al incremento de la participación de las capas sociales bajas, y por ende, desataron un clima hostil entre el proletariado y la clase alta y media.

Desde fines de la década del treinta, el Gobierno de Frei era el primero que le disminuía drásticamente el apoyo económico del Estado para otorgárselo a los sectores marginales urbanos y rurales. Así pues, la clase media se identificó con la derecha, que se erguía defensora de la propiedad privada.¹¹⁵

¹¹³Ídem, p. 223.

¹¹⁴Ídem, p. 224.

¹¹⁵Ídem, p. 227.

Esta “Revolución en Libertad” que promovió el gobierno Demócrata Cristiano, potenció la participación de mujeres en agrupaciones políticas y sindicales, con respecto al período anterior. Sin embargo, integrándolas de manera bastante conservadora.

Lo cierto es que se constituye socialmente una abrumadora *pasividad política femenina*, una apatía absolutamente impermeable a los partidos revolucionarios tradicionales, que llega a cifras de alrededor de un 75% de nuestra población femenina ciudadana. Esta pasividad femenina habrá de romperse otra vez, violentamente, con el surgimiento de la Democracia Cristiana, que va a proporcionar a los sectores femeninos una revisada ideología religiosa-secularizada, que les permite mantener el conservatismo pero esta vez con ropaje progresista.¹¹⁶

Durante este período, donde “El Partido Demócrata Cristiano se constituye como el principal partido político del país.”¹¹⁷ se convierte en una importante influencia para la actividad femenina. Ejemplo de ello es la creación de los CEMA (Centros de Madres), impulsados por la Primera Dama.

Se trata de una aglutinación de las mujeres provenientes de organizaciones católicas, de caridad, tradicionales, y de aquellas dirigidas e instituidas a partir de la Presidencia de la República, lideradas por la esposa del Presidente. Surge así, por vez primera, el rol de Primera Dama: serán ellas quienes conducirán y controlarán posteriormente, vía Presidencia conyugal, a estos verdaderos y efectivos movimientos femeninos conservadores y de orden.¹¹⁸

Esta visión se fomentó por la poca tolerancia a la participación íntegra de la mujer en los partidos políticos por parte de sus pares masculinos, ya que “el proyecto

¹¹⁶Kirkwood, Julieta: *Ser política en Chile, las feministas y los partidos políticos*, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Santiago de Chile, 1986, p.56, 57.

¹¹⁷Subercaseux, Bernardo: www.ideasculturaenchile.cl

¹¹⁸Kirkwood, Julieta, Op Cit, p. 56.

político popular propone al hombre el umbral de la libertad; para las mujeres, la libertad no termina de traspasar el umbral de la casa. “¹¹⁹ Esta situación, además, no fue exclusiva de la derecha tradicional.

Las formulaciones más combativas en el discurso izquierdista-progresista radical es la disputa, con la derecha, de la condición de adalid de la defensa de la familia- léase la familia proletaria- que es definida como “núcleo revolucionario básico”, pero dejando intocadas las redes interiores jerárquicas y disciplinarias que conforman históricamente a la familia, sin alterar la *reproducción de su orden* en la socialización infantil. Con ello la izquierda disputa- sin quererlo- la reivindicación del Orden conservador.¹²⁰

Pese a esta característica conservadora de la inminente revolución, las reformas realizadas por el Gobierno de Frei Montalva, fueron esenciales para el posterior desarrollo del país.

El tema de las tierras y otras iniciativas efectuadas durante el gobierno de la DC, tales como la reforma universitaria, que implicaba una democratización de las instituciones de educación superior, la chilenización del cobre, que constituía un primer intento de nacionalización de la principal materia prima del país a través de la adquisición de parte de la propiedad a las compañías estadounidenses que lo explotaban y el apoyo a los sectores agrarios y marginales por sobre la clase media, radicalizaron las posturas en disputa, definiéndose como el punto de quiebre entre la Democracia Cristiana y la Derecha, que se restó definitivamente de su gobierno.¹²¹

Esta disputa generó la baja del apoyo de la Derecha hacia su Gobierno, ya que éste insistió la promoción de una política de acción popular, tales como las leyes

¹¹⁹Ídem, p.51.

¹²⁰Ibidem.

¹²¹Sentis Herrmann, Verónica: www.historiadelteatroenvalparaiso.com

que ampararon a Juntas de Vecinos y de Madres, el aumento de tribunales en el país y la promulgación de la Ley de Menores, creando con esto, el Consejo Nacional de Menores y la Policía de Menores.

En 1969 se concretó la Nacionalización Pactada del cobre, la cual trataba de que el “Estado compra el 51% de las acciones a valor libre de Chuquicamata (manejada por la subsidiaria Chile Exploration Company) y El Salvador (controlada por Andes Copper Mining) a la Anaconda Copper Company.”¹²²

Es así como este período, donde las reformas populistas encendieron las diferencias políticas de los sectores polarizando el escenario nacional, concluyó con nuevas elecciones presidenciales, donde se hizo posible la elección del candidato Salvador Allende Gossens, mediante una alianza entre la Unidad Popular y la Democracia Cristiana. Dando paso, de esta manera, a una etapa marcada por las movilizaciones sociales de diversos sectores de los estratos medios y bajos.

¹²²Subercaseux, Bernardo: www.ideasyculturaenchile.cl

b) Actividad teatral de la época

Tras varios años de la creación de los Teatros Universitarios, además del creciente desarrollo de la dramaturgia nacional en la década de los '50, es en este período donde se instauró con fuerza la creación colectiva, en respuesta a la agitación política y social vivida en Latinoamérica.

Durante estos años se vivieron los efectos del triunfo de la revolución cubana, el movimiento hippie, Mayo del '68, el pensamiento social de la Iglesia Católica manifestado en Medellín y la Reforma Universitaria.¹²³

Estas manifestaciones internacionales, fomentaron el fenómeno de la creación colectiva. Esto pudo expresarse en los respectivos Teatros Universitarios capitalinos. Por su parte, la Universidad Católica contó con el Taller de Creación Teatral (TCT), mientras que la Universidad de Chile, exploró con el Teatro de Experimentación Teatral (TET).

Además de las instancias formales del quehacer teatral, cabe destacar la acelerada proliferación de grupos aficionados de estudiantes, pobladores y sindicalistas, los cuales optaron por la metodología colectiva como eje creativo. En este ámbito, destacaron los grupos Noissvander, Teatro del Errante, ICTUS, ALEPH y ATEVA.

Entre los estilos de representación abarcados durante el período, se dio prioridad a manifestaciones puntuales que “[...] según Juan Andrés Piña, pueden dividirse en tres temáticas: crítica a la sociedad, búsqueda existencial y dramaturgia social”¹²⁴.

¹²³Sentis Herrmann, Verónica: www.historiadelteatroenvalparaiso.com

¹²⁴Ibídem.

El realismo poético, el absurdo, el teatro documento y el realismo costumbrista, pretendieron hacer crítica a la burguesía y al tradicionalismo, dando énfasis a la lucha de clases y a la injusticia social. Estas producciones estuvieron marcadas por un profundo sentir político.

El DETUCH, institucionalidad en que derivó el ITUCH en el marco de la reforma universitaria, postuló nuevas técnicas y concepciones artísticas para acompañar el proceso social de la clase obrera y campesina en ese tiempo. [...] Se invitaba al público a adherir a propuestas teatrales transgresoras y a ser cómplices en el repudio y sátira al teatro y al público académico, clásico y burgués (de “cuello y corbata” y “aristotélico”).¹²⁵

Las puestas en escena, por consiguiente, apuntaron hacia nuevas estructuras dramáticas, utilizando el teatro épico y otros medios no tradicionales en su producción. Es así, como destacan en este período los montajes *Viet-Rock* de Megan Terry en 1969, dirigida por Víctor Jara y *Los que van quedando en el camino*, llevada a escena el mismo año por Eugenio Guzmán.

Por su parte, los dramaturgos exponentes del período se adhirieron a esta tendencia, incorporando a la política el realismo poético. Sus representantes más destacados fueron Luis Alberto Heiremans con *El Tony chico* (1965), Alejandro Sieveking con *Tres Tristes Tigres* (1967), Isidora Aguirre con *Los que van quedando en el camino* (1969), entre otros.

Este vuelco en la creación dramática, considerando anteriormente la metodología stanislavskiana como base del aprendizaje, hizo cuestionar el trabajo realizado en los teatros universitarios al no tener montajes que llegaran a grandes masas, “[...] pues fluctuaban entre Puesta en Escena de alta calidad estética y montajes mediocres.”¹²⁶

¹²⁵ “Reforma universitaria y crítica a la contingencia” www.chileescena.cl

¹²⁶ Sentis Herrmann, Verónica: <http://historiadeltatroenvalparaiso.com>

En el ámbito académico, se abrió paso, debido a las gestiones del Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile, sede Valparaíso y ATEVA, a la creación de la Carrera de Teatro en dicha ciudad, en el año 1966. Mientras que en la capital, se unieron “[...] en 1968, la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile con el Teatro Nacional, naciendo el DETUCH (Departamento de Teatro de la Universidad de Chile).”¹²⁷

La actividad teatral en el período 1964 – 1970 estuvo marcada por los cambios políticos, económicos y sociales vividos en nuestro país, los cuales ayudaron al aumento de manifestaciones sociales de sectores medios y bajos. Fue una época de cuestionamientos de los procesos creativos y radicalización en las temáticas.

¹²⁷ Illanes, Mónica: Op Cit, p.31

c) Directoras del período (1964-1970)

- **Teresa Ramos Ramírez:**

En 1962, la estudiante de Pedagogía Teresa Ramos Ramírez, se reúne junto a sus compañeros de carrera para formar un grupo de teatro universitario, al cual denominaron Teatro del Desierto de la Universidad de Chile, sede Antofagasta.

El objetivo principal de este colectivo artístico fue potenciar la profesionalización del teatro en la región. Es por esto y en vista de sus debilidades, el grupo tomó algunas medidas para el fortalecimiento de su formación.

Se acordó invitar a dirigir las obras elegidas al señor Julio Adrián Cortés Palacios, destacado actor y director del Teatro de Arte de Antofagasta. [...] Se plantearía al director del C.U.Z.N. (Centro Universitario Zona Norte), señor Bitrán Nachary, la necesidad de obtener la asesoría de un director de trayectoria y experiencia para dar al grupo una orientación artística que asegurara un progreso efectivo en sus labores.¹²⁸

Es por esto, que el destacado director nacional y fundador del Teatro Experimental, Pedro de la Barra, es invitado al Teatro del Desierto para ejercer sus labores directoriales y guiar a los jóvenes universitarios.

Es así como Ramos se convirtió en la fundadora del reconocido Teatro de la Universidad de Antofagasta, logrando convertirse en una figura de relevancia nacional, aun habiendo desarrollado toda su carrera en esta ciudad del Norte Grande de nuestro país.

A pocos años del nacimiento del Teatro del Desierto, Ramos llevó a escena su primera dirección escénica con aquel grupo teatral.

¹²⁸Cánepa, Mario: Op Cit, p.203.

La tarea de Pedro de la Barra, iniciada en 1968 en el Teatro Universitario de Antofagasta fue similar a la del Teatro Experimental: dar a conocer a los autores clásicos, europeos, norteamericanos y chilenos actuales y del pasado; seleccionar a los más avanzados elementos para endilgarlos a cargos mayores, como dirigir una obra. En este caso seleccionó a Francisco Araya, Teresa Ramos y Mario Vernal, los que correlativamente dirigieron “La guarda cuidadosa”, “El deseo de casarse” y “El retablo de Don Cristóbal”.¹²⁹

Esta primera obra, sería el inicio de una carrera prolífera para Ramos, quien destaca por ser una de las directoras con más montajes a su haber.

Luego de su estreno como directora teatral, Ramos inició una serie de estudios en el extranjero, donde pudo interiorizarse aún más en el conocimiento artístico.

En el mes de septiembre, Teresa Ramos partió seis meses a Francia, a la Escuela de Jean Laurent Cochet. De allí pasó a Inglaterra y luego a Estados Unidos donde estudió en el Florida Technological University. Todo este trajín la ausentó por dos años y medio de la Compañía.¹³⁰

A su retorno, en el año 1971, llevó a escena la puesta de *El monte Calvo* de Jairo Aníbal Niño, montaje que emprendió una gira por Valparaíso y Santiago recibiendo una crítica exitosa por parte de los medios de comunicación.

Por su parte, Pedro de la Barra, llamó a esta obra “una joyita” declarando que en esta dirección se plasmaba completamente los conocimientos adquiridos por Teresa Ramos, tanto en la compañía como en sus estudios en el extranjero.

A partir de aquel montaje, la artista dirigió una serie de obras con el Teatro de la Universidad de Antofagasta: *El montaplatos* de Harold Pinter en 1976; *El cruce sobre el Niágara* del autor Alonso Alegría en 1979; *Otelo, el moro de Venecia* del

¹²⁹Ídem, p. 217.

¹³⁰Ibídem.

inglés William Shakespeare en 1981 y *Orquesta de señoritas* de Jean Anouilh en 1982.

Este último, obtuvo excelentes críticas por parte de la prensa escrita y varios críticos especializados de la época, realizando una gira por Santiago y Valparaíso.

La compañía de teatro de la Universidad de Antofagasta bajo la dirección de Teresa Ramos abordó bien la pieza. Le imprimió un carácter trágico donde las risas son el alivio para el espectador, dando perfectamente la mezcla de carcajada y lágrimas.

En la actuación también se ofrece lo que debe suceder: al principio el espectador se da cuenta (por el tono de la voz) que son hombres los que representan a las mujeres, pero con el transcurrir de la acción uno se olvida de su calidad de varones para ver en ellos perfectas damas frustrados.¹³¹

En esta gira por el centro del país, la obra siguió cosechando expectativas y reconocimiento para la compañía antofagastina:

“Orquesta de señoritas hizo polvo las tablas del Cariola”.¹³²

“Una Orquesta de señoritas con fuerza de hombres”.¹³³

“Aplausos santiaguinos para señoritas nortinas”.¹³⁴

¹³¹Italo Passalacqua en Crítica del Diario *La Segunda*. 4 de mayo de 1982.

¹³²Diario *Las Últimas Noticias*. Jueves 21 de octubre de 1982.

¹³³Diario *El Mercurio*. Lunes 25 de octubre de 1982.

¹³⁴Diario *Las últimas Noticias*. Miércoles 3 de noviembre de 1982.

Luego del éxito de aquel montaje, Ramos continuó su carrera en la dirección teatral a través de las décadas, manteniéndose junto al Teatro del Desierto hasta el año 2005.

Sus trabajos directoriales abarcan un amplio repertorio latinoamericano y universal, entre los cuales podemos destacar en el año 1982 *El animador* de Rodolfo Santana; *Hoy se ensaya Juan Tenorio*, una adaptación del texto original de José Zorrilla en 1984; *Yo río... ¿y tú?* en el año 1985; *Un hombre para todo tiempo* del británico Robert Bolt en 1986.

Al siguiente año, *Orquesta de señoritas* fue reestrenada en la sala Pedro de la Barra en Antofagasta, obteniendo además, el reconocimiento como Mejor Obra de la temporada 1987 por el Círculo de Periodistas de Valparaíso y Premio a la Mejor Obra presentada en la Temporada Teatral del Verano de Viña del Mar en ese mismo año.

Si bien, su carrera de actriz comenzó con el nacimiento del Teatro del Desierto, su consolidación directorial la ha llevado a montar más de un veintena de montajes teatrales durante su trayectoria.

Durante la década de 1990, dirigió varios montajes con el Teatro del Desierto y además fundó la academia y Compañía de Teatro Arlequín. Entre estos montajes, podemos destacar *La nona* de Roberto Cossa, *La secreta obscenidad de cada día* del chileno Marco Antonio de la Parra, la cual fue estrenada en el Tercer Encuentro Internacional de Teatro realizado en Guayaquil, el 25 de julio de 1990.

Su carrera directorial sigue vigente hasta la actualidad, llevando a escena un sinnúmero de montajes teatrales, principalmente con la Compañía de Teatro Arlequín, obras con orientación hacia el público infantil.

Cabe mencionar que, junto a Ángel Lattus, creó en 1990 el Festival de Teatro Zicosur Pedro de la Barra en Antofagasta, otorgando nuevos espacios de difusión y creación para la región.

Por su inagotable labor teatral, Ramos es reconocida en 2006 con el Premio Regional APES por su trayectoria artística.

1.2.4 Cuarto período (1970-1973):

a) Contexto socio-político

En las elecciones presidenciales de septiembre de 1970 fue electo para asumir la Presidencia de la República Salvador Allende Gossens, bajo un clima de polarización de la sociedad chilena.

El resultado de la votación fue favorable a Allende, quien, al no haber obtenido la mayoría absoluta, tuvo que someterse a la ratificación del Congreso Nacional, ratificación que logró con el apoyo de los demócratas cristianos después de la conclusión de un pacto llamado "Estatutos de Garantías Constitucionales". El nuevo mandatario, al frente de un Gobierno de Unidad Popular integrado por los partidos de izquierdas (populistas y marxistas) que hicieron posible su elección, afirmó su fe en la instauración de un socialismo netamente chileno, dentro de los cauces de la democracia y la libertad, y fijó el programa de su mandato, encaminado hacia la creación de una sociedad más humana cuyas metas últimas serían: la racionalización de la actividad económica, la progresiva socialización de los medios de producción y la extinción de la división de clases.¹³⁵

Así es como su candidatura y lo que duró su mandato, se caracterizó por tener una participación activa de un grupo importante de artistas e intelectuales ligados a diversas ramas de la cultura, enriqueciendo al país siempre en miras de cambios político-sociales.

También para la mujer, el principio de la década de los '70 tuvo un gran impacto, donde se hizo partícipe de múltiples movimientos sociales, además de obtener una mayor accesibilidad a la educación.

¹³⁵ Frías Valenzuela, Francisco: "Las naciones iberoamericanas: Chile", *Enciclopedia metódica Larousse*, Tomo 2, Editorial Larousse, p. 263.

En definitiva, este período significó para la mujer mayor acceso a cargos políticos y de elección, una sociedad más abierta para discutir temas tales como el divorcio y el aborto y una legislación laboral más justa. Al mismo tiempo, se amplió el sistema de educación universitaria para las mujeres, permitiendo que una mayor proporción de ellas accediera a formación profesional en condiciones de mayor igualdad respecto de los varones.¹³⁶

Todo esto fue posible en un estado de derecho que buscó asegurar una mayor equidad en todos los aspectos sociales. Con respecto a esto, Julieta Kirkwood reflexiona:

La sociedad chilena se ha caracterizado durante los últimos 50 años por una incorporación creciente y diversificada de los más amplios sectores sociales, lo que la convirtió hasta 1973, en el plano latinoamericano en un ejemplo de sociedad democrática. Esta percepción derivada expresamente de la capacidad del proceso chileno para que los distintos sectores sociales-obreros, campesinos, sectores medios- se incorporasen paulatinamente a la sociedad política y expresaran allí sus demandas, reivindicaciones, conflictos y proyectos.¹³⁷

Pese a esto, la propuesta de la Unidad Popular fue fácilmente tildada de “romántica” puesto que se fundamentaba en conceptos éticos más que prácticos.

Los militantes de la izquierda, una importante parte de ellos sumidos en el romanticismo político, soñaban en que estaban dando a luz algo parecido a una luna llena, la plenitud sin los dolores del parto: «la vía chilena al socialismo», la liberación igualitaria conseguida sin matanzas ni dictaduras. Pero presenciaron con espanto el alumbramiento del leviatán.¹³⁸

¹³⁶Illanes, Mónica: Op Cit, p.42.

¹³⁷Kirkwood, Julieta: Op Cit, p.48.

¹³⁸Moulián, Tomás: *Chile actual: Anatomía de un mito*, LOM Ediciones, Santiago de Chile, 1997, p.158.

Es por tal motivo que el país continuó su extrapolarización en torno a los ideales, siendo esta etapa, un período en extremo politizado, donde la participación de las mujeres también sufrió aquella segregación de pensamiento.

Durante la Unidad Popular, las mujeres participaron activamente en los espacios públicos, ya sea como participantes del gobierno popular- saliendo a las calles en su apoyo, trabajando voluntariamente, o uniéndose a las organizaciones y partidos de la UP; o como detractoras de Salvador Allende- realizando cacerolazos y manifestaciones callejeras. [...]Por otro lado existían las mujeres populares que apoyaban al gobierno (UP), puesto que les aseguraba educación y salud de calidad para sus hijos/as: leche, salas cunas y otras transformaciones sociales radicales permitían una mejor calidad de vida y mayor participación para ellas en las esferas públicas.¹³⁹

El contexto nacional era abarcado en su totalidad por las discusiones políticas acerca del futuro del país, generándose dos “bandos” donde la ciudadanía debía elegir su posición, la cual debía ser determinante, “esto significaba exacerbar la tendencia a clasificar de manera dualista: se estaba «con el pueblo o con el fascismo». Ese era el dilema inevitable. Nadie podía darse el lujo de ser neutral.”¹⁴⁰

Las fuerzas conservadoras se sintieron terriblemente inseguras con un gobierno socialista y apostaron por su fracaso. El país se dividió en dos bandos cada vez más irreconciliables y la política fue invadiendo todos los ámbitos: estudiantiles, laborales, culturales y hasta domésticos. La política fue el gran invitado y casi el único tema del período, todo lo demás era secundario.¹⁴¹

Es por esto que se hizo tan imprescindible la efectiva nacionalización del cobre que promovió el gobierno de Allende, puesto que fue estipulado como la solución

¹³⁹Oyarzún, Kemy: Op Cit, p. 63.

¹⁴⁰Moulián, Tomás: Op Cit, p. 169.

¹⁴¹Illanes, Mónica: Op Cit, p.41.

práctica a los variados problemas que aquejaron a la ciudadanía. El Presidente, en este sentido, representó al amplio sector social que “ha luchado y luchará por recuperar la riqueza de Chile, en manos del capital foráneo.”¹⁴²

El programa de la Unidad Popular, en el plano económico, era construir un nuevo sistema económico, donde la nacionalización y estatización de la minería era un verdadero puntal de su política económica, especialmente de la Gran Minería del Cobre. A menos de siete meses de ser remitido el proyecto, el 11 de julio de 1971, el Congreso aprobó con muy pocas modificaciones y por votación unánime la enmienda de la nacionalización del cobre: Ley n° 17.450.¹⁴³

La llamada “Doctrina Allende” nacionalizó eficazmente el mineral nacional, ya que la chilenización que realizó Frei durante su mandato se sustentaba en la compra de acciones a las compañías extranjeras, principalmente estadounidenses. Allende en cambio, estatizó todas las compañías, por lo cual Estados Unidos decidió actuar.

Obviamente estas decisiones no fueron aceptadas por las empresas norteamericanas, las respondieron demandas judiciales ante la Corte para el Distrito Sur de Nueva York y se procedió a decretar los primeros embargos en perjuicio de los embarques de cobre chileno, los que se mantuvieron hasta la caída del gobierno de Salvador Allende.¹⁴⁴

¹⁴²Martner, Gonzalo; Et al: *El pensamiento económico del gobierno de Salvador Allende*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1971, p. 157.

¹⁴³Nazer Ahumada, Ricardo: “Nacionalización y privatización del cobre chileno 1971-2002”, Revista Electrónica de Historia *Pensamiento crítico*, n°4, noviembre, 2004, pp. 3, 4. http://www.archivochile.com/Ideas_Autores/pintoj/pintoj0007.pdf

¹⁴⁴Nazer Ahumada, Ricardo: “Nacionalización y privatización del cobre chileno 1971-2002”, Revista Electrónica de Historia *Pensamiento crítico*, n°4, noviembre, 2004, p. 4. http://www.archivochile.com/Ideas_Autores/pintoj/pintoj0007.pdf

Es así como, apoyados en la iniciativa de Estados Unidos, la derecha y la Democracia Cristiana comenzaron lo que se llamó el “bloqueo económico” con el objetivo de desestabilizar al gobierno socialista.

Si bien, la mujer proletaria o dueña de casa pudo acceder a beneficios, cabe destacar que no siempre éstos fueron del total apoyo por parte de la población femenina.

Patéticamente se comprobó que en el período de Allende, cuando se intentó incentivar el trabajo “afuera”, “productivo”, de la mujer, éstas ambicionaban mejorando las condiciones del bienestar hogareño-solamente volver a sus casas o quedarse en ellas. Se habló de pasividad femenina; se habló de familia revolucionaria y se las llamó “compañeras”: vano intento desbaratado por las cifras electorales que insistían en su presencia conservadora.¹⁴⁵

Otro caso de desaprobación al gobierno constitucional fue el movimiento del llamado Poder Femenino¹⁴⁶, el que poseyó un “tono virulentamente anti izquierdista [...] será desde los Cemas de barrios altos que rugirá y se multiplicará el Poder Femenino que dará a luz a la Marcha de las Cacerolas vacías”¹⁴⁷. La líder de esta organización fue Carmen Grez¹⁴⁸.

En medio de este clima económico complejo, en 1972 y aproximadamente durante un mes, transportistas apoyados por diversos sectores laborales decidieron ir a paro; “la interrupción provoca desastres económicos y una paralización del país.”¹⁴⁹

¹⁴⁵Kirkwood, Julieta, Op Cit, p.51.

¹⁴⁶Agrupación de mujeres de clase media y alta adeptas a la derecha, realizaron movilizaciones en oposición al gobierno de Salvador Allende, siendo la más relevante la “Marcha de las cacerolas vacías” el 1 de diciembre de 1971.

¹⁴⁷Kirkwood, Julieta, Op Cit, p.57.

¹⁴⁸Carmen Grez fue designada públicamente por Pinochet como cabeza del Ministerio de la familia, precisamente en reconocimiento de la labor cumplida con Poder Femenino. Sin embargo, su nombramiento ministerial no fue confirmado.

¹⁴⁹Subercaseux, Bernardo: www.ideasyculturaenchile.cl

En medio de este ambiente de conflictos sociales que sacudieron a todo el país, en 1972 se crea la Secretaría Nacional de la Mujer.

Como consecuencia de un período complejo política y socialmente, el año 1973 se tiñó de conflictos de mayor envergadura para la prosperidad nacional. El “Tancazo”¹⁵⁰ o “Tanquetazo”, ocurrido el 29 de junio de ese año, fue la antesala de la tragedia que se aproximaba.

Es así como el 11 de septiembre de 1973 las Fuerzas Armadas, junto a Carabineros de Chile, deciden tomar el poder y bombardean la Casa de Gobierno donde se encontraba el presidente Allende junto a una comitiva de sus adeptos. Al llevar a cabo esta acción militar, instalaron el largo período que abarcó la Dictadura Militar, y todas las consecuencias humanas que traería consigo. Según la historia oficial, el Presidente se suicidó y los militares, a través de la Junta de Gobierno, tomaron el poder de la nación.

Las repercusiones que causó este hecho, podremos revisarlas en el análisis del siguiente período a estudiar.

¹⁵⁰Primer alzamiento por parte de grupos de las Fuerzas Armadas contra el gobierno de Salvador Allende. Se le denominó de tal manera por la utilización de tanques por parte de los militares adeptos. Sin embargo esta situación fue controlada por un segundo sector del Ejército Chileno liderados por el Comandante en Jefe Carlos Prats.

b) Actividad teatral de la época

En este período 1970 – 1973, presidido en nuestro país por Salvador Allende, el teatro tomó más fuerza al convertirse en una vía de propaganda y difusión. “En esta etapa, se mantuvieron los estilos esbozados en la década anterior, tales como el brechtiano, el absurdo, el costumbrista y la metodología de creación colectiva”.¹⁵¹

Sin embargo, el afán propagandista del período, no abarcó a la totalidad de los conjuntos teatrales existentes.

Las tensiones diarias que se vivían y la aguda polarización de las fuerzas políticas, produjeron un fenómeno curioso: las obras de crítica social que en la década de los 60 eran aplaudidas incluso por quienes podrían haberse sentido directamente aludidos, fueron interpretadas como intentos de propaganda ideológica y política. Para poder sobrevivir a esta circunstancia, las compañías profesionales debieron tener mucho cuidado al elegir su repertorio, inclinándose más bien por piezas escapistas o al menos no alusivas al momento que se vivía.¹⁵²

Aun así, existió una activa participación por parte de los artistas e intelectuales de la época. Asimismo, el sector acomodado de la sociedad, que no seguía las ideas políticas y culturales del gobierno popular, “encontró un nuevo tipo de diversión en espectáculos tipo Café Concert, comedias y vodeviles”.¹⁵³

Se llegó a un número de trescientos grupos estables de teatro popular aficionado, creándose la Asociación Nacional de Teatro Aficionado (ANTACH) [...] Se fortaleció la noción del artista visto como un trabajador más [...] Dentro de esta

¹⁵¹Sentis Herrmann, Verónica: <http://historiadelteatroenvalparaiso.com>

¹⁵²Zegers, María Teresa: *25 años de teatro en Chile*, División de Cultura del Ministerio de Educación, Santiago de Chile, 1999, p. 26.

¹⁵³Illanes, Mónica: Op Cit p.44

línea, uno de los objetivos fue lograr hacer un teatro que apoyara la propuesta del gobierno, y no un arte de protesta y de denuncia de la clase en el poder, como el que se había dado hasta entonces.¹⁵⁴

Esta explosión cultural proselitista en la actividad teatral, generó un cambio en el punto de vista de su quehacer, ampliando la plataforma del desarrollo artístico hacia agrupaciones sociales, sindicatos y juntas de vecinos, incrementando el teatro aficionado, con el apoyo de actores profesionales, monitores de estos grupos.

La Central Unitaria de Trabajadores, CUT, por su parte llamó a un concurso de teatro social. El evento concitó el interés de los trabajadores y entre ellos destacó el Teatro Nuevo Popular, grupo que con la obra **La maldición de la palabra**[...] Para ellos se trataba de una de las posibilidades de la respuesta creadora del trabajador-actor-autor, una nueva experiencia teatral surgida desde el seno de la clase trabajadora [...] Seis actores decidieron romper con el teatro digestivo y entregar su experiencia académica al sector obrero. [...] Se trataba de recrear las experiencias de la vida misma a través de un juego de realidad, improvisación e imaginación.¹⁵⁵

Este nuevo fenómeno teatral en nuestro país, se había observado previamente en experiencias internacionales como la del brasileño Augusto Boal y su Poética del Oprimido.

Se destacaron, además, en este corto período, hechos relevantes como “El tren de la cultura”, en 1971, proyecto itinerante impulsado por Allende, con el apoyo de artistas e intelectuales adherentes del gobierno de la Unidad Popular y la entrega del Premio Nacional de Arte para Agustín Siré, por su destacado aporte a la labor teatral, en 1972.

¹⁵⁴Sentis Herrmann, Verónica: <http://historiadelteatroenvalparaiso.com>

¹⁵⁵Zegers, María Teresa: Op Cit, pp. 36, 37.

Durante ese mismo año, algunos talleres de creación, tales como el de la Universidad Católica, basaron sus producciones en textos de literatos y poetas como Nicanor Parra, además de algunos cuentos cortos de Alfonso Alcalde y de periodistas como Alberto Cornejo e Isabel Allende. Sin embargo, el problema de estos espectáculos populares fue su financiamiento, puesto que no resultaron rentables para los empresarios y así comenzaron a escasear los nuevos estrenos en el período.

Otro importante elemento de difusión teatral fue la televisión, la que desde sus inicios fue entregada a las universidades, en un intento de utilizar provechosamente su programación y con la intención de que éstas desarrollaran un proyecto serio y con fines didácticos que permitiera elevar el nivel cultural del país.¹⁵⁶

Segmentos de humor y teleseries fueron, principalmente, los espacios en televisión desarrollados por artistas, como el programa de televisión *La Manivela* creado por Nissim Sharim, Delfina Guzmán y Jaime Celedón del ICTUS.

Con este nuevo escenario, las artes escénicas comenzaron a consolidarse. Sin embargo, en 1973, la represión política por parte de las Fuerzas Armadas y la oposición, amenazó este próspero desarrollo cultural.

¹⁵⁶Sentis Herrmann, Verónica: www.historiadelteatroenvalparaiso.com

c) Directoras del período

- **Alejandra Gutiérrez Nascimento (1942-)**

Durante el período comprendido entre 1970-1973, encontramos el ejercicio de una nueva directora nacional, quien a pesar de desarrollar su labor directorial principalmente en la década de 1990, su trabajo se proyectó hasta la actualidad.

Alejandra Gutiérrez Nascimento nació en El Carmen, San José en Costa Rica, el día 26 de diciembre de 1942, lugar de origen de su padre Joaquín Gutiérrez, periodista y novelista costarricense.

A los pocos años se trasladó a Chile, de donde es oriunda su madre Helena Nascimento, pasando la mayor parte de su infancia y terminando en el país sus estudios secundarios.

En 1962, por seis años y medio, se trasladó junto a sus padres a la ciudad de Moscú en Rusia, debido al trabajo periodístico que debió realizar su padre como corresponsal del diario chileno *El siglo*.

En aquella ciudad surgió su interés por el arte teatral, graduándose en el año 1969, a la edad de 27 años en el Instituto Central de Teatro de Moscú como Master of Arts en Dirección Teatral.

Sus estudios y experiencia de vida en Rusia la llevaron a poseer un conocimiento acabado de ciertos procedimientos directoriales, puesto que pudo tener como maestros a algunos discípulos directos de Constantin Stanislavsky. Sin embargo, su experticia trasciende a los métodos aplicados por aquel director.

Siempre al hablar de teatro ruso se piensa en Stanislavsky y ya, pero hay muchos fenómenos más allá de él, hay una continuidad muy grande, hay autores muy importantes, casi todos los grandes autores rusos del siglo XIX escribieron teatro y eso no es casualidad. ¿En qué países pasa eso? Por ejemplo en Francia ni Rabelais escribió teatro, ni Stendhal, ni Balzac, en cambio en Rusia escribió

Turgueniev, Tolstoi, Chéjov, Griboiedov, Ostrovsky, Gogol y Pushkin, el gran poeta y creador de la lengua rusa.¹⁵⁷

Es por esto que la artista ha cultivado su quehacer en el profundo estudio del teatro ruso, volviendo en más de una ocasión a aquel país.

Luego de egresar del Instituto Central en Moscú, se trasladó a Chile donde trabajó como profesora en la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile entre 1969 y 1973, dirigiendo el ITUCH en ese mismo período.

Precisamente en 1973 realizó su primera dirección teatral en nuestro país, al alero de la Universidad de Chile: *Los desterrados*¹⁵⁸ del autor Víctor Torres. Sin embargo, “fue un fracaso la obra, estaba muy politizado el teatro. Creo que estuvo tres o cuatro días [...] se supo que no tuvo público.”¹⁵⁹

Al iniciarse la Dictadura Militar, debió abandonar el país y se trasladó a su país natal Costa Rica.

Después de estudiar en Rusia volví a Chile e hice clases en la entonces Escuela de Teatro de la Universidad de Chile. Eso hasta que vino el golpe militar, donde tengo el honor de compartir el decreto de exoneración con un montón de artistas, tales como Patricio Bunster y Marés González.¹⁶⁰

¹⁵⁷ Alejandra Gutiérrez en “El teatro ruso está imbricado absolutamente en la cultura”, Maira Mora, Facultad de Artes Universidad de Chile, lunes 6 de abril, 2009.

<http://www.artes.uchile.cl/noticias/50395/gutierrez-el-teatro-ruso-esta-imbricado-absolutamente-en-la-cultura>

¹⁵⁸ Véase página 106.

¹⁵⁹ Remberto Latorre en entrevista realizada por las autoras. Santiago, 6 de mayo, 2013.

¹⁶⁰ Alejandra Gutiérrez en “Alejandra Gutiérrez: Connotada directora llega a Chile a la sala Antonio Varas con obra Rusa”, Sergio Trabucco, Facultad de Artes Universidad de Chile, jueves 6 de diciembre, 2007.

<http://www.artes.uchile.cl/noticias/44156/connotada-directora-llega-a-la-sala-antonio-varas-con-obra-rusa>

Es así como Gutiérrez comenzó una prolífera carrera cosmopolita, dirigiendo la Compañía Nacional de Teatro de Costa Rica entre 1974 y 1977, donde recibió el Premio a la Mejor Dirección Teatral en 1975.

Luego de tres años en Centroamérica, Gutiérrez se trasladó a Varsovia a realizar un Doctorado en Ruso sobre Dostoievski en la Academia de Ciencias de dicho país.

En diciembre de 1976 llega a Polonia, desde Costa Rica, Alejandra Gutiérrez, para hacer un doctorado en Ciencias Humanísticas: Estética y Filosofía. Una pequeña beca le ayuda a sufragar sus gastos; para complementarla realiza traducciones en la revista cultural "Polonia". Se desempeña a la vez como locutora y escribe artículos para la radio en su emisión en español. Su doctorado culmina con la presentación de su tesis "Elementos dramáticos de la obra de Dostoiewsky". Su estadía en este país dura tres años, al cabo de los cuales se dirige a México.¹⁶¹

En México desarrolló una extensa carrera artística permaneciendo allí durante 10 años, dentro de los cuales se desempeñó como profesora de Actuación, Dirección y Teoría Teatral en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), además como Coordinadora del Centro Universitario de Teatro de la misma institución. Asimismo, obtuvo el cargo de Coordinadora en la Compañía Nacional de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes de México (INBA).

De retorno tras el exilio, en 1989 funda en nuestro país la Escuela de Teatro de la Universidad ARCIS, la cual dirigió durante diez años.

Precisamente en la década de 1990 es cuando Gutiérrez se dedicó activamente en el ejercicio de la dirección teatral en Chile, luego de haber dirigido más de 20

¹⁶¹Larraguibel Padilla, Patricia: *Catastro del teatro chileno del exilio 1973-1990*, Tomo I y II. Universidad de Chile, Santiago, 1996, p. 174.

montajes en el extranjero. Destacan de este período, la obra *Los socios* de Andrés del Bosque en 1990, junto a la compañía Teatro Crónico; *Tres corazones y un puñal* del autor Desiderio Arenas en 1991. Además dirigió la versión de *Shirley Valentine* de Willy Russel, resaltando la destacada actuación de Alicia Quiroga en 1992.

Ese mismo año, llevó a escena la obra de Bernard Marie Koltés *Roberto Zucco*, junto al Teatro Nacional. Dicho estreno, la catapultó como una de las figuras más relevantes de la dirección teatral femenina.

Dirigió una excelente versión de *Roberto Zucco* [...] seguramente ya la conocía o la vio antes porque estaba muy segura de lo que quería hacer [...] Un cierto expresionismo y un magnífico aprovechamiento de los actores. Estaban notables, estaban como “chejovianos”, a pesar de que no tenía nada que ver, eran introspectivos. Eso es mérito del director, lograr sacar eso.¹⁶²

Gracias a este montaje, Gutiérrez adquirió un reconocimiento importante por parte de sus pares, llegando a ser destacada, junto a Berta Mardones y Teresa Orrego como las principales directoras del período Universitario por el historiador teatral Remberto Latorre. Asimismo, el investigador realza su figura por sobre las demás: “Para mí, la más importante directora de teatro es Alejandra Gutiérrez”.¹⁶³

Luego del logro artístico de *Roberto Zucco*, la directora trabajó en variados montajes durante la década de 1990, destacando además, *Orinoco* en el año 1993, del autor Emilio Garballido, *Entre Pancho Villa y una mujer desnuda* de Sabina Berman en el año 1996. Al siguiente año, Gutiérrez obtuvo su primer financiamiento estatal a través de FONDART para la obra *La fuerza de la costumbre* del escritor Thomas Bernhard.

Casi treinta años posteriores a su estadía en Rusia, Alejandra Gutiérrez volvió en 2004, a trabajar en la inclusión del teatro chileno en aquel país. Con respecto a

¹⁶²Remberto Latorre en entrevista realizada por las autoras. Santiago, 6 de mayo, 2013.

¹⁶³Ibídem.

esta experiencia, la artista recuerda: “*El coordinador* de Benjamín Galemiri, única obra chilena que se ha montado en Rusia. Yo la dirigí en Moscú en el 2005 y aún la siguen dando, porque el año 2007 fui y vi una función.”¹⁶⁴

La directora, quien ha fluctuado constantemente por diversas culturas, considera esencial el vínculo existente entre el desarrollo social del país del viejo continente con las civilizaciones latinoamericanas, sobretodo, considerando que en nuestro país existe una gran influencia del arte ruso. En relación a la vigencia de autores rusos en nuestra formación teatral, Gutiérrez comenta:

Por una parte, porque son grandes clásicos. Chéjov es uno de los grandes, como Shakespeare o como Brecht. Por otra parte, creo que hay varios vasos comunicantes entre la cultura chilena y la rusa, acuérdate que hubo una Colonia Tolstoiana en Chile. Desde el punto de vista de la conformación de la modernización de ese país y el movimiento social que allí hubo, podemos decir que hay muchos paralelos entre América Latina y Rusia. No es casualidad que *El coordinador* tenga éxito allá.¹⁶⁵

Es así como la directora teatral ha cultivado una extensa trayectoria, tanto en el extranjero como en Chile, montando más de 50 obras en México, Argentina, Estados Unidos, Costa Rica, Rusia, y por supuesto, Chile.

En la actualidad, Alejandra Gutiérrez se desarrolla, paralelamente a la dirección teatral, como docente en la Línea de Dirección en el Magíster en Dirección Teatral de la Universidad de Chile.

Entre sus producciones realizadas en la década del 2000, destacan *Actuando a la víctima* de Oleg y Vladimir Presniakov en 2007; *Asfixia* en 2010 del autor Jorge

¹⁶⁴ Alejandra Gutiérrez en “El teatro ruso está imbricado absolutamente en la cultura”, Maira Mora, Facultad de Artes Universidad de Chile, lunes 6 de abril, 2009.

<http://www.artes.uchile.cl/noticias/50395/gutierrez-el-teatro-ruso-esta-imbricado-absolutamente-en-la-cultura>

¹⁶⁵ Ibídem.

Schultz, junto a la compañía La Mandrágora; *Papá gorrión* de Egon Wolff en 2011; *El saludador* de Roberto Cossa en 2012, y su más reciente estreno, del dramaturgo nacional Juan Radrigán, *Ceremonial del macho cabrío* en 2013.

Para finalizar, cabe destacar la visión de la directora en cuanto a las características principales en su trabajo:

Generalmente no son obras elitistas, aunque sí requieren de una atención y de un reflexionar del espectador. Creo que “Actuando a la Víctima” cumple eso, pudiendo llegar a un público tanto juvenil como adulto, haciéndolos reflexionar sobre nuestra época, sobre este mundo globalizado y sobre la destrucción de las relaciones humanas.¹⁶⁶

¹⁶⁶ Alejandra Gutiérrez en “Alejandra Gutiérrez: Connotada directora llega a la Sala Antonio Varas con obra rusa”, Sergio Trabucco, Facultad de Artes Universidad de Chile, jueves 6 de diciembre, 2007.

<http://www.artes.uchile.cl/noticias/44156/connotada-directora-llega-a-la-sala-antonio-varas-con-obra-rusa>



Los desterrados, de Víctor Torres. 1973. Dirección: Alejandra Gutiérrez.

Fotografía extraída de *Génesis y desarrollo del Teatro de la Universidad de Chile (1941 – 1991)*.
De Sergio Aguirre.

1.2.5 Quinto período 1973-1990:

a) Contexto socio-político

En el caso específico del **5to período** de estudio, correspondiente entre los años 1973-1990, hemos decidido realizar una subdivisión, puesto que, a pesar de ser un único lapso de gobierno, encontramos cambios significativos durante su transcurso, relativos tanto al arte como a la sociedad en general. Es por esto que la época será abarcada de la siguiente manera: 1973-1976, 1976-1983, para finalizar con los hechos abarcados entre los años 1983 hasta el fin de la Dictadura Militar en el año 1990.

1973-1976:

El 11 de septiembre de 1973 marcó un hito en nuestro país y se convirtió en uno de los períodos más significativos de nuestra historia nacional reciente.

Las Fuerzas Armadas del país realizaron el golpe de Estado que terminó con el gobierno de la Unidad Popular. En una serie de acciones violentistas que se iniciaron con el bombardeo al Palacio Gubernamental, los militares tomaron el poder de manera autoritaria a través de la Junta de Gobierno, la cual estuvo integrada por cuatro generales de las diversas áreas armadas: Augusto Pinochet Ugarte, Comandante en Jefe del Ejército; José Toribio Merino, Almirante de la Armada Nacional; Gustavo Leigh, General de la Aviación y César Mendoza, Director General de Carabineros.

Este golpe sangriento fue trabajosamente preparado. No se debió, como dicen los historiadores de derecha reaccionaria, a un peligro inminente de guerra civil, es decir, de enfrentamiento abierto y armado en las calles entre las masas y sectores

del ejército pasado a revolución (aunque esa era la perspectiva inminente), y el ejército “leal”. Pero sí a ese punto de quiebre que había alcanzado el proceso de ascenso revolucionario de las masas, con su vanguardia de los Cordones Industriales, y el comienzo del fin de la influencia de la estrategia frentepopulista de los partidos tradicionales de la clase obrera sobre la misma.¹⁶⁷

Sin duda, esta falsa percepción logró que el proceso que se inició ese 11 de septiembre marcara una serie de interrogantes y vacíos en nuestra historia contemporánea. Sin embargo, cabe señalar que esta acción militarista fue organizada y apoyada directamente por Estados Unidos y “estaba fundamentada en la necesidad de crear países en los cuales las demandas y derechos sociales no pusieran en riesgo la producción de bajos costos y la mano de obra barata.”¹⁶⁸

Se trató de un golpe gestado por fuerzas sociales que hablaban y hablan en nombre de la patria y sus tradiciones, la burguesía, pero que actuaron coludidas desde un primer momento con el imperialismo, una Santa Alianza contra los trabajadores y el pueblo pobre. Y que ejecutaron el golpe con un verdadero ejército de ocupación. El ejército chileno actuó con la cooperación directa del Pentágono. Se convirtió en un verdadero ejército de ocupación.¹⁶⁹

La primera acción que llevó a cabo el Gobierno Militar fue la persecución y aniquilación de los militantes adeptos al gobierno constitucional de Salvador Allende, ya sea militantes de los diversos partidos, principalmente el Partido Comunista, y simpatizantes de diversas áreas. Además, se declaró al país en Estado de Sitio, aplicándose el toque de queda y la disolución del Congreso Nacional.

¹⁶⁷ “¿Quiénes fueron los responsables del golpe” Clase contra Clase, p. 18. Archivo digital en http://www.archivochile.com/Dictadura_militar/doc_civiles_dm/DMdocciviles0016.pdf

¹⁶⁸ Sentis Herrmann, Verónica: www.historiadelteatroenvalparaiso.com

¹⁶⁹ “¿Quiénes fueron los responsables del golpe” Clase contra Clase, p. 19. Archivo digital en http://www.archivochile.com/Dictadura_militar/doc_civiles_dm/DMdocciviles0016.pdf

De este modo la sociedad chilena se insertó en un estado de terror permanente, en el cual la prohibición y el castigo fueron los protagonistas.

La etapa terrorista es aquella fase de una dictadura revolucionaria en la que el derecho, que define lo prohibido y lo permitido, y el saber que define el proyecto se imponen privilegiando los castigos. El orden se afirma sobre el terror. Éste tiene la principal valencia en la combinación de recursos del poder. Para que ello ocurra, la capacidad del Estado de actuar sobre los cuerpos no puede estar limitada ni por el derecho ni por la moral, ella debe poseer flexibilidad, elasticidad absoluta. Pero, para que esa total plasticidad sea alcanzable, no basta disponer de toda la capacidad legal. Más importante es que haya emergido una capacidad subjetiva, la de actuar con crueldad, la de sentirse por encima de la moral convencional.¹⁷⁰

En este Estado Terrorista insertado, en el país por las Fuerzas Armadas, en junio del año 1974, Augusto Pinochet Ugarte, Presidente de la Junta de Gobierno, es decretado¹⁷¹ Presidente de la República.

Frente a este lamentable panorama, se potenció un discurso conservador en cuanto a la participación social de las mujeres, buscando de parte del Gobierno y su supuesta ética, un fortalecimiento de los principios familiares y femeninos.

Se las convoca a reasumir sus roles de madres y esposas incluso en lo público, impulsándolas a salir de sus casas, pero con el fin de apoyar a una dictadura que ideológicamente deseaba que ellas volvieran a sus hogares y a los roles tradicionales. Se les pedía que extrapolaran los “valores femeninos” desde lo personal a lo político, dado que lo público se encontraría supuestamente “contaminado”. Las mujeres se transformarían así en la “vanguardia”, pero de la mantención del orden social. Como señala María Elena Valenzuela, el toque de

¹⁷⁰Moulián, Tomás: Op Cit, pp. 171, 172.

¹⁷¹Decreto Ley N° 527, artículo 7: “El Poder Ejecutivo es ejercido por el Presidente de la Junta de Gobierno quien, con el título de Presidente de la República de Chile, administra el Estado y es el Jefe Supremo de la Nación, con las facultades, atribuciones y prerrogativas que este mismo Estatuto le otorga.” www.leychile.cl

queda no sería represivo entonces en tanto se convierte en aliado de la mujer, ya que obliga al marido a volver a su casa en la noche a una hora prudente.¹⁷²

En contraposición al discurso feminista del período que afirmó que “lo personal es político”¹⁷³, nacen los CEMA-Chile, impulsados por Lucía Hiriart, quien realizó el rol de “primera dama”, convirtiéndose en figura femenina emblemática de la Dictadura.

Al ser mayoritariamente varones¹⁷⁴ los que fueron privados de libertad y/o asesinados bajo el Régimen, fueron las mujeres quienes debieron tomar la iniciativa de subsistencia para su hogar.

Que las mujeres salieran a ocupar puestos laborales implicó que sus trabajos fueran aún menos valorados que los de sus compañeros, puesto que en teoría estos eran momentáneos y no debían resolver la manutención familiar como en el caso masculino.

Aquellas que no salieron a trabajar fuera de la casa se organizaron en ollas comunes, grupos de mujeres amparados por las iglesias, y en general organizaciones que resolvían las urgencias y que en el proceso se transforman en espacios femeninos en los que éstas se encontraban, colectivizaban problemas comunes y se empoderaban.¹⁷⁵

¹⁷²Oyarzún, Kemy: Op Cit, p. 64.

¹⁷³*Lo personal es político* fue uno de los eslóganes más característicos del movimiento feminista en los años sesenta y setenta, refiere a una concepción nueva de la política, más allá- y más acá- de la concepción convencional de lo político como en el ámbito en que dirimen sus diferencias los partidos y se gestionan las instituciones. Kate Millet en su obra *Política sexual* (1969) definió la política como el conjunto de estrategias destinadas a mantener un sistema de dominación; con esta redefinición consolidó una línea de análisis- ya iniciada por el sufragismo feminista y socialista en el siglo XIX y XX- que identifica como centros de dominación patriarcal esferas de la vida, como la familia y la sexualidad, que hasta entonces se consideraban personales y “privadas”.

¹⁷⁴Detenidos desaparecidos en Chile: Mujeres 6,21%, Hombres 93,79%

<http://www.desaparecidos.org/nuncamas/web/investig/lamemolv/memolv07.htm>

¹⁷⁵Oyarzún, Kemy: Op Cit, p. 64.

Durante el año 1974, surgieron dos entidades opuestas y a la vez vinculadas; por un lado, se creó la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA)¹⁷⁶ y por otro, la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos.

Es aquí donde la mujer tomó gran relevancia en su quehacer social, ya que es ella quien presidió la mayor parte de las organizaciones de familiares y amigos de ejecutados y detenidos desaparecidos durante la Dictadura, donde “los mismos roles utilizados para defender la dictadura y los valores tradicionales, como la maternidad y la familia, son levantados para defender la vida desde la iglesia y las organizaciones de derechos humanos.”¹⁷⁷ Entre los nombres destacados de dirigentas de estas organizaciones cabe mencionar a Sola Sierra, Mireya García y Viviana Díaz.

El 30 de septiembre de 1974 fueron asesinados el general Carlos Prats (quien impidiese el Tancazo del '73) y su esposa, en un atentado en Argentina, habiéndose ya retirado del Ejército chileno. En aquella eventualidad podemos destacar nuevamente, la intervención de Estados Unidos en la Dictadura Chilena, ya que el responsable de aquel asesinato fue reconocido como Michael Townley, agente estadounidense de la CIA, quien realizó el atentado como colaborador de la DINA.

Con respecto a la situación económica del país, el Gobierno creó en 1975, los programas de empleo mínimo (PEM y POJH) por la creciente tasa de cesantía que amenazó al país.

El Estado crea programas para apaliar la cesantía, transformada en problema grave. Así nacen el PEM y POJH que son programas de empleo mínimo con salarios por debajo de la subsistencia. Muchas mujeres se inscribieron en ellos,

¹⁷⁶La DINA tenía facultades para detener, torturar, extraer información bajo apremios y confinar personas en sus centros operativos durante los estados de excepción, siendo su director Manuel Contreras Sepúlveda.

¹⁷⁷Oyarzú, Kemy: Op Cit, pp. 64, 65.

enfrentando la tarea de mantener su hogar, ante la imposibilidad de sus parejas de responder al rol histórico de proveerlos.¹⁷⁸

Además de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos antes mencionada, comenzaron a gestarse variadas agrupaciones feministas de mujeres trabajadoras que exigieron verdad frente a la desaparición de sus familiares y amigos. Sin embargo, no trascendieron bajo un nombre institucionalizado, más bien, pertenecieron a agrupaciones espontáneas.

Pese al alto porcentaje de cesantía que vivió el país, las cifras oficiales fueron favorables en cuanto a la reducción de la inflación y el dólar se mantuvo por varios años en \$39. Sin embargo, se produjeron falencias importantes en la banca privada, razón por la cual muchas empresas nacionales fueron a quiebra. Situación que favoreció al Gobierno Militar, ya que su fin en cuanto a lo económico, estuvo inserto en la política neoliberal y privatizadora.

Después de 1974 a 1978, el régimen de Pinochet desarrolló un radical programa de liberación económica basado en el uso indiscriminado de los mecanismos de mercado, el desmantelamiento y reducción del estado, la desregularización del sector financiero, y un discurso en el que se dejaba al mercado la habilidad para resolver prácticamente cualquier problema que enfrentara la sociedad.¹⁷⁹

Importante influencia en este proceso fue la inserción al plan de gobierno, en el año 1975, de los denominados “Chicago Boys”, jóvenes economistas seleccionados por el Dictador, quienes habían realizado estudios de Postgrado en la Universidad de Chicago, discípulos del estadounidense Milton Friedman.

¹⁷⁸ Illanes, Mónica: Op Cit, p.52.

¹⁷⁹ Valenzuela, Ricardo: “Reflexiones liberarías. Los economistas de Pinochet, CEME, 2005, p. 2. http://www.archivochile.com/Poder_Dominante/grem_empres/PDgremios0020.pdf

Una de las medidas adoptadas bajo la nueva política de mercado, instaurada por los “Chicago Boys”, fue la creación de CODELCO en 1976, piedra angular de un sinfín de privatizaciones que llevaría a cabo el Gobierno Militar, acciones que Milton Friedman denominó “El milagro de Chile”.

1976-1983:

El segundo intervalo de estudio del Régimen Militar, se caracterizó por su insistencia en la consolidación del modelo económico neoliberal, implantando medidas políticas para ello, planteando un “desarrollo con sistema capitalista y el mecanismo automático del mercado era planteado como una forma ideal para el flujo de recursos, eliminando al Estado de su histórico rol regulador.”¹⁸⁰

En 1977 la Dirección Nacional de Inteligencia (DINA), la cual se encargó de la detención y aniquilación de opositores al régimen, se disolvió y se creó la Central Nacional de Informaciones (CNI). Este “nuevo” organismo contó con representantes de las Fuerzas Armadas, además de civiles.

[...] presionado por las incesantes denuncias internacionales sobre sus crímenes y por Estados Unidos ante las irrefutables evidencias de la responsabilidad de la DINA en el atentado contra Letelier, Pinochet se vio obligado a cambiar el nombre a su puño de hierro, que desde entonces se denominó Central Nacional de Informaciones (CNI), activa hasta febrero de 1990. Creada por el decreto-ley n° 1.878 del 13 de agosto de 1977, la CNI heredó el personal y el “patrimonio” de la DINA. Sus funciones, características y objetivos fueron muy similares, si bien, y esta es la principal diferencia, dependía en apariencia del Ministerio del Interior. Manuel Contreras fue su director hasta noviembre de aquel año.¹⁸¹

Este cambio de apariencia de la institución encargada de la tortura y la muerte en Chile, no pasó desapercibida para las miles de mujeres pertenecientes a la Asociación de Familiares de Detenidos Desaparecidos, ni para tantas otras sin asociación de respaldo, las cuales comenzaron una serie de protestas en 1977,

¹⁸⁰Sentis Herrmann, Verónica: www.historiadelteatroenvalparaiso.com

¹⁸¹ Amorós, Mario: “La DINA: El puño de Pinochet.” Ponencia presentada en el 53° Congreso Internacional de Americanistas, celebrado en julio de 2009, México D.F., p. 22.
http://www.archivochile.com/Ideas_Autores/amorosm/1/1amorosm0015.pdf

donde exigieron saber el paradero de sus esposos e hijos y realizaron incluso una huelga de hambre entre el 14 y el 23 de junio de ese año.

Si bien los informes oficiales acerca de los asesinatos y torturas ejercidos durante la Dictadura Militar, presentan un menor número de mujeres entre sus víctimas, existió un ensañamiento particular con quienes sufrieron aquellos procedimientos, puesto que las mujeres asesinadas y/o torturadas durante el régimen recibieron abusos adicionales contra sus derechos, como las habituales violaciones sexuales de toda índole.

Fui detenida en mi hogar luego de un violento allanamiento y destrozos de enseres. Estuve en [un recinto secreto de la DINAs], recibí toda clase de torturas, corriente en parrilla y colgada [se omite], simulacro de fusilamiento, golpes, violaciones reiteradas, quemaduras internas (útero), golpes con elementos metálicos, sesiones psiquiátricas para olvidar las torturas. Me hicieron presenciar violación con perros dirigidos por [se omite]. Viví torturas y sesiones de masturbaciones por parte de los encargados del recinto, quemaduras con agua hirviendo en mi brazo izquierdo, costillas fracturadas. Mi torturador la mayor parte del tiempo fue el [se omite] y [se omite] presenciaba junto a otros. 17 años, Región Metropolitana.¹⁸²

Según el Informe Rettig, elaborado por la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación, la muerte de mujeres durante la Dictadura se produjo principalmente por enfrentamientos armados propios de la época, es decir, en situaciones de allanamientos y tiroteos urbanos. Sin embargo, existió un número importante de mujeres detenidas y asesinadas donde la tortura sexual fue la principal característica. Un caso bastante simbólico de este tipo de violencia fue el asesinato de la dirigente del MIR Lumi Videla, quien luego de haberse mantenido cautiva durante un mes y medio, recibiendo toda clase de torturas, fue asesinada y, posteriormente, según la versión oficial del Régimen, su cuerpo apareció al

¹⁸² Comisión Nacional sobre prisión política y tortura: Testimonio en Informe Valech.
http://www.memoriaviva.com/Tortura/Informe_Valech.pdf

interior de la Embajada de Italia, siendo víctima de una orgía realizada en aquel lugar.

En cuanto al panorama económico, se produjo una expansión que significó un alza en el nivel del consumo de los ciudadanos, gestándose el auge del sistema crediticio. Este fenómeno volvió accesible, para todos los sectores sociales, el poder de poseer productos importados a largo plazo, fin indiscutible del sistema capitalista que permanece empoderado hasta el día de hoy a través de la deuda y el consumo de productos extranjeros.

En 1978, “se dicta una ley de amnistía que libera de culpa a quienes hayan cometido delitos durante la vigencia del Estado de Sitio,”¹⁸³ situación que agravó y enfrentó aún más los dos sectores opuestos de la sociedad chilena.

Es por esto que los trabajadores y trabajadoras, en virtud de reestablecer ciertos derechos perdidos, en 1979, crearon un comando por la Defensa de los Derechos Sindicales, apoyándose en la aprobación del Gobierno del llamado Plan Laboral que cambió la normativa vigente sobre sindicatos, salarios y cuestiones laborales en general.

El país comenzó a generar conflictos con los países vecinos. Es así como Bolivia rompió relaciones diplomáticas con el país y se introdujo en un “Estado de virtual guerra de Argentina contra Chile por la posesión de los islotes del canal de Beagle.”¹⁸⁴

El Gobierno sintió la necesidad de consolidar su estadía en el poder, y lo realizó con la construcción de una nueva Constitución Política, donde, principalmente, debían establecer la permanencia de Pinochet en el Ejecutivo.

Esta nueva carta constitucional, elaborada bajo el gobierno antidemocrático, sustituyó la del año 1925 y se mantiene vigente hasta el día de hoy con limitadas variaciones.

¹⁸³Subercaseux, Bernardo: www.ideasculturaenchile.cl

¹⁸⁴Ibídem.

El 11 de septiembre de 1980 se realizó el “Plebiscito Nacional” para la aprobación de la emergente Constitución Política del país.

Las modificaciones centrales que el Proyecto incorporó a la proposición del Consejo de Estado fueron las siguientes: a) reforzamiento del «poder militar», ampliando la autonomía de las FF.AA. respecto al Presidente y «militarizando» el Consejo Nacional de Seguridad; b) aumento de las dificultades de reforma constitucional; c) ampliación del mandato presidencial de seis a ocho años; d) restauración del poder autónomo del Banco Central y e) alargue del período de transición de cinco a ocho años, eliminando la institución del Congreso designado propuesta por el Consejo de Estado y creando la figura de un plebiscito sucesorio. Esto significaba que en 1988 no habría una elección presidencial competitiva. Se plebiscitaría un candidato nominado por la unanimidad de la Junta, y en diciembre de 1989 se elegiría el Parlamento y eventualmente al nuevo Presidente.¹⁸⁵

La nueva Constitución además creó un Tribunal Constitucional y el Consejo de Seguridad del Estado, siendo jefe máximo de esta última, el Presidente de la República.

Además, se sustituyó el sistema proporcional electoral por el binominal, el cual permite la representatividad política de los grandes sectores, dejando sin posibilidad de participación política a las minorías.

La Constitución de 1980 comenzó a regir desde el 11 de marzo del año siguiente, sirviendo como potenciadora para el surgimiento de numerosos organismos privatizadores del sistema público, como el sistema previsional de AFP, que reemplazó al antiguo sistema de Cajas de Previsión. Se iniciaron las actividades de las Isapres como alternativa privada de salud, además del proceso de municipalización de ésta y de medidas con respecto a la educación.

Reestructuración en el sistema educacional que pone fin al Estado docente. Se pone fin a la enseñanza superior gratuita en las universidades de Chile.

¹⁸⁵ Moulián, Tomás: Op Cit, p. 245.

Desaparecen las sedes regionales de las Universidades de Chile y Técnica del Estado. El gobierno facilita el establecimiento de universidades privadas.¹⁸⁶

En 1982 comenzó una crisis económica marcada por la devaluación del peso y las altas tasas de cesantía.

En 1982 entró en crisis el sistema neoliberal al hacerse manifiesta la enorme deuda externa en que habían involucrado al país los grupos privados, en su afán de aprovechar la política económica vigente. [...] Un significativo sector de la clase media y alta, que servía como estabilizador del sistema, entró en quiebra produciéndose un descontento generalizado.[...] Ante tal situación la misma gente generó nuevas alternativas de trabajo, apareciendo oficios de subsistencia que perduran al día de hoy: vendedores ambulantes, artistas callejeros, talleres de costura, de cocina, recolección de escombros, barrenderos, voceadores y sapos de micro, etc.¹⁸⁷

Con esta nueva fuerza laboral de trabajadores independientes, las jornadas de protestas comenzaron a reaparecer en las calles. En 1983 fue asesinado Tucapel Jiménez, presidente de la Agupación Nacional de Empleados Fiscales, generando la expulsión del país de varios dirigentes sindicales, como una nueva manera de controlar la creciente necesidad de expresión y organización.

Pese a la censura al libro en el país, Julieta Kirkwood publicó en 1983, a través de la Biblioteca Latinoamericana de Ciencias Sociales, el libro que la consolidó “como la principal teórica del feminismo en Chile al publicar *Ser Política en Chile. Las feministas y los partidos*.”¹⁸⁸ De este texto, podemos extraer la visión de las

¹⁸⁶Subercaseux, Bernardo: www.ideasyculturaenchile.cl

¹⁸⁷Sentis Herrmann, Verónica: www.historiadelteatroenvalparaiso.com

¹⁸⁸Subercaseux, Bernardo: www.ideasyculturaenchile.cl

reformas políticas que se ejercieron en la década del '80 y cómo afectaban a la mujer en su participación activa:

Estas preguntas han de formularse dentro de un sistema de dominación en el cual – y aparentemente sin relación al conflictivo mundo político- se intenta establecer muy claramente cuáles son los *límites* del mundo de las mujeres y del mundo de los hombres, a través de una serie de mecanismos de *refuerzos* que pasan por la Constitución Política del Estado instituida en 1981 por el régimen, la cual contiene una prohibición explícita de sustentar ideologías que atenten contra la familia patriarcal, tradicional, con normas establecidas por el sistema educativo y afianzadas por los medios de comunicación masivos.¹⁸⁹

Es así como se ilegalizó de manera encubierta la lucha por la emancipación femenina, así como con los crecientes movimientos sociales de la época, enmarcándolos dentro de la nueva normativa que pasó a ser la Constitución de 1980.

En cuando a los Partidos Políticos, la oposición se organizó en dos bloques: el Movimiento Democrático Popular, integrado por socialistas y comunistas; y la Alianza Democrática, cuya cabeza es la Democracia Cristiana. Y por el lado del apoyo al régimen dictatorial se creó, en 1983, la Unión Demócrata Independiente, UDI, fundada por el político y abogado Jaime Guzmán, quien participara en la redacción de la Constitución de 1980.

¹⁸⁹Kirkwood, Julieta: Op Cit, p.53.

1983-1990:

Este período del régimen autoritario comenzó con un nuevo ciclo de represión ciudadana, ya que debido a la crisis económica de 1982, la población nacional pudo confirmar la mala gestión política del Gobierno y exigir cambios sustanciales a través de numerosas movilizaciones, entre las cuales participaron organizaciones femeninas.

Uno de los eventos más recordados por la magnitud y amplitud que tuvo, fue el llamado “**Caupolicanazo**”, acto que se realizó en 1983 en el teatro Caupolicán y que reunió a más de diez mil mujeres, logrando una gran visibilidad del movimiento.¹⁹⁰

Este evento fue el punto de partida para el resurgimiento del Movimiento Pro Emancipación de la Mujer, organización que se finalizó junto con la lucha sufragista. Esta vez, impulsadas por las necesidades del período, adoptaron la identificación con aquel año de manifestaciones, denominándose MEMCH '83.

En julio de 1983 renace el MEMCH como instancia de Coordinación de Organizaciones de Mujeres. Participan en su refundación dos importantes dirigentes y fundadoras del antiguo MEMCH. Elena Caffarena y Olga Poblete.

El nacimiento de este nuevo MEMCH, se da en plena dictadura, como culminación de un proceso de búsqueda por parte de las mujeres para encontrar caminos de unidad y convergencia que les permitieran enfrentar los difíciles momentos que se vivían en Chile.¹⁹¹

¹⁹⁰ Oyarzún, Kemy: Op Cit, p.65.

¹⁹¹ www.memch.cl

Es así que los principales objetivos del MEMCH '83 fueron la lucha por la democracia y la defensa de los derechos humanos, la eliminación de la discriminación hacia la mujer en todas sus formas y el fomento de la solidaridad con los movimientos femeninos internacionales.

En relación al mismo tema, caben destacar tres corrientes principales, bajo las cuales se abordó la problemática femenina.

Una primera, consiste en la persistencia del enfoque *integracionista* al interior de los partidos tradicionales, [...] Una segunda, esta vez desde el régimen centrada en la desarticulación y *desmovilización política* activa conservadora de las mujeres. [...] la movilización de las mujeres obedece a requerimientos muy coyunturales de defensa de los valores morales de la patria y la familia, [...] Y una tercera orientación consiste en una corriente de incipiente feminismo surgida, precisamente, del intento de analizar críticamente la sociedad contemporánea y de redimensionar sus contenidos democráticos.¹⁹²

Asimismo, uno de los intentos más significativos por parte del Régimen, para potenciar la figura conservadora y familiar de la mujer, fue la declaración del Día Nacional de la Mujer el 1 de diciembre. Esto, en conmemoración de la “Marcha de las cacerolas vacías” que realizaron las mujeres de Poder Femenino en 1971, en oposición al gobierno de Salvador Allende.

La influencia de las nuevas jornadas de protestas, logró un cierto cambio del régimen.

La apertura política se plasmó, entre otras cosas, en la paulatina reaparición de los partidos en el espectro político, en el cese de la censura impuesta a la edición de libros, en un aumento en la libertad de expresión y en la emisión de listas de

¹⁹²Kirkwood, Julieta, Op Cit, pp. 58,59.

personas a quienes el gobierno permitía retornar al país, luego de largos años de destierro.¹⁹³

Sin embargo, durante el año 1986, el Frente Patriótico Manuel Rodríguez realizó un atentado en el Cajón del Maipo contra el General Pinochet, por lo que el Gobierno reestableció el Estado de Emergencia y la Junta declara Estado de Sitio. El atentado no cumple su objetivo.

No obstante, en enero de 1987 concluyó el toque de queda que estuvo presente desde 1973, reapareciendo así la negada vida nocturna y entregando al ambiente ciudadano un poco de libertad y esperanza. Como consecuencia de esta inminente libertad que se avecinaba, aparece el diario *La Época*, de marcado acento opositor al gobierno.

Además, gracias a la intervención de sectores de la Iglesia Católica, principalmente, a través de la Vicaría de la Solidaridad¹⁹⁴, se consolidó el “Plan de Reconciliación”, el cual consistió en un acuerdo entre el gobierno y la oposición para conseguir una serie de pactos a largo plazo, que ayudarían a obtener la liberación del país del sistema dictatorial impuesto por la Junta de Gobierno.

En el plebiscito del 5 de octubre de 1988 los chilenos debían responder “sí” o “no”. El “sí” apoyaba que Pinochet siguiera en el poder hasta 1998, y el “no” que entregara el poder en marzo de 1990 al presidente electo en diciembre de 1989.¹⁹⁵

La oposición buscó una manera de aliarse, naciendo de este modo en el año 1988, la Concertación de Partidos por la Democracia, la cual aglomeraba a la

¹⁹³Sentis Herrmann, Verónica: www.historiadelteatroenvalparaiso.com

¹⁹⁴Organismo creado por el Papa Pablo VI a petición del Cardenal chileno Raúl Silva Henríquez en 1976. Esta organización tuvo por principal objetivo atender a las víctimas de la dictadura de Augusto Pinochet. La Vicaría dejó de funcionar en 1992 y su último Vicario fue Sergio Valech.

¹⁹⁵Ortúzar, Ximena: “Pinochet y el autogolpe de 1988”, diario *La Jornada*, México, 5 de octubre, 2003. www.archivochile.com

Democracia Cristiana, al Partido Socialista de Almeyda, la Izquierda Cristiana, al Partido Social-demócrata, Partido Radical, Partido Humanista, al Partido Comunista y a un sector del MIR (Movimientos de Izquierda Revolucionaria).

Además se gestaron nuevos Registros Electorales, con el fin de asegurar la transparencia en las votaciones y en agosto de 1988 comenzaron las campañas de propaganda de ambas elecciones: las llamadas Franjas del SÍ y del NO.

El 5 de octubre de 1988 ganó la oposición con la opción “NO” con el 54,6% de los votos, por consiguiente se llama a elecciones libres para el año siguiente.

En las históricas elecciones del 14 de diciembre de 1989 el veterano político demócratacristiano tuvo como adversario del oficialismo al ex Ministro de Hacienda Hernán BüchiBuc y le batió sin necesidad de segunda vuelta con un contundente 52,2% de los votos. En los comicios legislativos, la CPPD conquistó la mayoría absoluta en la Cámara de Diputados (72 de los 120 escaños) y la mayoría relativa en el Senado (22 escaños de 46), mientras que el PDC revalidó su condición de primer partido del país con el 26% de los votos y 38 diputados.¹⁹⁶

Es así como en 1990 asumió la Presidencia de la República Patricio Aylwin, mismo año donde, junto al retorno de la tan esperada democracia, surgieron reiterados descubrimientos de osamentas humanas correspondientes a ejecutados políticos durante la larga Dictadura Militar.

Es por esto que se creó la Comisión de Verdad y Reconciliación, la que estuvo a cargo de recopilar la información necesaria para realizar el balance de los daños en el país durante el régimen autoritario de Pinochet.

De este modo, comenzó una nueva etapa para el país, contando con un 40% de la población bajo la línea de la pobreza, según datos del Ministerio de Planificación.

¹⁹⁶ “Biografía de Patricio Aylwin Azócar, CEME,
http://www.archivochile.com/Gobiernos/gob_paylwin/de/GOBdeaylwin0001.pdf

b) Actividad teatral de la época

1973 – 1976

La actividad artística y cultural sufrió una fuerte represión en este período, generándose una disminución inmediata de la difusión y producción cultural en todos sus ámbitos. Varios artistas, entre ellos figuras emblemáticas del desarrollo artístico del país, fueron exiliados por el Régimen y/o asesinados.

[...] nuestro teatro estuvo sometido, al igual que el resto de las organizaciones públicas de la vida nacional, a la visión autoritaria que preside el país. El golpe más fuerte que afecta al teatro chileno se verifica en la disolución de la mayoría de los grupos independientes- Ictus es una excepción casi histórica- y la intervención de aquellos universitarios o ligados al Estado. Muchos trabajadores teatrales emigran, son detenidos, dejan la actividad artística o son expulsados de lugares de trabajo, desmembrando instituciones a veces con larga trayectoria.

No es extraño que el período 73-76 sea, en general, pobre en material teatral [...]¹⁹⁷

En relación a los trabajadores teatrales afectados durante este período, en lo que respecta a su integridad física en particular, podemos destacar, a modo representativo, el caso del director teatral y compositor Víctor Jara, quien fue recluido en el Estadio Chile (actual Estadio Víctor Jara), tras ser detenido por los militares, en 1973.

El ensañamiento con que se procedió en las torturas y asesinatos por parte del Régimen, quedó al descubierto con la muerte del director, puesto que como señala el Informe Rettig: “el cadáver de Jara, con manos y rostro muy desfigurados, presentaba 44 orificios de disparos.”¹⁹⁸

¹⁹⁷ Piña, Juan Andrés: “Una década de teatro chileno (1973-1983): el drama del país” en *Contingencia, poesía y experimentación*, RIL Editores, Santiago de Chile, 2012, p. 198.

¹⁹⁸ Informe Rettig en *Chile actual: Anatomía de un mito*, Tomás Moulián, LOM Ediciones, Santiago de Chile, 1997, p. 182.

Paralelo a las violaciones humanas realizadas al gran contingente artístico participante de la UP, la censura y la represión se instalaron principalmente en las instituciones.

[...] las universidades de todo el país fueron intervenidas militarmente, nombrándose rectores delegados por el gobierno. La Universidad de Chile, que durante el gobierno de Allende se había sumado al proyecto de la Unidad Popular, vio arrasado su plantel académico y estudiantil al contar dentro de sus miembros con más de un 50% de desaparecidos, exiliados y exonerados. La Universidad Católica sufrió una represión menos devastadora, al ser una institución protegida por la iglesia y perteneciente a una clase más acomodada, pero de todas formas de vio afectada.¹⁹⁹

Al igual que en la capital, las sedes regionales que dictaban la Carrera de Teatro también fueron interrumpidas, como es el caso de Valparaíso, donde la naciente Escuela de Teatro fue cerrada abruptamente en 1973. Sin embargo, la Escuela fue reabierto en 1974, aunque de manera provisoria, sólo con el fin de que los estudiantes que ya habían ingresado a la carrera pudieran titularse.

[...] nos cerraron la Carrera y la reabrieron el año '74. Yo pude continuar hasta terminar la Carrera, porque fui de la primera generación [...] a mí me quedaba un año, y ese año lo hice el '74 [...] pero esos detalles no los recuerdo mucho, ya que para mí lo más importante no era terminar la Carrera, para mí lo principal era la Dictadura, era qué pasaba con la Dictadura y qué podía hacer yo frente a eso.

[...] nos alcanzamos a titular nosotros y los demás se tuvieron que ir a Santiago a terminar, no había otra alternativa en realidad, entonces hubo personas que no terminaron y otros que sí pudieron hacerlo [...] después de eso, salimos de la Carrera, fuimos los primeros actores titulados en Chile, no sabíamos que iba a ser

¹⁹⁹Sentis Herrmann, Verónica: www.historiadelteatroenvalparaiso.com

tan importante tener título, no teníamos idea. Los primeros actores profesionales con título de Chile.²⁰⁰

Como podemos ver en palabras de la actriz y directora teatral Myriam Espinoza Vergara, efectivamente, los actores de la Universidad de Chile, sede Valparaíso, pasaron a la historia artística de nuestro país, al convertirse en los primeros actores profesionales con un título que avalara su formación y posterior ejercicio.

Por otra parte, el teatro independiente no prosperó, debido a la gran cesantía que vivía el país, disminuyendo el público asistente. Una alternativa a esta crisis fue montar obras infantiles y espectáculos en general, que por supuesto, carecieran de contenido político, por lo menos, explícitamente.

[...] aparece en gloria y majestad el montaje de obras clásicas- normalmente enfocadas con parámetros antiguos-, los grupos que montan obras sin importancia y que se disuelven una vez terminada esa temporada, produciendo la lógica retirada de un teatro problematizador. El teatro de evasión sube numéricamente en el primer período del gobierno militar, sumándose a la progresiva ascensión del café-concert y lo que después sería el teatro del gran espectáculo, al estilo del Casino Las Vegas y los montajes del actor Tomás Vidiella.²⁰¹

Además, la censura no sólo estaba en la escena teatral sino que también en la televisión, donde muchos teatristas que habían ingresado al medio televisivo con el fin de expandir la cultura durante el gobierno de Salvador Allende, fueron vetados de aparecer en este medio por ser una amenaza política. Así sucedió también con las diversas ramas del quehacer teatral.

Sabiendo quizás sin saberlo, el gobierno militar instaura una vaga, imprecisa, pero eficiente censura, la que funciona en los órdenes más diversos de la actividad cultural. Lógicamente, la sola actuación gubernamental del régimen estaba

²⁰⁰ Myriam Espinoza en entrevista realizada por las autoras. Valparaíso, 26 de abril, 2013.

²⁰¹ Piña, Juan Andrés: "Una década de teatro chileno (1973-1983): el drama del país" en *Contingencia, poesía y experimentación*, RIL Editores, Santiago de Chile, 2012, p. 198.

diciendo directa o indirectamente qué cosas se podían decir y, sobre todo, cuáles no. La autocensura que impide tocar temas conflictivos actúa fuertemente, por lo tanto. Enseguida, algunos órganos de prensa operan en este primer período como delatores de donde se estaba haciendo teatro que pudiera atentar contra los principios básicos del gobierno. Por otra parte, en los primeros años los montajes debían contar con una autorización del ministerio del Interior a través de su oficina de Comunicación Social, la que decide caprichosamente en sus permisos y prohibiciones.²⁰²

Como podemos ver, este nuevo período marcó un contraste cultural, en relación a lo que se vivía en el gobierno anterior. Los aires en el país estaban tensos y los ciudadanos, más que acudir a un espectáculo, se preocuparon de llevar alimento al hogar y proteger su entorno de detenciones y desapariciones.

²⁰² *Ibíd.*

1976 – 1983

A partir de esta etapa, el teatro independiente fue el encargado de potenciar el alicaído panorama teatral del período. Fuera de las instituciones, buscaron los mecanismos para extender su quehacer pese a las censuras y restricciones del Gobierno Militar.

Sin duda resulta llamativo el resurgimiento teatral observable en el país luego de 1976. A pesar de mantenerse el régimen militar, pasada la primera etapa de temor, se produjo una rearticulación del movimiento que se manifestó, entre otras cosas, en la creación de talleres y escuelas de teatro alternativas, que impartían un tipo de enseñanza que no tenía cabida en las universidades, debido a la fuerte represión bajo la que éstas funcionaban.²⁰³

Por eso, además de escuelas alternativas, los teatristas buscaron espacio en las iglesias, con tal de ser protegidos y validados en sus creaciones. Asimismo, otras corrientes teatrales destacaban con obras clásicas y evasivas.

De los artistas que se mantuvieron en el país destacaron ICTUS con *Pedro, Juan y Diego* (1976), *El último tren* (1978) del reciente Teatro Imagen de Gustavo Meza creado en 1974, la obra de David Benavente *Tres Marías y una Rosa* (1979) bajo la dirección de Raúl Osorio, además de *Los Payasos de la Esperanza*. Ambas obras gestadas al alero de la Vicaría de la Esperanza, llevadas a escena por el Taller de Investigación Teatral TIT.

En su mayoría, estas obras plantearon por primera vez en mucho años personajes populares, ambientes que fueran más allá del living burgués, lenguaje simple y cotidiano, situaciones de realidad inmediata, diálogos frescos, puestas en escena

²⁰³Sentis Herrmann, Verónica: www.historiadelteatroenvalparaiso.com

donde primaba lo teatral más que lo literario, formándose una suerte de “estética del silencio”.²⁰⁴

Este teatro se caracterizó por el rescate de hechos reales, con personajes populares, que reflejaran las carencias del Chile de ese entonces de manera más bien sigilosa, enfatizando la puesta en escena, entregando así un mensaje no literal.

Por otra parte, surgió en este período una nueva expresión artística con referencias hacia la performatividad y la intervención urbana.

En 1979, Diamela Eltit, Lotty Rosenfeld, Raúl Zurita y otr@s, fundaron el Colectivo CADA. Sus acciones de arte expresaban el deseo de un cambio socio-político y se fundamentaban en el propósito de intervenir el espacio urbano santiaguino con imágenes que cuestionaran las condiciones de vida del Chile dictatorial.²⁰⁵

Entre fines del año 1983 y 1984, se intervino la ciudad a modo de manifestación gráfica. Así comenzó una de las acciones de arte más relevantes del período, el “NO +”, el cual consistió en una serie de rayados en los muros callejeros, donde artistas desconocidos propagaron esta frase, la que, al poco tiempo, era continuada por algún ciudadano anónimo. Así, se conformó una “red textual de graffitis contradictoriales”²⁰⁶ tales como “No + tortura”, “No + muerte”, “No + desaparecidos”, etc.

²⁰⁴ Piña, Juan Andrés: “1981: los caminos del teatro independiente” en *Contingencia, poesía y experimentación*, RIL Editores, Santiago de Chile, 2012, p. 135.

²⁰⁵ Oyarzún, Kemy: Op Cit, p. 65.

²⁰⁶ Ídem, p. 66.

En este segundo sub período, aún muchos de los teatrístas vivían fuera del país, o simplemente, estaban desaparecidos, e incluso, asesinados. Hacia 1983, no se lograba divisar un cambio político que diera seguridad a los artistas que quisieran volver al país. Sin embargo, la originalidad del período, al investigar en métodos “no censurables”, pero que a la vez pudiesen expresar las inquietudes del momento, lograron transformar este lapso represivo en creatividad pura.

1983 – 1990

Esta última etapa 1983 – 1990, el desarrollo en el ámbito teatral fue un tanto más amplio, en relación al tratamiento escénico en las obras, siempre con el cuidado de no ser explícitos políticamente. Comenzó el regreso de algunos artistas exiliados. Éstos, con su llegada, “realizaron un aporte en la incorporación de las nuevas temáticas.”²⁰⁷

Sin alejarse de esa intención de revelar el mundo que les rodea, estos grupos optan por una forma teatral distinta al realismo, que fue el sello del período anterior. Se bucean entonces las distintas posibilidades del teatro como escenario, como lugar de acción. Allí, la iluminación, los espacios físicos, la imaginería visual, la música, la yuxtaposición de elementos escenográficos, los diversos estilos de actuación y el maquillaje, se convierten en recursos tan válidos como la palabra.²⁰⁸

Es así como se traspasa el límite de la palabra hablada, por lo tanto, la concepción tradicional del dramaturgo.

De esta manera, en 1985, destaca la figura del director y dramaturgo Ramón Griffero, quien con su estreno *Cinema Utopía*, marcó un hito en la historia de la puesta en escena nacional, al exponer la realidad de la Dictadura a través de la metáfora e inaugurando la posmodernidad escénica en el teatro latinoamericano “[...] por medio de la llamada "dramaturgia del espacio", relativa a la presentación simultánea en escena de dos dimensiones temporales distintas, de las cuales el espectador se debe hacer cargo en todo momento.”²⁰⁹

²⁰⁷ Sentis Herrmann, Verónica: www.historiadelteatroenvalparaiso.com

²⁰⁸ Piña, Juan Andrés: “Teatro actual: la voz de los ochenta” en *Contingencia, poesía y experimentación*, RIL Editores, Santiago de Chile, 2012, p. 308.

²⁰⁹ <http://www.griffero.cl/obra21.htm>

Durante la década, otros grupos- casi todos de jóvenes y la mayoría actuando en lugares habitualmente marginales- han abierto estos espacios que proponen una distinta teatralidad.²¹⁰

En este aspecto destacan el grupo liderado por Alfredo Castro, Teatro de La Memoria, Grupo ¡Ay!, encabezado por José Andrés Peña, La Troppa que dirige Juan Carlos Zagal, Grupo del Teniente Bello de Gregory Cohen, Teatro de la Pasión Inextinguible dirigido por Marco Antonio de la Parra, además de Andrés Pérez, quien en 1988 realizó uno de los estrenos más memorables de la historia teatral de nuestro país: *La Negra Ester*.

Otro momento relevante de este período guardó relación directa con los cambios políticos inminentes; la campaña del “NO” en el plebiscito de 1988, aglutinó a una gran cantidad de artistas en un fin común.

El espacio de oposición se llamó “la Franja del NO” y en su elaboración participaron gran cantidad de artistas, quienes gratuitamente trabajaron elaborando el esquema de la campaña. La cara visible era la de los actores, pintores, músicos, bailarines, escultores, quienes a través del humor, de escenas llenas de color y bajo el eslogan “la alegría ya viene” mostraban cómo sería la vida sin dictadura. El espacio gubernamental llamado “la Franja del Sí”, era un intento de aterrorizar a la gente mostrando imágenes en blanco y negro de cómo era Chile en los tiempos del “marxismo”, con el pretendido afán de advertir a la ciudadanía que el rechazo a la postura del régimen significaría una vuelta a ese supuesto caos.²¹¹

Evidentemente, entre 1983 y 1990, el teatro experimentó el creciente nacimiento de una nueva estética escénica. Todo esto, con una mirada irónica y, presuntamente, sin contenido.

²¹⁰ Piña, Juan Andrés: “Teatro actual...”, p. 308.

²¹¹ Sentis Herrmann, Verónica: www.historiadelteatroenvalparaiso.com

Las compañías y grupos teatrales vigentes se inclinaron por un teatro de experimentación donde la creación de un nuevo lenguaje fue inminente.

c) Directoras del período.

- **Berta Quiero Monsalves (1935-) :**

Para comenzar las direcciones teatrales femeninas del presente período, queremos destacar la figura de la actriz penquista Berta Quiero, artista de amplia trayectoria en la ciudad de Concepción.

Quiero nació en la ciudad de Lota el 18 de junio de 1935, lugar donde cursó su enseñanza primaria en la Escuela Isidora Cousiño y luego cursó sus estudios secundarios entre Coronel y Concepción, en el Liceo Coeducacional y en el Liceo Fiscal de Niñas, respectivamente.

Posteriormente, ingresó a la Universidad de Concepción a estudiar Pedagogía en Castellano en 1954, carrera que ofrecía tomar cursos de especialización teatral.

Es así como entró en la Escuela Vespertina de Teatro y aun siendo estudiante, ejerció como actriz junto al elenco profesional del Teatro de la Universidad de Concepción en los montajes *El diario de Ana Frank*, *Nuestro pueblo* y *Topaze*. Puestas en escena que no poseen un dato efectivo en cuanto a sus fechas ni sus alcances artísticos.

Entre los años 1960 y 1965, Quiero finalizó sus estudios, además de integrarse en este período al mundo de la poesía, escribiendo trabajos que publicó en la revista *Vanguardia*.

Posteriormente trabajó como profesora básica en la escuela Alsacia, donde es contratada para conformar un grupo de teatro infantil con estudiantes de dicho establecimiento.

Entre 1965 y 1971 es convocada por el TUC para dirigir el Club de Teatro Universitario, programa que pretendió desarrollar la práctica teatral como un sistema recreativo en jóvenes estudiantes.

En 1977 participa como actriz en el reestreno de la obra *Las tres pascualas* junto al Teatro Independiente Caracol. Asimismo, se integró al Consejo Directivo de aquel conjunto teatral, conformado por Brisolia Herrera, Gustavo Sáez y Ximena Ramírez.

Durante su trayectoria ha dirigido, según los registros hallados, 14 montajes teatrales, sin embargo, existe información concreta de solamente tres de estas obras teatrales.

Estas son *La remolienda*²¹² de Alejandro Sieveking, en el año 1978, *Ánimas de día claro*²¹³ en 1982 y *El lugar donde mueren los mamíferos* en 1983.

Además, dirige entre 1982 y 1999 el Grupo de Teatro Orate del Colegio Médico de Concepción con quienes presentó pequeños trabajos en diversas regiones del país.

Es por esto que en el año 1982, fue reconocida con la Medalla de Honor entregada por el diario *El sur* en el marco del aniversario número 100 de este medio impreso, destacando su labor en la región.

Por otro lado, desde 2006, Quiero ha trabajado en Coalivi (Corporación de ayuda al Limitado Visual), realizando la dirección de un grupo teatral.

Finalmente, cabe destacar que la directora penquista ha sido reconocida en la región en variadas ocasiones, siendo la última de ellas en 2009 cuando se le otorgó el Premio Regional Artes Escénicas Tennyson Ferrada, por su participación y trayectoria profesional en las tablas penquistas.

Para Berta Quiero, concretar un teatro independiente es un trabajo difícil de realizar si no se poseen los recursos económicos que sustenten el vivir de los actores y del equipo en general. Razón por la cual, considera de gran relevancia la asociación con las instituciones, de cualquier índole.

²¹² Véase página 137.

²¹³ Véase página 138.

Yo creo que puede existir un teatro independiente, con toda la independencia que necesita la creación artística, pero que tiene que ver mucho con la capacidad de gestión de las personas que integren ese colectivo o grupo o compañía o llámese como tú quieras.²¹⁴

Evidenciando de esta manera la escasa información detallada de la presente directora, dejamos testimonio de su pensamiento artístico en relación al arte teatral y sus expectativas dentro del mismo.

Es un arte vivo, existe solamente cuando se está haciendo, se acaba la función y se acabó el teatro, puede quedar una fotografía, una filmación, un recuerdo, pero el teatro no existe, existe en el acto, acción, actor. Y el público es un elemento fundamental de la vida que genera esta puesta en escena, de este trabajo de los actores. [...] Siempre está la ilusión intensa, diría yo, de poder abordar los montajes que nunca hice: dirigir una obra de O'Neill, actuar un Chéjov o hacer un Shakespeare.²¹⁵

²¹⁴ Berta Quiero en entrevista *Amor al arte*. Véase en DVD Anexo. Entrevista Berta Quiero.

²¹⁵ *Ibíd.*



La remolienda, de Alejandro Sieveking. Dirección: Berta Quiero. Teatro Caracol. 1978.

Fotografía extraída de *Memorias de una actriz chilena del siglo XX*, de Adolfo Albornoz.



Ánimas de día claro, de Alejandro Sieveking. Dirección: Berta Quiero. Teatro Caracol. 1982.

Fotografía extraída de *Memorias de una actriz chilena del siglo XX*, de Adolfo Albornoz.

- **Ana Reeves Salinas (1948-) :**

Más conocida como Anita Reeves, esta actriz proveniente de un hogar santiaguino bastante religioso, comenta su afición por la lectura desde su infancia, la cual considera como elemento detonador de su interés artístico.

Leía cualquier cosa que se me pasaba por delante y a veces cosas que ni entendía. Había una biblioteca en mi casa y leía cosas como de filosofía, ¡y no entendía nada! Así, por ejemplo, agarré a Kierkegaard. Las excusas para leer no faltaban. No había tele, no había computación, sólo cine, y uno no iba todos los días. A mi casa llegaban los Reader'sDigest y revistas religiosas, porque eran muy religiosos.²¹⁶

Asimismo, la artista declara las dificultades, principalmente sociales, que implica la elección de la profesión actoral, puesto que “Era casi inmoral ser artista, porque te ibas a meter en la bohemia.”²¹⁷

Pese a las críticas sociales en torno a sus intereses artísticos, Reeves, a la corta edad de 16 años, ingresó a estudiar a la Carrera de Teatro de la Universidad Católica, donde prontamente comenzó una carrera prometedora.

Estaba en segundo año de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica, cuando hice “Casimiro Vico, primer actor” (de Armando Moock), una gran obra de teatro. Tenía un rol chiquitito. Desde los 17 años que empecé a hacer caracterizaciones. Me gusta estar en la cuerda floja, en el equilibrio, frente a un público. Es como estar en un trapecio sin mallas y esa adrenalina es fantástica. Recibir el olfato del público es maravilloso.

²¹⁶ Ana Reeves en “Ana Reeves: Mi primera actuación fue de angelito con alitas de papel crepé”, Marcelo Cid, UNIACC, 4 de febrero, 2013.

²¹⁷ *Ibíd.*

En 1970, trabajó junto a Víctor Jara en el montaje *Antígona* en el Teatro de la Universidad Católica. Esta experiencia marcó su carrera debido a la labor compartida con el director Jara, puesto que era un artista exigente y a la vez con sentido del humor.

Con el pasar del tiempo, Ana Reeves ha sido reconocida nacionalmente por sus papeles realizados en un sinnúmero de teleseries nacionales, destacando su participación en *Versus*, actuación por la cual fue ganadora del premio APES a la Mejor Actriz de Comedia en 2005.

Sin embargo, Reeves ha cultivado una labor directorial, a partir del año 1987 donde dirige la obra de Celestino Gorostiza *Los hermanos queridos*²¹⁸.

De este montaje, encontramos la opinión del historiador Remberto Latorre, quien tuvo la oportunidad de presenciar dicha puesta en escena:

Muy buena directora. En el Teatro Nacional dirigió con éxito una obra de un argentino, *Los hermanos queridos* de Gorostiza. Llamó la atención en el medio por el contenido que tenía la obra.

Me pareció muy precisa, hecha con cincel, acertado todo. [...] Ana Reeves tiene esa fuerza masculina, se le nota a ella.²¹⁹

Es mismo año, la directora comienza una serie de direcciones teatrales tales como *Rescate en monopatín* de José Pineda, realizada también en 1987 con la Compañía Teatro Itinerante; en 1988 la obra *A palos con la Cirila* del autor Lucho Barahona, realizada con la misma compañía teatral; *La fierecilla domada* del inglés William Shakespeare en 1990 con la Compañía de Teatro Chileno.

En 1991 realizó la obra *La muerte y la doncella* del autor Ariel Dorfman. Este montaje causó mucho impacto, puesto que trató acerca de los abusos acaecidos

²¹⁸ Véase página 143.

²¹⁹ Remberto Latorre en entrevista realizada por las autoras. Santiago, 6 de mayo, 2013.

en dictadura, coincidiendo con la publicación del Informe Rettig acerca de los casos de violaciones de derechos humanos, lo que produjo opiniones encontradas.

Una obra de teatro sobre el tema necesariamente debería haber explorado más allá, tanto en la profundidad del drama como en sus posibilidades escénicas, con un montaje más innovador, de acuerdo a las nuevas sensibilidades teatrales, para haberse convertido en una creación más sólida y atractiva sobre este conflictivo tema. La fría recepción que ha tenido, en términos generales, no necesariamente obedece a lo que ella transmite y postula, sino al cómo ello está volcado sobre el escenario. En definitiva, allí radica su fragilidad y su poco ascenso teatral que le impide tomar alas, profundizar o volar.²²⁰

Pese al debate en torno a aquel montaje, Reeves estrenó el 1993 la obra *Nosotros que fuimos tan sinceros* de M. Falabella con Teatro La Boda, y en el año 1996 *Salven al cómico* del autor Marcelo Ramos.

Como comentamos en el inicio de esta trayectoria teatral, Ana Reeves posee relevancia concreta y exitosa por sus trabajos en televisión y, últimamente en cine, obteniendo el Premio Pedro Sienna en 2009 por su participación en la aclamada película nacional *La nana*.

Además de lo ya citado, la artista se destaca por poseer un amplio vínculo con la educación y la formación de actores, siendo en la actualidad, Decana de la Facultad de Artes de la UNIACC.

Apenas los chicos llegan a la Escuela les digo: “Si usted vino acá para ser famoso, váyase, porque para ser famoso no necesita estudiar. Si usted quiere ser actor o actriz, venga y prepárese”. Es muy distinto estudiar para querer salir en la tapa de

²²⁰“Polémicas en torno a *La muerte y la doncella*” en Revista *Mensaje*, mayo de 1991.

una revista, a querer estudiar para ser un artista.[...] En este momento, el único referente que tienen los chicos es la estupidez de la televisión. Necesitas saber cuál es tu historia, de dónde vienes, quién eres, quién hizo qué y cómo se atrevió a hacerlo. La función del teatro siempre ha sido de misión social, que el hombre vea las conductas humanas para reflejarse, reflexionar, o para alejarse reflexionando. Para mí, el teatro es la vida, el oxígeno, la sangre que corre por las venas.²²¹

²²¹ Ana Reeves en “Ana Reeves: Mi primera actuación fue de angelito con alitas de papel crepé”, Marcelo Cid, UNIACC, 4 de febrero, 2013.



Afiche *Los hermanos queridos*, de Carlos Gorostiza. Dirección: Ana Reeves. 1987.

http://www.escenachilena.uchile.cl/CDA/dr_afiches_interior/0,1512,SCID%253D19515,00.html

1.2.6 Sexto período (1990-2000)

a) Contexto socio-político

El período histórico que comprende la década de 1990 hasta el año 2000, es conocido como de “transición democrática”, ya que debieron aplicarse mecanismos que ayudaran a “sanar” el período anterior para poder concretar uno nuevo.

El 11 de marzo de 1990, Augusto Pinochet hizo entrega del Alto Mando a Patricio Aylwin. Sin embargo, continúa ejerciendo como Comandante en Jefe del Ejército chileno, ya que lo amparó la Ley de Amnistía, Decreto Ley 2191, la cual sostiene:

Concédase amnistía a todas las personas que, en calidad de autores, cómplices o encubridores hayan incurrido en hechos delictuosos, durante la vigencia de la situación de Estado de Sitio, comprendida entre el 11 de septiembre de 1973 y el 10 de marzo de 1978, siempre que no se encuentren actualmente sometidas a procesos o condenadas.²²²

En medio de esta irónica situación, la Comisión Verdad y Reconciliación entregó el Informe Rettig, otorgando así una cifra oficial de 2.296 casos clasificados de asesinatos durante la Dictadura de Pinochet.

Las mujeres mantuvieron sus luchas por el reconocimiento de los crímenes acaecidos en Dictadura, ya sea de manera individual como colectiva dentro de las organizaciones correspondientes.

Con respecto a esto, cabe destacar la creación del SERNAM en el año 1991.

²²² Artículo 1, Ley de Amnistía-Decreto Ley 2191.

http://www.archivochile.com/Poder_Dominante/pod_publici_parl/PDparlamento0005.pdf

[...] a pesar de las diferencias entre las feministas, que siempre habían existido y que, como se señaló anteriormente, se habían manifestado ya a finales de los años ochenta con motivos de los cambios y quiebres en las alianzas políticas, las estrategias adoptadas para encarar el proceso de transición y hacer frente a algunas coyunturas específicas, tales como la creación de la Concertación de Mujeres por la Democracia y ya en los noventa la creación del Servicio Nacional de la Mujer (SERNAM).²²³

A pesar de los trabajos por promover la verdad y justicia frente a los daños del período anterior, durante el gobierno de Aylwin se amparó a los culpables ya que no se consiguió ningún tipo de sanción para los asesinos y violadores de derechos humanos. Como respuesta ante esta interrogante, que se extiende hasta el día de hoy, el líder de la UDI Jaime Guzmán fue asesinado en 1991 en la ciudad de Santiago por militantes del Frente Patriótico Manuel Rodríguez.

Lo que sí se consolidó durante el gobierno de Aylwin, fue el sistema económico neoliberal, ya que, al ser restaurada la democracia, obtuvo una validación que ya no permitió cuestionamientos hacia este modelo impuesto por los economistas de la escuela de Chicago. Uno de los tratados internacionales que consolidaron este modelo es la incorporación de Chile a la APEC.²²⁴

[...] no introdujo cambios sustanciales en las políticas económicas implementadas por el antecesor régimen autoritario especialmente durante sus últimos 5 años. Por el contrario el programa económico de la Concertación fue coincidente con el del gobierno anterior en áreas tales como el papel del mercado en la economía, la necesidad de una tasa de cambio estable y de tarifas razonables de exportación, y en la importancia de mantener tasas de interés reales, representativas de la productividad y competitivas con las tasas de interés internacionales.²²⁵

²²³ Godoy, Lorena; Guerrero, Elizabeth: "Trayectoria del movimiento feminista en Chile en la década de los noventa", CEM, Santiago de Chile, 2001, pp. 8. 9.

²²⁴ Foro de Cooperación Económica Asia-Pacífico, foro que está orientado a facilitar el comercio y las inversiones entre los países del pacífico.

²²⁵ Neira, Daniel. "Análisis económico de los gobiernos chilenos 1964-2000", CEME, 2005, p. 10.

Por otro lado, cabe destacar la incorporación que se logró durante este período, aunque de manera simbólica principalmente, a las etnias indígenas al escenario nacional.

Durante los gobiernos de la Concertación se dieron algunos tímidos pasos en esa dirección. En 1992, por primera vez se incluyeron en el censo datos étnicos, estableciéndose la existencia de casi un millón de personas mayores de 14 años que se identificaban con alguna etnia o pueblo indígena (el 9,6 % de la población total) En 1993 se aprobó la Ley de Pueblos Indígenas que contempla el fomento y apoyo a la vida cultural de las principales comunidades étnicas del país.²²⁶

Si bien este tipo de medidas permitieron una mayor aceptación y ayuda para los pueblos originarios, éstas no fueron concretas, por lo cual no solucionaron los conflictos de manera determinante.

Una cosa son los informes, los discursos, las leyes, las mesas de diálogo y las declaraciones que han tenido al respecto los gobiernos recientes y también el actual, y otra, muy diferente, es la realidad operante. Entre los mapuches subsisten problemas de tierra, de pobreza campesina y urbana, de demandas culturales y de demandas políticas insatisfechas, las que incluyen –para algunos dirigentes e intelectuales indígenas– la demanda de cierta autonomía, formando parte de un Estado-nación pluricultural.²²⁷

En 1993 se llevaron a cabo elecciones presidenciales, donde Eduardo Frei Ruiz-Tagle fue elegido Presidente de la República con un 58% de la votación. En la Cámara de Diputados, la Concertación retuvo 70 asientos sobre la coalición derechista Unión por el Progreso, que obtuvo 50.

²²⁶Subercaseux, Bernardo: Op Cit, p.285.

²²⁷Ibídem.

Frei Ruiz-Tagle asumió el cargo en marzo de 1994 y su mandato no estuvo exento de tratados y polémicas económicas. Es el caso de CODELCO, donde “Juan Pablo Dávila, operador de CODELCO, confiesa haber provocado pérdidas millonarias en la empresa, transformándose en el mayor escándalo económico de la década.”²²⁸

El sistema neoliberal, ya en su fase de consolidación máxima, consiguió que en 1995, gracias a la política de modernización estatal, se privatizaran los principales puertos del país.

En 1996, se realizó una “Insólita fuga desde la Cárcel de Alta Seguridad de cuatro miembros del Frente Patriótico Manuel Rodríguez: el rescate se realiza desde un helicóptero.”²²⁹ donde fueron rescatados los integrantes del Frente acusados por el asesinato de Jaime Guzmán.

Durante el mandato de Frei, en 1998, Augusto Pinochet dejó la Comandancia en Jefe del Ejército y pasó a adquirir el título de Senador Vitalicio. Sin embargo, “Resultaba evidente que a pesar de la recuperada democracia, la figura del dictador se perpetuaba en la vida nacional republicana.”²³⁰

Debido a esto Inglaterra presentó una orden internacional de arresto en contra del Senador Vitalicio Augusto Pinochet, por lo que éste fue detenido en Londres, donde se encontraba en un viaje personal en 1998, acusado de delitos de genocidio y terrorismo.

Debido a las presiones del arresto de Pinochet en Londres, en agosto de 1999 se convocó a una Mesa de Diálogo entre la entidad militar y el mundo civil. El propósito de dicha mesa fue llegar a un consenso en materia de derechos humanos. Como resultado de las conversaciones se conoció la ubicación de lugares donde se encontraron restos de personas aún desaparecidas.

²²⁸Subercaseux, Bernardo: www.ideasyculturaenchile.cl

²²⁹Ibidem.

²³⁰Sentis Herrmann, Verónica: www.historiadelteatroenvalparaiso.com

Paralelamente en 1999, en las elecciones presidenciales Ricardo Lagos alcanzó sólo un 0,41% más de los votos que al derechista Joaquín Lavín, lo que hizo necesaria una segunda vuelta eleccionaria. Sin embargo, en la segunda vuelta se reafirmó la elección del candidato socialista Ricardo Lagos Escobar.

Pese a las acusaciones en su contra y al largo juicio que emprendió el juez español Baltasar Garzón, Pinochet fue liberado y autorizado para regresar a su país en 2000, frente a la ovación de sus adeptos. “A su llegada al aeropuerto de Santiago, y a pesar de la supuesta invalidez que propició su libertad, se levantó de su silla de ruedas y caminó triunfante.”²³¹

El año 2000 llegó a poner fin a este período de la historia nacional, de manera un tanto paradójica al cerrarlo con el retorno impune del dictador y la fuerte presencia de la derecha en las elecciones presidenciales.

Podemos concluir que fue bajo todas estas circunstancias históricas, donde la mujer ha podido desarrollarse como trabajadora en las diversas áreas sociales, en las influencias políticas que su inserción ha dejado en el pasar de nuestra historia, han preparado el camino para las mujeres directoras teatrales a partir de 2000.

²³¹ Ibídem.

b) Actividad teatral de la época

Llegaron los años '90 y con ello, el gobierno del demócrata cristiano Patricio Aylwin. El país se alza en un ímpetu esperanzado por vivir una calidad de vida mejor sin la opresión de la Dictadura Militar. Una gran cantidad de los exiliados políticos (artistas, personalidades públicas y ciudadanos comunes), volvieron a Chile.

Con el regreso de la democracia y el masivo apoyo de los artistas e intelectuales a este proceso, cuyo primer gran hito se vivió con el plebiscito de 1988, volvió a surgir la idea de la creación de una especie de Ministerio de la Cultura, al momento de recuperar la convivencia democrática. Sin embargo, amén del nombramiento de algunos artistas como agregados culturales en el extranjero, no hubo tal Ministerio de la Cultura y una suerte de desazón invadió al ámbito teatral, producto quizás del gatopardismo reinante, en que todo parecía que iba a cambiar, pero en cambio todo siguió igual.²³²

De esta manera, durante los primeros años del retorno a la democracia, se produjo un vacío teatral asociado al escepticismo reinante.

Sin embargo, y afortunadamente, este vacío no se prolongó mayormente y surgieron nuevas expresiones escénicas.

Los grupos más destacados que lograron trasgredir este vacío y lograr éxito a fines de los años '80 y principios de los '90, fueron el Gran Circo Teatro de Andrés Pérez, el Teatro de Fin de Siglo de Ramón Griffero y el Teatro de La Memoria de la mano de Alfredo Castro. El resto estaba a la espera de una política pública que beneficiara el desarrollo de las puestas en escena y la generación de nuevos espacios arrebatados en dictadura.

²³²Zegers, María Teresa: OpCit, p. 121.

Este organismo político que se esperaba, en cierta medida, fue posible gracias a la creación del Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes, FONDART.

Ya en los gobiernos de la Concertación, en tanto, una vez reestablecido el escenario democrático, comienzan a implementarse las primeras políticas culturales que darán la base para una nueva institucionalidad en torno al teatro. El año 1992 se creará el FONDART, que con los años irá diversificando sus líneas de financiamiento, y acrecentando los fondos disponibles. Aún así, el apoyo permanente al teatro al modo en que funcionaba antes del Golpe, no será restituido, privilegiándose desde este momento un trabajo en base a proyectos específicos, bajo la modalidad de concursos.²³³

Otro ámbito relevante de destacar, fue la abertura de escuelas en Universidades Privadas, como la Carrera de Teatro de la Universidad ARCIS, fundada por la directora Alejandra Gutiérrez, y el fortalecimiento de las ya tradicionales como la Universidad de Chile y Católica.

Más tarde, llegado el segundo gobierno concertacionista de Eduardo Frei Ruiz Tagle, se realizó, en 1995, la Primera Muestra de Dramaturgia Nacional, evento que impulsó la creación nacional dramática en el país.

Una lista no despreciable de dramaturgos, los cuales habían comenzado su ejercicio en períodos anteriores, son considerados fundamentales en esta etapa del teatro nacional: Alfredo Castro, Ramón Griffero, Andrés Pérez, Mauricio Celedón, iniciándose así, una fuerte generación de autores-directores chilenos.

²³³ Carvajal, Fernanda; Van Diest, Camila: *Nomadismos y ensamblajes: Compañías teatrales en Chile 1990-2008*, Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile, 2009, pp. 34, 35.

Alcanzados estos dos períodos presidenciales de Patricio Aylwin y Eduardo Frei, se lograron visualizar en el ámbito teatral, avances con respecto al financiamiento y, por ende, protección por parte del Estado para con los artistas, que, si bien se construyeron bajo un concepto de asistencialismo hacia el arte, produjeron un fomento considerable para la época. Además de la realización de festivales de teatro emergentes, la plataforma que se entregó a través de la Muestra de Dramaturgia Nacional o el Festival Santiago A Mil, aumentaron considerablemente el público. Sin embargo, aún existía un vacío con respecto a las políticas públicas que protegieran a los artistas y el buen desarrollo de las artes escénicas.

c) Directoras del período:

- **Claudia Echenique:**

Directora, actriz y académica de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica, Magíster en Pensamiento Contemporáneo UDP y Doctora en Artes © UNICAMP.

Se ha desarrollado en dos áreas específicas del quehacer teatral; comenzó en el teatro de sala con la obra *Cariño malo* de Margarita Stranger en 1990. Este montaje impactó por su propuesta de una puesta realizada completamente por mujeres, desde la dramaturgia hasta la música.

Claudia Echenique- la directora- optó por un trabajo de simbolismos y guiños humorísticos sugeridos en el texto, pero también creando un conjunto de situación y desplazamientos escénicos de bastante elocuencia visual. En poco más de una hora, este team relativamente nuevo de la escena nuestra entrega un trabajo creativo, lúcido y capaz de demostrar que perfectamente puede sacarse punta al discurso femenino sin consignas ni frases gastadas.²³⁴

Posteriormente, Echenique dirigió la obra *Malinche*, también de la autora Stranger, *Azul M.D.*, dramaturgia basada en cuentos de Marguerite Duras, llevada a escena por Teatro La Magdalena en 1994, la adaptación de la novela de Herman Hesse *Sidhartha* en el año 1995, *ART* de Jazmina Reza en el año 1999 y *Proof* en 2003.

Por otro lado trabajó junto al diseñador Herbert Jonkers en la construcción de la compañía Teatro Móvil Magdalena.

Este proyecto se enmarcó dentro del teatro callejero, trabajando en la trilogía con los que recorrerían el país: *Ofelia y su mágico teatro móvil*, en 1996, adaptación

²³⁴ Luisa Ulibarri en *25 años de teatro en Chile*, María Teresa Zegers, p. 123.

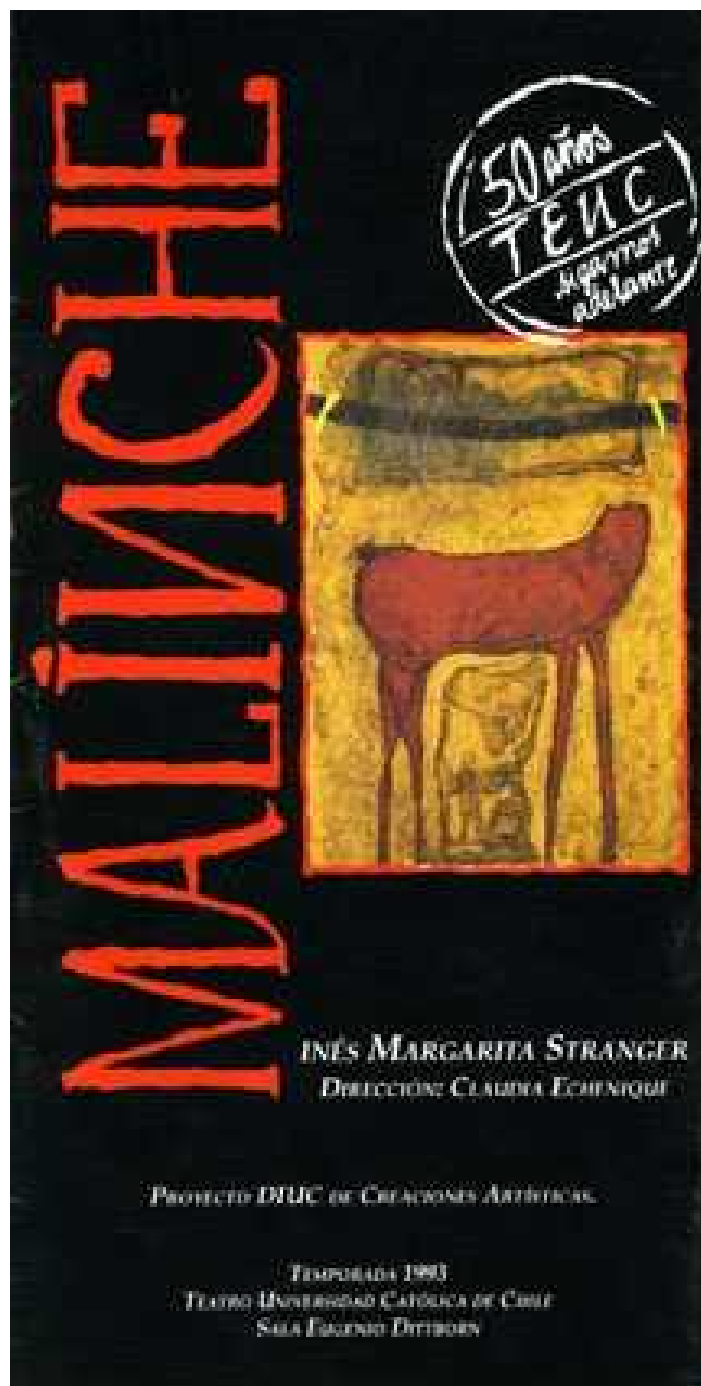
del cuento de Michael Ende, *La tierra anterior* de Patricia Araya en 1999, y Nagy, *el habitante del cielo* de Jaime Collyer en 2005.

Echenique ha desarrollado un vasto y sostenido trabajo en el área del teatro callejero.

El teatro callejero goza de una libertad maravillosa. Allí no existen las puertas, no existen las paredes, las butacas, ni los acomodadores. No hay que quedarse obligado, no hay que portarse bien, ni siquiera tiene que haber silencio, nada está determinado por normas previamente establecidas o por un código de conducta apropiado. El comportamiento del espectador de calle simplemente no está regulado. Es la propia comunidad quien improvisa las reglas y las reinventa en cada nueva presentación.²³⁵

Actualmente se desempeña como directora de su grupo COPS, Colectivo Obras Públicas.

²³⁵ Echenique, Claudia: "La calle es una fiesta"
http://www.teatrouc.uc.cl/pdf/joven_burlador_calle.pdf



Afiche *Malinche* de Inés Margarita Stranger. Dirección: Claudia Echeñique.
Temporada 1993, Sala Eugenio Dittborn. Teatro Universidad Católica de Chile.

- **Silvia Elena Santelices Rojas (1940-) :**

La actriz Silvia Santelices Rojas, nació el 27 de junio de 1940.

Luego de egresar de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica en 1960, se desempeñó como actriz en más de 35 montajes teatrales, además de variadas participaciones televisivas.

Se incorporó a la Compañía de Mimos Noisvander, con los cuales se encontraba trabajando en la obra *Educación Sexy Mental*. Por lo cual, ha cultivado una especialidad en ramas de Expresión Corporal y Pantomima, dictando clases con respecto a estas materias.

En 1973, mientras se encontraba de gira junto a Noisvander, en el Festival Internacional de Teatro realizado en Manizales, Colombia, se enteró del Golpe de Estado acaecido en nuestro país, por lo que tuvo que emprender un camino en el exilio durante 5 años.

Es así como Santelices desarrolló su carrera artística, en Colombia y Venezuela, incursionando en la dirección teatral, siempre en la rama de la pantomima. De hecho, la artista se considera “mima” antes que actriz y directora. Con respecto al aporte y las consecuencias negativas del exilio, la artista comentó:

Por supuesto. Los estímulos que tuvimos nos impulsaron a hacer un teatro diferente.

Los grupos establecidos se desmembraron. La gente que salió trajo nuevas experiencias y tendencias. Los que se quedaron dieron la lucha con mucho sufrimiento. Se perdió la corriente existente de público, etc.²³⁶

²³⁶Larraguibel, Patricia: Op Cit, p. 54.

En 1978, luego de su estadía forzada en el extranjero, Silvia Santelices continúa trabajado como actriz de teatro, recibiendo en ese mismo año el Premio APES a la Mejor Actriz por su personaje en la obra *El misántropo*.

Recién en 1991, Santelices realizó su primer montaje en la labor de directora teatral. Esta obra fue *El rucio de los cuchillos* de Luis Rivano, junto a la Compañía Buvas.

El rucio de los cuchillos carece de pretensiones «mensajosas» o formales y se ajusta adecuadamente a un teatro tradicional, realista y verbal, a pesar de que en algunos momentos cierto palabrerío excesivo hace decaer la acción, como los recuerdos de la infancia de la protagonista. Silvia Santelices reconstruye adecuadamente esta atmósfera de marginalidad- a veces trágica, a veces humorística y en ocasiones melodramática- y consigue extraer lo mejor de los actores, quienes transmiten casi siempre en forma eficaz a sus personajes [...]²³⁷

Al siguiente año, la directora recurrió nuevamente a la dramaturgia de Luis Rivano y llevó a escena la obra *La miseria y el show*.

Es así que en la década de 1990 dirigió variadas obras, tales como *Comedia a la antigua* de Alexei Arbuzov en el año 1993; *Caperucita roja sin son ni ton y con don* en el mismo año, *Educando a Rita* de Will Russellen 1994; *La verbena de la paloma* del autor Ricardo de la Vega en 1994 y, finalmente, la obra *Eclipset*, de Desiderio Arenas en 1994.

Actualmente, Santelices ejerce labores en la política nacional, siendo re electa como Concejal por la comuna de Rancagua, cargo ejercido anteriormente en 2008.

Finalmente, la artista considera de gran relevancia la instrucción en las nuevas generaciones como el aporte posible de realizar desde el ejercicio teatral.

²³⁷ “Una pequeña tragedia de la marginalidad: *El rucio de los cuchillos*”, Revista *Mensaje*, Julio, 1991.

Creo que un artista nunca termina de aprender y que nuestra sensibilidad nos hace ser catalizadores de nuestra realidad. Me siento también con la responsabilidad de formar a las generaciones que vienen, de transmitir lo que yo he aprendido.²³⁸

²³⁸Larraguibel, Patricia: Op Cit, p. 54.

- **Viviana Steiner:**

Actriz de la Universidad de Chile y directora teatral. Directora de Estudios de la Escuela de Teatro de la Universidad Finis Terrae.

Sus montajes dirigidos comienzan con *Luna negra*, adaptación de *Una mujer llamada Camile Claudel* de Anne Delbeé, en 1993, *Las amargas lágrimas de Petra Von Kant* de Rainer Werner Fassbinder en el mismo año y una versión de *Roberto Zuccoen* 1996.

- **Myriam Espinoza Vergara:**

Myriam Espinoza Vergara nació en Valparaíso, donde realizó estudios de enseñanza general básica obteniendo el título de Profesora de estado en 1968.

Posteriormente siguió sus estudios en la Carrera de Teatro de la Universidad de Chile, sede Valparaíso, perteneciente a la generación de los primeros actores profesionales titulados del país en el año 1976.

Pese a que su actividad directorial comenzó en el año 1976 en plena Dictadura Militar, su ejercicio directorial dentro del teatro profesional se tardó algunos años más en aparecer.

En 1976 crea el grupo teatral La Sebastiana, compuesta por militantes políticos de izquierda, pobladores y estudiantes.

Espinoza estuvo un año con el grupo, durante el cual se dedicó por completo a la formación teatral de los participantes, con el objetivo de realizar, posteriormente, actos políticos de propaganda y difusión ideológica a través del teatro.

Este trabajo lo llevó a cabo en poblaciones y en lugares concurridos, donde trabajaba con las técnicas del Teatro Invisible de Augusto Boal, todo con un fin claramente de oposición al Régimen dictatorial.

El grupo teatral La Sebastiana se mantuvo hasta 1988, ya que al siguiente año se creó El Cité (Compañía de Investigación Teatral) en Valparaíso, en el cual la artista toma el cargo de la dirección administrativa.

Ese mismo año se desempeña como actriz en la emblemática adaptación al teatro del cuento de Gabriel García Márquez, “**Un extraño ser con alas**, que sorprendió al medio local y a la crítica. La voz del éxito se extendió hasta Santiago y la pieza

realizó una temporada en el Parque Forestal en enero de 1990.”²³⁹ La obra fue dirigida por Juan Edmundo González.

Así comenzó una larga e importante trayectoria para la artista porteña, quien entre 1992 y 1994, realizó un Postítulo en Teatro con mención en Dirección Teatral en la Universidad Católica de Santiago. Con respecto a la necesidad de proseguir estudios de Dirección teatral, Espinoza recuerda:

Porque no había ningún director en Valparaíso, así de simple, nada de que me fascinara. No había directores en Valparaíso, Juan Edmundo se pelea, se va y ¿nos quedamos nosotros sin nadie?, no puede ser. Por eso me fui a estudiar Dirección, y el estudiar, más que nada, me segurizó sobre lo que yo había hecho, sobre mis ideas, también me hizo reflexionar, te entregan una bibliografía súper. Más que lo que enseñan a dirigir, porque nadie te puede enseñar a dirigir, porque si te enseñan a dirigir significa una cuestión esquemática y eso no es el arte, por lo tanto, lo que nos enseñaron fueron muchas cosas para que uno tuviera capacidad y las sustentaciones teóricas para seguir buscando, investigando.²⁴⁰

No obstante, la actriz siguió con sus labores teatrales en Valparaíso, actuando y cuando volvió de sus estudios comenzó a ejercer la dirección de El Cité de manera íntegra y dedicada.

Cuando comencé con la Compañía, nuestra idea como grupo era trabajar en dos líneas [...] Una, que era para darnos el gusto como gente de teatro en la parte creativa, en la parte ideológica, en la parte estética; y la otra, era una línea más económica, que era para poder sobrevivir, ya que en las obras que uno quiere hacer, generalmente, no va mucho público, ahora hay harto público, digo harto aun cuando son 40, 50 personas máximo, pero hay público. Pero en ese tiempo había poco público, nosotros estábamos

²³⁹ Revista *Apuntes*:

<http://www.chileescena.cl/archivos/colecciones/archivo/juan%20edumundo%20gonzalez%20un%20angel%20en%20el%20puerto%20juan%20antonio%20muz%20revista%20apuntes%20111.pdf>

²⁴⁰ Myriam Espinoza en entrevista realizada por las autoras. Valparaíso, 26 de abril, 2013.

formando los públicos de teatro, entonces, a veces nos dábamos el gusto de hacer algo que, estéticamente, no le gustaba.²⁴¹

Asimismo, en 1994 la directora teatral emprende un largo camino de aprendizaje y acción social y humanitaria a través del teatro; crea el grupo de teatro intrapenitenciario “Cristal” en la Cárcel de Alta Seguridad de Valparaíso. El trabajo de Espinoza dentro de este recinto se extendió por 15 años, realizando festivales intrapenitenciarios y desarrollando, de esta manera, una labor imborrable para la comunidad porteña.

En 1994, la artista comenzó una serie de montajes teatrales que la consolidaron como directora a través del tiempo, todos ellos con El Cité. Entre sus estrenos más destacados podemos señalar *Libertad en Bremen* de Reiner Werner Fassbinder, obra por la cual sería premiada a nivel local como Mejor Dirección del año en 1995. Además, en ese mismo año, realizó la obra *El celoso enamorado* de Miguel de Cervantes con gran éxito de crítica.

En el mismo año destaca el montaje *Quincas, Grito de agua* de Jorge Amado; *Las memorias del viento*, creación colectiva de El Cité que llevarían a escena en 1996, obra que trató acerca del rescate de la identidad popular a través del caso verídico de tres mujeres porteñas que habían enloquecido en diversas circunstancias.

Siguiéndola creación en dos líneas como metodología de la compañía, en 1996 llevó a escena *El Quijote de La Mancha* de Cervantes, montaje por el cual, nuevamente, fue reconocida como el Mejor estreno del año por el Círculo de Periodistas de Valparaíso.

Otros montajes destacables de su trayectoria fueron *Favor concedido*, creación colectiva de El Cité, estrenada en 1997; *Voces en el barro* de Mónica Pérez en 2000.

²⁴¹ Ibídem.

Esta última fue estrenada en el recinto de la ex cárcel de Valparaíso, donde, luego de múltiples conflictos con la disposición del lugar, Espinoza declara: “De todas maneras estoy muy contenta de estrenar en un lugar como la cárcel, que nosotros los actores de Valparaíso luchamos para que se convirtiera en un espacio para la cultura, porque creemos firmemente que el arte y la creación se oponen a la muerte.”²⁴²

Los estrenos de esta directora son numerosos a lo largo de su trayectoria, ya que la compañía El Cité trabaja ininterrumpidamente y Espinoza es la encargada de llevar a escena todos los montajes.

Destaca en 2004 la obra *La orgía* de Enrique Buenaventura, en 2008 *La ceremonia*; y finalmente su estreno más reciente *La condena de Lúculo* en 2013, adaptación del Texto original de Bertolt Brecht, donde la directora buscó, a través de los procedimientos propuestos por este director, refundador del teatro político, con el fin de “hacer una obra política con rescate de la memoria reciente, para poner en relieve lo que sucedió en Dictadura, a través del Teatro Épico y de la metodología brechtiana.”²⁴³

Myriam Espinoza además de destacarse como directora teatral, a través de los reconocimientos que ha recibido por algunas de sus obras en particular, ha sido homenajeadada con el reconocimiento por su Aporte de Patrimonio de la Humanidad a la ciudad de Valparaíso en el año 2003, por su Aporte al Arte teatral en la región, por el Consejo Nacional de la Cultura, V región en 2004, entre otros premios que ha recibido la connotada artista porteña por sus incontables aportes al desarrollo del arte local, tanto a nivel humano como artístico y técnico.

Además, la artista se ha desempeñado como profesora de teatro tanto en instancias formales como Universidades de la región, como informales, en agrupaciones sindicales.

²⁴² Myriam Espinoza en “Tragedia femenina”, Diario *El Mercurio de Valparaíso*, miércoles 6 de diciembre, 2000.

²⁴³ Myriam Espinoza en entrevista realizada por las autoras. Valparaíso, 26 de abril, 2013.

Actualmente se desempeña como encargada del área de Extensión de la Carrera de Teatro de la Universidad de Valparaíso, además de dictar la cátedra de Dirección I y ser una de las encargadas de la Especialidad en Pedagogía teatral en dicha Carrera.

ESTRENOS DE DIRECTORAS TEATRALES DURANTE LOS PERÍODOS ESTUDIADOS		
1° período 1941 - 1952	2° período 1952 - 1964	3° período 1964 - 1970
<i>El Aniversario</i> , 1952 Dirección: Brisolia Herrera Autor: Anton Chejov	<i>El ensayo de la comedia</i> , 1953 Dirección: Brisolia Herrera Autor: Daniel Barros Grez	<i>El deseo de casarse</i> , 1968 Dirección: Teresa Ramos Autor: Lope de Rueda
<i>El fuego avivado</i> , 1952 Dirección: Brisolia Herrera	<i>Jinetes hacia el mar</i> , 1956 Dirección: Teresa Orrego Autor: John M. Synge	Teatro del Desierto
	<i>El gesticulador</i> , 1957 Dirección: Teresa Orrego Autor: Rodolfo Usigli TEUCH Sala: Teatro Talía	
	<i>La ópera de tres centavos</i> , 1959 Dirección: Teresa Orrego Autor: Bertolt Brecht ITUCH	
	<i>Juno y el pavo real</i> , 1961 Dirección: Alicia Quiroga Autor: Sean Ocasey Compañía de Alicia Quiroga	
	<i>Propiedad clausurada</i> , 1963 Dirección: Berta Mardones Autor: Tennessee Williams ITUCH	

4° período 1970 - 1973	5° período 1973 - 1990 Subperíodo 1973 - 1976
<i>El monte calvo</i> , 1971 Dirección: Teresa Ramos Autor: Jairo Aníbal Niño Teatro del Desierto	<i>El montaplatos</i> , 1976 Dirección: Teresa Ramos Autor: Harold Pinter Teatro del Desierto
<i>Los desterrados</i> , 1973 Alejandra Gutiérrez Autor: Víctor Torres	

5° período 1973 - 1990	Subperíodo 1976 - 1983
<p><i>Los matarifes</i>, 1977 Dirección: Berta Mardones Autor: Luis Rivano</p>	<p><i>Ánimas de día claro</i>, 1982 Dirección: Berta Quiero Autor: Alejandro Sieveking</p>
<p><i>La Remolienda</i>, 1978 Dirección: Berta Quiero Autor: Alejandro Sieveking Teatro Caracol</p>	<p>Teatro Caracol <i>El lugar donde mueren los mamíferos</i>, 1983 Dirección: Berta Quiero Autor: Jorge Díaz</p>
<p><i>El cruce sobre el Niágara</i>, 1979 Dirección: Teresa Ramos Autor: Alonso Alegría Teatro del Desierto</p>	<p>Teatro Caracol</p>
<p><i>Otelo, el moro de Venecia</i>, 1981 Dirección: Teresa Ramos Autor: William Shakespeare Teatro del Desierto</p>	
<p><i>Orquesta de señoritas</i>, 1982 Dirección: Teresa Ramos Autor: Jean Anouilh Teatro del Desierto</p>	
<p><i>El animador</i>, 1982 Dirección: Teresa Ramos Autor: Rodolfo Santana Teatro del Desierto</p>	

5° período 1973 - 1990	Subperíodo 1983 - 1990
<p><i>Hoy se ensaya Juan Tenorio</i>, 1984 Dirección: Teresa Ramos Adaptación del texto de José Zorrilla</p>	<p><i>A palos con la Cirila</i>, 1988 Dirección: Ana Reeves Autor: Lucho Barahona</p>
<p><i>El fantasmita Pluff</i>, 1985 Dirección: Alicia Quiroga. Autora: María Clara Machado</p>	<p>Compañía Teatro Itinerante Sala Camilo Henríquez</p>
<p><i>Yo río... ¿Y tú?</i>, 1985 Dirección: Teresa Ramos</p>	<p><i>Los fantásticos</i>, 1989 Dirección: Teresa Ramos Autor: Tom Jones</p>
<p><i>Un hombre para todo tiempo</i>, 1986 Dirección: Teresa Ramos Autor: Roberto Bolt</p>	
<p><i>Los hermanos queridos</i>, 1987 Dirección: Ana Reeves Autor: Carlos Gorostiza</p>	
<p><i>Rescate en monopatín</i>, 1987 Dirección: Ana Reeves Autor: José Pineda Compañía Teatro Itinerante Sala Camilo Henríquez</p>	
<p><i>La nona</i>, 1988 Dirección: Teresa Ramos Autor: Roberto Cossa</p>	

6° período 1990 - 2000

<i>La secreta obscenidad de cada día</i> , 1990 Dirección: Teresa Ramos Autor: Marco Antonio de la Parra	<i>Taxi</i> , 1991 Dirección: Teresa Ramos Autor: Ray Cooney	<i>Nosotros que fuimos tan sinceros</i> , 1993 Dirección: Ana Reeves Autor: M. Falabella
<i>Rescate en monopatín</i> , 1990 Dirección: Teresa Ramos Autor: José Pineda	<i>La muerte y la doncella</i> , 1991 Dirección: Ana Reeves Autor: Ariel Dorfman	Teatro La Boda <i>Malinche</i> , 1993 Dirección: Claudia Echeñique
<i>Pedro, Juan y Diego</i> , 1990 Dirección: Teresa Ramos Autores: ICTUS y David Benavente	<i>Tres corazones y un puñal</i> , 1991 Dirección: Alejandra Gutiérrez Autor: Desiderio Arenas	Autora: Inés Margarita Stranger TUC <i>Orinoco</i> , 1993
<i>Los socios</i> , 1990 Dirección: Alejandra Gutiérrez Autor: Andrés del Bosque Teatro Crónico	<i>El rucio de los cuchillos</i> , 1991 Dirección: Silvia Santelices Autor: Luis Rivano Compañía Buvas	Dirección: Alejandra Gutiérrez Autor: Emilio Garballido <i>Luna negra</i> , 1993 Dirección: Viviana Steiner
<i>Cariño malo</i> , 1990 Dirección: Claudia Echeñique Autora: Inés Margarita Stranger	<i>Shirley Valentine</i> , 1992 Dirección: Alejandra Gutiérrez Autor: Willy Russell Compañía de Alicia Quiroga	Adaptación de la novela Una mujer llamada Camile Claudel de Anne Delbéé <i>Las amargas lágrimas de Petra Von Kant</i> , 1993 Dirección: Viviana Steiner
<i>La fierecilla domada</i> , 1990 Dirección: Ana Reeves Autor: William Shakespeare Compañía de Teatro Chileno	<i>Roberto Zucco</i> , 1992 Dirección: Alejandra Gutiérrez Autor: Bernard Marie Koltés Teatro Nacional	Autor: Rainer Werner Fassbinder <i>Comedia a la antigua</i> , 1993 Dirección: Silvia Santelices Autor: Alexei Arbuzov
<i>Tres gatos en chicarratón</i> , 1991 Dirección: Teresa Ramos Autor: Alfredo de Torres Bosch	<i>La miseria y el show</i> , 1992 Dirección: Silvia Santelices Autor: Luis Rivano	<i>Caperucita roja sin son ni ton y con don</i> , 1993 Dirección: Silvia Santelices

6° período 1990 - 2000

<p><i>Libertad en Bremen</i>, 1994 Dirección: Myriam Espinoza Autor: Rainer Werner Fassbinder Compañía Teatral El Cité</p>	<p><i>Sidhartha</i>, 1995 Dirección: Claudia Echeñique Adaptación de la novela de Herman Hesse TEUC</p>	<p><i>Entre Pancho Villa y una mujer desnuda</i>, 1996 Dirección: Alejandra Gutiérrez Autora: Sabina Berman</p>
<p><i>Quincas, grito de agua</i>, 1994 Dirección: Myriam Espinoza Autor: Jorge Amado</p>	<p><i>Eclípses</i>, 1995 Dirección: Silvia Santelices Autor: Desiderio Arenas</p>	<p>Favor concedido, 1997 Dirección: Myriam Espinoza Creación Colectiva Compañía Teatral El Cité</p>
<p><i>Azul M.D.</i>, 1994 Dirección: Claudia Echeñique Basada en relatos de Margarete Duras Teatro La Magdalena</p>	<p><i>Las memorias del viento</i>, 1996 Dirección: Myriam Espinoza Creación Colectiva Compañía Teatral El Cité</p>	<p><i>La fuerza de la costumbre</i>, 1997 Dirección: Alejandra Gutiérrez Autor: Thomas Bernhard</p>
<p><i>Educando a Rita</i>, 1994 Dirección: Silvia Santelices Autor: Will Russell</p>	<p><i>El Quijote de la Mancha</i>, 1996 Dirección: Myriam Espinoza Autor: Miguel de Cervantes Compañía Teatral El Cité</p>	<p><i>La tierra anterior</i>, 1999 Dirección: Claudia Echeñique Autora: Patricia Araya Teatro Móvil Magdalena</p>
<p><i>La verbena de la paloma</i>, 1994 Dirección: Silvia Santelices Autor: Ricardo de la Vega</p>	<p><i>Salven al cómico</i>, 1996 Dirección: Ana Reeves Autor: Marcelo Ramos</p>	<p>ART, 1999 Dirección: Claudia Echeñique Autora: Jazmina Reza TEUC</p>
<p><i>El celoso enamorado</i>, 1995 Dirección: Myriam Espinoza Compañía Teatral El Cité</p>	<p><i>Roberto Zucco</i>, 1996 Dirección: Viviana Steiner Autor: Bernard Marie Koltés</p>	<p><i>Voces en el barro</i>, 2000 Dirección: Myriam Espinoza Autor: Mónica Pérez Compañía Teatral El Cité</p>
<p><i>Capítulo segundo</i>, 1995 Dirección: Teresa Ramos Autor: Neil Simon</p>	<p><i>Ofelia y su mágico teatro móvil</i>, 1996 Dirección: Claudia Echeñique Adaptación del cuento homónimo de Michael Ende Teatro Móvil Magdalena</p>	

Capítulo II:

Conceptos Formales de Poética y Estética

2.1 Concepto de Poética.

Previo al análisis de los procesos directoriales de Aliocha de la Sotta, resulta necesario, en este estudio, instalar los términos Poética y Estética, entendiendo sus aplicaciones a través del tiempo en el quehacer teatral.

El término Poética “[...] deriva del sustantivo griego “poietiké” (arte poética), compuesto a su vez por los verbos “poiesis” (hacer) e “ika” (relativo a).”²⁴⁴ Asimismo, la Real Academia Española, la define como “ciencia que se ocupa de la naturaleza y principios de la poesía, y en general de la literatura”.²⁴⁵

La obra *Poética* de Aristóteles, constituye el primer aporte registrado a la teoría de la creación artística. Este ejemplar establece un estudio en base a la observación, por parte del autor, del texto teatral, puntualmente en la Tragedia y, en menor medida, la Comedia. Instaurando, de esta manera, un orden procedimental con respecto a la creación de este género. Fue escrita en el año 344 a.C., siendo el análisis más antiguo sobre el teatro griego y su historia.

La *Poética* introduce tres conceptos claves sobre los cuales se ha edificado todo el conocimiento y reflexión posterior del hecho artístico y literario. Éstos son la poiesis, mimesis y katharsis.²⁴⁶

Esta pieza fue elaborada por Aristóteles de manera tal que funcionase como un registro de la producción teatral ateniense ocurrida un siglo antes a su época. Es así como identifica en estos tres conceptos; poiesis, mimesis y catarsis, los ejes estructurales de la Tragedia, puesto que cada uno de ellos corresponde a un

²⁴⁴ Jara, Jaime; Et al: *Hacia una poética directorial de Guillermo Calderón en su calidad de autor – director*. Memoria de pregrado, Carrera de Actuación Teatral, Universidad de Valparaíso, 2010, p.105

²⁴⁵ Definición Poética: <http://lema.rae.es/drae/?val=po%C3%A9tica>

²⁴⁶ Aristóteles: *Poética*, estudio preliminar, Editorial Gradifco, Buenos Aires, Argentina, 2007, p.8

momento determinado de la misma, entendidos como el momento de concepción, elaboración y recepción, respectivamente.

Aristóteles incluye en su concepto de poiesis la música, el ditirambo, la danza, la literatura, la plástica, es decir, se refiere a la creación artística y los objetos artísticos en general.²⁴⁷

El concepto Poética, entendido en el marco del pensamiento aristotélico, no quedó restringido sólo a lo que actualmente llamamos poesía, sino que, estableció un conjunto de reglas de construcción artística, porque lo poético, en amplio sentido, designa a toda creación ligada al arte. Es así, que podemos comprender esta primera definición de Poética como los mecanismos bajo los cuales obtener como resultado una obra trágica, es decir, plantea las formas de proceder del poeta (creador) en el arte teatral.

No sólo Aristóteles es quien dedica su estudio al análisis de la Poética. Destacan, por ejemplo, al alero del Clasicismo, en el siglo XVII, movimiento cultural inspirado en patrones estéticos y filosóficos de la antigüedad clásica, el poeta Horacio con la *Epístola a los Pisones*, más conocida como *Arte Poética*²⁴⁸, además de la “[...]Poética de Horacio y *Art Poétique* de Boileau, quienes emplearon el concepto, al igual que Aristóteles, para referirse a la construcción de la obra artística y a las características formales y finales de la obra escrita.”²⁴⁹

²⁴⁷ Dubatti, Jorge: *Filosofía del Teatro I, convivio, experiencia, subjetividad*, Editorial Atuel, Buenos Aires, 2007, p 90

²⁴⁸ Arte Poética: Es uno de los soportes más importantes del Clasicismo en la Literatura. Proclamó los modelos griegos como maestros y proporcionó consejos técnicos a los poetas principiantes. Frente a Aristóteles, Horacio adoptó otro sentido, ya que, a diferencia del filósofo, él mismo es un artista de la palabra y puede aportar su propia experiencia como creador.

²⁴⁹ Jara, Jaime; Et al: Op Cit, p. 105

La Poética entendida como regulación del quehacer y de la obra del poeta, se siguió utilizando hasta el siglo XVIII, fecha en la que sufrirá transformaciones como consecuencia de los cambios culturales e ideológicos.²⁵⁰

Transcurrido el tiempo, han surgido diversos conceptos de Poética, gracias al análisis y posterior rechazo de la teoría aristotélica, debido a las variantes que posee el término poiesis, en relación a la creación y formación.

Bertolt Brecht realiza la crítica más contundente al sistema aristotélico, al construir su sistema en oposición a la Poética de Aristóteles al que lo denomina abiertamente como sistema antiaristotélico. El brasileño Augusto Boal ha criticado también al "sistema trágico coercitivo" subyacente en la teoría aristotélica, desde la perspectiva de la "Poética del Oprimido".²⁵¹

En la búsqueda de nuevas Poéticas, desligadas cada vez más de los principios aristotélicos, el autor Franklin Rodríguez, en su artículo "Apuntes para una poética del teatro latinoamericano", expone la visión del escritor y filósofo Umberto Eco acerca de este tema: "[...] entiende la Poética ya no como el sistema obligado de reglas coercitivas, sino como el programa operativo que una u otra vez se propone el artista, el proyecto de obra a hacer, tal como el artista explícita o implícitamente lo entiende".²⁵²

En vista de las diversas miradas acerca de este tema, en la actualidad, podemos destacar otros significados de Poética, ya no sólo relacionados a la estructura teatral, sino que extendido a la creación artística.

²⁵⁰ Ídem, p, 106

²⁵¹ Rodríguez, Franklin: "Apuntes para una poética del teatro latinoamericano" en el texto *Semiótica Y Teatro Latinoamericano*, de Fernando de Toro, Editorial Galerna, Buenos Aires, 1990, p. 187

²⁵² Ídem, p. 188

El teórico teatral argentino Jorge Dubatti, entiende por Poética:

“[...] disciplina de la Teatrología, que propone una articulación coherente, sistemática e integral, de la complejidad de aspectos y ángulos de estudio que exigen el ente poético y la formulación de las poéticas. Se denomina Poética al estudio del acontecimiento teatral en su dimensión productiva, receptiva y de la zona de experiencia que se funda en la pragmática del convivio.”²⁵³

Asimismo, el teórico argentino propone procedimientos derivados de la Poética y que funcionan para puntualizar ciertos fenómenos dentro de la creación: las denominadas micro y macropoéticas.

Llamamos micropoética a la poética de un ente particular, de un «individuo» poético. Las micropoéticas suelen ser espacio de heterogeneidad, tensión, debate, cruce, hibridez de diferentes materiales y procedimientos, espacios de diferencia y variación [...] Todo es posible en las micropoéticas, dentro del marco-límite que imponen las coordenadas de la historicidad.²⁵⁴

Esta definición atañe a la producción particular de cada artista, la cual no necesariamente debe corresponderse con el universo creativo del mismo. Es así, como podemos encontrar en un mismo creador, diversas micropoéticas.

Con respecto a la concepción de macropoéticas, el autor explica:

La macropoética o poética de conjuntos resulta de los rasgos comunes y las diferencias de un conjunto de entes poéticos seleccionados (de un autor, una época, de una formación, de contextos cercanos o distantes, etc.). Implica trabajar

²⁵³Dubatti, Jorge: *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*, Editorial Colihue, Buenos Aires, 2009, p. 6.

²⁵⁴Dubatti, Jorge: *El teatro teatral*, Editorial de la Universidad Nacional del Sur, Buenos Aires, 2009, p.62.

sobre realizaciones teatrales concretas, sobre individuos teatrales, por lo tanto requiere el conocimiento previo de las micropoéticas.²⁵⁵

Por esta razón, nos limitaremos a las definiciones de Jorge Dubatti, en cuanto a micro y macropoéticas, para la aplicación de nuestro estudio en el trabajo de Aliocha De la Sotta, puesto que buscaremos a lo largo de su trayectoria, las propuestas micropoéticas que determinen sus procedimientos directoriales, es decir, su macropoética.

²⁵⁵ *Ibíd.*

2.2. Breve historia de la estética y sus principales exponentes.

Además de reconocer las definiciones y aplicaciones del término Poética, es pertinente conocer la influencia e importancia de la Estética, tanto como cuestionamiento filosófico y como ciencia aplicada al arte. Es por esto, que analizaremos en primera instancia, el concepto de Estética y luego su utilidad en el ámbito teatral.

La historia de la percepción estética se plantea como una historia de la percepción de lo bello, y viajó a través de variados artistas y filósofos que reflexionaron a partir de este concepto, encontrándose dentro de las preocupaciones del hombre desde la Antigüedad, e incluso, desde la Prehistoria, ya que “Los valores estéticos no se presentan aislados; son funciones de valores morales y políticos.”²⁵⁶ Es así como entendemos el análisis de la estética ligado completamente al estudio de la historia del hombre y de su expresión artística.

La ESTÉTICA prehistórica es quizás un problema inexistente: es obvio que no hay autores en el arte prehistórico; sin embargo, es posible extraer una ciencia del arte de las obras de arte que han llegado a nosotros. [...] los artistas obedecían a ciertas normas dictadas por esta o aquella concepción de las representaciones animales, humanas o simbólicas. Claro está que con vista a fines prácticos, pero quizá también para ilustrar alguna idea de lo bello.²⁵⁷

Más allá de la conciencia de un concepto concreto o de una ciencia aplicada a la creación artística, la idea de la armonía y la búsqueda de la belleza han sido siempre partícipes de la historia humana. Podemos ver, por ejemplo, en las creaciones prehistóricas de armas y herramientas, además de un interés práctico,

²⁵⁶ Bayer, Raymond: *Historia de la estética*, Fondo de Cultura Económica, México, 1965, p.7.

²⁵⁷ Ídem, p.9.

una indudable disposición a la ornamentación de éstos, llevando más allá el fin útil de sus creaciones.

En la Antigüedad clásica, donde podemos reconocer los primeros textos teóricos referentes a la idea de lo bello, existió un concepto para hablar acerca de lo sensible: aisthesis, el cual designa “lo que se puede percibir a través de los sentidos”²⁵⁸

Uno de sus exponentes importantes fue Platón, ya que en su obra *Hippias Mayor*, posteriormente en *Fedro*, podemos encontrar rasgos importantes de un acercamiento al análisis de la belleza. Sin embargo, estos escritos, que caben dentro de la primera etapa platónica, llamada de los Diálogos Socráticos, presentan más que nada una enumeración de las cosas bellas, no así una búsqueda de la cualidad de lo bello.

Más adelante, Aristóteles con su *Poética* definió ciertos rasgos de la obra de arte, empero, no contribuyó directamente hacia la creación de una ciencia efectiva en el análisis de lo bello, ya que su trabajo se enfocó, como hemos dicho anteriormente, en definir ciertas características que debía poseer en particular la Tragedia.

Estrictamente hablando no hay una estética de Aristóteles, como tampoco la hay de Platón. [...] Es un naturalista y ha expuesto sus ideas con la sequedad y precisión de un erudito. [...] La única doctrina estética completa, la tragedia, es una auténtica casuística construida a partir de una teoría de figuras y modos de razonamiento. Aristóteles es un lógico de la estética, no un estético.²⁵⁹

Si bien, Aristóteles, es quien entregó los primeros acercamientos hacia un modo de proceder frente a la obra artística, no logró establecer una filosofía ni menos una ciencia concreta y autónoma.

²⁵⁸Naugrette, Catherine: *Estética del teatro*, Artes del Sur, Buenos Aires, 2004, p.7.

²⁵⁹Bayer, Raymond: Op Cit, p.44.

Es así como múltiples filósofos de la Antigüedad abordaron el tema de lo bello, principalmente relacionándolo directamente con lo virtuoso o bueno. Autores como Epicuro²⁶⁰, además de los ya citados, discutieron y analizaron esta disputa metafísica de la percepción de la belleza desde lo moral y en su aplicación a las artes. A los filósofos griegos se suman autores como Santo Tomás de Aquino (1225-1274), teólogo y sacerdote católico, quien concibió lo bello como lo conveniente, es decir, la percepción estética depende del juicio de lo bueno en las personas, del deseo de lo conveniente.

El bien, según Santo Tomás, es aquello que todos los hombres y toda la creación desean. El deseo, la apetencia, es una inclinación natural de un ser por otro ser que le conviene. [...] En consecuencia, el dominio de la apetencia y el dominio de lo bello se hallan sometidos, a fin de cuentas, al juicio racional.²⁶¹

Las ideas de Santo Tomás en cuanto al análisis del juicio, constituyen un avance importante en las interpretaciones estéticas posteriores, ya que direcciona el pensamiento de la búsqueda de lo bello hacia otros planos de interés; la percepción.

A pesar del cuestionamiento implícito en el ser humano acerca de la belleza, la Estética como disciplina autónoma aplicada al estudio de la obra artística aparece tardíamente el siglo XVIII, de la mano del filósofo alemán Alexander Gottlieb Baumgarten.

Recién a mediados del siglo XVIII, en 1750, el filósofo alemán Baumgarten (1714-1762) dio a conocer una obra titulada *A esthetica*, en la cual crea una nueva

²⁶⁰ Epicuro (342 a.C.- 270 a. C.) fue un filósofo griego, fundó la Escuela del Jardín en Atenas, la cual se destacó por la inclusión de mujeres en ésta, en contraste a la Academia Platónica y al Liceo Aristotélico.

²⁶¹ Bayer, Raymond: Op Cit, p.90.

ciencia que podría clasificarse de epónima: la estética. Con ello, le confiere al término un nuevo sentido [...] Baumgarten emplea el término estética en el sentido de una investigación teórica del arte.²⁶²

A través de los períodos históricos hemos podido encontrar múltiples autores que reflexionaron en torno al concepto de lo bello y la obra de arte antes de Baumgarten, pero sin duda es éste quien determinó de manera definitiva una ciencia efectiva para el análisis de la obra de arte.

Es el primer estético (Baumgarten), el primero que elaboró un dogma de la belleza estética y que separó esta ciencia de lo bello, a la que dio el nombre de estética, de las otras ramas de la filosofía. [...] *Esthetica* es, en griego, el mundo de las sensaciones que se oponen a la lógica. Baumgarten considera que la estética es una ciencia: es “la hermana menor de la lógica.”²⁶³

Al ser considerada una rama de la lógica, el campo de la Estética se amplió hacia nuevos sectores de investigación, es decir, se creó un campo de exploración artística relevante, ya que Baumgarten definió a esta ciencia como la “ciencia del arte”, otorgándole así una amplitud mayor a la que tenía hasta el momento.

[...] la aparición de la estética en tanto que ciencia particular aplicada al arte representa un hecho importante en la historia del pensamiento de Occidente. Por primera vez, existe un discurso específico sobre el arte, constituido y afirmado como tal, dotado de una terminología precisa, de un campo conceptual autónomo. Por otra parte, la estética, tal cual fue históricamente fundada por Baumgarten en la década de 1750, se presenta vinculada en lo sucesivo, y por mucho tiempo, a la problemática de lo bello.²⁶⁴

²⁶²Naugrette, Catherine: Op Cit, p.7.

²⁶³Bayer, Reymond: Op Cit, p.184.

²⁶⁴Naugrette, Catherine: Op Cit, p.7.

Esta problemática de lo bello tuvo para Baumgarten dos vías de desarrollo investigativo y reflexivo, las cuales denominó Estética Teórica y Estética Práctica.

En la primera vía de entendimiento que nos presentó Baumgarten, la Estética Teórica, instaló la problemática de la belleza y sus diversas manifestaciones.

En una definición completamente intelectualista, Baumgarten afirma que la estética es la “ciencia del conocimiento sensible o gnoseología inferior”. No menciona el sentimiento, pero habla del conocimiento sensible en tanto que tal conocimiento; no se ocupa, pues, más que de procesos intelectuales, no de sus resultados. Esta perfección del conocimiento sensible es lo bello.²⁶⁵

A través de este conocimiento sensible que propuso, el filósofo definió tres manifestaciones de belleza concretas en:

1- el acuerdo entre diversos pensamientos, provenientes del orden en que se presentan y sus signos a manera de abstracción.

2- el objeto de la sensación. Ya que la belleza no es una sola, ésta debe reducirse a un solo elemento, el cual se presenta como un fenómeno no abstracto, sino concreto y palpable.

3- el orden de las cosas racionalizadas desde el sentimiento que nos causan, no desde el pensamiento que tenemos acerca de ellas.

La segunda vía de entendimiento de la belleza es la Estética Práctica, la cual se preocupó del estudio de la creación poética.

[...] investiga (la estética práctica) las condiciones internas de la creación poética. La primera es la disposición natural del alma entera para tener pensamientos hermosos.[...] De aquí resulta la sensibilidad particular de las facultades inferiores;

²⁶⁵ Bayer, Raymond: Op Cit, p.184.

no interviene pues, únicamente la inteligencia, sino también los sentidos, como son la vista y el oído.²⁶⁶

De este estudio acerca de la creación poética, Baumgarten desprendió, semejante a Aristóteles, una cierta cantidad de cualidades que poseían los artistas y las actividades que debían realizar para cultivar su espíritu creador. Desvalorizó la capacidad intelectual y le otorgó un lugar especial a la agudeza de percepción sensible en los artistas.

Entre las otras cualidades, Baumgarten habla de la agudeza de la percepción sensible en los artistas; el poeta posee la potencia y la belleza de la imaginación, que Baumgarten no llega a definir con precisión, pero sitúa, como lo había hecho Wolf, en un nivel intermedio entre la sensibilidad y el intelecto. Baumgarten hace también referencia a la perspicacia en el dominio intelectual: a la memoria y a la fantasía productiva; ve en la imagen poética no una mera imagen común, sino una imagen nueva lograda a partir de una combinación en un orden diferente. Enumera otras cualidades más, como el gusto refinado, el espíritu profético y un temperamento extraordinario que tampoco define.²⁶⁷

Además de enumerar las cualidades que debía poseer el poeta, clasifica dos condiciones esenciales para la creación artística.

Baumgarten repudia la verdad utópica, contraria a las leyes de la realidad; habla de la luz estética que debe irradiar una obra coloreada y viva, y de la certeza estética, por la que los poemas deben ser conformes a la realidad y a las leyes de la naturaleza [...]²⁶⁸

²⁶⁶Ídem, p, 85.

²⁶⁷Ibidem.

²⁶⁸ Bayer, Raymond: Op Cit, p.186.

Como podemos apreciar en la cita, Baumgarten creía que las creaciones artísticas debían ser fieles a la naturaleza a la cual imitaban. En este sentido, Immanuel Kant (1724- 1804), quien fue, junto con Baumgarten, denominado el fundador de la estética, expuso una idea también de lo bello y su relación con la naturaleza.

[...] se interesa, más que por lo bello en sí, por el gusto o, más exactamente, por el juicio de apreciación aplicado a lo bello natural y a lo bello artístico.^{269,}

Esta reflexión de Kant se orientó hacia la idea de que lo bello natural era siempre superior a lo bello artístico, es por esto que las artes debían construirse orientadas hacia la recreación de la naturaleza.

En el campo de las artes (de las bellas artes), sólo puede existir entonces, según Kant, una crítica de lo bello a través del juicio del gusto, no una ciencia de lo bello: una interpretación del sentimiento artístico y no de inteligibilidad integral. Las cuestiones promovidas por Kant en el campo de la estética llevan así al extremo de la racionalidad lo contrario de la racionalidad, aquello que no puede en sí reducirse.²⁷⁰

Existe en Kant una ambigüedad indispensable a la hora de entender su juicio del gusto. Esto se reflejó, principalmente, en su noción de genio, al cual designó como “esa disposición innata del espíritu, a través de la cual la naturaleza dicta sus reglas.”²⁷¹ Esta ambigüedad se expresa en la visión inexplicable de los dotes del genio, que escapa a toda tentativa de racionalización, y por otro lado, el gusto, el cual debía responder a parámetros lógicos.

²⁶⁹ Marc Jiménez: *¿Qué es la estética?* En Naugrette, Catherine: Op Cit, p.8.

²⁷⁰ Naugrette, Catherine: Op Cit, pp.8,9.

²⁷¹ Ídem, p.9.

Kant divide las cosas en fenómenos y nómenos. La forma de los fenómenos proceden del espíritu; la materia viene de afuera. El nómeno es la causa de nuestras sensaciones: pero la causa es, de hecho, una categoría de nuestro entendimiento, es ya un concepto subjetivista. He aquí la gran antinomia kantiana. Del mismo modo tenemos un alma nouménica que es causa de nuestros fenómenos psicológicos. El conjunto de las cosas, de nosotros y el universo, tiene su origen en Dios: éste es el tercer nómeno.²⁷²

Con su referencia al nómeno²⁷³, Kant implantó una contradicción entre la racionalización de los fenómenos inaccesibles para el entendimiento humano, tal como la existencia de Dios, y los fenómenos que podía despertar un juicio o un placer estético, como lo llamaría él mismo.

Así como Baumgarten y Kant, los fundadores de la Estética, el siguiente filósofo que dio un vuelco importante en los estudios acerca de esta ciencia fue el pensador alemán Hegel, el cual reestructuró los estudios de sus antecesores, siendo una de las máximas influencias en los estudios modernos en Estética.

El mérito de Hegel (1770-1831) es, sin duda, haber llevado al límite el análisis de Kant y haberlo enfrentado al formalismo kantiano, en una empresa que, cerca de medio siglo después de su fundación, redefine la estética como una filosofía del arte y no como una ciencia de lo bello y de la sensibilidad (Baumgarten) ni como una crítica del juicio (Kant).²⁷⁴

Un factor importante en cuanto al aporte de Hegel es que, entendiendo la obra artística como el medio de expresar el espíritu de un artista, así también ve en las creaciones no sólo un fin individual, sino el espíritu de una época reflejado en

²⁷² Bayer, Reymond: Op Cit, p. 203.

²⁷³ Del griego "noúmenon": "lo pensado" o "lo que se pretende decir", es un término con el cual Kant se refiere a un objeto no fenoménico, es decir, que no pertenece a una intuición sensible, sino a una intuición intelectual.

²⁷⁴ Naugrette, Catherine: Op Cit, p.9.

éstas, “su *Estética* se ubica así en el origen de la historia del arte entendida como movimiento de la civilización.”²⁷⁵

Es así como la estética hegeliana es la cual tuvo mayor repercusión en las investigaciones contemporáneas, siendo sus principales aportes la historicidad de lo bello y la crítica de la imitación de la naturaleza. Todo esto lleva a la conclusión de que “a partir de Hegel, la estética, en tanto que estética del arte, sólo podrá ser cuestionada a causa de una desaparición del propio arte.”²⁷⁶

Otros aportes significativos que podemos encontrar son los que hicieron Marx, Freud y Nietzsche ya que, como dice Marc Jiménez en su libro *¿Qué es la estética?*:

(La estética) no se declaró autónoma de un día para otro por la única gracia del filósofo Baumgarten. Su fundación en tanto que ciencia es el resultado de un largo proceso de emancipación que, al menos en Occidente, concierne al conjunto de la actividad espiritual, intelectual, filosófica y artística, sobre todo después del Renacimiento.²⁷⁷

Con Marx (1818-1883) la estética tomó un sentido social y se introdujo un complemento muy importante hoy en día en las creaciones artísticas: la ideología.

Marx postuló que las concepciones estéticas de los pueblos y su aplicación en las artes estaban incluidas en la ideología, “es decir, en las representaciones que construye una sociedad en un momento dado de su historia, habida cuenta de la etapa de desarrollo material y económico que ésta alcanza.”²⁷⁸

²⁷⁵Ídem, p.10.

²⁷⁶Ídem, p.11.

²⁷⁷ Jiménez, Marc: *¿Qué es la estética?*, Idea Books, Barcelona, 2000, p.32.

²⁷⁸Ídem, p. 256.

Es así, como los mayores aportes al estudio y la evolución de la estética por parte de Marx, guardan relación con los vínculos entre el arte con la sociedad, la economía y la política, lo que actualmente, es parte fundamental de los estudios estéticos.

Por otro lado, las contribuciones que realizó Sigmund Freud (1856-1939) al campo de la estética, estuvieron ligadas a la creación.

Por el lugar que les da a las obras de arte en el nacimiento del psicoanálisis, a la tragedia griega por ejemplo al descubrir el complejo de Edipo, descubre la dimensión inconsciente de la creación artística, su profundo parentesco con la simbología de los sueños. [...] Inaugura así una nueva aproximación a las obras, confiriéndoles una dimensión diferente que se constituye desde este momento en una manera de desbaratar el sistema de relaciones entre el autor, la obra y el destinatario.²⁷⁹

Por último, cabe destacar la influencia en la estética moderna del filósofo alemán Friedrich Nietzsche (1844-1900), ya que por su insistente nihilismo, situó al arte en una vinculación directa con la esencia de la vida. La vida, según Nietzsche, es una ilusión y el arte es lo único seguro, ya que sabemos que es una ilusión. “El arte tiene más valor que la verdad porque el arte es la verdadera tarea de la vida, el arte es la actividad metafísica.”²⁸⁰

Con su visión acerca del arte, Nietzsche aboga por un arte esencial, es decir, que escapa de planteamientos moralistas o formalistas, ya que en el juego del arte se ven plasmadas nuestras ideas y nuestros sueños, lo más esencial de la vida, y en ese impulso es donde nace la belleza.

²⁷⁹Naugrette, Catherine: Op Cit, pp.12, 13.

²⁸⁰ Friedrich Nietzsche en Naugrette, Catherine: Op Cit, p.13.

La creación artística y la contemplación de la belleza hacen participar de este goce divino: "Vivir es inventar". El arte guarda una relación con la voluntad de poder; es la afirmación de la existencia y el estímulo del sentimiento de vida. Lo bello es aquello que aumenta la vida; reúne la voluntad esparcida por todo el universo. El objeto de arte es el mismo que el de la moral y el de la ciencia: trata de hacer la vida más intensa.²⁸¹

A través de esta afirmación, el filósofo insertó en los cuestionamientos contemporáneos la idea de que las creaciones artísticas responden a parámetros completamente existencialistas, como el impulso y la ilusión.

El arte es un juego; elige y desecha, pero no de manera fortuita. Lleva dentro de sí las vibraciones más delicadas de nuestros nervios; es nuestra propia sensibilidad la que se expresa y se inscribe en el arte. Se produce así un milagroso goce basado en la mentira del arte. [...] En esta filosofía de la ilusión, el arte inclusive goza de un privilegio, que consiste- y en esto se aleja considerablemente de la moral y del conocimiento- en el hecho de que el arte ratifica su quimera. Todo es ilusión, pero sólo el arte sabe que él mismo no es más que ilusión. Penetra a mayor profundidad en las cosas que cualquier otro fenómeno humano: constituye el lenguaje mismo de las apariencias.²⁸²

Para finalizar este breve recorrido por la historia de la estética en el arte y en el pensamiento humano, cabe destacar que los exponentes aquí presentados, sólo son los referentes más relevantes dentro del estudio estético, en cuanto a su influencia posterior, sin embargo, existieron y existen más aún en la actualidad, un sin número de investigadores que han desarrollado esta área. Profesionales provenientes de diversas disciplinas, tales como escritores, filósofos, artistas, científicos, etc.

²⁸¹ Bayer, Reymond: Op Cit, p. 341.

²⁸²Ídem, pp. 341, 342.

2.3. Hacia una estética/ poética teatral contemporánea.

Además de entender la estética general como un área que se ramifica y es estudiada por diversos grupos de investigadores, cabe destacar el importante acontecimiento que caracterizó al principio del siglo XX: el que los artistas se hicieron cargo ellos mismos de generar un discurso estético de la mano de la experiencia práctica en la creación misma.

Para llegar a un término concreto al cual denominar estética teatral, debemos conocer y delimitar las áreas abarcables de esta definición y bajo qué contextos se construyó, ya que “la situación del teatro en el campo de la estética depende ante todo de la naturaleza que se le atribuye: de la definición que se le da y de su clasificación en tanto que arte.”²⁸³ Y es precisamente ahí dónde reside la problemática del teatro en cuanto que estética, ya que lo que era considerado artístico dentro de la creación teatral, siempre fue el texto.

Hemos propuesto la necesidad de entender el texto dramático y el texto teatral como productos culturales diferentes y que aún el mismo texto, leído o representado, constituye objetos culturales diferenciados. Esta diferenciación es también válida para el caso del juicio estético. [...] La canonización de un texto dramático, naturalmente, no implica que su puesta sea necesariamente exitosa “estéticamente”.²⁸⁴

En efecto, la estética del teatro durante mucho tiempo estuvo ligada como objeto de estudio en tanto que texto dramático, haciendo, de este modo, recaer el trabajo escénico a un mero procedimiento técnico que competía más a los artesanos que a los poetas.

²⁸³Naugrette, Catherine: Op Cit, p.15.

²⁸⁴ Villegas, Juan: *Para la interpretación del teatro como construcción visual*, Gestos, California, 2000, p.200.

Entendiendo el término poética como el conjunto de las normativas estéticas de una obra en particular, el arte del teatro estuvo ligado en su totalidad a la poesía, como definió Aristóteles, a la poesía trágica o dramática. Es así “que la estética teatral toma la forma y el nombre de una ‘poética’”²⁸⁵La definición que da Aristóteles, por ejemplo, al tema de la escena o espectáculo es el siguiente:

En cuanto al espectáculo, que ejerce la más grande seducción, es totalmente extraño al arte y no tiene nada que ver con la poética, porque la tragedia cumple su finalidad incluso sin la participación de los actores. Además, para la ejecución técnica del espectáculo, el arte de los fabricantes de accesorios es más decisivo que el de los poetas.²⁸⁶

La influencia de Aristóteles y su *Poética* fue fundamental y fundante de variadas teorías con respecto al teatro, sin embargo, todas ellas vacías de autonomía. La estética teatral, al abarcar sólo el campo del texto dramático, su discurso depende netamente de la literatura y no puede ser considerada independiente de la estética en general. De hecho, los escritos existentes con respecto al arte del actor, no se aplicaban a un fenómeno teatral, ya que eran, principalmente, textos que hablaban acerca de la oratoria y la elocuencia, señalando al actor como un mero instrumento efectivo y portador del texto dramático.

No es hasta 1887 cuando la estética teatral toma su especificidad, fenómeno posible gracias al auge de la naciente “puesta en escena”.

En 1887, André Antoine (1858-1943) abre el Théâtre-Libre, en el seno del cual, por primera vez, ejerce la función de director escénico, es decir, de segundo creador: después del creador, el director de escena toma a su cargo la obra dramática para darle vida y sentido a través de la representación teatral. Sin duda, la expresión “puesta en escena” existe mucho antes de Antoine y de la creación

²⁸⁵Naugrette, Catherine: Op Cit, p.16.

²⁸⁶Aristóteles: Op Cit, p.57.

del Théâtre-Libre, pero era entonces entendida en un sentido puramente material, práctico.²⁸⁷

Antes de Antoine, el trabajo de puesta en escena recaía, como lo hemos visto, sólo en un lugar técnico, no representando una labor de creación artística propiamente tal. La organización escénica estuvo en manos del régisseur, del director de la compañía o de algún actor. Sin embargo, nunca tuvo la influencia creativa que se inició con Antoine, con el cual la puesta en escena obtiene carácter artístico, dando relevancia a la interpretación y al sentido de la obra que el director quiso otorgarle.

A partir del trabajo del denominado “primer director escénico” a fines del siglo XIX, el poner en escena se transformó en objeto de creación y de estudio, ya no se trataba solamente de organizar, y el arte escenográfico o del actor ya no fueron considerados como artes de acompañamiento ajenas al hecho teatral.

Es así como a partir de Antoine surgen en el quehacer teatral un sinnúmero de directores de escena, los cuales proponen diversos enfoques con respecto a este arte que se descuidara durante tanto tiempo: el llamado “espectáculo” de Aristóteles. Se abrió así un campo de experimentación e investigación estético inmenso y “en lo sucesivo hay que asociar las teorías de la escena con otras estéticas de la representación. Desde entonces, la estética teatral no puede ser contenida en la estética del arte poético.”²⁸⁸

El nacimiento de la puesta en escena como tal, abrió las posibilidades de una estética específica y aplicada a todo el fenómeno que abarca el teatro, siendo una de sus primeras tareas, la de redefinir el teatro como arte, refundar sus criterios estéticos.

Uno de los pioneros en teorizar la práctica escénica fue el inglés Edward Gordon Craig (1872- 1966):

²⁸⁷Naugrette, Catherine: Op Cit, p.20.

²⁸⁸Ídem, p.21.

Craig dio un nuevo impulso al espectáculo, aclarando y definiendo sobre todo las funciones del director, el cual, según él sostuvo, no puede actuar si no tiene libertad- pero siempre respetando el texto- para emplear cualquier medio que él crea oportuno. Naturalmente, también Craig encontró mucha resistencia, especialmente en sus inicios; pero puede perfectamente decirse que sus teorías y su concepción de la dirección tuvieron un eco excepcional, y que influyeron enormemente, a menudo indirectamente, sobre todo el teatro moderno.²⁸⁹

Es así como el estudio y aplicación de la estética teatral pasó a manos de los directores de escena, existiendo una larga lista de ellos que dejaron sus teorías, tanto políticas como estéticas, hacia la posteridad, siendo la influencia directa en el teatro de nuestra época. Artistas como Constantin Stanislavsky, Bertolt Brecht, Antonin Artaud, entre otros, se transformaron en los principales teóricos teatrales del siglo XX.

En resumen, la aparición de la estética teatral estuvo ligada al nacimiento de la puesta en escena y a su posterior problematización por parte de los directores escénicos.

Finalmente, podemos definir que nuestro criterio investigativo con respecto a la poética directorial que analizaremos, estará enmarcado en esta última definición de estética que nos plantea Catherine Naugrette:

En un primer tiempo, representa una estética de la puesta en escena. Luego, designa el conjunto de reflexiones teóricas concernientes al fenómeno teatral, ya se trate del texto o de la escena. Su campo de aplicación es entonces muy amplio: comprende todos los elementos constitutivos del teatro, tal cual ha sido redefinido como práctica artística a comienzos del siglo XX: el lugar, la arquitectura, el texto, la puesta en escena, el decorado, el actor, la iluminación, la vestimenta... Abarca igualmente el proceso de creación y de recepción de la obra teatral así como las instancias implicadas: el escritor, el director escénico, el espectador. Sus modos de aproximación son múltiples y recurren a menudo a los diferentes discursos de

²⁸⁹ Polillo, Arrigo; Et al: *Historia del teatro*, UTEHA, México D.F., 1980, p.74.

las ciencias humanas o de la crítica literaria. Por último, la estética teatral se ocupa de la relación del teatro con las otras artes: música, pintura, cine.²⁹⁰

Nuestra investigación pretende establecer una poética de la dirección de la actriz Aliocha De la Sotta, es por esto que nos enfocaremos en el análisis de su trabajo en base a una estética escénica, teniendo en cuenta el plano textual como un elemento más de la puesta en escena, ya sea como una disposición ideológica o como un factor estético palpable. De esta manera, tal como define Naugrette, realizaremos un análisis de los elementos que participan en la creación de la directora, tales como la actuación, el vestuario, etc., además, de los procesos mediante los cuales se generan sus propuestas, su ideología y contexto socio-político. Todo esto con el objetivo de aplicar una apreciación estética de su trabajo y establecer una posible poética directorial.

²⁹⁰Naugrette, Catherine: Op Cit, p.33.

Capítulo III:

Análisis de la Propuesta Escénica de Aliocha De la Sotta (2000 – 2012)

En el siguiente capítulo desarrollaremos el análisis del trabajo escénico de la directora escogida, Aliocha De la Sotta, para encontrar las constantes que nos ayuden a establecer su macro y micro poética, a través de sus planteamientos estéticos. Todo esto considerando su quehacer, el cual se encuentra inserto en un medio propiamente masculino, como un devenir histórico de la inclusión de la mujer en la dirección teatral chilena.

Para tales propósitos expondremos, a manera de introducción, una breve trayectoria artística de la directora a estudiar, las fichas técnicas de sus obras estrenadas dentro del período 2001-2012, además de las síntesis argumentales de aquellos trabajos.

Posteriormente, desarrollaremos el análisis por constante, es decir, examinaremos las obras presentadas a través de los parámetros teóricos y prácticos que derivan, finalmente, en una puesta en escena.

El material con el que contamos para el siguiente estudio consta de entrevistas realizadas a la directora y a sus colaboradores, material gráfico alusivo a las puestas en escena y los textos dramáticos de tres montajes estrenados, siendo uno de ellos facilitado por su autor.

En relación a los textos dramáticos faltantes, no tuvimos acceso a este material, ya que es propiedad de la directora, la cual se vio imposibilitada de enviarlos.

3.1 Breve trayectoria artística Aliocha De la Sotta.



Aliocha De la Sotta. Fotografía otorgada por la directora.

Lucía Alejandra De la Sotta Martínez, oriunda de la ciudad de Concepción, realizó sus estudios teatrales entre los años 1991-1993 en la Academia de actuación Fernando González Mardones y, posteriormente, entre los años 1996-2000 en el Conservatoire Royal D'Art Dramatique en la ciudad de Liège, Bélgica. En el año 2009 obtiene el grado de Licenciada en Artes de la Universidad ARCIS.

Entre los años 1994-1995 se desempeñó como asistente del director Rodrigo Pérez, en diversas puestas en escena, entre las que destacan: *El malentendido* de Albert Camus y *Ofelia, o la madre muerta* de Marco Antonio de la Parra, en el Teatro Nacional Chileno.

En 1996 se desempeñó como actriz junto a la compañía de Teatro Mutabor, bajo la dirección de Fernando Villalobos, en la premiada obra nacional *La cocinita*.

A su regreso a Chile, el año 2001, junto al Teatro Escuela La Matriz, adaptó y dirigió la obra *La lluvia de verano*, versión de la novela homónima de Marguerite Duras, financiada por el Fondo Nacional de las Artes y premiada, posteriormente, con las itinerancias FONDART y MINEDUC.

El año 2002, junto a la misma compañía, participó como actriz en el montaje *Kaspar* de Peter Handke, dirigida por Marcelo Alonso.

Al año siguiente, con el apoyo del Fondo Nacional de las Artes, llevó a escena, de forma colectiva, la obra *El marinero* de Fernando Pessoa.

En 2004, además de participar en el remontaje de la obra *La cocinita*, adaptó y dirigió *Presente!*, versión de la obra *Despertar de primavera* de Frank Wedekind, dando inicio con esto a una serie de trabajos teatrales pertenecientes a la franja de Teatro Joven del Teatro Nacional Chileno. Todo esto con el apoyo de FONDART.

Es así como De la Sotta, junto al Teatro Nacional Chileno, comenzó una serie de trabajos ligados a la temática adolescente, dando vida a obras como *La historia de un niño que enloqueció de amor*, adaptación de la novela de Eduardo Barrios, la cual fue premiada por FONDART el año 2005, y *La mala clase* de Luis Barrales en 2009, que formó parte de la Selección Nacional Santiago a Mil durante los años 2009-2010.

El mismo año en que llevó a escena *La mala clase*, dirigió la obra de teatro *Galilei*, con el auspicio del Fondo Nacional de las Artes y la Representación, llevando a cabo una temporada en la sala Agustín Siré de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

Durante el año 2010 trabajó como actriz en la obra *Dios es un lujo* de Gopal Ibarra y Rodrigo Soto, dirigida por éste último, y que fue seleccionada para el Festival Internacional Santiago a Mil. Además de estas actividades, participó durante dos años, como directora en el Festival de Dramaturgia Europea.

El año 2011, premiada por el Fondo de la Cultura y las Artes, llevó a escena el texto del dramaturgo chileno Eduardo Pavez Goye, *Fumar por deporte*. Este trabajo dio pie a la conformación de la compañía Teatro La mala clase, equipo derivado de la obra teatral del mismo nombre, realizada dos años antes.

A partir de ese momento, Aliocha De la Sotta asumió el rol de directora en la compañía teatral antes mencionada. Es así como en 2012 dirigió la obra *La chancha* del dramaturgo Luis Barrales, montaje teatral orientado a público adolescente, inaugurando con esto, el espacio de Teatro Joven del Centro Cultural Gabriela Mistral, GAM.

Actualmente se desempeña como docente en la Escuela de Teatro de la Universidad ARCIS y en La Academia de Actuación Fernando González Mardones.

3.2 Fichas técnicas de puestas en escena estrenadas.

Ficha técnica de *La lluvia de verano*

Obra	<i>La lluvia de verano</i>
Dirección y adaptación	Aliocha De la Sotta, adaptación de la novela homónima de Marguerite Duras.
Compañía	Teatro Escuela La Matriz
Elenco	Ximena Flores, Cristián Lagreze, Isabel Elisségaray, Roberto Cabrera, Ana José Manríquez, Lorena Ramírez, Andrea Giadach, Mauricio Diocares y Cristián Keim.
Duración	70 minutos
Diseño iluminación y escenografía	Ricardo Ogalde
Diseño de vestuario	Betzy Quiroz
Sala de estreno	Ex cárcel de Valparaíso.
Año de estreno	2001

Síntesis argumental

La lluvia de verano es una adaptación al teatro de la novela homónima de la francesa Marguerite Duras. Esta versión adaptada por Aliocha De la Sotta durante su estadía en Bélgica, habla de la historia de un niño llamado Ernesto, el cual vive en un barrio marginal de provincia junto a sus padres. Es el mayor de 7 hermanos, los llamados “brothers and sisters”. Un día cualquiera, Ernesto encuentra un libro en el basural donde habitualmente juega con sus hermanos, y a través de él descubre que sabe leer sin haber aprendido nunca la lectura.

A partir de este suceso y al darse cuenta de su inteligencia, un profesor que conoce a los padres de Ernesto, les dice que deben enviarlo obligadamente al colegio, por poseer este don mágico de tomar los libros y de inmediato comprender sus contenidos. Sin embargo, Ernesto, al décimo día de encontrarse en el colegio, decide no seguir asistiendo ya que en ese lugar le enseñan cosas que no le interesan. A partir de la deserción de Ernesto, comienzan a surgir

variados conflictos en la familia, ya que el profesor insiste en que debe asistir al colegio por ser un niño superdotado, y a su vez, la acción de volver al colegio lo separa cada vez más de su familia.

Ficha técnica *Presente!*

Obra	<i>Presente!</i>
Dirección y adaptación	Aliocha De la Sotta, adaptación del texto <i>Despertar de primavera</i> de Frank Wedekind
Compañía	Teatro Nacional Chileno
Elenco	Patricia Artés, Felipe Bañados, Cristián Carvajal, Cristián Lagreze, Daniela Otaegui, María José Parga, Juan Pablo Peragallo y Félix Venegas
Duración	80 minutos
Diseño escenográfico	Pablo Quintana
Música	Manuela Infante, Andrea Duchi, Daniel Marabolí y Angélica Vial
Diseño vestuario e iluminación	Macarena Ahumada
Producción	Teatro Nacional Chileno
Sala de estreno	Antonio Varas
Año de estreno	2004

Síntesis argumental

Presente!, adaptación del texto *Despertar de Primavera* del alemán Frank Wedekind de 1891, cuenta la historia de Melchor, Wendla, Mauricio, Otto, entre otros jóvenes, que se enfrentan a los grandes cuestionamientos adolescentes sobre sexo, suicidio y educación.

La obra da cuenta del inevitable despertar sexual de sus cuerpos, en donde experimentan una verdadera revolución biológica.

En un intento de comunicación con sus padres, con respecto a variados temas en los cuales necesitan orientación, los protagonistas de esta historia tomarán decisiones autodestructivas en respuesta a un sistema autoritario y poco transparente, el cual oprime y no educa a sus jóvenes.

Presente! (2004)



Ficha técnica *La historia de un niño que enloqueció de amor*

Obra	<i>La historia de un niño que enloqueció de amor.</i>
Dirección y adaptación	Aliocha De la Sotta, adaptación de la novela de Eduardo Barrios
Asistente de dirección	Cristian Lagreze
Compañía	Teatro Nacional Chileno
Elenco	Carlos Aedo, Daniela Otaegui, Patricia Artés, Ernesto Orellana, Félix Venegas y "The angélica Lovers": Juan Pablo Peragallo, Daniel Marabolí y Rocío O'shee.
Duración	70 minutos
Diseño iluminación y escenografía	Pablo Quintero
Diseño de vestuario	Rocío Hernández
Diseño gráfico	Javier Pañella
Realización escenográfica	Esteban Romo
Música	Alejandro Miranda
Sala de estreno	Antonio Varas, Santiago.
Año de estreno	2007

Síntesis argumental

La historia de un niño que enloqueció de amor es una adaptación teatral de la novela de Eduardo Barrios *El niño que enloqueció de amor*. Esta historia nos cuenta cómo un niño se enamora de una mujer mayor, amiga de su madre llamada Angélica, y cómo este amor prematuro y la falta de diálogo con su entorno familiar lo conducen a la tristeza y a la enfermedad, a través de sus pensamientos más íntimos.

En esta versión, adaptada por Aliocha De la Sotta, el vocalista de una banda de rock encuentra el diario de vida de este niño, y a través de sus temas originales y las imágenes de sus video clips, nos cuenta su historia preguntando a jóvenes y profesores por qué no darnos el tiempo de sentarnos a hablar con los nuestros de todo aquello que nos inquieta.

La historia de un niño que enloqueció de amor (2007)

Universidad de Chile
Facultad de Artes

TEATRO NACIONAL CHILENO PRESENTA
UNA ADAPTACIÓN DE LA NOVELA DE EDUARDO SARRIEN
dirección general **ALIOCHA DE LA SOTTA**
con
CARLOS AEDO
DANIELA OTEAGUI
PATRICIA ARTÉS
ERNESTO ORELLANA
FÉLIX VENEGAS
y
ANGELICA LOVERS:
JUAN PABLO PERAGALLO
DANIEL MARABOLÍ
ROCÍO O'SHEE
bajo la dirección musical de
ALEJANDRO MIRANDA
asistencia de dirección
CERSTAN LAGREZE
dirección de arte
PABLO GONZALEZ
iluminación
ROCÍO HERNANDEZ
realización escenográfica
ESTEBAN BONO
diseño gráfico
JAVIER PAÑELLA

LA HISTORIA DE UN NIÑO QUE ENLOQUECIÓ DE AMOR

the
ANGELICA LOVERS

TEATRO NACIONAL CHILENO
SALA ANTONIO VARAS, MORANDE 25.
RESERVAS AL 696 1200 - 698 1681

Ficha técnica *La mala clase*

Obra	<i>La mala clase</i>
Dirección	Aliocha De la Sotta
Asistente de dirección	Iván Parra
Dramaturgia	Luis Barrales
Compañía	Teatro Nacional Chileno y posteriormente, La mala clase
Elenco	María Paz Grandjean, Paulina Giglio, Antonio Altamirano, Pablo Manzi y Nicolás Zárate.
Duración	59 minutos
Diseño integral	Guillermo Ganga
Diseño Gráfico	Javier Pañella
Producción	Francesca Ceccoti
Sala de estreno	Antonio Varas, Santiago.
Año de estreno	2009

Síntesis argumental

La mala clase es una obra escrita por Luis Barrales, basada en la obra *Querida Elena Sergueievna*, de la dramaturga rusa Ludmila Razumovskaia.

En *La mala clase* nos encontramos con Daniel, Francisco, Mariela y Mario, todos estudiantes de 4to medio de un liceo municipal, quienes esperan en la sala de profesores la última oportunidad que les ha brindado la profesora de Historia para aprobar su asignatura, y así, poder graduarse de la Educación Media.

Desesperados por lograr aquel objetivo, en vez de preparar la disertación que les había pedido la profesora, deciden elaborar una “propuesta” bastante particular para ella, donde le otorgan la facultad de determinar el futuro de estos jóvenes y además, de sus compañeros de trabajo.

A través de este hecho, la obra recorre múltiples conceptos y críticas acerca de la educación fiscal, la ética profesional y la esperanza del prometido futuro de los jóvenes estudiantes.

La mala clase (2009)



gam

LA MALA CLASE

de Luis Barrales

Versión libre de "Querida Elena Sergeievna" de Ludmila Razumovskaja

Dirección: Aliocha De La Sotta
Asistencia de Dirección: Iván Parra
Diseño Integral: Guillermo Ganga
Jefe Técnico: Rodrigo Leal

Con
Maria Paz Grandjean
Paulina Giglio
Antonio Altamirano
Pablo Manzi
Nicolás Zarate

MIÉRCOLES 1, 8, 15 y 22
DE AGOSTO
20:00 hrs.

SALA A2
CENTRO GABRIELA MISTRAL

\$6.000 general
\$3.000 estudiantes y tercera edad

mas info: www.gam.cl

www.teatrolamalaclassa.cl

Ficha técnica *Galilei*

Obra	<i>Galilei</i>
Dirección y dramaturgia	Aliocha De la Sotta, inspirada en el texto <i>Galileo Galilei</i> de Bertolt Brecht
Compañía	Teatro Nacional Chileno.
Elenco	Hugo Medina, Iván Parra, Lorena Ramírez, Mauricio Diocares y Deby Kaufmann
Duración	60 minutos
Diseño integral	Fernando Briones y Javier Pañella
Sala de estreno	Agustín Siré
Año de estreno	2009

Síntesis argumental

Galilei es una obra inspirada en el clásico de Bertolt Brecht *Galileo Galilei*. En esta versión vemos al personaje histórico del siglo XVII frente a un grupo de personajes que representan el mundo actual. En esta tensión y a modo de experimento, Galilei es sometido a una serie de situaciones y de cuestionamientos que develan las contradicciones históricas que ha atravesado la humanidad.

El montaje se centra en la retractación del personaje, tomando este hito como punto de partida para una nueva y actual relectura.

Ficha técnica *Fumar por deporte*

Obra	<i>Fumar por deporte</i>
Dirección	Aliocha De la Sotta
Dramaturgia	Eduardo Pavez
Asistente de dirección	Mónica Ríos
Compañía	Teatro La mala clase
Elenco	Antonio Altamirano, Cecilia Herrera, Paulina Giglio, Nicolás Pavez, Pablo Manzi y Nicolás Zárate
Duración	70 minutos
Diseño escenográfico e iluminación	Fernando Briones
Diseño gráfico	Javier Pañella
Diseño vestuario	Carmen Gloria Briceño
Producción	Francesca Ceccotti
Sala de estreno	Teatro Mori Bellavista
Año de estreno	2011

Síntesis argumental

Un grupo de jóvenes, hijos de las familias más acomodadas de Chile, se reúnen en una casa de veraneo a pasar los últimos días de vacaciones, tras haber finalizado su primer año de universidad, para conversar, compartir y festejar. Todo esto, coincidiendo en el período en que el gobierno de derecha, con Sebastián Piñera a la cabeza, logra triunfar en 2010.

Con un lenguaje característico de su sector social, este grupo de ex compañeros de colegio, van enfrentando diversas diferencias que derivarán en conflictos a medida que transcurre la noche.

Fumar por deporte (2011)



de Eduardo Pavez

FUMAR POR DEPORTE

Dirección Aliocha de la Sotta

ANTONIO ALTAMIRANO PAULINA GIGLIO CECILIA HERRERA
PABLO MANZI NICOLÁS PAVEZ NICOLÁS ZÁRATE

ASISTENCIA DE DIRECCIÓN MONICA RÍOS DISEÑO INTEGRAL FERNANDO BRIONES DISEÑO DE VESTUARIO CARMEN GLORIA BRICEÑO
ASISTENCIA DE DISEÑO ANTONIA ÁLVAREZ ASISTENTE TÉCNICO RODRIGO LEAL PRODUCCIÓN FRANCESCA CECCOTTI

PROYECTO FINANCIADO POR

MORI

Comité Nacional de la Cultura y las Artes

DEL 11 DE AGOSTO
AL 4 DE SEPTIEMBRE

TEATRO MORI BELLAVISTA,
CONSTITUCIÓN 183, PROVIDENCIA
JUEVES, VIERNES y SÁBADO 20:30 HORAS,
DOMINGO 20:00 HORAS.

bigbanner

Pioneer

Solo Festival

Ficha técnica *La chancha*

Obra	<i>La chancha</i>
Dirección	Aliocha De la Sotta
Asistente de dirección	María Paz Grandjean
Dramaturgia	Luis Barrales
Compañía	La mala clase
Elenco	Cecilia Herrera, Paulina Giglio, Mónica Ríos, Iván Parra, Antonio Altamirano y Nicolás Pavez.
Duración	60 minutos
Diseño iluminación, escenografía y Programación Multimedial	Cristián Reyes
Diseño de vestuario	Los Contadores Auditores
Sonido y música	Cristóbal Carvajal
Diseño gráfico	Javier Pañella
Sala de estreno	Centro Cultural Gabriela Mistral
Año de estreno	2012

Síntesis argumental

La chancha nos cuenta la historia de un grupo de adolescentes que deciden entrar en un foro de internet llamado “Matémonos juntos”, el cual es creado y liderado por el misterioso personaje llamado Emotición.

En este sitio virtual se reúnen estos jóvenes con deseos suicidas y deben demostrar, a través de los días, que merecen pertenecer a este grupo. El premio de pasar todas estas pruebas que les indica Emotición, es poder matarse todos juntos en una suerte de rito.

Sin embargo, Emotición, quien en realidad es una niña de 13 años, se da cuenta que ya no siente deseos de morir, y trata de guiar al resto de los jóvenes del chat para que recapaciten y que consideren que aquella no es la solución a sus problemas.

La chancha (2012)

durante todo el año en GAM

LA CHANCHA

ELENCO:
PAULINA GIGLIO
CECILIA HERRERA
MÓNICA RÍOS
ANTONIO ALTAMIRANO
IVÁN PARRA
NICOLÁS PÁVEZ

DRAMATURGIA: LUIS BARRALES. DIRECCIÓN Y EDICIÓN: ALICHA DE LA SOTTA. ASISTENCIA DE DIRECCIÓN: NARJÁ PAZ GRANDJEAN. PRODUCCIÓN GENERAL PROYECTO TEATRO JOVEN 2012: FRANCISCA CECOTTI. ESCENOGRAFÍA, ILUMINACIÓN Y PROGRAMACIÓN MULTIMEDIAL: CRISTIAN RÍEYES. MÚSICA Y DISEÑO DE SONIDO: CRISTÓBAL CARVAJAL. VESTUARIO: LOS CONTADORES AUDITORES. JEFE TÉCNICO: RODRIGO LEAL. ASISTENCIA TÉCNICA: FÉLIX VENEZAS. DISEÑO GRÁFICO: JAVIER PABELLA

**MÁS INFORMACIÓN PARA COLEGIOS, ESCRIBIR A profesores@gam.cl
WWW.TEXTROLANALACLASE.COM**

Proyecto Financiado por Fondecyt Convocatoria 2012

Itinerancia *La mala clase* y *La chancha* (2012)

LO MEJOR DE GAM Y MÁS

LA CHANCHA

**7 Y 8 DE FEBRERO
21:00 HRS**

SALA A2

**Dramaturgia: Luis Barrales
Dirección: Aliocha De La Sotta**

**9 Y 10 DE FEBRERO
21:00 HRS**

SALA A2

LA MALA CLASE

versión libre de "Querida Elena Sergueievna" de Ludmila Razumovskaja

mas info: www.gam.cl



3.3 Análisis de constantes en el trabajo directorial de Aliocha De la Sotta.

3.3.1 Temática.

A través del análisis de las puestas en escena de Aliocha De la Sotta, encontramos dos grandes temas que la directora ha insertado en cada obra, con excepción del montaje *Galilei*, el cual abarcó sólo uno de estos temas. Todos sus trabajos presentan las temáticas de educación y adolescencia. Es por esto que nos enfocaremos en el examen de ambos temas, a fin de indagar y encontrar en los trabajos de la directora De la Sotta, los sistemas a través de los cuales lleva a escena estas materias.

Para Aliocha De la Sotta, el tema del cuestionamiento a la educación ha estado presente desde su adolescencia, puesto que al realizar sus estudios de educación media en el Colegio de las Madres Domínicas de Concepción, ejerció además la dirigencia de la Federación de Estudiantes Secundarios de la comuna.

Estudiar su enseñanza media durante la Dictadura Militar marcó para la artista un antes y un después dentro de su percepción política y social. Es así como la crítica al sistema educativo se vuelve tan relevante en toda su creación, siendo su interés primordial.

Lo encuentro tan importante (la educación), tan fundamental [...] no es como un tema que haya llegado, sino que desde que estaba en el colegio observaba mucho ese espacio. Yo estaba en el colegio en plena dictadura, o sea, con los milicos en la puerta del Liceo... entonces, todo el rato surge esa pregunta, sobre qué educación estamos recibiendo, lo que estaba pasando, cómo se suscitó el tema de la municipalización en la educación... viví todo eso constantemente, y claro, cuando el acceso a la educación iba creciendo se empezó a complejizar, con el origen del lenguaje, lo heteronormado, la Biología del Amor que plantea Humberto Maturana, como todas las miradas acerca de ese espacio.²⁹¹

²⁹¹ Aliocha De la Sotta en entrevista realizada por las autoras. Santiago, 15 de abril, 2013.

Debido a su experiencia de educación en un sistema autoritario durante el Régimen Militar, De la Sotta desarrolló un interés particular hacia esta materia, focalizándolo a la figura del estudiante adolescente como principal protagonista de sus montajes.

De este modo, la directora lleva a la discusión estos temas afirmándose en teorías como la heteronormatividad²⁹² y los postulados realizados por el biólogo Humberto Maturana acerca del patriarcado y de la noción de democracia. Toda esta reflexión ha llevado a De la Sotta a comprender, como eje fundamental de su quehacer artístico, los contenidos de educación y adolescencia, desde los argumentos de sus obras y los personajes, hasta el público a quienes están dirigidas.

[...]la rebeldía, la revolución, lo político es algo que pareciera que los jóvenes lo vivieran con una intensidad distinta que los adultos o que los niños, aunque todos estamos metidos en esa problemática.²⁹³

Es por esta característica peculiar de la juventud que la artista ve en ellos un eje expresivo abordable a través del cual poner en discusión estos temas y llevarlos, posteriormente, a escena.

Yo no sé si alguna vez nos hemos sentado a conversar como país, si nos hemos preguntado cuál es la educación que queremos. El diálogo se cortó con la dictadura, para mí la transición entendida, no ha sucedido. Los únicos que se

²⁹²Heteronormatividad es un concepto de Michael Warner que hace referencia al conjunto de las relaciones de poder por medio del cual la sexualidad se normaliza y se reglamenta en nuestra cultura y las relaciones heterosexuales idealizadas se institucionalizan y se equiparan con lo que significa ser humano.

<http://bloquealternativorevsex.files.wordpress.com/2012/02/heteronormatividad1.pdf>

²⁹³ Iván Parra, actor cía. La mala clase, entrevista realizada por las autoras. Santiago, 25 de junio 2013.

sentaron a conversar han sido los estudiantes en sus asambleas. Asambleas tan criticadas, pero un ejercicio real.²⁹⁴

La directora ve en la temática de la educación, y en sus principales protagonistas, los adolescentes, un medio de expresión política importante, un ejercicio democrático del cual la sociedad ya no acostumbra tomar parte. Es por esto que desde su primera obra *La lluvia de verano*, De la Sotta ha incursionado en lo que ella llama “Teatro para adolescentes”, teniendo como principal materia a abordar la educación en todas sus aristas: educación fiscal, educación sexual, autoeducación, etc., con el fin de generar conciencia y de ofrecer alternativas diversas a los jóvenes a través de la obra teatral, incentivando la opinión de ellos acerca de los temas planteados.

Otro asunto que ha sido muy importante para la directora es la generación de audiencias y la experiencia teatral en los jóvenes.

Encontraba alucinante que alguien no hubiese ido nunca al Teatro, yo voy desde muy niña, pero de repente tener un cabro de 15 años que nunca ha ido, entonces tú después le muestras una obra de teatro y... ¡imagínate!... entonces, en eso he estado.²⁹⁵

A partir de esta reflexión es como la propuesta del “Teatro para adolescentes” se encuentra presente desde los inicios de su carrera. Con el pasar de los años y la experiencia, se ha ido reafirmando, siendo así que *La mala clase* y *La chancha* están pensadas completamente con el fin de llegar a un público joven.

²⁹⁴ Aliocha De la Sotta, entrevista *El guillatún*:

<http://www.elguillatun.cl/reportajes/inspiracion/aliocha-de-la-sotta>

²⁹⁵ Aliocha De la Sotta en entrevista realizada por las autoras. Santiago, 15 de abril, 2013.

No es buscado, pero yo creo que finalmente eso es uno de los resultados, no debe ser el único, pero tiene que ver con educar. [...]Entonces, desde ese punto de vista yo creo que tiene un afán, o sea, no es un afán, pero sí es un resultado, una consecuencia indirecta tal vez, que es de educar. Creo que lo que pasa hoy día con la reflexión a través de la educación, habla de ese fundamento precisamente, de por qué es tan importante educar y por qué hacerlo desde bien chico [...]²⁹⁶

Para Aliocha De la Sotta, como directora de los grupos con que trabaja, es importante la noción grupal de los argumentos que se abordan, ya que esto genera una temática que opera de modo democrático, trascendiendo por sobre la ideología de la directora. Es decir, se manifiesta una colectividad teatral que busca expresarse con respecto a un asunto en particular.

De la Sotta se encuentra ligada al tema de la pedagogía, siendo docente de variados lugares donde se imparte la carrera de Teatro, como la Escuela de Teatro de la Universidad ARCIS, donde trabaja actualmente, generando una importancia tal que la mayoría de los integrantes de su compañía Teatro La mala clase, han sido sus estudiantes. Como señala el actor de la compañía Nicolás Pavez: “yo la conocí como profesora [...] yo creo que fue profesora de casi todos acá.”²⁹⁷

A través de esta experiencia, podemos reconocer la integridad temática de su trabajo en el teatro, donde propone un cambio social desde los cimientos, es decir, desde los jóvenes. Es así como la directora comprende y critica los mecanismos a través de los cuales el teatro es “impuesto” a los jóvenes y niños en sus escuelas, proponiendo una nueva visión de un teatro hecho para ellos.

²⁹⁶ Nicolás Pavez, actor del montaje *La chancha*, en entrevista realizada por las autoras. Santiago, 25 de junio, 2013.

²⁹⁷ *Ibíd.*

Mi sueño es que si van a ver Spiderman o Harry Potter, que un día vengan al teatro, y si además de ese espacio único, tú puedes hablar porque en esa obra se habla de ti, de tus conflictos y tus miedos, creo entonces que sí el teatro ayuda a que seamos una mejor sociedad. [...]Lo que nosotros hacemos no es el teatro como una herramienta pedagógica, sino el teatro como elemento de entretención y de reflexión al mismo tiempo. Si el teatro fuese visto como herramienta pedagógica, donde pudiese acompañar las materias desde la enseñanza básica, no tendríamos los problemas de cierre de salas de teatro. El teatro sería otra cosa, sería parte de nuestra vida. Me gustaría que de la misma manera que van al Hoyts en su patineta a ver Harry Potter, lleguen al teatro a ver la obra. ¡SU OBRA!²⁹⁸

De esta manera, podemos ver el asunto educativo de forma continua en el trabajo de la directora De la Sotta, aun cuando su objetivo no siempre estuvo en realizar un teatro para los jóvenes ni hablar en particular de la educación.

La Mala Clase es una tesis sobre la educación chilena, pero *La Lluvia de Verano* también trataba sobre la educación, *Galilei*, que nada que ver, también hablaba del conocimiento... entonces, lo encuentro alucinante y me doy cuenta que es un tema, o sea, vi todos los debates de los dirigentes estudiantiles en Tolerancia Cero, converso mucho con los cabros, eso encuentro muy fundamental en un país. Viví en Europa y podía comparar los colegios que tienen [...] ²⁹⁹

Es en este discurso, acerca de los reales alcances de la educación y su impacto en los adolescentes, donde podemos apreciar en la primera producción teatral de la directora, *La lluvia de verano*, estrenada el año 2001 en Valparaíso, la reflexión acerca de la enseñanza fuera de los márgenes legitimados por el Estado. Es decir, el valor de la escuela y de los conocimientos contextualizados a la vida de cada estudiante. Cuestiona los mecanismos educativos que obligan a los niños a ser

²⁹⁸ Aliocha De la Sotta, entrevista en *El guillatún*:

<http://www.elguillatun.cl/reportajes/inspiracion/aliocha-de-la-sotta>

²⁹⁹ Aliocha De la Sotta en entrevista realizada por las autoras. Santiago, 15 de abril, 2013.

parte de una educación que nada tiene que ver con sus vidas y sus intereses individuales.

[...] lo interesante es que esta familia era súper asistémica y no mandaba los hijos al colegio y el hijo que era “especial”, era como superdotado, tenía unos dotes especiales; aprende, aprende, aprende, hasta que dice “no quiero aprender lo que yo no sé”, “no quiero saber lo que no sé” y esa frase nos daba mucho vuelta. Entonces, yo creo que ahí era bien importante [...] ahí ponía en cuestión, también el para qué saber lo que uno no sabe, y la escuela, el colegio, la educación y en ese momento también hablar de eso era muy novedoso.³⁰⁰

La lluvia de verano nos plantea el cuestionamiento de entender al servicio de quién existe la educación en nuestro país; indaga en la razón de ser de la educación sistematizada y critica sus mecanismos que no son capaces de reconocer los diversos medios de aprendizaje, que aportan en el crecimiento de los niños.

Así, nos vinculamos con una familia modesta muy singular, en donde un hijo de 12 años (Ernesto) se retira del colegio porque le enseñan cosas que no sabe, en donde unos hermanos leen sin saber leer y en donde un profesor desea transferir la crisis del muchacho. A su vez, esto conlleva una problemática generacional en la relación entre padres e hijos y, por otro lado, todo un cuestionamiento al sistema educativo.³⁰¹

Es en esta ligazón entre el cuestionamiento al sistema educativo con la crisis relacional entre padres e hijos, donde surge la temática de la segunda obra de la directora: *Presente!* versión del texto de Frank Wedekind *Despertar de primavera*

³⁰⁰ Andrea Giadach, actriz del montaje *La lluvia de verano*. Entrevista realizada por las autoras, Valparaíso, 23 de julio, 2013.

³⁰¹ Eduardo Guerrero, crítica de prensa : <http://www.tnch.uchile.cl/obras/presente/critica.php>

que “[...] era bastante más basado en el texto de Wedekind, llevada como al conflicto teenager, por así decirlo, hablaba más sobre lo etario.”³⁰²

Presente! estrenada el año 2004, demostró la falta de transparencia en las relaciones de educación por parte de los padres y “en ese sentido, también hay un cuestionamiento al sistema educativo moral de alguna manera, que también vamos recibiendo de las instituciones.”³⁰³ El conflicto de la adolescencia en esta obra se presentó explícitamente con personajes que enfrentaban el despertar sexual, con dudas sobre esto, debido a una escasa educación sobre el cuidado y conocimiento de sus cuerpos.

Tal vez por eso Melchor, uno de los personajes, filosofa de manera profunda y angustiada: “¡De verdad que me gustaría saber para qué hemos venido al mundo!” O como comenta Mauricio: “Preferiría ser chofer de micro... sólo para no ir al colegio”.³⁰⁴

La educación que reciben los jóvenes por parte de sus padres y de sus colegios paralelamente, en temas como el aborto, el sexo, el suicidio, las nociones de género, son materias importantes en la creación de Aliocha De la Sotta, ya que considera que “no somos iguales. O quizás no está normado en términos de igualdad, sino en términos de producción, cuán productivo eres no más.”³⁰⁵ Es así como *Presente!* pone en discusión la relevancia de una educación sexual despojada de prejuicios y enfocada en las características cognitivas y psicológicas de cada joven. Son estos conflictos existenciales los que marcaron considerablemente la temática de esta obra, ya que Melchor y Mauricio, en este caso, “no siempre entendieron el mundo que los adultos diseñaron para ellos”.³⁰⁶

³⁰² Aliocha de la Sotta en entrevista realizada por las autoras. Santiago, 15 de abril, 2013.

³⁰³ Aliocha De la Sotta en entrevista realizada por las autoras. Santiago, 26 de junio, 2013.

³⁰⁴ Síntesis argumental *Presente!* <http://www.tnch.uchile.cl/obras/presente/sintesis.php>

³⁰⁵ Aliocha De la Sotta en entrevista realizada por las autoras. Santiago, 15 de abril, 2013.

³⁰⁶ Síntesis argumental *Presente!* <http://www.tnch.uchile.cl/obras/presente/sintesis.php>

Por esta razón es que la reflexión, si bien tocaba a los jóvenes, estuvo principalmente enfocada en los adultos y su proceder ante tales eventualidades.

En ese sentido, me pareció más atractivo tener una discusión con los profesores. Los cabros saben perfectamente lo que es poncear, tener sexo anal, oral, ellos saben, hace rato que saben. Basta estar un rato con ellos y ver cómo están las cosas, la televisión les muestra eso y mucho más. Todavía se cree que educar es llenar de cosas a los cabros, cuando ellos tienen todo el potencial para desarrollarse. La capacidad de indagar, reflexionar, de hacernos preguntas, la tenemos todos, es inherente a nosotros, sólo se necesitan estímulos.³⁰⁷

Así como *Presente!* buscó indagar en aquellos espacios de educación íntimos y que rozan con concepciones morales, en su siguiente montaje *La historia de un niño que enloqueció de amor* (2007), la artista buscó reflejar en el joven protagonista de aquella historia, el conflicto interno de la incomunicación con los padres y la poca transparencia por parte de él, lo cual lo llevó finalmente a un estado de enajenación social.

Levantamos la imagen del niño freak, silencioso, romántico, que no juega a la pelota y que prefiere leer. El tema es que su despertar sexual se adelantó y se enamora de una mujer porque lo valida como un legítimo otro.³⁰⁸

Con estas dos obras, De la Sotta propuso al público adolescente, ser capaz de tomar mayor injerencia en su devenir, abriendo una puerta que les brinde la capacidad de intervenir en su propia historia.

³⁰⁷ Aliocha De la Sotta, entrevista en *El guillatún*:
<http://www.elguillatun.cl/reportajes/inspiracion/aliocha-de-la-sotta>

³⁰⁸ Aliocha De la Sotta: <http://rie.cl/lanacion/?a=69830>

[...] en esa obra [*La historia de un niño que enloqueció de amor*], también había una escena, que era cuando su madre le decía “¿qué te pasa?, ¿qué te pasa?” y él no es capaz de decirle nada. Y luego, sucede que el niño se enferma y terminan llevándose al psiquiátrico. Entonces, también en ese momento, era darle la responsabilidad al adolescente, de que también está en sus propias manos el cambio de su propio presente, porque constatamos que existía mucho esto de culpar al adulto, sólo al profesor, al padre, al apoderado, en fin...entonces, con *La historia de un niño que enloqueció de amor* quisimos ampliar también que en ellos estaba el poder cambiar su propio presente.³⁰⁹

Luego de estas dos experiencias acerca de la responsabilidad mutua en la educación sexual y sentimental, Aliocha De la Sotta trabajó en un asunto que venía cuestionando a partir de *La lluvia de verano*, esta vez, más focalizado a la crisis en boga en 2009: La educación municipalizada.

[...] yo hace rato que venía dándole vuelta a la cuestión de la municipalización y de la pobreza y de la segregación en la educación, me parece que es un tema tan importante, y como ya sabía que se llenaba de quinientos estudiantes por función, con las experiencias previas, yo ya sabía cómo funcionaba, sabía que esa sala la podía tener con quinientos cabros, por lo menos tres veces a la semana. Entonces, era obvio que había que hacer algo que era muy importante.³¹⁰

A partir de este asunto, la artista, junto a su equipo de trabajo, formularon una tesis acerca de la problemática educacional: la municipalización traducida como segregación. Todo esto inspirado en el importante movimiento de estudiantes secundarios chilenos en 2006. Es así como realizó la obra escrita por el dramaturgo chileno Luis Barrales, *La mala clase*.

³⁰⁹ Aliocha De la Sotta en entrevista realizada por las autoras. Santiago, 26 de junio, 2013.

³¹⁰ *Ibíd.*

Yo me di cuenta en el ensayo general. Ahí caché que la obra fue hecha con toda nuestra desilusión de lo ocurrido el 2006, después que se había traicionado el movimiento de estudiantes secundarios. Los actores de «La Mala Clase» son muy jóvenes, salvo la María Paz que es la profesora. Todos habían sido alumnos míos en la Universidad de Chile y en la escuela de Fernando González. Eran parte del movimiento. Estaban recién egresados. Fue con toda nuestra rabia, dolor y desilusión de decir, que de alguna manera, estamos vencidos.³¹¹

Frente a la desilusión de la derrota del llamado “Movimiento Pingüino”, De la Sotta incorporó este sentir en el montaje, trabajando a la par con el dramaturgo, de manera tal que esta frustración se pudiera demostrar en la puesta en escena.

Francisco: ¿Entonces porque estoy repitiendo?

Profesora: Porque no aprendiste Historia.

Francisco: ¡La Historia no se aprende, la Historia se hace!

Profesora: ¿Y eso?

Francisco: No sé... lo escuché en las tomas... no sé. Además sé la Historia suficiente para ser un soldador.³¹²

Este momento en particular del montaje *La mala clase* reflejó indirectamente el movimiento estudiantil que sirvió de base para su creación. Sin embargo, la decisión por parte de la directora fue realizar una crítica al sistema educativo en general, aludiendo a la iniciativa que tuvieron los estudiantes, y a la vez dando espacio de reflexión a aquellos que no estuvieron movilizados. Es por esto que los

³¹¹ Aliocha De la Sotta en entrevista en *El guillatún*:

<http://www.elguillatun.cl/reportajes/inspiracion/aliocha-de-la-sotta>

³¹² Barrales, Luis: *La mala clase*, texto publicado en *Salto del Laja a las palabras: Análisis temático y formal de la Dramaturgia de Luis Barrales entre los años 2002-2010*, Trabajo de titulación conducente al título de Actriz, y licenciado en arte escénico Camila Acevedo; Et al, Universidad de Playa Ancha, 2012, p. 668.

portavoces de aquella crítica no son, necesariamente, quienes lideraron la lucha en 2006, sino sus testigos.

Es así como podemos ver un juicio crítico de parte de todos los protagonistas de esta historia, tanto los que han sido marginados por la educación fiscal, como los beneficiados por su clase social. En este caso, observamos a través del personaje Daniel, quien es hijo de un político influyente, una opinión decisiva dentro del discurso general de la obra.

Daniel: ¿Qué quiere seguir demostrando, Profesora? ¿Qué quiere defender? ¿No se da cuenta que está haciendo la loca? [...] En este país la enseñanza es obligatoria y nosotros venimos porque nos obligaron y tú porque no te alcanzó el puntaje ni la plata para algo mejor. No te dai cuenta que hasta tus colegas se ríen de ti porque seguís creyendo. [...] No te dai cuenta que la historia de Chile no le importa ni a los nietos de las familias que la hicieron y que es más fácil aprenderla en los realities que venir aquí a aburrirse de frío sin que pasen comerciales. No te dai cuenta que nadie mandaría aquí a un hijo porque quiere y que si se pudiera iríamos todos al Nido de Águilas. [...] No te dai cuenta que a esta educación le dicen gratuita porque ustedes casi trabajan gratis, tontos viejos que todavía no se dan cuenta que nada es gratis en la vida y hay algunos mal educados ganando fortunas.³¹³

Para De la Sotta, fue de suma importancia hacer llegar este mensaje al público joven de nuestro país, es por esto que a través de este montaje, y con la experiencia de sus obras anteriores, comenzó de manera más concreta lo que había empezado con *Presente!* y *La historia de un niño que enloqueció de amor*: el Teatro para Adolescentes, con temáticas que les importaran, con obras pensadas y ejecutadas de manera íntegra para ellos.

³¹³ Barrales, Luis: Op Cit, p. 687.

La historia los captura de inmediato. En la primera escena entran cuatro estudiantes que husmean en la sala de profesores. Una secuencia que es acompañada de un cover de Nirvana.[...] Además, aparece un lenguaje directo, atrevido, irónico, que devela al mismo tiempo el vacío y un sentido imposible de atrapar. Se ve que algo traman o, mejor dicho, algo desean... todo eso consigue el interés del espectador.³¹⁴

Al igual que en *La lluvia de verano*, en *La mala clase* nos volvemos a encontrar con el cuestionamiento de los objetivos del sistema educacional, ya que poco o nada aporta en el desarrollo emocional e intelectual de los jóvenes, tomando como puntapié inicial la segregación socio-económica que implica la municipalización de la educación.

Francisco: ¿Entonces pasé?

Profesora: No. Tu trabajo no es suficiente.

Francisco: ¿Pero por qué? ¡Yo voy a ser soldador, qué me importa la Historia!

Profesora: No puedes ser un obrero ignorante.

Francisco: ¡Yo no voy a ser obrero! ¡Dije soldador, no dije obrero! ¡Detesto a los obreros!

Profesora: ¡Francisco!

Francisco: ¡Deje de decirme Francisco así!

Profesora: ¿Así cómo?

Francisco: Así como si me conociera. Nadie me dice Francisco... (SE QUEDA ESPERANDO QUE LA PROFESORA LE PREGUNTE COMO LE DICEN) Tenías razón, Daniel. Es como decías.³¹⁵

³¹⁴ Aliocha De la Sotta, entrevista en *Cuerpo escénico: Revista del Teatro Nacional Chileno*, Universidad de Chile, 2011, p.28.

³¹⁵ Barrales, Luis: Op Cit, p. 667.

A raíz de este fenómeno, Aliocha De la Sotta comenzó varios ciclos de conversaciones con los jóvenes espectadores de la obra, ya que había descubierto por su experiencia previa, la posibilidad de realizar funciones para colegios, asociándose a éstos. Luego de cada función, se iniciaba un foro de conversación con los estudiantes, siendo esta parte esencial para el trabajo creativo de la artista.

A los foros de la obra un día venían los niños del «Colegio Técnico B540», y al otro día, los cabros del Instituto Nacional. Ahí te dabas cuenta que unos iban a ser los obreros de los próximos presidentes de la república. Es muy fuerte, porque ellos mismos lo ven, los cabros saben que el chiquillo del liceo técnico de la Pintana va a ser su obrero.³¹⁶

Como circunstancia de esta segregación educacional, la directora considera importante destacar la incertidumbre de los jóvenes relativo a sus futuros roles en esta sociedad.

Mariela: No sé. Ustedes hablan del futuro y yo los miro nomás. Debo tener algo raro. No puedo pensar en el futuro. Creo que todo va a seguir igual. Vine 12 años al colegio y no aprendí nada. A veces pienso que no me voy a morir nunca. No sé qué me gustaría hacer el resto de mi vida. Quiero ser hija para siempre.³¹⁷

Esta inseguridad que otorga la educación en nuestro país, no sólo comprende en área laboral al que los jóvenes chilenos pueden acceder luego de cursada su enseñanza media, sino que con esta primera experiencia, la directora indagó más

³¹⁶ Aliocha De la Sotta entrevista en *El guillatún*:
www.elguillatun.cl/reportajes/inspiracion/aliocha-de-la-sotta

³¹⁷ Barrales, Luis: Op Cit, p.663.

en el teatro hecho para jóvenes, principalmente, desde un argumento que los conmueva, los motive y los entretenga.

Si bien todos ríen a lo largo de la obra, lo cierto es que *La mala clase* es un drama, es la exposición de la herida más grande que tiene nuestro Chile del cielo azulado: una juventud sin perspectivas, sin posibilidades, que aprende poco y nada en las aulas, pero que sabe de aborto, de suicidio y maltrato. [...] Aliocha de la Sotta, por su parte, se las ingenia para que *La mala clase* transite entre lo gracioso y lo reflexivo sin alterar el sentido global y convirtiéndolo en un gran espectáculo teatral. [...] Un espejo siniestro en el que no queremos vernos, pero que refleja exactamente lo que somos.³¹⁸

Paralelamente a *La mala clase*, donde encontramos a “estudiantes sin futuro, profesores sobrepasados por la rebeldía juvenil, la necesidad imperiosa de todos por terminar un cuarto medio que no tiene epílogo”³¹⁹, De la Sotta trabajó el montaje *Galilei*, estrenado también en 2009.

La intención de esa obra fue cuestionar un poco esa idea que se tenía sobre la verdad, porque en el fondo, la idea de visitar Galilei no es que necesariamente quisiéramos hablar sobre él y aquella época, sino que hacer la misma operación que hace Brecht[...] Entonces, a través de este montaje quisimos, evidentemente, saber al servicio de quién está la ciencia hoy en día... investigamos mucho sobre la ecología, por ejemplo, los lagos, las aguas contaminadas, si es que hay información acerca de eso, pero no sólo nos quisimos basar en eso, sino que hacer una pregunta sobre la verdad [...] ³²⁰

Con *Galilei*, Aliocha De la Sotta quiso indagar en el tema del conocimiento como fe universal y cuestionar, nuevamente, al servicio de quién se encuentra éste, ya no

³¹⁸ Luisa Ballentine, crítica de prensa en www.soloteatro.cl

³¹⁹ *Ibidem*.

³²⁰ Aliocha De la Sotta en entrevista realizada por las autoras. Santiago, 26 de junio, 2013.

desde la voz de los jóvenes y estudiantes, sino de la figura histórica de Galileo Galilei.

El dualismo presente en nuestra cultura, en nuestra forma de aprender a mirar la historia, presenta un quiebre cuando Galilei mira al cielo para volver a VER. Ya no es un lado o el otro: nace una nueva mirada. Entonces ¿cuál es esa nueva mirada? Fue una pregunta que me mantuvo muy interesada en el proceso.³²¹

La nueva mirada de la que nos habla la actriz Deby Kaufmann, parte del elenco de *Galilei*, buscó poner en juego la figura histórica de la retractación; Galilei, el padre de la Astronomía, sabiendo que tenía la razón en sus postulados científicos, decide ver las cosas nuevamente y se retracta. Sin embargo, y sin enjuiciar su decisión, él sabe que esa retractación sólo es la posibilidad de conseguir nuevos planteamientos. Así es como se pone al servicio de la reflexión, la importancia del heroísmo y la consecuencia de la ciencia.

En la obra tratamos de poner al personaje histórico en distintas situaciones, enfrentándolo a preguntas como ¿al servicio de quién está realmente la ciencia? o así como la ciencia estuvo mediada por la iglesia en el siglo XVI, ¿no está hoy en día mediada por el mercado? ¿quién dice lo que es la verdad científica? ¿cómo puedo yo decir esto no es verdad, o esto es otra verdad? En el fondo, la obra plantea una discusión acerca de la verdad, y en el proceso de jugar con el rol del científico a través del tiempo fueron apareciendo contradicciones realmente brutales que podían llevar indudablemente a la retractación.³²²

Luego de *Galilei*, De la Sotta se reencontró con el mundo juvenil en su próximo montaje, esta vez desde la otra cara de la moneda.

³²¹ Deby Kaufmann, actriz en montaje *Galilei*. Cuestionario electrónico realizado por las autoras. 2 de julio, 2013.

³²² Aliocha De la Sotta, entrevista en www.artes.uchile.cl/noticias/57002/aliocha-de-la-sotta-la-obra-es-una-reflexion-sobre-el-ser-humano

Fumar por deporte, obra estrenada en 2011, es el sexto trabajo realizado por la directora. Para tal ocasión, ya se había consolidado su equipo y trabajaron bajo el nombre de su primera obra juntos: Teatro La mala clase.

En este trabajo, De la Sotta investigó en el sector opuesto de la juventud que hasta el momento había examinado. Es decir, indagó en los jóvenes de clase alta de nuestro país: “Los jóvenes de esta obra no son los que hoy están marchando. Más bien son el resultado de una democracia carente de proyectos.”³²³

La reflexión que propone la directora en esta obra habla acerca del lenguaje y el vacío generacional de un sector de la sociedad, la cual, a pesar de poseer una educación privilegiada, se ha formado carente de fundamentos e ideologías, creando una especie de nueva jerga acompañada de conceptos superficiales y términos en otros idiomas.

Sebastián: Dale, ¿lo enciende, master?

Carlos Felipe: Obvio. (*enciende y comienza a fumar. Luego se lo pasa a Joaquín Vicente y éste se lo pasa a Sebastián.*)

Sebastián: Puta, mi hermano me dijo que esa weá es como una patá en la cabeza. Yo le pegué unos toques el otro día, pero no jugué así como full con la weá. Igual se me hizo porque andaba como manejando y era temprano y weás. Me dijo que es la cagá. Queaidao vuelta así mal.

Joaquín Vicente: Puta demás. Está rico. No sé, yo igual he probao pitos así como bien fuertes así que no sabría decirte, weon.

Macarena: La cagó el olor de la weá. Es como... muy onda... así como fuerte.

Juan José: Eh. Tiene pinta de power.

Carlos Felipe: Chucha. La weá. La cagó. La-ca-gó. Es terrible de hardcore.

Sebastián: ¿Viste, broder? Es cuática la volá. Toma.

Joaquín Vicente: ¿Ya estai arriba? A ver.³²⁴

³²³ Aliocha De la Sotta, Diario *La Tercera*:
<http://diario.latercera.com/2011/08/12/01/contenido/cultura-entretencion/30-79860-9-fumar-por-deporte-una-fiesta-de-chicos-del-barrio-alto.shtml>

³²⁴ Pavez, Eduardo: *Fumar por deporte*. Texto facilitador por el autor.

Fumar por deporte fue escrita por el dramaturgo chileno Eduardo Pavez, quien relata: “Comencé a carretear con gente muy ABC1, gente a la que no estaba acostumbrado, y lo que escuché ahí me impactó.”³²⁵ y a partir de este hecho la directora De la Sotta comenzó un trabajo de investigación y de análisis de la derecha chilena, de su ideología como reflejo del vacío de estos jóvenes, todo esto durante una fiesta en la casa de veraneo de uno de ellos.

Lo que intenta hacer Pavez ahí es capturar lo intrascendente del lenguaje adolescente, lo vacío, lo sin contenido. Él dice que lo que intenta hacer es un registro de lo intrascendente del adolescente ABC1. [...] Y en ese carrete lo que tú ves es el vacío, el sinsentido, el sin poder hablar, la droga, el alcohol y finalmente termina en una escena de violencia donde mueren dos... mueren dos cabros en ese carrete distorsionado.³²⁶

A través de este vacío generacional, se demuestra lo irrelevante de la educación que recibe este sector de la sociedad chilena, ya que, mientras están siendo educados para ser los nuevos gobernantes del país, los “patrones”, por otro lado existe un vacío intelectual que se deja ver a través del lenguaje que utilizan y de lo superficial de sus relaciones sociales.

A propósito de la superficialidad de las relaciones interpersonales, la Compañía Teatro La mala clase trabajó en su tercer montaje bajo la dirección de Aliocha De la Sotta. Nuevamente con Luis Barrales en la dramaturgia, en 2012 se estrenó la obra *La chancha*, una reescritura de la obra homónima de Barrales.

³²⁵ Eduardo Pavez, Diario *La Tercera*: <http://diario.latercera.com/2011/08/12/01/contenido/cultura-entretenimiento/30-79860-9-fumar-por-deporte-una-fiesta-de-chicos-del-barrio-alto.shtml>

³²⁶ Aliocha De la Sotta en entrevista realizada por las autoras. Santiago, 26 de junio, 2013.

Acerca de la gestación de esta obra, De la Sotta recuerda:

[...] quiero que hablemos del bullying, quiero que hablemos de estos cabros que no están movilizados, porque en *La chancha* son realmente la escoria, son realmente lo que botó la ola, esos cabros no van ni al colegio ¿me entiendes?, no van ni al Liceo Técnico. Son realmente outsiders de la sociedad. Yo quería hablarle a esos cabros que no están organizados, que no están mediatizados, entonces sabíamos que el texto que existía iba a ser solamente el trampolín pero que había que desarrollar varias cosas más [...] ³²⁷

Nuevamente la directora conduce la obra en pos de una audiencia juvenil, esta vez entregando un tema, que si bien se liga completamente a la educación y la comunicación con sus padres y profesores, indaga en la sensación de soledad y automarginación.

Konami: [...] Soy looser, me escondo en la ducha en educación física, soy más llorón que mi hermana, soy virgen, nadie me habla en el Messenger. Para la fiesta de fin de año me dijeron que era en otra parte. [...] Me quiero matar con pan con tanax, me quiero tomar el sorbo de Clorinda, voy a almorzar vidrio molido, voy a colgarme de una viga para que se me pare la pichula.[...] Si no hago eso, un día voy a entrar a la escuela y me voy a poner a jugar “Doom” con todos los que me la hicieron. Sangre De Narices me invitó a “Matémonos Juntos”. Por eso estoy postulando. Porque no puedo ni matarme solo. [...] No tengo idea que significa resiliencia, soy un estorbo, soy turbio, soy ñoño, soy nerd. ³²⁸

Debido a esto, la directora indagó en conceptos tales como “[...] la tribu urbana, la influencia de los massmedia, sobre todo por el sistema capitalista. En *La chanchala* tesis es que estos niños se matan porque el sistema los lleva a ese

³²⁷ Aliocha De la Sotta en entrevista realizada por las autoras. Santiago, 26 de junio, 2013.

³²⁸ Barrales, Luis: OpCit, p. 573.

suicidio, es la única manera que ellos encuentran de estar, matándose todos juntos.³²⁹

Por este motivo, la instantaneidad de las redes sociales y el uso de la tecnología se transformaron en la principal fuente de comunicación, que en la obra está impuesto tanto en el texto como en la puesta en escena.

Chica Pink: Maravilloso. Dame un Nick.

Mitsubishi: Es que me da vergüenza.

Chica Pink: ¿Prefieres poner tu nombre?

Mitsubishi: No, te doy un nick... Mitsubishi. Soy Mitsubishi.

Chica Pink: Eso es japan.

Mitsubishi: No. Es una marca de camionetas.

Chica Pink: Dime tu contraseña.

Mitsubishi: 4x4

Chica Pink: Ahora tenís que postear algo. Tiene que ser bueno, porque entras atrasado. Dime algo bello.³³⁰

En esta última obra, De la Sotta buscó reflejar cómo se desarrollan las relaciones interpersonales entre los jóvenes de hoy en día. La búsqueda de identidad, los cambios corporales y afectivos en los personajes de *La chancha*, denotan en ellos un carácter existencialista que los lleva a la idea del suicidio colectivo. Tal como lo manifestó Mario Leyton, Premio Nacional de Educación, en 2009 para la obra *La mala clase*: “[...] incluso los vínculos familiares y afectivos son reemplazados por las imágenes que nos trae la tecnología de las comunicaciones donde se

³²⁹ Aliocha De la Sotta en entrevista realizada por las autoras. Santiago, 15 de abril, 2013.

³³⁰ Barrales, Luis: Op Cit, pp. 575, 576.

considera la farándula casi como un modo de vida normal.”³³¹ Esto aplica, de igual manera, para el montaje *La chancha*:

Tres Puñaladas: ¿Me encuentras lindo?

Emoticon: Un poco.

Tres Puñaladas: Pero así ¿lindo por dentro o lindo por fuera?

Emoticon: Un poco de los dos.

Tres Puñaladas: ¿Te gusto?

Emoticon: A veces.

Tres Puñaladas: Dime más cómo soy.

Emotición: Me da vergüenza. Voy a escribirte en un mail. [...] ³³²

Esta incapacidad de poder comunicarse que manifiestan los jóvenes en la actualidad, ha sido un tema recurrente en la creación de la directora. Podemos ver desde su montaje *Presente!*, donde la incomunicación es la principal causa de la tragedia. En *La chancha*, existe un factor importante que fomenta este fenómeno y se asocia a la exacerbada utilización de las redes sociales, legitimándolas como un nuevo acto de expresión social. De la Sotta analiza y comprende este contexto y es por ello que reconoce en el tema escogido, un asunto relevante para ser discutido.

El tema del suicidio no es cómodo, ni para los mismos cabros ni para el profesor. [...] El mayor tema del suicidio adolescente es por bullying homofóbico. Hay una sensación de que no vale la pena compartir, existir, no les vale la pena. ³³³

³³¹Mario Leyton: “El lado oculto de la educación”, *Cuerpo escénico: Revista del Teatro Nacional Chileno*, Universidad de Chile, 2011, p.30.

³³² Barrales, Luis: Op Cit, p. 583.

³³³ Aliocha De la Sotta en entrevista en *El guillatún*:
<http://www.elguillatun.cl/reportajes/inspiracion/aliocha-de-la-sotta>

Por este motivo, para De la Sotta es relevante construir un espacio seguro de libertad para los adolescentes que ven sus montajes, destruyendo los conceptos de lo preestablecido moral y socialmente, tal es el caso de la homosexualidad y las relaciones de género.

En *La chancha*, de hecho, a lo que nos dedicamos fue a destruir ese espacio, justamente porque eran adolescentes los personajes con muchas crisis de identidad, entonces tratamos de trabajar esa hibridez sexual desde el “ponceo” de los pendejos hasta esa crisis de por qué somos, por qué el joven queda encasillado, porque es en la adolescencia donde se gesta eso.³³⁴

En este sentido, la directora reflexiona acerca de su labor al generar estos espacios, considerando que “no puede haber nada más de género que esto, no sé si hay hombres que lo hacen, debe haber.”³³⁵

Con respecto a la elección temática e ideológica del Teatro para Adolescentes en las obras trabajadas con Teatro La mala clase, Iván Parra, actor del montaje *La mala clase* y asistente de dirección en *La chancha*, manifiesta:

[...] hay ahí como una problemática de lo ideológico y lo político que yo creo que es como la base del trabajo de cómo se articulan esas dos obras. Sobre todo observar cómo, eso que se llama lo político y también lo ideológico, van construyendo distintas subjetividades en distintas generaciones [...]³³⁶

Como programa total de integración al teatro y reflexión para los jóvenes, en 2013 *La mala clase* y *La chancha* realizan una itinerancia por las comunas de Santiago,

³³⁴ Aliocha De la Sotta en entrevista realizada por las autoras. Santiago, 15 de abril, 2013.

³³⁵ *Ibidem*.

³³⁶ Iván Parra, actor cía. *La mala clase*. Entrevista realizada por las autoras, Santiago, 25 de junio, 2013.

llevando estos dos trabajos para ser vistos por colegios, donde los estudiantes, tras el término de cada obra realizan un cuestionario otorgado por la compañía con el fin de captar sus impresiones.



Itinerancia *La mala clase* y *La chancha* por comunas de Santiago, 2013. Fotografías otorgadas por la directora.

Esta experiencia se inscribe en la temática general de Aliocha De la Sotta y completa, de cierto modo, un mecanismo de trabajo que venía implantando desde *La lluvia de verano*. El Teatro para Adolescentes se consolida en la muestra de estos dos montajes.

A través de esta experiencia educativa de la itinerancia, De la Sotta comenta el comportamiento y la participación de la audiencia juvenil en los foros posteriores a las funciones de cada obra, destacando que “se emocionan mucho al final, cuando concluyen que estamos mal, muy mal”³³⁷ Además, Antonio Altamirano, actor de *La chancha* destaca la importancia del diálogo con los profesores y estudiantes, al desarrollar un teatro construido íntegramente para ellos:

[..] el trabajo artístico es el vehículo para poder generar ese diálogo de comunicación en el que uno quiere reflexionar con los cabros,[...] Desde ese lugar y que tenga el carácter de social y que va dirigido a un público, me parece importante y necesario. [...] te lo agradece un profesor porque el profesor sabe que, cuando los ha llevado a muchas obras, “puta, con ustedes, realmente los cabros se quedan callados, aporta la temática” [...] adquiere un sentido el estar

³³⁷ Aliocha De la Sotta en entrevista realizada por las autoras. Santiago, 26 de junio, 2013.

haciendo teatro no para los pares sino que para gente distinta, gente que puede alimentar un tema de desarrollo, como en este caso en el tema del suicidio o el conflicto en educación.³³⁸

Para finalizar, destacamos la total unidad de los trabajos dirigidos por la directora Aliocha De la Sotta en cuanto a los contenidos que aborda, ya que encontramos en cada uno de sus montajes los argumentos ya citados de educación y adolescencia.

³³⁸ Antonio Altamirano, actor cía. Teatro La mala clase, en entrevista realizada por las autoras. Santiago, 25 de junio, 2013.

3.3.2 Investigación y trabajo de mesa

Para comprender los planteamientos que la directora Aliocha De la Sotta expone en sus obras, nos parece necesario conocer los mecanismos bajo los cuales esas materias se conciben previamente a la puesta en escena; es decir, conocer sus métodos de trabajo de mesa y de estudio preliminar de los temas a abordar.

Podemos reconocer en los mecanismos del trabajo investigativo de la directora tres puntos esenciales:

a) Adaptación del texto dramático

El primer punto tiene que ver con la adaptación dramática de las obras que dirige, ya que en su mayoría son versiones de otros textos pertenecientes al teatro y la literatura universal. Esta adaptación es realizada por De la Sotta y luego es propuesta al colectivo. Esta manera de operar se inició con su primer montaje, *La lluvia de verano*, donde la artista propuso la idea de la obra a partir de una adaptación al teatro de una novela, la cual realizó durante su estadía en Bélgica.

[...] la adaptación es de la novela de la Marguerite Duras, yo ya la tenía hecha. [...] Aludíamos mucho a la pobreza, porque sabíamos que eran pobres donde sucedía la historia de *La Lluvia de Verano*, y a través de eso comenzamos a investigar [...] ³³⁹

Este primer momento de la elaboración del trabajo de Aliocha De la Sotta, guarda relación con revisar los clásicos y ponerlos en función de una investigación posterior, como nos deja ver la cita anterior.

³³⁹ *Ibidem.*

Es así como se mantiene este formato de elección del texto en su segundo montaje a realizar: “*Presente!* fue una adaptación de la obra de Wedekind, la adaptación la hice yo, pero trabajé muy en conjunto con Cristian Lagreze y Manuela Infante en ese proyecto.”³⁴⁰

El referente de *Presente!* es la obra teatral de Frank Wedekind *Despertar de primavera*, y en esta ocasión, De la Sotta quiso proponer una nueva visión del clásico teatral, que tiene relación con el “vivir el presente” y ser capaz de tomar partido de las decisiones.

Para su siguiente trabajo escénico, Aliocha De la Sotta realizó nuevamente una adaptación, esta vez de la novela de Eduardo Barrios *La historia del niño que enloqueció de amor*.

Para tal labor, la directora creó un texto donde la historia es vista a través de los ojos de un testigo y varias décadas posteriores al desarrollo del argumento central.

No obstante, en 2009, decidió trabajar con el dramaturgo Luis Barrales.

“Ya Barrales, ¿hagamos esto?” y todo el mundo dijo “sí” y yo sabía sobre los hitos, digamos. Sabíamos que teníamos que hablar de la municipalización y sobre todo tenía yo la tesis que la municipalización solamente hacía mano de obra barata, y fue en base a esa premisa que decidimos comenzar a escribir la obra. Se hacían improvisaciones, Barrales iba, después se iba, escribía y después nos enviaba y así sucesivamente.³⁴¹

En ese sentido, es el primer montaje que trabaja junto a un dramaturgo, paralelamente con las investigaciones, el estudio y el trabajo escénico.

³⁴⁰Ibidem.

³⁴¹Ibidem.

Sin embargo, al mismo tiempo que desarrollaba este trabajo, De la Sotta se encontraba realizando la obra *Galilei*, en la cual aplicó el mismo mecanismo de la adaptación de un texto teatral, esta vez, tomando también otros referentes.

[...] *Galilei* es una adaptación del texto de Bertolt Brecht...una adaptación bien mínima [...] la obra está inspirada en *Galilei* de Brecht porque es realmente otra obra y, además, que en la obra hay elementos tomados de la biografía de Galilei y datos duros, documentos obtenidos de libros de Galilei, donde está su filosofía más pura.³⁴²

A partir de este trabajo realizado por De la Sotta, Deby Kaufmann, actriz del montaje *Galilei*, comenta:

Recuerdo que Aliocha tenía este montaje en su cabeza mucho tiempo antes de que comenzáramos el proceso colectivo. Me imagino que se dedicó a hacer un análisis del texto original de Bertolt Brecht y a extraer las preguntas que llamaban su atención. También hizo la adaptación del texto, que fue nuestra versión de la obra.³⁴³

En 2011, la directora llevó a escena el texto dramático *Fumar por deporte* del chileno Eduardo Pavez, mientras realizaba funciones de *La mala clase*.

En esta ocasión, Aliocha De la Sotta no debió realizar ningún tipo de adaptación dramaturgica, sino que se centró en el estudio de la temática.

El siguiente trabajo, *La chancha*, surge a partir del texto final de la obra *La mala clase*, donde la Profesora enfatiza:

³⁴²Ibidem.

³⁴³Deby Kaufmann, actriz del montaje *Galilei*. Cuestionario realizado vía internet por las autoras. 2 de julio, 2013.

Profesora: [...] No son capaces de pensar en otros porque ni siquiera piensan en ustedes mismos, quieren parecer japoneses porque es a lo más que pueden aspirar para que nadie se de cuenta que andan en tribus porque son medio indios.³⁴⁴

Teniendo como premisa este planteamiento, De la Sotta recurrió nuevamente al dramaturgo Luis Barrales, quien trabaja en la reescritura de su texto *La chancha*, que ya había sido estrenado anteriormente, esta vez con indicaciones de la directora, para profundizar en el contenido abordado.

³⁴⁴ Barrales, Luis: Op Cit, p. 690.

b) Estudios teóricos preliminares

El segundo objetivo que trabaja Aliocha De la Sotta durante el proceso investigativo, comprende un análisis ideológico de diversas fuentes teóricas. Todo esto con el fin de profundizar de manera crítica en los temas escogidos, generando finalmente un punto de vista grupal fundamentado en dicho estudio.

Por esta razón ahondaremos en los medios utilizados por la directora y sus grupos de trabajo, a través de la investigación en el proceso creativo de cada puesta en escena.

El método de estudio que realizó De la Sotta, para la creación de todos sus montajes, consistió en un examen acabado de los contextos sociales y políticos donde insertó cada una de las historias, a través de una tesis que la directora plantea al equipo a modo de tema para discutir. Luego de las discusiones grupales acerca de la materia propuesta, se elabora una visión colectiva, que se transforma en una tesis re elaborada.

Dentro de este mecanismo, la directora cumple la labor de conducir estas conversaciones y de mantener la relevancia de los contenidos.

Siempre lo que me llamó mucho la atención era su capacidad de aunar colectivo, de configurar una energía colectiva muy rica para la creación, para poder abordar los distintos temas, poder reflexionar, investigar a fondo, discutir, cuestionar la sociedad más que el teatro, darle importancia a un aspecto del trabajo que trasciende, o sea, que va más allá del teatro.³⁴⁵

Podemos observar este mecanismo desde el montaje *La lluvia de verano* donde se indagó, principalmente, los temas de pobreza y segregación regional.

³⁴⁵ Nicolás Pavez, actor cía. Teatro La mala clase, en entrevista realizada por las autoras. Santiago, 25 de junio, 2013.

[...] comenzamos a investigar las casas prefabricadas, las casas que regala el estado, la mediagua. Y con eso llegamos finalmente al concepto del cartón, que en nuestra realidad también tiene otra lectura, digamos, como las casas de cartón son efectivamente las casas de las familias pobres en Chile.³⁴⁶

Gracias a la profundización de esta problemática fue posible la ejecución coherente de la puesta en escena posterior, la cual se trabajó en base al cartón y a la movilidad de los elementos como referencia directa a la fragilidad de la vivienda de familias de escasos recursos.

En el caso de la obra *Presente!* el estudio se ligó, en mayor medida, a un ámbito más existencialista. A partir de este momento, De la Sotta comenzó a utilizar como referente continuo de sus investigaciones al biólogo chileno Humberto Maturana.

[...] en ese momento, nosotros estábamos recién iniciando nuestros estudios sobre la teoría de Humberto Maturana, donde él plantea la importancia de estar en el presente legitimando al otro como un legítimo otro. Presente, no era por presente de la lista, o sea, tiene esa doble lectura, pero la pregunta en el fondo es saber si es que nosotros estamos realmente en el presente, si es que, realmente, cuando estás con el otro lo estás viendo, porque ese presente es de todos en el fondo. Pero otros decían que era el “presente del colegio”, como era para escolares. [...] ³⁴⁷

A raíz de este cuestionamiento propuesto en *Presente!*, se realizó una investigación similar para el siguiente montaje, ya que “con *El Niño que enloqueció de amor* quisimos ampliar que también en ellos estaba el poder cambiar su propio presente.”³⁴⁸

³⁴⁶ Aliocha De la Sotta en entrevista realizada por las autoras. Santiago, 26 de junio, 2013.

³⁴⁷ *Ibidem*.

³⁴⁸ *Ibidem*.

Al surgir la compañía Teatro La mala clase en 2009, se consolidó la metodología de estudio propuesta en los trabajos anteriores, tomando gran relevancia el análisis colectivo de las problemáticas a proponer.

El colectivo reflexiona, no sólo la directora es la que hace el trabajo. [...]Ella va diciendo “haz esto y esto”, te da temas: “tú estudia esto, tú estudia esto otro”, “conversemos, compartamos lo que estudiamos” y ahí empiezan a generarse reflexiones en el grupo.³⁴⁹

A través de estas reflexiones grupales se llevaron a discusión los temas propuestos para el montaje *La mala clase*. En este caso la metodología que se utilizó en las obras anteriores sufrió una variación, ya que se trabajó de forma paralela el texto, las improvisaciones actorales y el estudio acerca de las materias abordadas.

Para la obra *Galilei*, Aliocha De la Sotta no trabajó con el equipo de Teatro La mala clase, sin embargo, mantuvo la metodología de análisis y reflexión compartida. Para esta ocasión, los estudios a realizar tuvieron que ver con el mercado y su influencia en el conocimiento.

[...] investigamos mucho sobre la ecología, por ejemplo, los lagos, las aguas contaminadas, si es que hay información acerca de eso, pero no sólo nos quisimos basar en eso, sino que, hacer una pregunta sobre la verdad [...] ³⁵⁰

Además de estos contenidos, se tomó en cuenta la investigación acerca del personaje histórico Galileo Galilei, considerando los paradigmas propios de su

³⁴⁹ Mónica Ríos, actriz cía. Teatro La mala clase, en entrevista realizada por las autoras. Santiago, 25 de junio, 2013.

³⁵⁰ Aliocha De la Sotta en entrevista realizada por las autoras. Santiago, 26 de junio, 2013.

época, con el fin de establecer un paralelo entre las problemáticas actuales y los postulados de ese momento.

En cuanto al montaje, comenzamos con un mes de sesiones de trabajo de mesa, en donde se abrió una conversación sobre los paradigmas que rescata la historia de Galilei, así como Brecht en su texto y que rodean al personaje: el contexto de la Inquisición, el catolicismo, el poder, la razón, la sociedad, entre otros. Fuimos haciendo un traslado de aquellos paradigmas a problemáticas que nos resonaban en ese momento y fue así como hicimos analogías de estos asuntos con nuestra contingencia, que no distaba mucho de la del siglo XVI o XVII. Nuestros paradigmas resultaron ser: el mercado y el tratamiento de la economía, la ciencia, la ecología, la educación, la política y el poder de las religiones. De esto se extrajeron preguntas y una idea de lo que queríamos representar.³⁵¹

De este proceso destaca la reflexión del equipo como eje fundamental de la investigación. Deby Kaufmann, actriz del montaje *Galilei*, manifiesta: “Siempre fue muy abierto el aporte que podíamos hacer como actores. Aliocha nos entregó el espacio de creación a nosotros. Tanto en el estudio como en la actuación [...]”³⁵²

Fumar por deporte, el montaje que tiene por argumento el vacío generacional de un grupo de jóvenes de clase alta, significó para la directora profundizar en las concepciones de mundo de la derecha chilena.

[...] realmente para nosotros fue eso: investigar qué es lo que significa la derecha chilena [...] ¿Somos conscientes de lo que significa?, ¿Sabemos lo que es el Opus Dei?, ¿Sabemos de la moral que está detrás de eso?, ¿Todo lo que es el machismo?.³⁵³

³⁵¹ Deby Kaufmann, actriz del montaje *Galilei*. Cuestionario realizado vía internet por las autoras, 2 de julio, 2013.

³⁵² Ibídem.

³⁵³ Aliocha De la Sotta en entrevista realizada por las autoras. Santiago, 26 de junio, 2013.

Podemos ver, a través de este estudio preliminar, cómo se sientan las bases para el posterior trabajo actoral, otorgando ciertos códigos consensuados. Todo esto se transformó en la principal herramienta de creación escénica, ya que el análisis previo entregó referentes esenciales para el equipo de trabajo. Estos referentes son los que se plasmaron en la puesta en escena en su totalidad.

Para la compañía Teatro La mala clase tiene fundamental importancia la necesidad de generar un punto de vista por medio de la investigación teórica. Tal como se observa en su última producción escénica *La chancha*, donde se debatieron distintas miradas acerca de la juventud mediatizada por las redes sociales actuales, no necesariamente desde un punto de vista realista.

Yo pienso que la confrontación fue también un tópico, porque de alguna manera investigamos, pero tampoco tratamos de ser fieles, sino que estamos tratando de poner una opinión a través de eso. Nos hemos pillado en foros donde los niños se sienten ridiculizados a través de la obra, y de alguna manera también era nuestro empuje, o sea no ridiculizar, tampoco es buscar eso como efecto, pero sí emplazarlos de una manera no cómoda, no placentera a una reflexión sobre ciertas decisiones que a veces tienen que ver con un momento y una edad.³⁵⁴

Es en esta reflexión acerca de la juventud, como un momento específico de la vida, donde se plantearon los temas a estudiar, consultando nuevamente a Humberto Maturana, específicamente, en sus tratados sobre la disputa entre lo matrístico y lo patriarcal.

La adolescencia es el tránsito cultural de pasar de una cultura matrística a otra patriarcal. La cultura matrística y patriarcal son completamente oponentes: se crece dentro de ciertas relaciones de colaboración, de respeto y de participación, luego de lo cual se pasa a vivir en la competencia, en la negación, en la lucha.

³⁵⁴ Iván Parra, actor cía. Teatro La mala clase, en entrevista realizada por las autoras. Santiago, 25 de junio, 2013.

[...]El conflicto entre este reducto matrístico que es la mujer y la autoridad del padre ocurre por motivos de cultura no por razones de sexo.³⁵⁵

A partir de la reflexión que expone Maturana, se sitúa el análisis previo de *La chancha*, ya que plantea el derrocamiento de estos sistemas culturales opuestos como un modo de crecimiento social y espiritual en los jóvenes. “Además, al trabajar con adolescentes es súper necesario no establecer un código de lo heteronormado dentro de las obras”.³⁵⁶ Aliocha De la Sotta indagó en este concepto para la construcción del montaje, comprendiendo la adolescencia como una extensión del reducto matrístico, ya que éste se sitúa en una etapa de la vida donde existen mayores posibilidades de experimentación desprejuiciada y de crecimiento emocional a través de la colaboración.

La confrontación dada en el estudio preliminar dio paso a precisar un criterio común en la compañía frente a los diversos temas abarcados por los montajes de la directora, generando una cierta metodología investigativa.

Por consiguiente, el procedimiento abarcado por la directora comprende la necesidad de una discusión acabada en torno a los contenidos tratados, siendo fundamental para la generación de una tesis que sostenga la puesta en escena. Así lo afirma Iván Parra, quien se ha desempeñado como asistente de dirección de Aliocha De la Sotta, además de actuar en alguno de sus montajes: “La metodología sería, en ese caso, encontrar una idea en común y eso sí que es sagrado en este grupo. O sea, como tratar de aunar un criterio y ahí la Aliocha es la que va organizando eso.”³⁵⁷

³⁵⁵ Maturana, Humberto: *La democracia es una obra de arte*, “Educación para la democracia”, Editorial Magisterio, Bogotá, 1994, pp. 13, 14.

³⁵⁶ Aliocha De la Sotta en entrevista realizada por las autoras. Santiago, 15 de abril, 2013.

³⁵⁷ Iván Parra, actor cía. Teatro La mala clase, en entrevista realizada por las autoras. Santiago, 25 de junio, 2013.

c) Planteamiento de la tesis grupal

Luego de realizados los pasos anteriores que guardan relación con el planteamiento de los temas y el estudio posterior de éstos, De la Sotta y su equipo se encargan de establecer la tesis final que será el soporte principal de la creación artística.

Por lo general, la Aliocha siempre trabaja con tesis teóricas, en realidad, que elabora, pero que luego, de una u otra manera se llevan a la práctica muy concretamente.³⁵⁸

Si bien este procedimiento ha sido aplicado por la directora desde sus primeros trabajos, con la compañía Teatro La mala clase se ha reafirmado, de forma sistemática un método concreto de trabajo.

El producto artístico apuntará, entonces, a reforzar las opiniones propuestas en esta idea colectiva, teniendo gran relevancia los mecanismos que se utilizarán para ello, ya que, finalmente, es la obra teatral la que llegará a los espectadores, no así el estudio previo. “Entonces, es importante cómo se potencia eso (la puesta en escena) en función de lo que se quiere decir, de la tesis grupal.”³⁵⁹

En lo que respecta al trabajo de mesa e investigativo que propone De la Sotta, podemos concluir la relevancia de estos tres puntos de desarrollo; adaptación del texto dramático, estudios teóricos preliminares y planteamiento de la tesis grupal, los cuales son indispensables en su quehacer artístico previo al trabajo de montaje.

³⁵⁸ Paulina Giglio, actriz cía. Teatro La mala clase, en entrevista realizada por los autores. Santiago, 25 de junio, 2013.

³⁵⁹ Andrea Giadach, actriz del montaje *La lluvia de verano*, en entrevista realizada por las autoras. Valparaíso, 23 de julio, 2013.

A continuación nos abocaremos al análisis de los elementos escénicos de las obras estrenadas de Aliocha De la Sotta, basándonos en material recopilado de prensa y otorgado por la directora, además de entrevistas realizadas por las autoras. Todo lo anterior, con el fin de comprender a cabalidad el desempeño de la artista y así, generar una posible poética directorial.

3.3.3 Actuación

En este punto estudiaremos el tratamiento realizado por Aliocha De la Sotta en cuanto al ejercicio actoral, desde los trabajos puramente creativos, hasta los resultados observados en sus puestas en escena.

Es importante destacar en este tema la experiencia personal de la directora como actriz, ya que debido a aquello, le ha sido posible profundizar en dicha materia. De la Sotta fortaleció su propio rendimiento actoral durante su estadía en Bélgica donde estudió Arte Dramático, ya que obtuvo en dicho lugar variadas técnicas, principalmente vocales, que aportaron de manera considerable a su crecimiento artístico.

Entonces cuando volví ya sabía de técnicas vocales, que fue como lo primero que me empezó a dar la posibilidad de trabajar con compañías de teatro, hacer clases [...] siento que afuera (Bélgica) fue cuando pude ver el espesor de la profesión, el espesor del oficio, que tenía otras especificidades que también me eran atractivas, donde una de esas es el trabajo del actor; mirar el proceso actoral, qué sucedía con el actor en los ensayos, qué sucedía luego con el actor en el escenario cuando ve al público, el fenómeno de la voz.³⁶⁰

Además de las técnicas referidas a lo vocal, De la Sotta adquirió el conocimiento que luego aplicaría en todos sus montajes con respecto al trabajo actoral: El sistema de entrenamiento de Jerzy Grotowski.

[...] hay cosas profundas en el camino del actor también. Yo no sabía nada del teatro grotowskiano, por ejemplo, y solamente lo aprendí en Europa, en Chile no se estudiaba en mi época a Grotowski, no era considerado una tendencia teatral ni

³⁶⁰ Aliocha De la Sotta en entrevista realizada por las autoras. Santiago, 15 de abril, 2013.

nada, y en Europa se estudia mucho por la sabiduría que tiene con respecto al trabajo del actor, entonces, en ese espacio, aprendí mucho, porque mi escuela era principalmente grotowskiana.³⁶¹

La profundidad de la que nos habla De la Sotta tiene relación directa con el sistema que propone Grotowski en sus postulados sobre el Teatro Pobre, en lo que se refiere al entrenamiento psicofísico del actor, donde toma especial relevancia el trabajo de desprendimiento y desbloqueo físico y mental del artista.

Educar a un actor en nuestro teatro no significa enseñarle algo; tratamos de eliminar la resistencia que su organismo opone a los procesos psíquicos. El resultado es una liberación que se produce en el paso del impulso interior a la reacción externa, de tal modo que el impulso se convierte en acción externa. [...] La nuestra es una *vía negativa*, no una colección de técnicas, sino la destrucción de obstáculos.³⁶²

La artista ha llevado a la práctica este planteamiento de Grotowski, mediante un entrenamiento físico intensivo con cada uno de los elencos con que ha trabajado, ya que no se trata de adquirir habilidades, sino de eliminar las resistencias. Es así, que De la Sotta demuestra una fuerte tendencia a la dirección de actores, siendo ése su lugar predilecto dentro de las labores de la dirección.

A mí me gusta la idea y después encontrarme con ellos ahí en el escenario, ahí sí los veo, veo los cuerpos, veo cuando respiran, veo cuando no. Ahí me siento en mi terreno, cuando estoy con el actor, cuando lo puedo dirigir [...] ³⁶³

³⁶¹ *Ibidem.*

³⁶² Grotowski, Jerzy: *Hacia un teatro pobre*, Siglo XXI Editores, México, 2006, pp.10, 11.

³⁶³ Aliocha De la Sotta en entrevista realizada por las autoras. Santiago, 26 de junio, 2013.

En cuanto a las labores que se plantea Aliocha De la Sotta con respecto al trabajo actoral, considera de suma importancia la conciencia del ritmo y la rigurosidad de éste.

[...] para mí, el ritmo es lo más importante. La respiración del actor y el ritmo porque para mí el teatro es acción no más. [...]Lo difícil es que es tan preciso, o sea, de hecho, tú ves las marcas en el piso, las sillas así, los tres cuartos acá [...] yo los molesto caleta con esas cosas. [...] es fácil que uno como actor muera, andar siguiendo marcas y que la obra no suceda, entonces, no es solamente la marca, sino que además recordar constantemente por qué [...] yo soy agujona para eso, el foco acá, la mano allá, aquí hay una pausa, la música tiene que entrar en esa frase. Para esas cosas así, obsesa, cosas súper concretas como “miren para allá” porque la tensión, la energía, el cuerpo. Esas cosas que son mínimas, son sutiles.³⁶⁴

Además, de estas consideraciones se desprende la importancia que le da al estado del actor: “los chiquillos siempre se ríen porque yo digo que el actor sólo tiene que estar en su presente, nada más, ‘tú, aquí y ahora’”.³⁶⁵

Esta metodología es aplicada por De la Sotta desde su primer montaje *La lluvia de verano*. Así lo demostró Andrea Giadach, parte del elenco de la obra, quien relató su experiencia en este proceso creativo, enfatizando la relevancia artística que significó para ella:

[...] ese proceso a mí me marcó mucho como actriz y también como visión de teatro, mi visión sobre el teatro, puesto que la Aliocha venía con toda una idea,

³⁶⁴Íbidem.

³⁶⁵Íbidem.

toda una propuesta que ella ya había adquirido en Bélgica, entonces la empezó a canalizar en esta primera obra que montó acá en Chile.³⁶⁶

Para este primer montaje, la elección de la técnica teatral a utilizar fue la del teatro épico, ya que De la Sotta consideró apropiado el mecanismo narrativo y dialéctico que lo caracteriza, además de la intervención ideológica de los actores en la escena misma.

Ellos vienen a decir lo que piensan, cuál es su punto de vista como actor dentro de este montaje y por ende dentro de este país. En cuanto a la técnica, hay un trabajo corporal y vocal basado en la metodología de Grotowsky, además hacemos todas las escenas, porque así el actor reacciona a las diferentes situaciones. Ellos están obligados a mostrarme qué están sintiendo al ejecutar determinada escena. [...] la teoría del teatro épico dice que no hay papeles contruidos psicológicamente, sino que el personaje es el resumen de cómo reaccionó a cada una de las diferentes situaciones. El actor toma decisiones, se enfrenta a contradicciones y opta.³⁶⁷

Como consecuencia de las decisiones tomadas por el actor en escena, existieron otros mecanismos de operación de parte de los intérpretes, como por ejemplo, la narración hacia el público y la utilización de una escenografía funcional y manipulable.

[...] sabíamos varias cosas, por ejemplo, que los actores iban a manipular la escenografía porque dentro del texto, por ejemplo, había varios momentos en que los actores hablaban en tercera persona, o sea, le contaban al público lo que

³⁶⁶ Andrea Giadach, actriz en montaje *La lluvia de verano* en entrevista realizada por las autoras. Valparaíso, 23 de julio, 2013.

³⁶⁷ Aliocha De la Sotta, "Sexto sentido", *El Mercurio de Valparaíso*, 27 de junio, 2001. <http://www.mercuriovalpo.cl/site/edic/20010626210151/pags/20010627001212.html>

estaba sucediendo. Por lo tanto, existía una zona, que nosotros llamamos “tercera persona”, por eso sabíamos que el actor iba a modificar su propio espacio.³⁶⁸

Debido a la exigencia requerida de la propuesta escénica, *La lluvia de verano* se caracterizó por un destacado trabajo interpretativo de los actores, donde el entrenamiento fue fundamental en la creación. Es por esto que la prensa lo expresó de tal manera. Encontramos en la crítica de Eduardo Guerrero, en el diario *La Tercera*, quien manifestó que este montaje “[...] atrae de principio a fin. Como se dijo antes, por su simpleza, por el cohesionado trabajo de los actores (en lo individual y en lo colectivo), por la inteligente dirección de Aliocha de la Sotta, por la frescura de la propuesta.”³⁶⁹ Por otro lado, Manuela Grau de la Revista Virtual *Escáner cultural*, aludió a una “buena dirección de actores que logra hacerlos creíbles en sus roles de niños a través de gestos, actitudes, lenguaje pero sin caer en la caricatura”³⁷⁰, destacando una vez más el trabajo colectivo.

Como conclusión del trabajo actoral en este montaje, cabe destacar la importancia del entrenamiento intensivo y focalizado a la labor del intérprete, otorgándole así, una conciencia de colectivo fundamental para la propuesta escénica.

[...] fue muy importante, metodológicamente, situarnos en ese entrenamiento corporal porque eso tenía repercusiones directas sobre el montaje, entonces, todo lo que trabajábamos allí, desde el desbloqueo hasta el trabajo con el otro, el ritmo, la escucha, el trabajo en equipo, todo eso ya es una metodología desde el entrenamiento. Y luego, simplemente, el trabajo más actoral es una consecuencia de aquel trabajo corporal. [...] no hay autocomplacencia, autoreferencia, no hay vanidad en el sentido actoral. Para mí dos cosas me quedaron: una, el trabajo

³⁶⁸ Aliocha De la Sotta en entrevista realizada por las autoras. Santiago, 26 de junio de 2013.

³⁶⁹ Eduardo Guerrero, *La Tercera*. <http://www.tnch.uchile.cl/obras/presente/critica.php>

³⁷⁰ Manuela Grau, Revista virtual *Escáner Cultural*, número 35, año 3, 2001.

<http://www.escaner.cl/escaner35/teatro.htm>

corporal que tiene directa relación con lo escénico, muy concreto y el otro, es el trabajar en función de un relato que es colectivo. Esas dos cosas. Y tranquilizar la vanidad desde mucho lugares, que actuar es mucho más tranquilo, estar tranquilo primero.³⁷¹

Para su segundo montaje, *Presente!*, Aliocha De la Sotta utilizó la metodología de entrenamiento que había desarrollado en su trabajo anterior. Esta vez, la aplicación de este sistema estuvo en función del trabajo de un colectivo numeroso, donde la acción dramática y la música en vivo necesitaron una comunicación constante, por ende, un trabajo actoral en total disposición de potenciar aquella propuesta.

Otro aspecto destacable del quehacer actoral de esta obra fue el desarrollo de los personajes a través de las acciones físicas propuestas por Grotowski. Esto fue posible debido a las investigaciones realizadas por el elenco, siempre desde las estructuras físicas analizadas en los jóvenes, llevándolas posteriormente a la escena.

Por lo delicado del tema a abordar en este montaje, se realizó un entrenamiento profundo en cuanto al aspecto psicofísico de los actores, todo esto, en fin de potenciar el discurso existencialista que postula la obra.

En el caso de la obra *La historia de un niño que enloqueció de amor*, son identificables dos polos actorales opuestos, que a la vez, complementan la escena.

[...] la banda contaba una historia y en ese momento íbamos a esta especie de set de época e íbamos a esta cosa del pasado, de hecho la historia que cuentan los

³⁷¹ Andrea Giadach, actriz del montaje *La lluvia de verano*, en entrevista realizada por las autoras. Valparaíso, 23 de julio, 2013.

rockeros estaba en el 2004 y la historia del niño que enloqueció de amor estaba en el 1900.³⁷²

Por este motivo las actuaciones variaron en estos dos sectores de la escena. Por un lado, podemos observar el trabajo actoral de los músicos que representan a la banda de rock, los cuales narran la historia, dirigiéndose al público a manera de un espectáculo musical. Por otro lado, la historia central de Juan, el niño protagonista, se interpretó a manera de mostrar a los personajes de la época aludida.³⁷³

Pese a ser dos espacios de la actuación diferentes, cabe mencionar la comunicación constante entre ellos, ya que las actuaciones de los personajes de época respondían a la narración de la banda de rock, principalmente a través del ritmo (acelerando o pausando), otorgando una especie de musicalidad a la actuación, unificando la escena.

Destaca también la utilización de partituras corporales por parte de los personajes de época, además de poseer, cada uno, un gestus que lo particulariza en su rol, alejándose de la mirada realista. Ejemplo de esto es el personaje de la Abuela, ya que fue representado por un hombre que utilizó el gestus adecuado para su interpretación.

En 2009, al iniciarse la creación de la obra *La mala clase*, comienza un proceso de maduración en cuanto a la metodología de dirección de actores, por parte de Aliocha De la Sotta, sobretodo, teniendo en cuenta que ese mismo año realizó la dirección del montaje *Galilei*. Ambos montajes fueron abordados desde lo actoral de maneras muy opuestas, sin embargo, el proceso para llegar a ello se basó, principalmente, en la improvisación y la propuesta de los intérpretes.

³⁷² Aliocha De la Sotta en entrevista realizada por las autoras. Santiago, 26 de junio, 2013.

³⁷³ Véase DVD Anexo, *La historia de un niño que enloqueció de amor*, Extracto obra.

En cuanto al montaje propiamente tal, la directora utilizó varios mecanismos de extrañamiento durante el transcurso de la obra, con el fin de generar algún objetivo en particular.

[...] donde hay que pensar siempre hay un efecto de extrañamiento, que está marcado por pausa o congelan la acción o aceleran el ritmo, hay distintas maneras de hacer eso y en *La mala clase* no siempre opera igual. Por ejemplo, al principio, opera sólo para que el cabro baje, aterrice, no tienen que escuchar nada más que la música y empezar a leer y reconocer puro gestus, se reconocen todo el gestus y ya están adentro. Cuando empieza el texto, los cabros ya se creen ellos, ¿me entiendes? Entonces ahí ya se produjo ese proceso [...] ³⁷⁴

En este caso señalado por De la Sotta, el efecto de extrañamiento funciona para crear una identificación por parte de los jóvenes espectadores, con los personajes en escena. Todo esto, a través del gestus y las acciones físicas como eje fundamental de la actuación. ³⁷⁵

Como dijimos anteriormente, el proceso actoral para la obra *Galilei*, consistió en las improvisaciones posteriores al trabajo de estudio teórico.

Una vez que extrajimos del proceso de estudio lo que nos interesaba, improvisamos con estas ideas a flor de piel para ver dónde podían aparecer en las escenas que constituían el texto. La adaptación hecha por Aliocha era clara y concisa, nos ayudó mucho a pasar de una etapa (trabajo de mesa) a la otra (improvisaciones). Ayudaba a ser un puente por su coherencia. Entonces el texto no fue sino la plataforma más coherente que teníamos para seguir cuestionando, ahora desde la práctica. ³⁷⁶

³⁷⁴ Aliocha De la Sotta en entrevista realizada por las autoras. Santiago, 26 de junio, 2013.

³⁷⁵ Véase DVD Anexo, *La mala clase*, extracto obra.

³⁷⁶ Deby Kaufmann, actriz del montaje *Galilei*. Cuestionario realizado vía internet por las autoras. 2 de julio, 2013.

Al iniciar este trabajo de improvisaciones prácticas, la intervención de la directora se transformó en un punto esencial del trabajo, ya que fue la encargada de conducir este proceso, de manera tal que los objetivos y las discusiones previas fuesen aplicadas en lo actoral.

En cuanto a la metodología con la que se comunicaba con nosotros los actores era muy simple: primero nos dejaba buscar libremente las escenas, que en su mayoría se componían de diálogos sostenidos entre Galilei y otro personaje; luego, y a medida que construíamos estas relaciones, nos recordaba las preguntas, los problemas, las ideas que habíamos estado estudiando. Nos hizo cuestionar cómo diríamos esto o aquello si quisiéramos obtener ciertos resultados. Y así se construía la obra como un todo. [...] Tanto en el estudio como en la actuación, dejábamos salir nuestras particularidades y puntos de vista. Las decisiones finales de esto las hacía ella luego de darnos este espacio.³⁷⁷

Cabe mencionar la labor constante en la dirección de Aliocha De la Sotta durante el proceso de la obra *Galilei*, ya que su insistente reiteración a los actores de los conceptos seleccionados durante la investigación permitió llevar a cabo un montaje donde es posible reconocer las materias estudiadas a través de la actuación.³⁷⁸

En la obra *Fumar por deporte*, donde se gestó la compañía Teatro La mala clase, el principal enfoque en cuanto al trabajo actoral estuvo ligado a la caracterización de los personajes, los cuales se muestran completamente opuestos a los protagonistas de *La mala clase*.

En este sentido, la directora comenta el desafío actoral que significó para la compañía enfrentarse a estos roles, sosteniendo, de todas maneras, la confianza en el elenco y sus capacidades actorales, expresando que “son muy buenos

³⁷⁷ Ibídem.

³⁷⁸ Véase DVD Anexo, *Galilei*, extracto obra.

actores”³⁷⁹ ya que logran desempeñarse en diversos roles, a través de un entrenamiento riguroso.

Para la construcción de los personajes, los actores se basaron principalmente en el texto, ya que éste define las características esenciales de ellos.³⁸⁰

El texto *Fumar por deporte* se construye a través de este sinsentido en el diálogo de sus personajes, y en base a este fenómeno, se desarrolló la propuesta de los actores.

Otro elemento significativo fue la creación de un contexto particular para los jóvenes de la obra: “[...] inventamos nosotros que cada uno de esos cabros eran los hijos de los ministros de Piñera, da lo mismo, eso no lo sabe nadie, esas son cosas que nosotros nos inventamos.”³⁸¹ Esto generó una imaginaria que sirvió como material de trabajo para cada actor.

Al igual que en los montajes anteriores, los personajes buscaron ser socialmente reconocibles a través del gestus que expresa cada uno. De esta manera, se hizo posible que un mismo actor o actriz fuera capaz de interpretar a más de un rol en esta puesta en escena, desarrollando acciones físicas específicas y una caracterización diferente para cada personaje.

Finalmente, con la obra teatral *La chancha*, el punto de partida para el trabajo de creación actoral y temático se centró en el suicidio colectivo de un grupo de jóvenes pertenecientes a tribus urbanas.

Para tal creación, el elenco de Teatro La mala clase, junto a la directora, realizaron una investigación en terreno, como ejercicio actoral, del lugar donde los jóvenes protagonistas se mataban.

³⁷⁹ Aliocha De la Sotta, en entrevista realizada por las autoras. Santiago, 26 de junio, 2013.

³⁸⁰ Véase DVD Anexo, *Fumar por deporte*, extracto obra.

³⁸¹ Aliocha De la Sotta, en entrevista realizada por las autoras. Santiago, 26 de junio, 2013.



Ejercicio actoral en terreno. Fotografía otorgada por la directora.

Por otro lado, el proceso creativo tuvo relación con la observación de los referentes visuales que poseen estos grupos sociales estudiados.

Observación, pero también trabajamos en base a imágenes, imágenes de adolescentes o de dibujos animados, en este caso, los animé y también imágenes de otras cosas, no necesariamente en relación a la obra.³⁸²

Estas imágenes a las que alude Paulina Giglio, actriz del montaje *La chancha*, son fotogramas de dibujos animados japoneses y de otras imágenes, que ayudaron al proceso creativo de los personajes.

³⁸² Paulina Giglio, actriz del montaje *La chancha*, en entrevista realizada por las autoras. Santiago, 25 de junio, 2013.



Fotogramas utilizados por el elenco, otorgados por la directora.

Es así como el trabajo actoral se desprendió de la observación de estas imágenes, desencadenándose en la creación de partituras corporales concretas que son utilizadas en la puesta en escena, además de otorgar una kinética particular a cada personaje.³⁸³ Es decir, cada rol poseía movimientos físicos específicos al momento de actuar, los cuales fueron sustraídos de aquellos referentes visuales.

[...] evocan una acción concreta, entonces nosotros revisamos una estructura física a nivel de acción en el tiempo que va haciendo una gran estructura, por

³⁸³ Véase DVD Anexo, *La chancha*, Extracto obra n°2.

decirlo de algún modo. La obra se fija, luego de eso tenemos que darle vida, tenemos que darle diálogo, ritmo, trabajar sobre diversos principios [...] ³⁸⁴

La estructura física es uno de los recursos actorales elementales en la creación de los montajes de Teatro La mala clase, ya que existe una conciencia por parte del equipo, relativo a la distancia en la que se encuentran con los referentes que eligen. En este sentido, nos parece interesante rescatar la visión de los actores, con respecto a sus experiencias desde lo físico hasta la concepción crítica de los modelos que utilizan.

Me pasa, en lo personal, que no me es complejo a nivel de armarlo, pero sí al hacerlo, no sentirme ridícula. No sé cómo explicarlo, es creer y decir “ya, tienes 32 años y estoy haciendo movimientos de una cabra de 16”, como desprejuiciarme de mi propia edad y decir “bueno, yo igual lo puedo hacer, si mi cuerpo me lo permite”.³⁸⁵

Entender el riesgo que implica la interpretación de personajes tan ajenos a los actores mismos, provoca en éstos la necesidad de un trabajo actoral riguroso, el cual busca generar una propuesta concreta más allá del referente mismo.

[...] los grupos que elegimos para representar siempre están en una distancia con nosotros, entonces esa distancia hay que transformarla en lenguaje. [...] No poner en comodidad a los adolescentes, también es una estrategia. Es una forma de decirles “mírate con distancia, ¿te ofendo?, bueno, eso yo opino de ti” y que el otro

³⁸⁴ Nicolás Pavez, actor del montaje *La chancha*, en entrevista realizada por las autoras. Santiago, 25 de junio, 2013.

³⁸⁵ Mónica Ríos, actriz del montaje *La chancha*, en entrevista realizada por las autoras. Santiago, 25 de junio, 2013.

también pueda decir “bueno, yo no soy eso, soy otra cosa”. Pero es una toma de decisión, de algo tan difícil hoy en día, que es tomar posición.³⁸⁶

Este lenguaje concreto que se genera a través de la propuesta actoral, a su vez, demanda un esfuerzo físico considerable del cual el equipo está consciente, manifestando que, en la ejecución de éste, existe una labor importante. Con respecto a esto, Iván Parra expresó: “Pareciera que no escatimáramos en ningún costo a nivel de lo que implica el sacrificio de ese lenguaje. [...]”³⁸⁷

Paralelamente al trabajo actoral en específico, la propuesta escénica de *La chancha* contempló la utilización de recursos escenográficos complejos que buscaban integrar el sentido de lo virtual en escena. Por consiguiente, las actuaciones se ven determinadas por esta circunstancia, desarrollándose al servicio del discurso completo del montaje. Esta situación se manifestó, por ejemplo, en las actuaciones que debieron realizarse hacia las cámaras, y en la proxémica de los actores.³⁸⁸

[...] ahí empezó la investigación, cómo mostrar un chat, cómo hacer que eso sea dinámico, que eso atrape al cabro y que no latee, y también yo sabía que cuando ellos se encontraban al final de la obra, cuando se tocaban, yo nunca más quería volver a lo parafernático, porque ahí me importaba que lo que más sucediera fuera el cuerpo, y que eso era lo más importante. También a modo de contenido, que igual fuera más atractivo el actor solo sin la lucha del actor con lo parafernático [...]³⁸⁹

En medio de esta pugna del actor frente al espectáculo técnico, existen decisiones directoriales por parte de Aliocha De la Sotta, que conducen la

³⁸⁶ Iván Parra, actor cía. Teatro La mala clase, en entrevista realizada por las autoras. Santiago, 25 de junio, 2013.

³⁸⁷ *Ibidem*.

³⁸⁸ Véase DVD Anexo, *La chancha*, extracto obra n° 1.

³⁸⁹ Aliocha De la Sotta en entrevista realizada por las autoras. Santiago, 26 de junio, 2013.

actuación de los personajes en pos del discurso que busca entregar. Este es el caso del ejemplo que señala en la cita anterior, además de momentos determinados donde dirige alguno de los textos hacia el público, de tal forma que los espectadores se identifiquen como receptores directos de éstos. Es decir, existe la decisión por parte de la artista de interpelarlos directamente, sin mediación de otro personaje.

Finalmente, es importante destacar el rol de la directora en cuanto a las decisiones que se deben abordar. Si bien el proceso creativo del actor tiene la característica de ser libre y experimental, las decisiones finales y las exigencias que requiere este proceso siempre son tomadas y abordadas por Aliocha De la Sotta.

Para mí, una directora muy clara, todo el trabajo que te exige es como un equilibrio. Tienes que ir a investigar, tienes que aprenderte muy bien el texto, tienes que estar muy atento, muy riguroso, también buscar un referente, una particularidad. Cuando llegas al escenario también el cuerpo tiene que estar presente así como la cabeza trabajando, y ponerle finalmente las emociones. Entonces, yo encuentro que siempre te exige estar en tres ángulos y racionalmente trabajando algo sensorial, que es súper difícil de hacer, pero que es muy claro y te da todas las herramientas para conseguirlo.³⁹⁰

De esta manera, concluimos el análisis con respecto a los procedimientos actorales que ejecuta la directora en cada uno de sus montajes estrenados, donde se distingue la rigurosidad frente al trabajo de los actores, la búsqueda permanente de referentes físicos y la integración constante de los conceptos estudiados en la etapa de investigación teórica, puestos al servicio del desarrollo de la obra teatral.

³⁹⁰Cecilia Herrera, actriz cía. Teatro La mala clase, en entrevista realizada por las autoras. Santiago, 25 de junio, 2013.

3.3.4 Vestuario

Otro elemento importante dentro de la puesta en escena es la utilización del vestuario. En el caso de Aliocha De la Sotta, es relevante para ella derivar esta labor a un tercero, es decir, es imprescindible el trabajo de un diseñador o diseñadora que esté creando una propuesta a la par de la creación actoral y consecuente a la investigación previa que realizó el grupo en general.

En su primer montaje *La lluvia de verano*, De la Sotta trabajó la idea del vestuario con la diseñadora Betzy Quiroz, junto a la cual desarrollaron una observación del contexto donde se insertó la historia de la obra. “Como ensayábamos mucho en los cerros de Valparaíso, en los vestuarios nos basamos en lo que veíamos en verdad en la gente que vivía en la ciudad, arriba en los cerros.”³⁹¹

Por este motivo se observa la utilización de prendas de vestir gastadas, heredadas y/o reutilizadas, es decir, vestuario que denotaba un uso anterior y, en algunas ocasiones, aludía a décadas pasadas. Todo esto como un signo que sugería un realismo en la representación de aquellos roles marginales.



La lluvia de verano, Revista virtual *Escáner Cultural*, 2001.

³⁹¹ Aliocha De la Sotta en entrevista realizada por las autoras. Santiago, 26 de junio, 2013.

Cabe señalar que la propuesta de vestuario se enmarcó dentro de la simpleza total del diseño integral de la obra, buscando incentivar la utilidad de los elementos en función de un discurso colectivo por sobre un efecto estético, ya que “la opción escogida es de un teatro de carácter brechtiano, con todas sus reales implicancias (decimos esto porque muchas veces, incluso, se monta al propio Brecht sin siquiera acercársele en lo más mínimo a su esencia)”³⁹²

En el siguiente montaje *Presente!* el diseño de vestuario estuvo a cargo de Macarena Ahumada. Esta propuesta hizo referencia al vestuario escolar de forma neutra. Es decir, no se utilizó ningún elemento característico de algún colegio en particular, como corbata de un color determinado ni insignias, y tampoco se hizo mención a grupos sociales específicos, sino que intentó destacar la figura del adolescente de manera transversal.



Presente!, (2004) <http://www.tnch.uchile.cl/obras/presente/sintesis.php>

³⁹² Eduardo Guerrero: crítica *La lluvia de verano*, Diario *La Tercera*.
<http://www.tnch.uchile.cl/obras/presente/critica.php>

Como hemos visto anteriormente, el objetivo de la puesta fue puntualizar los rasgos existencialistas de la adolescencia. Es así como los jóvenes de *Presente!* utilizaron el uniforme escolar en los colores blanco y gris, sin demostrar mayor especificidad en ellos.

En *La historia de un niño que enloqueció de amor*, nuevamente Macarena Ahumada realizó el diseño de vestuario, esta vez trabajando en base a dos propuestas paralelas: Por un lado, se confeccionaron prendas de época que aludían al año de la historia original, principios del siglo XX.



La historia de un niño que enloqueció de amor, 2007, fotogramas Extracto obra.

Por otro lado, se elaboró un vestuario diseñado para una banda de rock “porque la banda contaba una historia y en ese momento íbamos a esta especie de set de época, a esta cosa del pasado.”³⁹³



La historia de un niño que enloqueció de amor, 2007, fotogramas Extracto obra.

Al igual que en la obra *Presente!*, para *La mala clase* el diseño estuvo ligado al uniforme escolar, sin embargo, esta vez se resaltaron las características de cada personaje en función de su particularidad.



La mala clase, 2009. Fotografías de Elio Frugone Piña. www.fototeatro.cl

³⁹³ Aliocha De la Sotta en entrevista realizada por las autoras. Santiago, 26 de junio, 2013.

Los personajes de *La mala clase* son estudiantes de un liceo fiscal, por lo tanto, utilizan un uniforme en común, pero al ser todos de sectores sociales diversos, cada uno posee elementos en su vestuario que nos ayudan a comprender su contexto. Por ejemplo, Francisco, quien es hijo de un obrero, además de utilizar su uniforme del colegio, agrega a éste zapatillas y un jockey. En el caso de Mariela, una niña quien da gran relevancia a los programas juveniles de la televisión, modifica su uniforme con accesorios coloridos como un cintillo, aros llamativos, etc. En el lado opuesto de estos estudiantes podemos ver al personaje llamado Mario, quien es hijo de un político importante de la ciudad. Este joven potencia su imagen de estudiante, ya que además del pantalón y la camisa que usan todos, añade el vestón con la insignia del colegio, y presenta una apariencia más ordenada.

Podemos destacar la utilización del color rojo en las prendas utilizadas, como una manera de unificar a todos los personajes, tanto a los estudiantes como a la profesora.



La mala clase, 2009. Fotografías de Elio Frugone Piña. www.fototeatro.cl

Para *Galilei*, el vestuario estuvo enmarcado dentro de una propuesta de diseño integral realizado por Fernando Briones y Javier Pañella. Este trabajo pretendió integrarse al planteamiento atemporal del montaje, ya que la historia nos muestra al personaje histórico de Galileo Galilei enfrentado a varios personajes que lo cuestionan y enjuician, transcurriendo en un tiempo y espacio indeterminados.

Por esta razón todos los personajes, incluyendo a Galilei, utilizan un vestuario formal: camisas y pantalones de vestir para los hombres, blusas y faldas para las mujeres, en tonos grises. La única particularidad que se puede observar es el desgaste en el vestuario del personaje Galileo Galilei.



Galilei, 2009. Fotogramas Extracto obra.

En la obra *Fumar por deporte*, el vestuario fue diseñado por Yoya Martínez, quien realizó una investigación en los estilos de vestimenta de los jóvenes de clase

social alta de nuestro país. Estos estilos, aunque variados, poseen la característica de ser casuales, es decir, prendas que estos jóvenes utilizarían en una fiesta o reunión social. Además, demuestran ser de calidad y conservar un buen estado.



Fumar por deporte, 2011. Fotografías Dossier Promocional.

En el caso de la última obra de Aliocha De la Sotta, *La chancha*, el vestuario se trabajó en base a referentes visuales muy concretos y que guardan relación con el contexto de los protagonistas de esta historia. Estos puntos de partida para la creación son los animé japoneses, las tribus urbanas y las redes virtuales de comunicación.



Bosquejos diseño de vestuario *La chancha*.

El diseño fue realizado por Los Contadores Auditores, quienes trabajaron en base a una observación de las tribus urbanas, ya que éstas extraen la imagen de los

dibujos animados japoneses y los insertan en la realidad. El trabajo de estos diseñadores consistió, por lo tanto, en trasladar esa interpretación al plano teatral.



La chancha, GAM TV <http://www.gamtv.cl/?p=1289>

Uno de los objetivos que buscó el vestuario en esta obra, consistió en capturar, a través de la visualidad y la elaboración acabada de ésta, la mirada de los jóvenes que usualmente acostumbran ver la vida a través de la web, es decir, indagó en los intereses visuales y estéticos de éstos y los llevó a escena mediante el uso de colores y texturas atractivas a la vista del público adolescente actual.



La chancha, GAM TV <http://www.gamtv.cl/?p=1289>

Para concluir el análisis del vestuario, cabe mencionar que la utilización de éste responde a una necesidad del discurso mismo de las obras, ya que, a excepción de *La chancha*, la confección es simple y se sustenta, principalmente, en

representar a los ejecutantes de un objetivo que supera la visualidad. En otras palabras, el vestuario opera como un indicador de los roles sociales de quienes portan el discurso, generando una imagen estereotipada de los personajes.

3.3.5 Escenografía

Al comprender de manera analítica el trabajo directorial de Aliocha De la Sotta, debemos rescatar los componentes visuales de su propuesta. Un aspecto importante de estos guarda relación con la composición escenográfica, que si bien no es diseñada por la directora, es decisiva su comprensión al descifrar sus planteamientos teatrales.

Como hemos podido destacar en los puntos anteriores, uno de los principales objetivos de la artista para la composición de sus trabajos, es la utilidad de los recursos a utilizar, además de la coherencia total con el discurso que se desea proyectar.

Como un ejemplo de este mecanismo, podemos observar en *La lluvia de verano*, donde la escenografía empleada fue diseñada por el arquitecto Ricardo Ogalde, quien creó su propuesta a partir de la investigación realizada previamente al montaje.

Es así como el concepto del cartón fue llevado a la construcción escenográfica de manera bastante práctica y coherente con la propuesta actoral, a través de una casa construida en su totalidad por cartón, y la cual poseía la característica de ser “armable y desmontable. Esa casa iba mutando mientras los actores la iban moviendo, como una suerte de lego de cartón.”³⁹⁴

La particular casa desmontable tuvo una función acorde a la propuesta del montaje en general, ya que se enmarcó dentro del teatro épico, donde los actores debían narrar a través de las acciones y la modificación del espacio.

Por otro lado, todo el trabajo fue muy interesante con respecto al diseño que trabajamos en ese momento con el Ogalde que es arquitecto. Fue increíble ese

³⁹⁴ Ibídem.

diseño, o sea, fue muy interesante también cómo ocupamos el espacio además.
Descubrir un cuerpo en ese espacio también era muy interesante.³⁹⁵

Para los siguientes dos montajes, *Presente!* y *La historia de un niño que enloqueció de amor*, existió un elemento escenográfico de gran relevancia y que modificó el espacio de manera considerable: una banda de música en vivo.

Para comprender la transformación que esto significó, ejemplificaremos con la obra *La historia de un niño que enloqueció de amor*, ya que debió existir una unidad entre la banda musical, que también eran actores y por ende, actantes de la narración total, y la historia que transcurría en el llamado “set de época”.

Pablo Quinteros fue el encargado de desarrollar una escenografía acorde a ambas narraciones paralelas, ideando un escenario móvil donde la banda de rock se transportaba e invadía la escena principal, la cual transcurría en diversos espacios de la casa del protagonista y en espacios exteriores. Pudimos observar dos espacios recreados de manera realista: la pieza de Juan, el protagonista, y el living de su casa.



La historia de un niño que enloqueció de amor, 2007. Fotograma Extracto obra.

³⁹⁵ Andrea Giadach, actriz del montaje *La lluvia de verano*, en entrevista realizada por las autoras. Valparaíso, 23 de julio, 2013.



La historia de un niño que enloqueció de amor, 2007. Fotograma Extracto obra.

Otro espacio interesante de analizar es el exterior de la ciudad, cuando Juan va de paseo con la mujer de la cual está enamorado, Angélica. En este momento, el recurso utilizado para demostrar un espacio fue la proyección de imágenes de fondo.



La historia de un niño que enloqueció de amor, 2007. Fotograma Extracto obra.

En el caso de la obra *La mala clase*, la escenografía fue bastante menos elaborada con respecto a su movilidad, ya que consistió en recrear la sala de profesores de un colegio fiscal; una mesa larga con sillas a su alrededor, y sobre

ella, una bandeja con tasas y un termo de agua. Además de estos elementos que los actores pueden utilizar, de fondo se puede observar una pared con un espacio en medio de ella. Esto, a modo de representar la entrada hacia esta sala.



La mala clase, 2009. Fotografía de Elio Frugone Piña. www.fototeatro.cl

Podemos destacar que la escenografía nuevamente se tornó funcional al tema abordado, ya que posee formas y colores que no llaman la atención mayormente, dejando apreciar el discurso y las acciones físicas de los actores.



La mala clase, 2009. Fotografía de Elio Frugone Piña. www.fototeatro.cl

Para la obra *Galilei* en cambio, la escenografía toma muchos puntos de examen. Consiste en una plataforma circular de madera que posee una tarima con barandas, en la cual podemos observar al personaje Galileo Galilei durante la mayor parte de la obra.



Galilei, 2009. Fotografía de construcción escenográfica otorgada por la directora – Fotograma Extracto obra.

A medida que sus diálogos y discusiones con los personajes que van interpelándolo avanzan, esta plataforma sirve de estrado donde Galilei es continuamente juzgado. Este sistema, diseñado por Fernando Briones y Javier Pañella, posee la característica de girar sobre sí misma. Como vemos a continuación, una misma escena puede ser vista desde diversas perspectivas debido al sistema giratorio de la escenografía.



Galilei, 2009. Fotogramas extracto obra.

Asimismo, la propuesta de esta escenografía, según De la Sotta, guarda relación con la circularidad misma de la historia.

Galilei dice “Me hacen arar en el mar” o sea, él sabe que sus escritos los están quemando, y lo interesante es que, entonces, esa es la vuelta heroica que da la obra brechtiana, que es que él comienza a escribir una copia oculta y cuando los curas se llevan su copia, o sea, antes que se la lleven, él, en la oscuridad de las noches, sin luz, hace una transcripción para tener igual un escrito. Ahora, lo dialéctico de esta situación es que él pierde la vista de tanto forzarse al escribir en las noches oscuras [...] ³⁹⁶

Este “arar en el mar” del que nos habla Galilei, tiene que ver con la historia cíclica que propone la directora a través de la escenografía, la pregunta constante de saber de qué lado se encuentra el conocimiento.

En *Fumar por Deporte*, el diseño escenográfico estuvo a cargo, nuevamente, de Fernando Briones y Javier Pañella, quienes crearon la reproducción de una sala de estar de la casa de uno de los protagonistas. Todo esto con dimensiones y características realistas como un sillón, televisor, bar, lámparas, alfombra, etc.



Fumar por deporte, 2011. Bosquejo diseño escenográfico, otorgado por la directora.

³⁹⁶ Aliocha De la Sotta en entrevista realizada por las autoras. Santiago, 26 de junio, 2013.



Fumar por deporte, 2011. Fotograma extracto obra.

Así como lo demuestran las imágenes anteriores, la intención de la escenografía buscó reflejar un espacio realista de manera concreta, por lo cual destaca la utilización de una pantalla y una consola de video juego durante la escena.



Fumar por deporte, 2011. Fotograma extracto obra.

Finalmente, en la construcción escenográfica del montaje *La chancha*, se realizó una investigación para conocer los mecanismos mediante los cuales fue posible trasladar la virtualidad a escena. Todo esto fue trabajado y propuesto por Cristián Reyes.

¡No quiero ningún computador en escena! Fue lo primero que dije. Primero muerta. Nadie va a chatear arriba del escenario. Le hice la pregunta al diseñador, cómo es la red. Yo sabía y quería que en el momento en que ellos se encontraban, debía desaparecer la tecnología, y que los cabros, los actores, debían ser más entretenidos que ella. Ese era el miedo también, porque al espectador le gusta la tecnología, porque la reconoce. Yo me sentí un dinosaurio cuando investigué.³⁹⁷

La propuesta del diseñador consistió, por consiguiente, en interpretar la red virtual y llevarla a escena, de manera tal que fuese visualmente atractiva para el espectador objetivo.

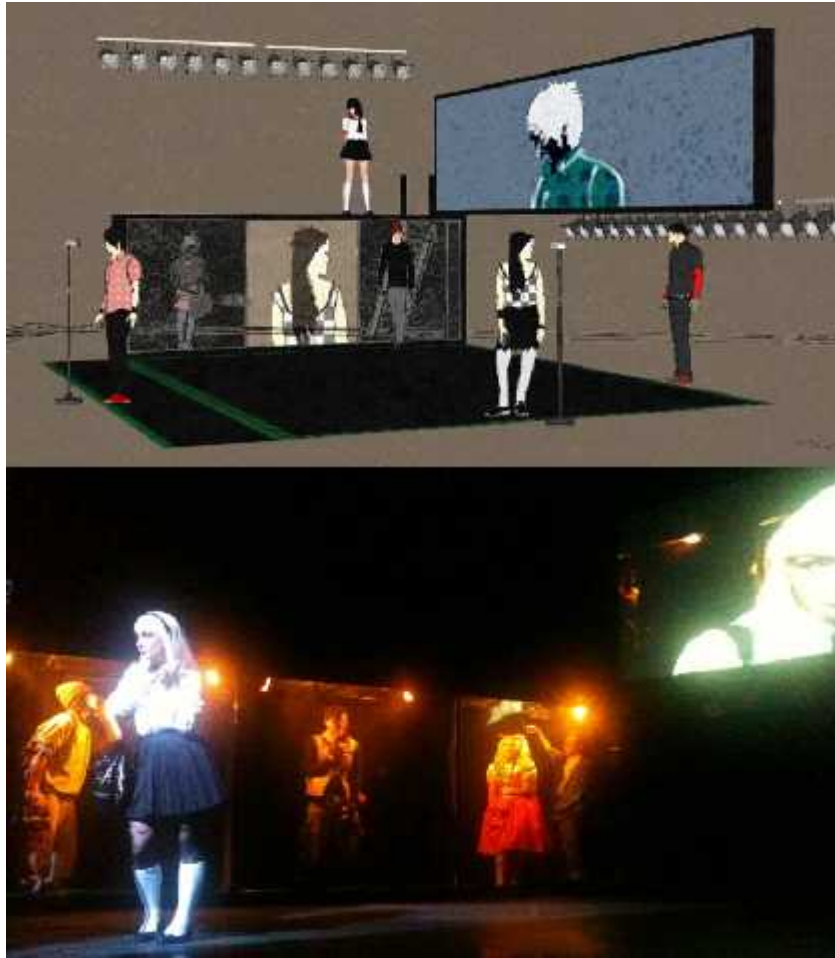
³⁹⁷ Aliocha De la Sotta. Entrevista en *El guillatún*.

<http://www.elguillatun.cl/reportajes/inspiracion/aliocha-de-la-sotta>



La chancha, 2012. Bosquejo diseño escenográfico – Fotografía <http://www.gamtv.cl/?p=1289>

Es así como la escenografía consistió en la utilización de cámaras y una pantalla gigante en un costado, además de tres cubículos transparentes dentro de los cuales los actores se interrelacionaban sin existir el contacto físico. De esta manera, se propuso el efecto de la distancia y la virtualidad entre los personajes.



La chancha, 2012. Bosquejo diseño escenográfico – Fotografía realizada por las autoras.

Estos cubículos formaban entre sí una base rectangular que servía de tarima para otros momentos de la obra, tales como la escena del suicidio de los adolescentes, ya que estos se lanzan desde una altura mortal o para indicar el lugar desde donde los personajes Tres Puñaladas y Emotición observan al resto de los protagonistas.



La chancha, 2012. Fotografía www.gamtv.cl/?p=1289

Todos estos elementos escenográficos que buscan potenciar lo irreal de las relaciones entre estos jóvenes, se simplifican y pierden relevancia cuando los personajes se encuentran y toman contacto físico real, ya que la base rectangular que sirvió para el bloqueo de la comunicación, se transforma en este momento, en un espejo donde se rompe la virtualidad y los protagonistas pueden ver y verse realmente.



La chancha, 2012. Fotografía www.gamtv.cl/?p=1289

3.3.6 Iluminación

El proceso de puesta en escena de las obras de Aliocha De la Sotta incluye un diseño de iluminación, establecida de manera funcional, delimitando espacios y generando atmósferas. Con respecto a la creación visual en escena, la directora considera que “[...] no soy tan visual [...] para eso están los artistas.”³⁹⁸, por lo cual es de suma importancia delegar esta labor a un diseñador.

En *La lluvia de verano*, existió un planteamiento de diseño integral encabezado por el arquitecto Ricardo Ogalde, que trabajó acorde al contexto en donde se situó la obra: Valparaíso. Este proceso creativo potenció aún más la simpleza de la puesta en escena, que al ser de carácter brechtiano, necesitó este elemento visual con el fin de diferenciar un espacio de la “tercera persona” o narrador, de la historia central.

Para la obra teatral *Presente!*, De la Sotta buscó la colaboración de Pablo Quinteros, quien desarrolló el espacio escénico a nivel global, utilizando la iluminación como elemento fundamental del montaje. Por ejemplo, en las llamadas “escenas del desencuentro”, la directora comenta que se desarrolló un tratamiento lumínico en pos de develar el destino trágico de los protagonistas.

Entonces, en esas tres escenas, nosotros hicimos un tratamiento idéntico con respecto a la iluminación, y era que cada personaje detrás suyo tenía una sombra, como con esos monitos que hay en los baños, de hombre y mujer, detrás de ellos su sombra era uno de esos monitos y cada una de esas escenas dobles y cuando uno dejaba de ver al otro la sombra se iba; y claro, nosotros queríamos decir que en esas escenas el destino trágico de esos tres personajes se podría haber evitado, digamos, ya que estaba en las manos de nosotros poder haberle dado otro final a esa historia.³⁹⁹

³⁹⁸ Aliocha De la Sotta, en entrevista realizada por las autoras. Santiago, 26 de junio, 2013.

³⁹⁹ *Ibíd.*

El trabajo de diseño de iluminación, con el efecto de sombras ubicado a espaldas de cada personaje, facilitó el significado que se quería dar a entender en la escena, en relación al desenlace de los personajes principales: Melchor, Mauricio y Wendla. Para la artista, el proceso creativo del montaje necesita de un diseño integral comprometido con la historia. Por este motivo, contó también con la colaboración de Quinteros en *La historia de un niño que enloqueció de amor*.

En este montaje, al existir dos planos de actuación paralelos, la iluminación sirvió, principalmente, para limitar los espacios de ambos lugares.



La historia de un niño que enloqueció de amor, 2007. Fotograma extracto obra.



La historia de un niño que enloqueció de amor, 2007. Fotograma extracto obra.

Además de la iluminación propiamente teatral, existían elementos independientes como lámparas y candelabros.



La historia de un niño que enloqueció de amor, 2007. Fotograma extracto obra.

Por último, cabe destacar un recurso lumínico empleado en este montaje que sirvió además como atmósfera para recrear un espacio abierto: la utilización de imágenes proyectadas en contraste con la iluminación teatral.



La historia de un niño que enloqueció de amor, 2007. Fotogramas extracto obra.

En 2009, para el montaje *La mala clase* el tratamiento de la luz fue realizado por Guillermo Ganga. La iluminación en esta obra responde a varios objetivos, entre los cuales destaca la ampliación del espacio escénico a través de la luz para los planos generales.



La mala clase, 2009. Fotografía <http://www.gamtv.cl/?p=3308>

Otro de los objetivos que cumple el trabajo de iluminación es dirigir la mirada del espectador hacia ciertos personajes, en los momentos donde es necesario contemplarlos, ya sea en la declamación o en la recepción de un discurso. Además, potencia los diversos planos de los mismos.



La mala clase, 2009. Fotografías <http://www.gamtv.cl/?p=3308>



La mala clase, 2009. Fotografías <http://www.gamtv.cl/?p=3308>

Posteriormente, en ese mismo año, en *Galilei*, el proceso de diseño integral, estuvo a cargo de Fernando Briones y Javier Pañella.

Una iluminación tenue, una proyección de la luna [...] dan sustento a una propuesta intimista que nos recuerda que ninguna verdad es sacra, que todo aquello en lo creemos hoy, podría ser desmentido mañana, incluso aunque prefiramos enviar a la muerte a quien se atreva a enarbolarlo.⁴⁰⁰

El trabajo de iluminación potenció, precisamente, la intimidad de la que habla la cita, ya que la mayor parte del montaje transcurre en la penumbra. La luz concentra el espacio escénico en la estructura circular donde Galileo Galilei es interrogado, sólo en pequeños momentos la escena se amplía mediante la iluminación de otros lugares.

⁴⁰⁰ Luisa Ballentine, Bitácora Teatral: comentario obra *Galilei*, 2009.
<http://teatroluisa.blogspot.com/2009/11/galilei.html>



Galilei, 2009. Fotogramas extracto obra.

En la siguiente obra *Fumar por deporte*, el artista Fernando Briones estuvo a cargo del diseño de iluminación. La propuesta escénica de este montaje destaca por la utilización de planos paralelos donde la iluminación cumple la labor de dirigir la secuencia de éstos, otorgando mayor o menor relevancia a los diversos personajes que transitan la escena.



Fumar por deporte, 2011. Fotogramas extracto obra.

Por último, analizaremos el montaje *La chancha*, donde Cristian Reyes fue quien complementó la puesta escenográfica con una iluminación que potenció los diversos espacios distribuidos en el escenario, los cuales debieron cumplir con la sensación de virtualidad propuesta por De la Sotta. Para tal efecto, la elaboración lumínica debió cubrir estas necesidades, utilizándose iluminación dentro de las estructuras escenográficas, además del trabajo de soporte a los espacios escénicos en contraste con las proyecciones visuales de las cámaras.



La chancha, 2012. Fotografía <http://www.gamtv.cl/?p=1289>



La chancha, 2012. Fotografía <http://www.gamtv.cl/?p=1289>

Si bien Aliocha De la Sotta declara no poseer una concepción puramente visual de sus trabajos, la colaboración constante de artistas especializados en áreas como

la iluminación, la escenografía y el vestuario potencian su discurso escénico, otorgándoles el factor de entretenimiento que busca la directora en sus montajes.

3.3.7 Música

Para Aliocha De la Sotta, la música es un elemento de gran relevancia, tanto en su vida como en sus creaciones teatrales. Es por esto que ha sido parte de su creación de manera constante en el tiempo.

La primera incursión donde la música tomó un rol importante en sus producciones fue para el montaje *Presente!*, donde “había canto y música incidental con una banda en vivo”⁴⁰¹, la cual estuvo a cargo de la actriz y directora Manuela Infante.

Para la obra *La historia de un niño que enloqueció de amor*, la música cobró mayor énfasis al ser integrada como un personaje concreto, a través de la banda de rock que narra la historia de Juan, el protagonista. Además, la historia de éste se encuentra ligada completamente a la ejecución musical, ya que la actuación varía de ritmo según lo indique la música y viceversa. Existe una constante comunicación narrativa entre ambos recursos.⁴⁰²

La banda de música, que narra esta historia, se llamó “The Angélica Lovers”, en alusión directa a la historia que estaban contando. Cabe mencionar la creación de música original para este montaje, la cual estuvo a cargo de Alejandro Miranda.⁴⁰³

En el caso de *La mala clase*, se utilizaron cover de clásicos de la música popular. Todo esto, con un objetivo puntual.

[...] en *La mala clase* jugábamos a que era la música que la profesora escuchaba pero de bandas que ahora escuchan sus estudiantes, que pasan por las dos épocas. Porque es Nick Caves cantando Los Beatles o es la Patti Smith cantando a Nirvana, es Tom York cantando a los Pink Floyd. Entonces, en el fondo, queríamos que existieran dos generaciones en eso, para jugar con esa lectura,

⁴⁰¹ Aliocha De la Sotta en entrevista realizada por las autoras. Santiago, 26 de junio, 2013.

⁴⁰² Véase DVD Anexo, *La historia de un niño que enloqueció de amor*, extracto obra.

⁴⁰³ Véase DVD Anexo, *La historia de un niño que enloqueció de amor*, Video Clip.

pero también que sea música que los cabros escuchen para poder, de alguna manera, atraparlos, encantarlos [...] ⁴⁰⁴

La intervención de estos temas musicales, opera desde diversos objetivos para De la Sotta. Por ejemplo, en los momentos donde debe haber una contemplación hacia los personajes la música opera como un efecto de extrañamiento. En lugares como éstos, la directora expresa la operatividad potenciadora de la música, ya que guía nuestra mirada hacia donde la artista propone poner más atención.

Otro ejemplo interesante de la utilización musical en el trabajo de la directora, podemos encontrarlo en la propuesta para el montaje *La chancha*, donde se creó música original. La composición estuvo a cargo de Cristóbal Carvajal.

Para esta obra, a diferencia de los montajes donde la composición original se desarrolló en vivo, se grabaron los temas a utilizar, siempre dentro de la propuesta de lo virtual. ⁴⁰⁵ Es así como la música tuvo la característica de acercarse a la temática de las tribus urbanas, con música en japonés ⁴⁰⁶ y en los estilos propuestos por los programas de animación japonesa.

Finalmente, un punto no menos importante, es la propuesta de la directora en cuanto a la generación de una atmósfera previa a sus montajes. ⁴⁰⁷ Es decir, la música que emplea en las salas donde muestra sus trabajos, es tan importante como la que se usará en la obra misma.

A mí me gusta que lleguen y que estén sonando bandas taquilleras y que los cabros sientan que este es un lugar del teatro, no que vas a entrar a la capilla,

⁴⁰⁴ Aliocha De la Sotta en entrevista realizada por las autoras. Santiago, 26 de junio, 2013.

⁴⁰⁵ Véase DVD Anexo, *La chancha*, Video Clip Rebeldía.

⁴⁰⁶ Véase DVD Anexo, *La chancha*, Extracto obra.

⁴⁰⁷ Véase DVD Anexo, *La chancha*, Video pre montaje.

sino que cachen que esto es de ellos [...] encuentro que descomprime, encuentro que los relaja, lo encuentro taquillero.⁴⁰⁸

Esta elección por parte de la directora, tiene estrecha relación con su objetivo de la captación de nuevas audiencias y con su propósito de un teatro hecho para los jóvenes.

⁴⁰⁸ Aliocha De la Sotta en entrevista realizada por las autoras. Santiago, 26 de junio, 2013.

Conclusiones

A través de la presente investigación, hemos podido observar que la inclusión de la mujer en las áreas laborales de nuestro país, mayoritariamente masculinas, se ha manifestado paulatinamente en el tiempo. Este fenómeno se ha desarrollado de manera fracturada a través de nuestra historia, ya que responde a concepciones culturales más que biológicas o de capacidades diversas entre los géneros.

Durante siglos, se pensaba que la diferencia no era cultural. Se creía que la diferencia era espontánea, esencial, de origen absoluto, natural o divino. Se entendía que lo anatómico-fisiológico no era intervenido por la vida simbólica, histórica, social o política. Si así fuese, una mujer o un hombre serían predefinidos desde siempre, con atributos, características, roles y valores inmutables más allá del tiempo y las culturas, más allá de las naciones y sociedades en las que se hallaran ubicad@s.⁴⁰⁹

Este proceso responde, necesariamente, a la evolución social de nuestra sociedad chilena que ha estado inserta dentro de un sistema patriarcal proveniente de antiguas concepciones jerárquicas, las cuales no permitieron, hasta principios del siglo XX, iniciar una transformación en la educación e igualdad de derechos.

El Sistema Sexo Género Vigente en Chile es patriarcal, una forma de decir que es un sistema vertical, que las relaciones sociales premodernas provenientes de antiguos sistemas patronales, siguen vigentes a nivel simbólico, jurídico, normativo. Es patriarcal porque para ser personas, para convertirnos en sujetos protagónicos de nuestra existencia, hemos debido enfrentar un conjunto de representaciones y relaciones sociales en las que se nos concibe como hijos e hijas, esto es, como personas “no adultas”. [...] Una sociedad que no ha

⁴⁰⁹Oyarzún, Kemy; Et al: *Labores De género, Modelo para Rearmar el Trabajo*, Ediciones Generam, Santiago de Chile, 2006, p.9.

experimentado profundas democratizaciones, concibe a sus ciudadanas y ciudadanos como seres ineptos y hasta peligrosos, que deben ser vigilados, controlados, corregidos.⁴¹⁰

Por lo tanto, el Estado en nuestro país, funciona como un “padre” controlador, donde los ciudadanos y ciudadanas somos negados como sujetos de derecho, no permitiéndonos tomar nuestras propias decisiones ni menos optar a labores diferentes a nuestras condiciones de sexo. Al contrario, se nos impone con rigor el cumplimiento de nuestros deberes civiles, considerándonos “tempranamente adultos” para el ejercicio de éstos.

Observamos durante los períodos estudiados el surgimiento de una creciente participación femenina en lo que respecta a la exigencia de sus derechos como trabajadoras y ciudadanas. Así podemos encontrar organizaciones sindicales de obreras a partir del año 1887, desde las cuales comienza un movimiento sindical por parte de las mujeres, que comprende entre el final del siglo XIX hasta la obtención del voto en 1949.

Paralelamente a este alzamiento social, consideramos relevante el hecho de que la mujer haya accedido a la educación, en todos sus niveles. Principalmente, como hito de nuestra investigación, podemos distinguir el decreto que permitió la participación de la mujer en la educación superior en el año 1877, ya que este suceso fue el punto de partida para la masificación del aprendizaje en el sector femenino de nuestra población, al contrario de los ciudadanos varones, quienes lo obtuvieron como un derecho implícito.

Sin embargo, esta posibilidad otorgada a las mujeres, dependió, hasta mediados del siglo XX, de las condiciones económicas de cada sector de la población femenina, siendo principalmente mujeres de clase alta las que pudieron acceder a la educación formal y al desarrollo de sus diversas capacidades por medio de ésta.

⁴¹⁰ Ídem, p.16.

Es por esto que la gran cantidad de mujeres que destacan en esta primera mitad del siglo XX, corresponde a profesionales de un estrato social acomodado de nuestro país, quienes, a pesar de haber obtenido este beneficio, debieron, en su gran mayoría, optar por carreras ligadas a su rol femenino, tales como pedagogía o enfermería. Conforme a esta concepción, las actividades artísticas por parte de las mujeres, estuvieron relacionadas con áreas del arte realizables dentro de sus hogares, tales como la escritura, pintura o escultura.

Ante la invisibilización de las mujeres en la construcción de conocimiento y la historia oficial, y la manera de aprehender asignada por nuestra sociedad al género femenino, surge desde la teoría feminista la defensa de la experiencia individual como una manera válida de aprehender y reconstruir, en el entendido que lo personal siempre se encuentra entrelazado con lo colectivo. Dos tipos de memorias que podrían describirse como fuerzas en tensión y en relación dialéctica.⁴¹¹

En vista de este fenómeno, podemos deducir que la figura de la mujer artista nace como una expresión individual más que colectiva, por lo cual en lo que respecta al ámbito teatral, se vuelve más factible una investigación histórica de la dramaturga chilena, debido al carácter tangible de su creación y por su posibilidad social del ejercicio de ésta.

Si bien, la figura de la actriz ha estado presente desde siglos pasados, la directora, propiamente tal, ha debido desempeñarse conforme lo han permitido los cambios sociales, en vista de que la dirección teatral presenta ciertas capacidades y responsabilidades donde es necesaria la labor de un(a) líder.

Considero el teatro como un arte porque creo en su poder de transformación.
Trabajo en el teatro porque a diario necesito asumir el reto de tener decisiones y

⁴¹¹Oyarzún, Kemy; Ídem, p.44.

articularlas. La profesión de directora me eligió a mí tanto como la elegí yo a ella.⁴¹²

Es por esta característica determinante que la primera dirección femenina rastreada en nuestro país, nace al alero de una institución de educación pública durante la década de 1950.

A partir del ejemplo excepcional de Brisolia Herrera, quien inició el camino histórico de la mujer en la dirección teatral de nuestro país en 1952, podemos observar a lo largo de nuestra investigación, la evolución de la dirección femenina a través del tiempo como una manera de hacerse cargo de ciertos roles, históricamente destinados a sus pares varones, puesto que “[...] al dirigir quedas más expuesta, estás a cargo de un grupo de personas y quizás eso es muy masculino.”⁴¹³

Es así como podemos reconocer que el número de directoras aumenta de manera considerable a medida que avanzamos en las décadas contempladas. A modo de ejemplo, cabe destacar que sólo en el 6to período histórico estudiado, es decir, desde el año 1990 hasta 1999, el número de direcciones teatrales por parte de mujeres se elevó a 53 montajes, a diferencia de los períodos anteriores, los cuales comprenden desde el año 1941 hasta 1989, donde no superaron las 38 obras estrenadas en total.

Comprendiendo lo anterior, es relevante destacar la invisibilidad en la cual han ejercido estas directoras, ya que es dificultoso rescatar información acabada del trabajo realizado por ellas, ya sea en investigaciones previas o en medios de crítica teatral. Por lo cual, el acceso al conocimiento de la labor directorial de las mujeres en nuestro país queda limitado al relato oral de la experiencia de sus protagonistas y/o testigos.

⁴¹² Bogart, Anne: *La preparación del director. Siete ensayos sobre teatro y arte*, Alba editorial, Barcelona, 2008, p.13.

⁴¹³ Aliocha De la Sotta en entrevista realizada por las autoras. Santiago, 15 de abril, 2013.

Se produce un juego entonces entre dos conceptos: historia y memoria. Donde la historia es lo escrito, el hito, lo oficial y masculino. Y la memoria lo traspasado a través de la escucha, el tejido de cotidianidades, lo alternativo y femenino. Por supuesto, en esta confrontación, la historia parece más seria y rigurosa, mientras que la memoria está relacionada con un proceso mucho más personal. Sin embargo, las mujeres aparecemos más en la oralidad de las memorias, que en los textos históricos.⁴¹⁴

Existe un vacío histórico que hemos podido reflejar en la presente Memoria, puesto que la información obtenida acerca de las directoras destacadas de cada período es notoriamente dispar, no existiendo registros sustentables que avalen sus creaciones. Este fenómeno influye de manera negativa en la educación de las mujeres artistas, puesto que se legitima la figura directorial de los pares masculinos, no necesariamente con un afán sexista, sino por una falta de información concreta con respecto a las áreas del trabajo teatral femenino.

Las mujeres nos encontramos debilitadas por una suerte de deshistorización, que nos deja sin raíces desde las cuales comencemos a cuestionarnos el sistema Sexo-Género, para construir nuevas maneras de ser mujeres, es así que comenzamos una y otra vez, desandando el camino, y reaprendiendo cada vez las mismas lecciones [...]⁴¹⁵

Pese a la falta de información de 60 años de trabajo directorial femenino, en la actualidad podemos destacar el surgimiento de una nueva generación de directoras teatrales, quienes son parte activa de la escena nacional. Este acontecimiento se originó entre los años 2001- 2012, donde surge la labor de Aliocha De la Sotta, nuestro objeto de estudio.

⁴¹⁴Oyarzún, Kemy; ídem.

⁴¹⁵Ibíd.

En el caso específico de Aliocha De la Sotta, encontramos variados aspectos destacables de su creación, mediante los cuales podemos identificar una posible poética directorial en su quehacer.

Un aspecto relevante que vemos en la trayectoria de la directora De la Sotta guarda relación con su biografía como artista, puesto que los estudios que realizó en Bélgica fueron fundamentales para su propio análisis y posterior propuesta artística.

Como hemos dicho anteriormente, la educación fue la principal herramienta para el desarrollo político, social y artístico en las mujeres de principios del siglo XX. Asimismo, la influencia del aprendizaje en la actualidad, se mantiene como eje primordial, otorgando diversas posibilidades a las personas. No obstante, teniendo en consideración las condiciones actuales de nuestra educación pública, donde el arte no es considerado parte importante de las bases educativas, es en el extranjero, principalmente en países donde se potencian las artes por parte de sus gobiernos, donde los artistas pueden desarrollarse íntegramente, comparando experiencias y adquiriendo habilidades y métodos diversos.

Tal es el caso de Aliocha De la Sotta, quien luego de realizar sus estudios de Arte Dramático en Bélgica, aplicó, desde su primer montaje *La lluvia de verano*, los métodos aprendidos en su estadía en el extranjero, tanto de sus estudios formales como de las vivencias en aquel lugar.

Estos conocimientos implementados por la artista, se relacionan al entrenamiento actoral de sus colectivos basados en el método de Jerzy Grotowski, el cual, hasta ese entonces, era escasamente aplicado en nuestro país.

Basándonos en los postulados de Jorge Dubatti acerca de la creación de una Poética y de las micro poéticas que la conforman, podemos reconocer en el trabajo de la artista una unidad clara en cuanto a las temáticas utilizadas en sus montajes estrenados.

Los temas de educación y adolescencia han sido parte crucial de cada una de las puestas en escena de la directora, variando en sus puntos de vista y en los mecanismos mediante los cuales los ha llegado a concretar, mas sin perder el interés por aquel mensaje.

Dentro de esta temática que busca abordar, De la Sotta plantea un interés particular por incluir la figura femenina dentro de sus montajes, dando énfasis a la concepción del género en sus trabajos.

Lo que pasa es que uno piensa en eso, uno pone particular atención en todos los signos y los significantes de tu montaje, donde no quieres que queden cabos sueltos y por lo menos para mí, el tema de la mujer, entre comillas, siempre me va a preocupar. De hecho, en *La mala clase* es una profesora y no un profesor. En *La lluvia de verano*, lo más importante es el rol de la mamá en su relación con Ernesto.⁴¹⁶

A partir de esta inquietud podemos establecer una unidad temática en sus montajes, la cual es intervenida por el debate hacia las concepciones de género. En estas discusiones con respecto a los roles sexuales normados, se incluye el interés principal de la directora por transmitir la experiencia teatral a los jóvenes, puesto que ve en este momento particular de la vida, es decir, la adolescencia, un lugar de trasgresión de los cuestionamientos existenciales y morales.

Otro aspecto a destacar, es la metodología investigativa que utiliza De la Sotta, puesto que a lo largo de su trayectoria ha profundizado un trabajo donde el análisis teórico del colectivo cobra gran relevancia y es la base fundamental de la posterior puesta en escena. Todo esto, a través del planteamiento de las tesis que diseña junto a su equipo.

Por otra parte, queremos enfatizar en un punto de reflexión importante que pudimos encontrar en varias directoras teatrales, muy diversas entre sí, como lo

⁴¹⁶ Aliocha De la Sotta en entrevista realizada por las autoras. Santiago, 15 de abril, 2013.

son la penquista Brisolia Herrera, Anne Bogart y nuestro ejemplo destacado, Aliocha De la Sotta. La visión común que identifica a estas artistas es la concepción de colectivo bajo el cual se desempeñan, dando gran relevancia a los roles de cada integrante del equipo de trabajo, generando la confianza y el ambiente propicios para la creación grupal.

En este sentido, destaca la autonomía del artista, puesto que para De la Sotta es éste quien tiene la responsabilidad de la creación mediante sus diversos conocimientos, ya sean actores, diseñadores, etc. Donde la figura de la directora es más bien una organizadora de las propuestas de cada integrante.

Anne Bogart, directora norteamericana, creadora de la SITI Company con más de 20 años de trayectoria teatral, manifiesta que “los artistas son individuos que desean expresarse frente al cambio constante y la transformación. [...] El artista deviene el creador del futuro a través del acto violento de la expresión artística.”⁴¹⁷

Señalando además:

La SITI Company está ahora formada por un potente grupo de artistas y amigos con una gran determinación, que han sabido crear una identidad y un sello propios. A veces resulta incómodo llevarme el mérito de algo que, en realidad, hacen ellos. Lo que hacemos es juntar nuestras ideas y empujar. La naturaleza de nuestra colaboración es expansiva.⁴¹⁸

En esta colaboración constante del colectivo, es donde De la Sotta plantea su trabajo directorial, manifestando una confianza absoluta en cada artista.

Como pudimos apreciar en capítulos introductorios de la presente Memoria, la concepción de trabajo colectivo fue el eje principal de la directora Brisolia Herrera,

⁴¹⁷ Bogart, Anne: *La preparación del director. Siete ensayos sobre teatro y arte*, Alba editorial, Barcelona, 2008, p.14.

⁴¹⁸ Ídem, p. 30.

quien llevó a cabo su práctica, principalmente, como una necesidad de su grupo teatral, considerando su labor como un potenciador de la colectividad.

Esta particularidad de las directoras señaladas, se enmarca dentro de lo que Humberto Maturana llama el reducto matrístico en oposición al sistema patriarcal:

Mientras que en la cultura patriarcal había apropiación en la otra no la había; mientras que en la cultura patriarcal había signos de jerarquías, en la cultura matrística no hay signo de jerarquías; mientras que la cultura patriarcal estaba centrada en la guerra, la matrística no. [...]Lo matrístico se conserva en la relación materno infantil. Fíjense ustedes que en la relación materno infantil y en el jardín infantil es un continua invitación a la colaboración, a la participación, a resolver los conflictos en la conversación, a la no apropiación; allí el cuerpo es legítimo y los niños y niñas pueden andar desnudos.⁴¹⁹

Para concluir, consideramos que la poética directorial de Aliocha De la Sotta se basa en la búsqueda constante de mecanismos democráticos de trabajo, mediante los cuales abordar temáticas socio-políticas destinadas a la reflexión y entretención de espectadores adolescentes. Es así, que todos los elementos de la puesta en escena funcionan a disposición de este objetivo, intentando capturar de manera ideológica y visual a las nuevas audiencias. Todo esto guarda relación profunda con el pensamiento político de la directora, quien busca plasmarlos tanto en la creación como en el espectáculo teatral. Además, podemos destacar que este procedimiento teórico-práctico que plantea la artista se ha concretizado con el pasar del tiempo y la experiencia de sus montajes, creando una especificidad teatral: el Teatro para Adolescentes.

Finalmente, la presente Memoria pretende generar un aporte para la investigación directorial de nuestro país, puesto que, como hemos dicho anteriormente, la dirección escénica de mujeres no ha sido historizada de manera concreta ni efectiva, dejando un vacío dentro de nuestra biografía como artistas chilenos.

⁴¹⁹ Maturana, Humberto: Op Cit, p.12.

El análisis del trabajo escénico de Aliocha De la Sotta es sólo un punto de partida para la discusión de la historia no oficial, para comenzar a cuestionarnos, como futuros creadores, los mecanismos sociales mediante los cuales se desarrolla el arte en nuestro país, comprendiendo de manera introspectiva las falencias de éste en relación a la inclusión, a la igualdad de derechos y al respeto; cualidades inherentes de nuestro oficio.

Anexos

CONVERSACIÓN CON ALIOCHA DE LA SOTTA, ACTRIZ Y DIRECTORA DE LA COMPAÑÍA LA MALA CLASE - 15 DE ABRIL DE 2013 - ARCIS, SANTIAGO.

Aliocha, ¿cómo iniciaste tu carrera teatral?

Mi carrera teatral, comenzó...yo estudié teatro en la escuela de Fernando González. Cuando yo estaba en la escuela pensé que no era necesariamente la actuación lo que me cautivaba, si no que, era bastante más amplio lo que me llamaba la atención, era como el teatro, el fenómeno teatral. Ahí en la escuela fui asistente de dirección de Rodrigo Pérez, trabajé un poco con Griffero. En la escuela de teatro yo me di cuenta que no simplemente me iba a dedicar a actuar, yo diría que ahí... después me fui a estudiar afuera y afuera empecé a dirigir unos ejercicios... eh... creo que fue espontáneo, sucedió nomás, no... nunca supe si yo quería actuar... o cuando todos te preguntan ¿qué querí hacer, dirigir o actuar?... no sé me gustaba todo, hacer clases, también lo pensé, me gustaba el teatro, como todas las partes. Entonces yo creo que fue cuando empecé a estudiar teatro.

Y luego de la academia de Fernando González, en los estudios internacionales ¿fortaleciste tu interés?

Sí, lo que pasa es que ahí, siento que afuera fue cuando pude ver como el espesor de la profesión, como el espesor del oficio, que tenía otras especificidades que también me eran atractivas, donde una de esas es el trabajo del actor, mirar el proceso actoral, que sucedía con el actor en los ensayos, que sucedía luego con el actor en el escenario, luego cuando ve al público... fenómeno de la voz y paralelo a eso, hay profesores que también me marcaron y eso me parece que también es súper definitorio.

¿Profesores en el extranjero?

Sí y acá también, o sea, yo había trabajado con Rodrigo Pérez o con Alfredo y Ramón, que ahora es mi jefe acá, eh... obvio poh, no es lo mismo que no haber estado con ellos digamos. Y en Bélgica, la cosa que era mucho más técnica, específica, del oficio mismo del actor, conocí a Andreas Poppe, que era un profesor de teatro político, un alemán, y con él vi un lugar en donde yo quería estar, porque en el fondo antes yo estaba intranquila, no sabía si estaba allá, si quería actuar o quería dirigir, yo me había ido a estudiar teoría teatral, porque según yo quería ser teórica...nada, yo creo que actuaba mal nomás en el fondo, pero creo que ahora soy un tanto mejor. Pero, yo creo que ese es el punto, que cuando uno empieza a exigir en un momento "ya poh, ¿qué?". Yo creo que es eso, uno le da vergüenza de decir... "es que yo no actúo bien", pero yo creo que por eso empecé a buscar otras cosas, pero allá, tuve otro profesor Phillippe Libert, un belga que me enseñó técnica vocal, entonces, empecé a tener más facilidades y descubrir también metodologías teatrales. Empecé a estar mejor, más tranquila y ahí empecé a cachar que tenía ganas de decir cosas.

Ahora, la primera obra que yo dirigí en Chile, se llamó *La Lluvia de Verano*, y esa obra yo la adapté entera al teatro en Bélgica, allá yo tenía esa idea. Como que, me sucedieron muchas cosas, estábamos todo el día en el conservatorio, era obvio que sucedía todo y ahí caché que me gustaba dirigir con unos ejercicios de unos compañeros.

¿Y allá que específicamente estudiaste?

Arte dramático.

¿Y por cuánto tiempo?

3 años.

¿Te viniste al tiro después?

Sí, hice la carrera entera y después me vine. Estuve casi 4 años en Europa. Entonces cuando volví, ya había técnicas vocales, por ejemplo, que fue como lo primero que me empezó a dar como la posibilidad de trabajar con compañías de teatro, hacer clases y ahí, rápidamente como al año siguiente, dirigí *La Lluvia de Verano*, como les dije era una adaptación de una novela, la hice allá. Y acá la llevamos a cabo en el proyecto La Matriz de Valparaíso.

¿Y por qué en Valparaíso?

Fue la escuela que nos llamó y... cachai. Era un lugar increíble para trabajar, una escuela pequeña, en Valparaíso, para descentralizar la formación teatral... eh... era gente muy interesante, no era luchar ni adaptarse a una institución, cachai. Después, esta escuela la compró la ARCIS de Valparaíso y ustedes saben todo lo que pasó. Y ahí, fue el mejor lugar al que pudimos llegar, fue bueno.

Entonces, en cuanto a la dirección ¿surgen necesidades de dirigir o ganas?

No, yo creo que es algo que tiene que ver con la necesidad, la necesidad que tú tení entrecomillas ganas de contar una historia, armar grupos, reflexionar, pensar... hay algo en la necesidad.

Y ¿cómo ha sido tu experiencia en la dirección?

Entretenido, súper entretenido, lo paso súper bien... Hay de todo, hartos grupos, distinta gente. Cuando empezamos con *La Lluvia de Verano*, el *Kaspar*, y *El Marinero*, eso lo trabajamos con La Matriz y después nosotros perduramos como grupo después de la Lluvia de Verano. Éramos los mismos al principio, los mismos en *Kaspar*... después de eso en el Teatro Nacional se amplió y empezamos con *Presente!* Y ahí había un grupo bien grande, obra numerosa, eh... y después de eso con la gente de La Mala Clase, que ya lleva casi 4 años. Como te digo, la vida tiene tantas vueltas, de todo ha pasado... pero, yo lo paso súper bien. Entiendo que uno es un afortunado dentro de todo poh, trabajar en la plataforma del teatro nacional chileno que da cierta tranquilidad, cachai, cierta posibilidad, eh... ahora estamos, de alguna manera, en el GAM, es interesante, un espacio de trabajo la raja... la cantidad de público que tení ahí en el centro cultural... o sea, hasta como para camarín de actores ya dan ganas de decirle a alguien "puta, mira ahí hay una infra que te respalda..." Un trabajo que es sacrificado, como todo el mundo... pero cómo ha sido, muy entretenido, lo he pasado bien.

¿Y tienes algunos referentes de la dirección escénica, en particular, mujeres?, ¿Alguna mujer que te haya llamado la atención o hayas escuchado?

Ah, sí, no sé si son mis referentes, pero las respeto mucho a todas... a la Vero García Huidobro, a la Paly García, Manuela Infante, Andrea Giadach... a todas las colegas. Ahora, referentes estéticos, eh... no, no sé.

¿Y mujeres que hicieron dirección hace más tiempo? ¿O quizás a la par contigo?

Nada, quizás Belgas, pero no... mis profesoras de allá, cachai. Pero... ¿y hay?

Sí, hemos encontrado de hecho, pero con muy poca información, por eso hemos estado así, como locas buscando...

El teatro experimental y los teatros universitarios no tienen directoras mujeres...

Sí, sí tienen.

Ah, mira que interesante.

Alrededor del '50...

¿Dramaturgas o no?

No, no actrices, de hecho, que dirigieron algunas obras. Nombres que desconocemos, como por ejemplo Teresa Ramos, Brisolia Herrera, Berta Mardones, Alejandra Gutiérrez, que ella es más conocida.

En la pedagogía, docente, está bueno.

Y así, varias más, tenemos alrededor de 18, antes del 50 al 2000, porque del 2000 al 2010...

Son las que nombré yo, jajaja.

Claro, junto con la Isidora Stevenson.

Sí, sí, la Isidora.

Pero, del '50 al 2000 no es tanta la cantidad, a pesar de haber encontrado, porque pensábamos que no íbamos a encontrar muchas. Pero, en tu trabajo como directora en el entorno teatral, ¿has sentido alguna diferencia entre los pares?

Mira, he sentido una diferencia enorme, pero puede parecer tonto, pero uno siente ese discurso del rollo de ser otra o ser distinta, sólo en un detalle, que puede parecer una lesera, pero que yo siempre alego, de hecho he llegado a llorar de ofuscación por eso que es, miren la lesera que me hicieron acordar, en fin, es en el trato con los técnicos... eso lo he sentido muchas veces, generalmente, es como "no, ellos no van a discutir contigo un tema que tú no sabes, cachai, no manejas". Eso lo he sentido, no por mis pares, ni con el público, ni con los actores, no, lo he sentido más en la práctica del oficio, como con el maestro de la construcción de la escenografía, o el técnico de los focos par 56 o no sé qué... ahí hay algo que, ellos prefieren relacionarse con tu director técnico y no contigo.

Pero ¿eso pasará por el rol o porque eres mujer?

Yo creo que es porque soy mujer, eso es lo que yo creo, no he peleado con ellos, he peleado con los músicos, con mi jefe técnico, él me dice "no, no, es machismo, machismo", pero no, a lo mejor es mi misma incapacidad de comunicarme yo en ese ámbito, cachai, no sé, pero, no siento ese rollo de género.

Pero, por ejemplo, ahora que dices que te cuesta recordar minas, anteriormente...

Sí, si ustedes me hicieron reflexionar sobre eso y que yo creo que es decidor, estar inmersa en este mundo, en este medio teatral santiaguino, porque es súper santiaguino, capitalino lo que yo digo, que a lo mejor no me doy cuenta. Pero, lo puedo ver en otras cosas, como el otro día veía

como tomaban el tema de la Camila Vallejo y su embarazo o como se habla de la Bachelet y su candidatura y tú logras distinguir que evidentemente les hablan tema y les hacen preguntas que no le harían a otro güeón, si es que es hombre. O sea, a nadie le preguntan si está embarazada o no, o si es gorda o es flaca, no hay alusiones a eso. Pero, si yo trato de verlo en mi, pensarlo, quizás está aparentando lo hetero normado, que tampoco logro como percibirlo... más como mujer de teatro, que he sentido “a no estai casada, no tení hijos, eres lesbiana” una cosa así, dentro del mundo he vivido como ese tipo de cosas, a como que alguien me diga “tú eres gay, tú eres hombre”... Bueno, sí, lo voy a pensar.

¿Puede deberse eso, por ejemplo, a que el medio teatral es un poco más igualitario?

Chuta, no sé, quizá es porque somos más burgueses y de alguna manera tenemos “otra educación”.

Por ejemplo, históricamente cuando aparece la figura de la actriz eso se plantea como un medio de independencia de la mujer, o sea, según con estudios de género, etcétera, se plantea como un escape de la mujer, primero la mujer se casa con un actor para poder ser actriz, incluso se casa con un amigo actor para poder ser actriz y tener un poco de independencia. Entonces, esa figura de la mujer en el teatro empieza a salir a través de esto, de la actriz. Cuando la mujer comienza a insertarse más que en la dramaturgia, porque para escribir igual uno lo puede hacer en la casa, no es tan liberador o independentista, por así decirlo. ¿Crees que puede tener un poco de eso el teatro, quizás para las mujeres?

(...) Sí, al mismo tiempo que, cuando lo decimos, también adquiere el pensamiento de “ah, es que las mujeres actúan mejor porque son histéricas”; entiendes en el paralelo está el discurso, en la escuela de teatro se baraja mucho eso “todas las mujeres son mejores actrices que los hombres”, ¿por qué? Porque tenemos bolas, somos histéricas y vamos con el discurso...me entiendes, a la par, o sea puede serlo, pero a la par está este otro discurso que somos mejor actrices que los hombres.

¿Por qué pasa ese otro discurso? ¿Por qué pasará que hay más directores que directoras?

O sea, por qué hay más senadores que senadoras... eso yo creo porque atraviesa todo. Hay más hombres en ese tipo de roles, en el Senado también hay menos minas, quizás en roles de poder. Es que igual hay poder, pero no es lo mismo que si soy actriz o soy directora.

Puede ser, porque por lo menos en la formación de escuelas de teatro hay muchas más mujeres que estudian la carrera, que hombres y cuando ya son profesionales, en la dirección se destacan más hombres que mujeres. Ahora, en el 2000 se pueden destacar, por lo menos, 10 directoras en el ambiente santiaguino y otras en regiones. Pero, es interesante que ocurra ese fenómeno, que hay más mujeres estudiando la carrera y que en el desarrollo profesional sigan liderando algunos hombres.

Pero, yo puedo decir que existen más actrices que actores, quizá por una cosa uterina...

Puede ser, por eso estamos barajando todas las posibilidades, puede ser quizás un cuento social de eso mismo que tú dices de los ejes de poder, por así decirlo, están dominados por el hombre.

Claro, porque al dirigir quedai más expuesta, estás a cargo de un grupo de personas y quizás eso es muy masculino. En el fondo, para visitar ese lugar uno está en un espacio de hombres, quizás

no me he dado cuenta qué es lo femenino en mí, no lo sé, o qué es lo de mujer en mí, no tengo idea...

Porque, para ti ha sido amplio...

Claro, pero quizás (...) quién sabe ah, quizás si hay algo detrás de eso, tener que abordar un lugar que está más destinado a lo masculino.

Como dijiste hace un rato, tiene que ver con que somos más aburguesados, un poco más con la educación.

Quizás tiene que ver con algo más de clase, piensa en todas las directoras que te nombré, piensa en todos los apellidos de todas.

Sí. Y que por ejemplo, la educación también llega después para la mujer, porque las oportunidades de que la mujer fuese médico o tuviese otro tipo de estudios llegan mucho después.

Yo tengo amigas que no necesariamente se dedican al teatro y ellas, ponte tú, una de ellas queda embarazada y me dice "o sea yo ya no existo para subir en algún rango de la empresa" u otras que deciden tener otro hijo dicen "yo ya no puedo quedar a reuniones después de las 7" ó "yo ya llegué hasta aquí, nunca más voy a poder surgir con un hijo".

¿Estamos un poco atrapadas por nuestra condición natural, biológica?

O sea, atrapadas en este sistema que lo niega de alguna manera... porque es complejo, es como una figura contradictoria, porque nosotras, al mismo tiempo, si tuviéramos un hijo sólo querríamos estar con él, sería "orgánico" hasta por lo menos los 5 años, pero a los 9 meses las minas están dejando a los niños en la sala cuna para lograr ser ese otro que se supone que tenemos que ser.

Claro, quizás el sistema está muy normado desde un ámbito de igualdad para todos, cuando en verdad no somos iguales.

No poh, no somos iguales. O quizás no está normado en términos de igualdad, si no en términos como de producción, cuán productivo eres nomás.

Entonces hay una medida estándar, cuando en verdad hombres y mujeres somos diferentes.

¿Ustedes sienten, en lo que han estudiado con respecto a las direcciones de las mujeres y todo, uno puede establecer un discurso de género con respecto a lo histórico, ustedes pueden tirar ideas, o sea tesis con respecto a esas cosas?

Yo creo que no es evidente, o sea no es como que "yo hago teatro de género, etc.", sino que de repente es recurrente en que ocupan textos de mujeres, o más actrices, o temas que tienen que ver con la mujer. Entonces uno por ahí, puede ir sacando conclusiones, no es que sea como discursivo, es más como se producen esas creaciones, que es como uno entiende que por ahí va.

Quizás eso de mi trabajo con los jóvenes y adolescentes puede tener ese espacio femenino.

¿Por qué te interesa ese tema en particular, el adolescente, la juventud, la educación?

Sabes que partió como por la educación. Lo encuentro tan importante, tan fundamental, tan fundamental... es algo como a lo largo, no es como un tema que haya llegado, sino que desde que estaba en el colegio, observaba mucho ese espacio. Yo estaba en el colegio en plena dictadura, o sea, con los milicos en la puerta del Liceo... entonces, todo el rato surge esa pregunta, sobre qué educación estamos recibiendo, lo que estaba pasando, como se suscitó el tema de la municipalización en la educación... viví todo eso constantemente, y claro, cuando el acceso a la educación iba creciendo se empezó a complejizar, con el origen del lenguaje, lo heteronormado, la *Biología del Amor* que plantea Humberto Maturana, como todas las miradas acerca de ese espacio y en un momento... fue la Manu Infante de hecho, la que me dijo un día "mira, sabí que, tú tení que hacer esto, como eso es lo que estai haciendo" porque además, se me juntó con la pedagogía, porque empecé a trabajar con muchos jóvenes, nunca en colegios, siempre en universidad, pero, todo el rato, era el conocimiento, la puesta en crisis de eso... el lenguaje, la materia, de cómo llega, de cómo se transforma el cuerpo del otro y ahí fue como en un momento dije ¡ya!. Encontraba alucinante que alguien no hubiese ido nunca al Teatro, yo voy al Teatro desde muy niña, pero de repente tener un cabro de 15 años que nunca ha ido al Teatro, entonces tú después le mostrai una Obra de Teatro y... ¡imagínate!... entonces, como que en eso he estado. Siempre me ha interesado esto del conocimiento, por ejemplo, *La Mala Clase*, es una tesis sobre la educación chilena, pero *La Lluvia de Verano* también trataba sobre la educación, *Galilei*, que ná que ver, también hablaba del conocimiento... entonces, lo encuentro alucinante y me doy cuenta que es un tema, o sea, vi todos los debates de los dirigentes estudiantiles en *Tolerancia Cero*, converso mucho con los cabros, eso encuentro muy fundamental en un país; viví en Europa y podía comparar, los colegios que tienen...

¿Tú crees que si no hubieses tenido esos estudios en el extranjero hubiera sido tu misma mirada?

No, yo aprendí mucho, tuve muy buenos profesores, acá también, pero quizás era más grande allá, lo pude absorber de otra manera... pero todo significa, el libro que te encontrai, la obra de teatro que viste, lo que te comentó un compañero, encuentro que eso es "la raja" del teatro... haciendo nomás. Entre más hay, mejor eres nomás. No hay muchos secretos.

La práctica, el experimentar...

Sí, hay cosas profundas en el camino del actor también. Yo no sabía nada del teatro Grotowskiano, por ejemplo, y solamente lo aprendí en Europa, en Chile no se estudiaba en mi época a Grotowski, no era considerado una tendencia teatral ni nada, y en Europa se estudia mucho por la sabiduría que tiene con respecto al trabajo del actor, entonces, en ese espacio, aprendí mucho, porque mi escuela era principalmente Grotowskiana.

Cuando llevas tu labor de docente en las escuelas de teatro, ¿notas una desigualdad en los estudiantes?

Sí.

¿Muy grande?

Sí, pero es el "corte PSU" digamos, el corte "buen Liceo o mal Liceo", porque no es una diferencia tampoco de los que son "o más buenos o no", o sea, por ejemplo, claro, los estudiantes de la Universidad de Chile y la Universidad Católica son, comillas, "más capaces", o sea, saben más.

¿No has hecho clases en regiones?

Sí, en La Matriz. Y ahí el valor era distinto poh (...) Más que notar la diferencia, por ejemplo, cuando hice clases en la Católica... por supuesto, o sea, efectivamente, Colegios como el Saint George... además, siempre les pregunto, de qué colegio vienen... un Carmela, un Instituto Nacional y el resto eran todos del Saint George. En la Chile, están todos los de Liceos emblemáticos, pero también hay gente de provincia... Iquique, Antofagasta, Punta Arenas, Concepción... de los emblemáticos, pero de regiones, muchos en la Chile. Y en la Escuela de Fernando (González) y acá (ARCIS) son de Liceo subvencionado, particular pagado o subvencionado... igual de malos, digamos, porque en el Club de Teatro hay un target que es más elevado, porque el arancel es más caro; y hay gente con mucho dinero, pero que ha estudiado en colegios particulares pagados malos, de mala calidad y eso se percibe en la obra que te leíste, en la manera de hablar, en cómo leen una obra, en cómo la abordan, desde el contenido hasta la lectura. Hay universidades, donde llegan los cabros que no saben leer. Es cierto que no he trabajado en las públicas de Valparaíso...

Es bien curioso...

Sí, igual me han comentado cosas...

Pero, tú trabajaste en La Matriz, ¿qué año? ¿2000? ¿2002, Fue el cierre?

Más o menos.

Por lo menos nuestra escuela se volvió a re abrir el 2005, entonces, no habían oportunidades de que trabajaras ahí por lo menos... Pero, ahí en La Matriz, eran puros chiquillos de la región ¿o no?

Sí.

En nuestra escuela, los que menos hay son de la región.

¿En serio?

Yo soy de Iquique... y así, otros son de muchos lados. Hay gente de Concepción, Arica... Está la opción de irse a estudiar a otras ciudades, que no sea Santiago. Por lo menos para mí fue así, para varios.

A la que yo fui con *La Mala Clase*...a esa fui...

No, esa es la UPLA, la Universidad de Playa Ancha.

¿Y también está la Verónica Sentis?

Sí, trabaja en las dos.

Ah... nosotros llevamos más de una vez... he ido más de una vez a Valparaíso, no sé en qué otros lados he estado, estoy media perdida. *La Mala Clase* la hemos dado en tantos lados, que ya me perdí...

Ya. Estamos hablando un poco de educación institucional, pero ¿qué pasa con la educación doméstica?

Es decir, ¿cómo es la educación doméstica?

Como la educación que siguen los cabros en sus casas ¿qué tan importante tú crees que es eso? Además de lo que pueden recibir en una institución.

¿Estamos hablando del cabro que va al Liceo?

De cualquiera, porque, por ejemplo, yo vengo de una población allá en Iquique, súper pobre, fui a un colegio municipal “medio bueno” y ahora estoy en una universidad pública. Pero también está ese otro rango que es, la educación que recibo con mi familia, y también ahí, surge este tema de género, yo creo. ¿Por qué? Porque a la mujer se le educa en ciertos aspectos para ser mujer, en cambio, hay otras familias, simplemente, no le educan para ser mujer, sino que para ser persona.

En mi caso, igual me pasó, en la educación que recibí, por lo menos en el colegio, que la mayor parte del tiempo fue en un colegio católico, en donde está esa crianza de tener todos los sacramentos, después casarte y vivir en una burbuja. Entonces, entré a la Universidad y conocí otro mundo, conocí gente de otras regiones...

Es que siento que cuando los cabros entran a la Universidad como que ya no tienen familia...

Pero, qué pasa con tu experiencia, por ejemplo, ¿tú sientes que se te crió para ser mujer? ¿O se abrieron más posibilidades?

Es que es tan biográfico, porque mi mamá, se separó de mi padre, después del Golpe y todo, etc., por lo tanto, yo nunca viví con mi papá, pero, sin embargo, tengo dos hermanos y mi mamá era... o sea, independiente, tuvo que sacar adelante... independiente de que ella sea, comillas, de “buena educación”, ella estuvo en el colegio inglés y todo, yo estudié en Las Madres Domínicas de Concepción que fue un colegio particular... eh... porque ella hacía clases ahí; entonces yo no pagaba, y como ella era sola, entonces, obviamente, me iba a llevar a ese colegio... entonces... ¿me entiendes? Hay muchas cosas biográficas, pero cuando yo llegué a estudiar Teatro, yo era de Concepción, me vine de allá a Santiago, para estudiar en la escuela de Fernando y, si bien es cierto, yo era todo, o sea, soy mi biografía, soy como lo que he vivido... eh... también puede ser que sea un cabro de provincia, llegues acá y comiences a desarrollar... o sea, lo he visto mil veces, en cabros que vienen de Puerto Montt a estudiar Teatro... Creo que la formación del niño y del joven en la familia es fundamental, creo que cuando somos adultos ya lo somos ya... independiente que pueda haber un cierto sostenedor más potente. Ahora, que a todas nos educan para ser mujeres, o sea, sí o sí. Porque la cabra de pobla, como tú, que tuvo que hacerle la cama al hermano, que tuvo que lavar la loza, bueno, a la otra niña la educaran para que esté sentada y que le atiendan las nanas... me entendí... en ese caso, el discurso de clase existe, pero también está la educación, comillas, “de género”. Creo que lo que más sucede acá en la escuela es como el tema homosexual... eso es como más el destape de los cabros que llegan acá y en primero... y todo eso, tú decí este cabro quería estudiar teatro, claro, porque lo único que quería era poder ser, porque en la universidad lograi como salirte un poco de tu familia encuentro yo.

¿Pero, será la Universidad o será la carrera, el teatro?

(Pausa)... No, las dos cosas. Obvio que el teatro demanda un conocimiento personal.

Claro.

Pero eso es ya en el análisis de la pedagogía. Pero un cabro que se va a estudiar a Puerto Montt Arquitectura, igual se va a despegar de la familia y va a crecer, y va a empezar a ser el futuro

Arquitecto será, digamos, si pa'eso se va a estudiar a la Universidad po' como ustedes. Pero que estamos pa'ser mujeres, es que es así.

Y ¿qué te parece eso?

Putá, me parece, fuerte po'. Fuerte porque implica, constantemente nosotras como minas hacernos cargo y ver cómo uno es, sigue siendo a través de eso po'. Cuando yo veo este tema de la Camila Vallejo, yo me doy cuenta, que al mismo tiempo cachai que está dentro de lo heteronormado. Preguntarle a ella por su embarazo, cuando tú decí ¡¿cuándo a un diputado se le ha preguntado sobre eso?! ¡¿a quién le importa?! de hecho, ¿a quién le importa?

Sí, escuché incluso había comentarios de si la guagua iba a ser de qué partido...

No, no, como que tú decí no, no puede ser, no puede ser, no puede ser.

O que la mina sea bonita o no...

Tú pierdes como el rumbo, y nosotros no nos damos ni cuenta po'... uno no se da ni cuenta.

Eso es como importante, creo yo. Yo igual antes no pensaba en este asunto de ser mujer o no, porque yo igual, siempre he sido súper par con los hombres, pero después me fui di cuenta que hay cosas que nosotros hacemos, pasamos desapercibidos.

Sí

Como en las relaciones, como esta misma cosa de que si estai con un hombre, él te sirva el trago o te pague tul trago, etc. Son cosas que pasan muy desapercibidas pero van dentro de una normativa social.

Y la publicidad...

Claro.

No, eso es importante.

No, y la normativa también obliga a la mujer a cumplir ciertos patrones, de ser mamá, se case o no se case, en esta época ya, porque quizás en los '80 o '90, era casarse sí o sí, porque eran miradas de mala forma. Hay hombres que miran "ay la mujer está un poco más independiente, es madre soltera" pero de alguna u otra forma las obligan a ser madres.

Si po'

Y ahora, ¿qué pasa con las mujeres que no quieren ser madres?

Son super mal miradas, como monstruos.

Y el ser madre genera, a la mujer que no quiere o que es por accidente, no sé, no poder estar al trabajo más tarde o que el sueldo se estanque de ahí en adelante y no puedan surgir.

Entonces, con respecto a esto, hay ciertas cosas que van como, igual hilando mucho más fino, coartando la oportunidad, desde que uno es niña, de hacer más cosas.

Sí.

Por ejemplo, el mismo hecho de que te pongan vestido en vez de pantalón y tú no te podí subir al árbol porque tení vestido.

Y colores establecidos. Azul no, porque es de niño. No jugar con camiones porque es de niño.

Hay algo, estaba pensando ahora porque participé en un encuentro indigenista el fin de semana, yo siempre trato como de mirar la cosmovisión mapuche. Mirarla, visitarla, la encuentro sabia, la encuentro orgánica, contingente, cachai, entonces trato como de mirarla, y hay algo ahí que a ellos no les parece que sea machismo, puesto que lo abordan desde otro lugar, pero sí de donde hay cosas que son exclusivamente para la mujer, o hay elementos que sí solamente, entonces ahí existe eso de que no somos iguales al hombre. Es como poder confabular un discurso de igualdad dentro de lo desiguales que somos, o no sé, hay que tratar de encontrar esa figura, porque es cierto que no somos hombres, ¿se entiende lo que quiero decir?, o sea, hay como una puesta e tensión que es permanente po'. Que también... que Maturana cuando habla de lo matrístico, por ejemplo, habla de lo matrístico, cuando también el hombre puede vivir dentro de lo matrístico. Como las mujeres podemos vivir dentro de lo patriarcal. Entonces, eso es lo que creo que hay que encontrar como ese punto en el cual somos mujeres y nos respetamos como tales, somos eso, no sé, al mismo que tiempo que podemos vivir en esta vida, porque también vivimos en un mundo hiper... occidental donde ahí también hay otros patrones que son distintos a otros lados po'.

¿Crees que eso se podría fortalecer en el trabajo de la dirección? No, necesariamente, como poniendo el tema, sino que, siendo directora solamente.

Sí, pero mira, ahora que estamos conversando, que estoy conversando con ustedes, pienso que si uno mismo sólo conversa del tema con los pares. Suponte que yo invite a mi casa a todos, a la Manu (Manuela Infante), a la Andrea (Giadach), a la Vero (Verónica García- Huidobro), a la Pali (Paulina García) y les digo "ya, conversemos de eso que hacemos y que somos todas minas", sin necesidad de conversarlo más que como lo estamos conversando ahora, quizás después al volver a tu lugar de ejercerlo... va a ser distinto po'.

Nunca uno habla del género.

Uno lo vive.

Sí, pero además, uno a veces habla de las otras profesiones yo encuentro, se habla más de eso. Se habla más de la desigualdad del congreso, de que tienen que haber tantas minas, desde que la Bachelet te instauró esta cosa de que tenían que ser tanta cantidad o no sé qué, no sé qué, cachai. Pero... yo con Barrales hablo mucho de esto, siempre, todo el tiempo le estamos dando vuelta porque discutimos mucho, entonces, en una obra que hizo él, que yo actué que se llama *Shakespeare falsificado*, él abordaba harto el tema de género, siempre discutíamos, como si el hombre es proletario, en el fondo, la mujer es la proletaria, como jugar a cambiar la crisis de clase por la crisis de género. Y con la María Paz Grandjean que hemos trabajado mucho siempre hablamos mucho de lo heteronormado, porque ella es una obsesa del tema de género, siempre lo discutimos cuando vamos a actuar, o sea, cuando hacemos las obras, o *La chancha*, porque además trabajar con adolescentes es súper necesario no establecer un código de lo heteronormado dentro de las obras. En *La chancha*, de hecho, lo que nos dedicamos fue a destruir ese espacio, justamente porque eran adolescentes los personajes con muchas crisis de identidad, entonces tratamos de trabajar esa hibridez sexual desde el "ponceo" de los pendejos hasta, esa

crisis po', de por qué somos, por qué al joven, queda como encasillado, porque es en la adolescencia donde se gesta eso.

Entonces, siento que, de alguna forma, igual podemos como sacar ciertas cosas que tienen que ver con lo que estamos hablando en tus trabajos. Desde la conversación con Barrales, con la María Paz.

Ah, obvio, lo que pasa es que uno piensa en eso, o sea, uno pone particular atención en todos los dignos y los significantes de tu montaje, donde en el cual tú decí, no, o sea, no quieres que queden cabos sueltos y por lo menos para mí, el tema de la mujer, entre comillas, siempre me voy a preocupar que no... de hecho, en *La mala clase* es una profesora y no un profesor. En *La lluvia de verano*, lo más importante es el rol de la mamá en su relación con Ernesto. Sí, lo que pasa es que uno es eso.

Sí al final, uno hace lo que le interesa y lo que le interesa es parte de lo que uno es, no es tan específico, a veces.

No podría ser de otra manera tampoco.

Así como en *La chancha* también trabajaste eso de destruir la imagen adolescente, en *Despertar de primavera*, la adaptación...

No, era bastante más basado en el texto de Wedekind, era bastante más, llevada como al conflicto teenager, por así decirlo, era más... hablaba más sobre lo etario, el *Despertar de primavera* de *Presente!*. En *La chancha* habla más del conflicto social, porque habla del suicidio adolescente, entonces el análisis de las circunstancias era mucho más social. En el otro estaba más indagado, sin importar la clase social, el conflicto existencial del adolescente. ¿Me explico?, es distinto. En el otro está puesto, porque era sobre las tribus urbanas, entonces, era demasiado importante, todo en verdad, además que eran épocas distintas. Estos otros son jóvenes, son adolescentes, como un poco lo señala Wedekind, por eso está como más centrado en el despertar sexual, el despertar existencial, las preguntas sobre la educación, etc. En el otro es súper determinado, la tribu urbana, la influencia de los massmedia, sobre todo por el sistema capitalista, entonces en *La chancha* es como... la tesis es que estos niños se matan porque el sistema los lleva a ese suicidio, es la única manera que ellos encuentras como de estar, matándose todos juntos. Trabajo como con tesis, entonces la obra defiende una tesis. La niega, la defiende, se la antepone y yo siento que en el trabajo con *La mala clase* (cía) esa metodología se ha afinado, o sea ha como profesionalizado, no sé, la metodología como que cumple su...

De llevar a cabo una tesis...

Claro. Claro, porque finalmente, incluso hay muchas decisiones artísticas al servicio de que el público que va a ir es adolescente. O sea, *La mala clase* está hecha para que ser vista por los profesores y estudiantes cuando van al teatro, digamos. Está pensada para un público específico. Que haya pasado lo que pasó y que haya trascendido a lo que llegamos con esa obra, yo creo que tiene que ver, bueno, con la potencia del texto, las actuaciones de los cabros y todo, pero sobretodo la contingencia nacional y todo eso, cachai. Pero, todas las veces es una discusión, bueno, una que es del 2009, que la última temporada del GAM que tú decí ya ¿pero cómo?, entonces dijimos, ya, esta obra es en el 2009, sucede en el 2009, los textos no se van a cambiar y van a quedar como un registro histórico del 2009 en Chile, ¿me entendí? Pero aparte de esas dudas, siempre está que es ñoña, que es "básica", y la gente no lo percibe así, o sea, todo el mundo te dice... pero cuando fue pensada, de hecho nos acordamos nosotros, que la obra está

pensada para que el cabro se ría, para que en este momento, políticamente, le llegue la idea, o sea, nuestra idea era que salieran a tirar molotov, a la salida del teatro, me entendí, eso está pensado así, ahora claro, cuando va la gente y van los estudiantes y la educación, y se sientan y la ven y le hablamos y la comentamos y la damos y la damos, a uno ya, como que decí “ya, la obra es así”, pero obviamente, si yo supiera que iba a ser vista por un público general, no tendría esa música, no tendría esa banda sonora, no sería así de didáctica, ¿me entendí?. Yo siento que a los actores les da un poco de pudor de repente, “oye, pero no somos tan ñoños” (risas) “no somos tan simples”, cachai. Porque, pero, por ejemplo, *La chancha* tiene otro público, que son otros espectadores, que también son teenager, pero era de puras tribus urbanas, pero también está pensada pa eso... después las obras las ve toda la gente, como que tú sentí que los cabros o a los actores les da como pudor, de alguna manera, pero creo que las obras están pensadas para ese público y *Presente!* Fue la primera de esas. Estábamos todavía como entrando en ese... en ese espacio de teatro para adolescentes. Ahora, ya no puede haber nada más de género que eso po’, imagínate, ahora estoy pensando en eso. No sé si hay hombres que lo hacen... debe haber.

El teatro para adolescentes... ¿Por qué es tan de género piensas tú?

Ahora que estamos conversando ustedes me hicieron ver eso po’

Como que trasgrede esas barreras un poco, como del género, la adolescencia... también lo pienso ahora, no sé.

¡Ah! Claro, puede ser.

La misma ambigüedad... en todo lo que uno puede ver en la adolescencia. Están un poco trasgredidas esas barreras.

Sí.

Juega más, experimenta más también.

En mi caso, fue una cosa súper dogmática, súper política no más. Era como que yo tenía ganas de hacer algo que sentía que tenía sentido, cachai. A ratos como que hacía obras y va pura gente de teatro y no... ¡no!... pero eso es con el tiempo también, con el tiempo uno va cachando lo que hace, lo va hablando, vai nombrando y también como que se te va armando... tomái conciencia también un poco.

Sí po’, los intereses igual están siempre. ¿Podrías describir de alguna forma tu trabajo?

Mi trabajo yo creo que, desde hace algunos años, hacer teatro para... adolescentes. Pensado efectivamente para ellos. Con hartos objetivos, hartos objetivos diversos. Entre los cuales está presenta la captación de nuevas audiencias. Efectivamente creo que ellos son el nuevo público de las obras de todos nosotros. También tiene que ver que yo puedo entregar, desde el teatro mismo, un lugar de resistencia óptima. O sea, también está el cabro que va y ve el amor del teatro y se enamora del teatro también, y también está, yo creo en que el teatro sí es una herramienta de transformación social y es importante sembrarlo o de alguna manera, acentuarlo con jóvenes. No sé, lo estoy pensando ahora que lo voy diciendo.

Últimamente también he actuado en las obras y también me ha sido placentero. Sí, como que al final encuentro que lo hago como por mí antes que por nadie. Primero como por mí pa’ salvarme yo primero. Y de ahí, no es que vaya a salvar al resto, pero de verdad, si esto es lo que voy a

hacer, hacerlo po', es como cuando uno anda itinerando, todo tiene sentido, como que se completa, te va a ver gente y ver lugares y este es mi trabajo y empieza a ser como... ¡la raja! O sea, el mejor trabajo que uno puedo tener po'. Y eso del teatro para adolescentes ha variado, también en un momento como que quiero que vayan todos esos cabros que van obligados, que en vez de que vean *El mío Cid*, que vean esta obra, ¿me entendí? Así partió, así de básico. Porque no quiero que vean *El enfermo imaginario* de Molière y que crean que el teatro y salgan horrorizados y no vuelvan más porque era un poco eso lo que pasaba, no, hacer una obra taquillera, con buena música, con actores profesionales, como sacar esa cuestión de "escolar" del teatro, dejar de subestimarlo, cachar que la llevan, a los 15 años son los más lúcidos, o sea, de hecho, imagínate después... es que fui un poco conmovida por ese fracaso del "Pingüinazo" del 2006, cuando yo le dije a Barrales "Hagamos esta obra, o sea, esto fue una traición, esto fue una cuchillada por la espalda, mira la lucidez de esos weones" los primeros, ni siquiera estoy hablando, estoy hablando de los secundarios del 2006. Esa traición fue la que yo dije ¡no!, hay que hacer una obra y mostrársela a ellos. Y surge como de... surgen más necesidades, cachai. Qué van a ir a latearse al Cariola a ver *El Mío Cid Campeador*, mejor una gueá con rockeros, con música en vivo, no sé, con buenos textos, dramaturgia nacional o gente como uno, como ellos, ¿me entendí? Es como pa generar como una empatía, de hecho a mí me cae más mejor el movimiento estudiantil pingüino que el universitario, tengo más diferencias con los universitarios que con los secundarios. Me he hecho amiga de un sinnúmero de cabros, así del Liceo 7, los cabros después han ido, nos mandan cartas, ¡ustedes se mueren!, así nos mandan cartas: "Estudié pedagogía, vi la obra." Gente que iba al GAM, el mismo Giorgio Jackson, la Camila Vallejo que tú decí, así "¡gueón, el teatro sirve pa'algo!" Y eso vivirlo acompañada de gueones que son tus compañeros es... hace sentido, como que se completa y tú decí: "ya... bien... bien" se pasa bien.

Y este fenómeno que ocurrió en *La mala clase* y *La chancha* ¿también pasó, anteriormente, en la versión de *El niño que enloqueció de amor*? ¿El público fue, mayoritariamente, juvenil?

Sí, sí, sí. Lo que pasa es que es distinto porque en el Teatro Nacional, seguíamos, un tanto, coartados por este espacio del profesor que lleva al alumno. Eso se empezó como a... por ejemplo, cuando *La mala clase* empezó a tener más demanda y más demanda y más demanda, el mismo teatro no dio abasto. Por eso en un momento dijimos, ya vámonos al GAM porque empezaron a llamar los universitarios. Nosotros hacíamos obras sólo a escolares, claro, después empezó el tema de las tomas y ahí empezamos a ir a los liceos en toma, a los liceos industriales, al Liceo 7, al Lastarria, al Liceo... y de ahí, de alguna manera, empezó esta demanda, después llegaron del Colegio de Profesores, entonces, de ahí fue como, dijimos el Teatro Nacional no estaba dando esa capacidad... después vino lo del Santiago A Mil, entonces, en el fondo, lo que hizo el GAM fue ampliar esa posibilidad... no solamente cabros que venían obligados, sino también grupos de profesores, grupos de universitarios, público general, temporadas abiertas largas, extensas, a toda hora. Antes hacíamos funciones a las 12:00 y a las 3:00 Y era loco porque la gente empezó a llamar que querían funciones a las 8:00, a las 8:00, porque no la podía ver, entonces comenzó a generarse una cuestión que a nosotros mismos nos superó, y por suerte, nos pudimos aliar con el GAM y después fue el proyecto de *La chancha*, mandamos el FONDART, siempre nosotros trabajamos con apoyo de FONDART, todo ha sido... ahora nos vamos de itinerancia con *La mala clase* y *La chancha*, ahí de repente les puedo avisar, eso es ahora. En mayo, no en junio empieza, nos vamos con las dos obras a todos los centros culturales de la Región Metropolitana: Cerrillos, La Pintana, San Joaquín y se da una obra, foro. Después, otra función, foro y después en la noche, *La mala clase*, ponte tú o al otro día. Se dan las dos obras y se discute con todo el público que va y todo eso. Eso dura Junio y Julio y en Agosto, volvemos de nuevo al GAM y ahí yo creo que como

que hay que empezar a cerrar las obras... yo creo también, no sé. *La mala clase* todas las veces nos preguntamos “¿la vamos a hacer de nuevo?, ¿vamos a seguir haciéndola?” hasta el momento, en Agosto sería como lo último, bueno Septiembre porque ahora nos invitaron a un festival en San Antonio, pero en Septiembre yo creo que. No sé, uno nunca sabe en el teatro. Nunca sabes nada... ¡de nada! En realidad.

Nuestra investigación concluyen en Junio, fines de Junio.

¡Perfecto!

Ahí también tenemos que empezar a corregir hartas cosas, pero en indagar, investigar, entrevistar, yo creo que fines de Junio.

O antes que eso.

Avísenme, porque, ponte tú, el 20 de mayo hay una reunión, en mi casa, de hecho, con todos, de pronto podemos hacer una entrevista con la María Paz, yo he trabajado caleta con ella, o con el grupo, no sé, avísenme y ahí yo les pregunto a ellos quién podría. Quizás hay cosas más claras de mí que los actores pueden saber mejor.

Quizás ellos tienen ciertas impresiones tuyas, de tu trabajo.

Sí, porque además llevamos trabajando tanto. Con el grupo este de *La mala clase*, hicimos *La mala clase*, *Fumar por deporte* y *La chancha*. Entonces son como 4 años ya. Demás que ellos me han sacado el rollo. A parte que no es mía, es como de todos.

Era lo que hablábamos, que con quien trabaja uno, igual ahí se ve cuál es tu tendencia, por decirlo así. Porque uno dice “no, no tengo ni un rollo, pero viendo con quien trabajas o qué cosas trabajas te das cuenta. Qué entretenido.

CONVERSACIÓN CON MYRIAM ESPINOZA VERGARA, ACTRIZ Y DIRECTORA TEATRAL.

VALPARAÍSO, 26 DE ABRIL, 2013.

-¿Cómo inició su carrera teatral?

Estudié en la Carrera de Teatro de la Universidad de Valparaíso, o sea, se llamaba en ese tiempo Universidad de Chile, Sede Valparaíso. Porque había una pura Chile en todo Chile (risas), con sedes en diferentes regiones. Ahí empecé.

Estudié los años correspondientes, con un impasse del año '73 que nos cerraron la Carrera y la reabrieron el año '74. Yo pude continuar hasta terminar la Carrera, porque fui de la primera generación, yo entré el año '69, en marzo del '69 entré a estudiar, y era la primera generación de la Carrera. Entonces, éramos los cursos más altos, el '73 a mí me quedaba un año, y ese año lo hice el '74, pero nosotros nos recibimos el '76. Aunque en el '74 tampoco funcionó mucho, pero esos detalles no los recuerdo mucho, ya que para mí lo más importante no era terminar la Carrera, para mí lo principal era la Dictadura, era qué pasaba con la Dictadura y qué podía hacer yo frente a eso.

Por esto, un grupo de compañeros de ese tiempo formaron una compañía de teatro y hacían teatro desde la escuela hacia afuera, y después nos echaron, cerraron la escuela, pero después pudimos titularnos.

-¿La escuela se cerró el '73 y se reabrió en el '74 hasta...?

Hasta el '75, nos alcanzamos a titular nosotros y los demás se tuvieron que ir a Santiago a terminar, no había otra alternativa en realidad, entonces hubo personas que no terminaron y otros que sí pudieron hacerlo, como el caso de Abel Carrizo, él era de la generación que va después de la mía y que no alcanzaron a terminar acá.

Bueno, entonces después de eso, salimos de la Carrera, fuimos los primeros actores titulados en Chile, no sabíamos que iba a ser tan importante tener título, no teníamos idea.

-¿Los primeros actores profesionales?

Los primeros actores profesionales con título de Chile. Bueno, y después de eso, yo me dediqué al teatro político, población y en contra de la Dictadura en Valparaíso. También íbamos con obras a Santiago, a las poblaciones de Santiago.

-¿Eso era con la misma gente de la escuela?, ¿con sus compañeros de curso?

No, compañeros de curso no había nadie. Es que como yo era militante, al comienzo de las Juventudes, después del Partido, pero al comienzo, en el Golpe, yo era de las Juventudes Comunistas. Yo tenía varias misiones en ese tiempo, que no vienen al caso de mi carrera como directora, pero lo que hice fue formar un grupo de teatro de pobladores y estudiantes. En eso yo trabajé, pero gratuitamente por supuesto, tenía posibilidades de hacerlo porque económicamente podía trabajar en eso, no era que la "Jota" o el Partido me dieran plata ni nada de eso.

-¿Y cuál era su cargo en ese grupo?

Era la directora, yo formé el grupo y eran pobladores y estudiantes y les enseñé teatro un año, les enseñé a puertas cerradas, no les dejaba participar en ningún acto político si no tenían el conocimiento básico, entonces hacíamos otras cosas en los actos políticos mientras. Bueno, ahí pasó ese tiempo. El grupo se llamaba La Sebastiana, y con ellos estuve hasta el '88 trabajando políticamente.

Estuvimos con La Sebastiana desde el año '76 hasta el '89 que formamos El CITÉ, y en todo ese período trabajamos en poblaciones. Yo trabajaba sola pero formé mucha gente que, en la actualidad, el Roberto Cabrera es el que sigue haciendo teatro profesional de ese grupo, la Rebeca González, etc. De ese grupo, que eran estudiantes de la universidad de diferentes carreras y pobladores, solamente ellos dos, los demás tomaron otro camino, y a otros dos los mataron en ese período. Después de eso, formamos El CITÉ, y ahí ustedes saben la historia, que trajimos a un director de Santiago, él vino a hacer una obra que ha sido muy... que ahora se le hizo un homenaje al *"Extraño ser con alas"*, porque marcó un hito en Valparaíso puesto que es la primera obra profesional que se hace pasada la Dictadura. Inmediatamente después de Dictadura, es el primer teatro profesional que aparece y además, el director excelente. Un director que traía un lenguaje diferente a lo que nosotros estábamos acostumbrados acá, además que nosotros estábamos en otra. Mi grupo, que no era Compañía, era Grupo de Teatro, ensayábamos en el Teatro Mauri, atrás de La Sebastiana, por eso le pusimos así, incluso nosotros ensayábamos ahí en forma clandestina, cerrado, todo el comienzo, porque el teatro estaba clausurado, habían metido presos a los dueños, etc. Era una realidad muy diferente a la que ustedes puedan vivir en la actualidad...diferente, esa es la palabra, una realidad muy diferente. Casi muy difícil de comprender para quien no la vivió o a quien no le hayan contado en detalle todo.

Paralelo a eso había una compañía de los egresados de la Carrera, donde estaba la Chila Navarro, la Isabel Núñez, la Isis Maldonado. Había esta otra gente que estaba en forma paralela a nosotros, haciendo teatro infantil, con eso era con lo que vivían en ese tiempo. Y Carlos Böker, un hombre que había estado en el exilio, que fue de profesor de la Escuela (Carrera Teatro UV), que no les gustó a los estudiantes porque era muy intelectual (risas)

-Nos encantaba, sí nos hizo clases, fue el penúltimo año que hizo clases en la escuela.

Sí, a él lo sacaron, bueno él murió hace como 2 años, más o menos.

Bueno, él tomó a algunas personas, venía del exilio, tomó a algunos del otro grupo que hacía teatro infantil con el Toño Susarte, que también murió, y él trabajó con ellos haciendo algunas cantatas para llevar a las poblaciones en tiempo de Dictadura también, pero era diferente al teatro que yo hacía, el de nosotros era un teatro poblacional, político y panfletario, pero no panfletario, aunque la gente no entiende lo que es panfletario, la idea es que se diga con teatro lo que tú puedes decir en un discurso, o sea, es una herramienta para abrir conciencias, para que el público en las poblaciones tomara conciencia, y nosotros trabajábamos gratis todos, me acuerdo que era viernes, sábado, domingo, en la semana, era increíble, pero la energía estaba y la necesidad, el dolor, los miedos, todo eso se conjugaba para que siguiéramos adelante, si se tenía que ir el "Pinocho".

Bueno, sabiendo que estaba esta otra compañía paralela, cuando se votó por el NO y ganó la pseudo-democracia, ahí nos juntamos con toda la gente que estaba haciendo teatro. Seriamente estaba la compañía de teatro infantil, nosotros que hacíamos teatro político, estaba Andrés García con otro grupo que se llamaba Tela, quienes hacían teatro físico, donde habían varios profesores de Educación Física, entre esos estaba Andrés. El asunto es que nosotros convocamos a todos, a

toda la gente que quisiera juntarse, para llamar a este director y hacer una obra de teatro en Valparaíso. Los convocamos a todos y llegó mucha gente, pero nosotros para poder pagarle al director, los convocantes le teníamos el alojamiento, la alimentación, pero el director hizo un curso, entonces todos los que tomaron el curso, que no eran de la compañía original, tenían que pagar el curso, y esa plata era para él, para ese director. Y ahí hicimos la primera obra, yo actué, me la jugué por el personaje que me encantaba, él tenía la misma metodología del Andrés Pérez para seleccionar los personajes. Ellos venían del teatro callejero, Juan Edmundo González, tenía mi edad, eran de esa generación con Andrés Pérez. Él era un ser excepcional, yo creo que es la única persona que he conocido con tanta imaginación, una imaginación increíble, cerraba los ojos y veía y veía cosas.

Entonces, empezamos a trabajar con él, me gané el personaje que yo quería. Como te digo, la forma de elegir el personaje es esa, que todos pasan por el personaje, que es lo que hacía el Andrés Pérez y él, porque eran de la calle entonces tenían la misma metodología, después el Andrés se fue a estudiar con la Ariane Mnouchkine, pero antes eran muy parecidos, eran como que el grupo aquel, Teuco creo que se llamaba, todo ellos estaban preparados para trabajar con la Ariane Mnouchkine, ya que era la misma forma pero acá en Chile y sin la experiencia de los otros, sin la cobertura de los otros, sin las subvenciones de los otros en Francia. Entonces, dentro de eso teníamos bastante trabajo físico y todos tenían que pasar por el personaje.

Luego vino la segunda obra con El CITÉ, el año '89. Nosotros hicimos *Un extraño ser con alas* y nos fue súper bien, estuvimos en Santiago, en el Parque Forestal, porque esto se podía hacer al aire libre y en sala, porque tenían las técnicas de esto chiquillos que venían de la calle, además, la obra tenía una suerte de carpa que se armaba en la mitad de la obra, esta tela estaba en el suelo, una tremenda tela y luego se levantaba, todo esto era de manera totalmente artesanal, es tan fácil hacer las cosas artesanalmente, con roldanas y cuatro actores la levantaban y eso era, entonces quedaba como una carpa.

Una vez en una función en el Parque Forestal, se nos cayó la carpa y estábamos todos bailando abajo, era una escena que bailábamos, estaba todo el pueblo bailando y se cae toda una mitad de la carpa encima y los técnicos, teníamos varios técnicos, corrieron y la levantaron y el público se mataba de la risa y pensó que era parte del espectáculo, porque era muy cómico, todos seguían bailando y jugando con esto que se caía la carpa, entonces los otros fueron y la levantaron. Es aprovechar lo que te va sucediendo en escena, no dejar nada al azar.

Después de eso vino otra obra, *La casa de Bernarda Alba*, que Juan Edmundo la quería hacer y nos la propuso, porque a él cuando se le ponía algo en la cabeza, sonaste. Eran tan llevado a su idea y terrible, pero lo aceptábamos porque era único, no había otro como él, así que aceptábamos todo lo que él quisiera (risas). Bueno y empezamos a trabajar la "Bernarda Alba" en el Teatro Mauri, el *Extraño ser con alas*, también los trabajamos en el Teatro Mauri, porque nosotros como trabajábamos en Dictadura, el grupo base trabaja ahí, era como nuestro teatro, pero en el segundo piso, no abajo. Ahora creo que hicieron departamentos ahí.

-Sí.

¡Qué terrible! Bueno, estábamos ahí trabajando la "Bernarda Alba" y a Juan Edmundo se le ocurrió una escenografía de fierro de tres pisos, con una rampla entre medio que daba a la calle de la obra, porque él era así ¡todo grande!, y ¿nosotros sin plata? No existían los Fondart ni nada de eso, por eso estoy acostumbrada a trabajar sin plata, no existía ninguna cuestión pero las cosas llegaban, hacíamos actividades y se hacían las obras. Y en eso, fíjate tú, que matan al Gúzman, a

Jaime Gúzman, y, no eran ni la UDI ni la Renovación Nacional, yo creo que Patria y libertad que era el brazo más duro de la derecha, hizo atentados en todo Chile, en diferentes lugares, y el atentado era para la casa de Neruda, porque fueron lugares culturales, lugares que dolieran, que sabían que tenían que quedar para la historia, entonces el atentado lo hicieron para la casa de Neruda pero no lo hicieron ahí, lo hicieron en nuestro Teatro (Mauri). Entonces, se quemó todo. Imagínate que esto sucedió un día sábado 3 de abril y estrenábamos al próximo sábado, por lo tanto teníamos ahí los afiches, la escenografía, los vestuarios, ¡todo!, hasta las entradas, todo lo teníamos dentro del Teatro porque ese Teatro era nuestro, nadie más funcionaba ahí, era una maravilla. Se nos quemó todo. Y el día del incendio, que para mí fue... el algo que tengo muy grabado porque fue hasta poético, fue todo muy especial. Yo vivía en unos edificios donde se veía el Teatro Mauri. Mira, para nosotros Lorca era una mariposa, lo uníamos a eso, y ese día, en mi departamento tenía las ventanas abiertas y yo estaba metida en la cama, y ahí yo estudiaba y hacía mis cosas los fines de semana, mientras mis hijos daban vueltas. Y en eso, mi hija me dice "Mamá, anda una mariposa tan grande, se mete por una ventana y se sale por la otra, se mete y se sale" y yo le digo "Ay, es Lorca, déjelo tranquilo" (risas) Después vuelve mi hija "Pero es que mamá, es mucho, ¿qué hacemos con la mariposa?", y mi otro hijo le tenía miedo a la mariposa y yo no me quería levantar, no quería salir de mi dormitorio, e insistían e insistían, entonces mi hija dice "Ay mamá, ¡entonces te está diciendo algo Lorca po!". Y de repente, ella que estaba leyendo todo el rato con lo de la mariposa, me dice "Mamá se está incendiando el Teatro Mauri". Y me volví loca, era algo terrible, yo ahora lo veo con distancia y no entiendo por qué era tan terrible, como que se me iba la vida. Y llorando, me puse a correr por la Avenida Alemania hacia el Teatro, y cuando mientras iba corriendo, me encuentro con todos los otros actores de la Compañía, todos iban corriendo, y nos tomamos de la mano e íbamos por el medio de la calle corriendo... era súper teatral (risas) súper teatral. Yo te digo, que ese es el acto teatral biográfico.

Bueno, después de eso me fui a estudiar para dirigir, porque el Juan Edmundo, el director no pudo soportar el hecho del incendio, no lo pudo soportar, se fue, no habló más con nosotros y se fue a Santiago.

-¿Entonces no estrenaron nunca?

Sí, sí estrenamos.

-Sin él.

No, con él. Lo que pasó es que él se fue a Santiago, no soportó, y nosotros, todos los actores que éramos como 27, dijimos "La tenemos que hacer". Imagínate que veníamos saliendo de Dictadura... no se nos iba a oponer un incendio pues, era imposible. Entonces, estuvimos un año trabajando en la Sala El Farol, nos pasaron la sala todo el tiempo que quisiéramos y estuvimos un año ensayando, no dejábamos de ensayar, y era todos los días, de lunes a viernes. Íbamos construyendo la escenografía, juntando plata, haciendo los vestuarios, todo de nuevo, ¡todo! Cuando tuvimos todo listo, nos conseguimos otro lugar, por allá por Colón, una Mutual donde tenían una sala que ahora es bodega. Nosotros le pusimos techo, porque la acústica era pésima, le pusimos el cielo de cajas de huevo, ¿pueden creer?, pintamos caja por caja, hicimos los focos, y cuando tuvimos todo listo mandamos a buscar a Juan Edmundo, le pedimos que viniera a tal dirección. Yo era la directora administrativa de la Compañía en ese entonces, teníamos toda una organización muy formal. Y cuando él entró al Teatro casi se le cayó el pelo, ya que se encontró con la escenografía montada de nuevo, con una sala acondicionada, con todos los actores ahí. A nosotros no nos dijo nada, porque era muy raro, después comentaba que eso había sido un

milagro, que le había devuelto la vida, porque luego del incendio como que se oscureció y no quiso hacer más nada. Bueno, y ahí estrenamos *La casa de Bernarda Alba*, yo hice a la Martirio.

Entonces, considerando todas esas variables, yo me fui a estudiar Dirección a la Católica, pero no es que me fuera a vivir allá, sino que viajaba.

-¿Y en qué año fue eso?

El año '92. El '91 estrenamos "La Bernarda" y el '92 me fui. Porque, además, yo tenía muchos problemas con él (Juan Edmundo), peleábamos mucho, entonces yo quería estudiar Dirección. El problema era que él tenía unos puntos de vista muy muy extremos. Pero era por cosas administrativas siempre, porque en lo teatral siempre estuve súper de acuerdo con él.

Entonces fui a estudiar Dirección para segurizarme.

-¿pero seguía participando con la Compañía?

Pero si la Compañía era MI COMPAÑÍA, no me podía ir de mi Compañía. Y luego de esa obra, los actores de la Compañía armaron diversos grupos como el Subterráneo, El Baúl y otros se quedaron en El CITÉ. O sea, fue súper bueno, porque de una gran Compañía se armaron cuatro Compañías en Valparaíso profesionales que no existían. Profesionales no en términos académicos, sino profesionales porque eran dedicados al teatro. Uno que otro había estudiado.

Entonces cuando volví de estudiar El Cité siguió conmigo, lo que pasa es que como yo lo había armado y había mandado a buscar al director y era la directora administrativa, parezco "yoista" pero es verdad, es la Compañía que convoqué, al director lo invitamos a participar, pero no era de la Compañía.

Termine mi estudio de Dirección en la Católica, que era un postítulo de dos años, no era un postítulo de un año como son ahora o de diez meses, dos años. Eran tres días a la semana. Y después seguí con El CITÉ con todas las obras que, más o menos, ustedes saben que tengo, que son muchas obras.

Cuando comencé con la Compañía, nuestra idea como grupo era trabajar en dos líneas, siempre ha sido la idea, lo hicimos durante muchos años dos líneas de estilos. Una, que era para darnos el gusto como gente de teatro, en la parte creativa, en la parte ideológica, en la parte estética; y la otra, era una línea más económica, que era para poder sobrevivir, ya que en las obras que uno quiere hacer, generalmente, no va mucho público, ahora hay hartoo público, digo hartoo aun cuando son 40, 50 personas máximo, pero hay público. Pero en ese tiempo había poco público, nosotros estábamos formando los públicos de teatro, entonces, a veces nos dábamos el gusto de hacer algo que, estéticamente, no le gustaba al público en general o que no entendía el público general porque éramos como más avanzados, entonces hacíamos la otra línea que era de la literatura clásica, que eran obras que se podían vender y, para mí, son obras didácticas, como Shakespeare, Moliere, los griegos. Didácticas en el término de que te enseñan la historia del teatro, son obras clásicas de diferentes épocas, hacíamos universales y latinoamericanas. Entonces, nosotros tomábamos esas obras, las adaptábamos y las vendíamos en colegios, en municipalidades y andábamos por toda la región y para el norte y para el sur y para Santiago, y para Mendoza porque las obras estaban muy bien hechas, todo profesional, es que antes de nosotros no existía lo profesional, excepto el ATEVA que se paró durante todo el tiempo de la Dictadura y durante todo el tiempo posterior, y empiezan a renacer cuando vuelven los viejos del exilio. Entonces, en todo ese

tiempo, había otras compañías que eran muy aficionadas y nosotros cuidábamos todo lo que debe cuidar un teatro profesional; la escenografía, la iluminación, la estética, las actuaciones.

-¿y siempre dirigió usted?

Sí, dirigí todas las obras, me “acabroné” (risas).

-¿y hay alguna que recuerde en especial?

Todas.

-¿Quizás alguna que haya tenido mayor éxito de crítica?

Mira, de estas obras de los clásicos universales, hay una latinoamericana y una italiana que lo pasamos súper, bueno todas tenían buenas críticas, si era casi lo único que había (risas), ¿cómo no iban a tener buenas críticas?, todas tenían buenas críticas. Me dieron premios y cosas así como “Mejor obra”.

(CORTE)

Con los chiquillos tomábamos desayuno, almorzábamos, tomábamos onces, todo juntos, todo el día.

-Qué rico eso.

Sí, genial, yo quería vivir en el teatro, en ese tiempo yo quería dormir en el teatro, amanecer en el teatro.

(Mientras nos muestra material gráfico) La obra latinoamericana que te decía es esta, el *Quincas, gritos de agua*, que fue genial, fue muy buena porque nosotros con esa obra estábamos todo el día como en una pasantía, todo el día trabajando, trabajando, comíamos y todo y además, teníamos mucho contacto con un santero que venía de Centro América, y el santero nos enseñó todo el sincretismo Afroamericano, o sea, qué dioses de ellos pasaron a ser nuestro dioses o nuestros santos, cómo eran los ritos y además, nos enseñó a bailar, y de repente nos poseían los “orisha” (risas) y de verdad, imagínate estar todo el día metido en eso, trajimos espíritus al lugar. Y tuvimos tanto éxito, nos compraron funciones por todo Chile.

Esta es *Memorias del viento*, (señalando el afiche) esto fue de otra diseñadora, esto es como Valparaíso, porque en las *Memorias del viento*, son tres mujeres locas, es la historia de tres mujeres que murieron por amor, enloquecieron por amor.

-En el '96.

Claro. Y este fue Fondart que es ...*Favor concedido*, que son las historias de las animitas de Valparaíso.

Esta es una foto de *Memorias del viento*, este personaje es absolutamente real, esta es la Ex cárcel, la cárcel antigua. Esta era una mujer que se sentó ahí... mira, yo llegué a vivir a ese cerro hace como 30 años atrás, y ella estaba, iba todos los días, con lluvia, sin lluvia, cuando se oscurecía, se iba. Cuando se fue la cárcel de ahí, seguía yendo al comienzo, yo me acerqué a ella y le dije “se fueron, se fueron los chiquillos”, me quedó mirando y me dijo “¿usted cree que estoy loca?, si sé que se fueron” y luego seguía en su delirio.

-¿y ella a quién estaba esperando ahí?

A su hijo y a su marido que los mataron adentro en un motín. Y ella siempre decía “Ellos sabían que estaban ahí, y le tiraron los perros encima” y siempre era lo mismo.

En el segundo semestre del año pasado me pasó, creo que te conté a ti, algo con el texto de esta obra que es increíble. Yo iba en una micro, un hombre más joven me miraba y cuando me voy a bajar, me pasa un papel y en ese papel estaba el texto: “Ellos sabían que estaba ahí, y le tiraron los perros encima”

Todos eran monólogos intervenidos en esta obra, pero en conjunto se armaba, ella terminaba enterrándose, se iba a un lugar y empezaba a tirar tierra... súper bonito. Bueno, yo parece que era más creativa antes (risas).

Este fue ¡grito y plata!, el señor Cervantes nos dio para vivir mucho tiempo (risas) con *El Quijote de La Mancha*, y estos dos siguen haciendo esos mismos personajes, con esos mismos vestuarios, y los siguen vendiendo a los colegios. Hablan de la obra, de Cervantes y todo, y hacen sus diálogos. Premio por “El Quijote” a Mejor Dirección.

El celoso enamorado, esa obra junto con “El Quijote” nos dieron mucho trabajo, porque como no tenían contenido político explícito y hacen reír mucho.

El *Quincas, gritos de agua*, es una obra de Jorge Amado y es un problema social, habla de un empleado público, que siempre ha sido basureado, y el día que jubila, llega a su casa y su mujer le dice “¿qué te dieron?” y saca y dice “Una lapicera de oro, la que nos dan a todos.” Y su mujer pone el grito en el cielo, lo putea, entonces él agarra sus cosas y se va al puerto a vivir con las prostitutas, con los “lanzas”, con todos. Porque, al final, siempre quiso eso. Y luego se muere, y él había pedido que lo tiraran al mar cuando muriera, que se lo comieran los pescados, y la familia lo va a rescatar (nos muestra fotos del montaje). Toda a música del montaje era de acompañamiento, creada originalmente por un músico popular y uno clásico, y había mucho baile. De hecho, todos tenían una forma de caminar de acuerdo a la música.

(Indicando una foto) Esta es de ...*Favor concedido*, yo toda la vida con mis fierros y mis niveles. Habían unos vestuarios como de goma platinada.

-Entonces podríamos decir que desde que comenzó su carrera está dirigiendo.

Sí. Pero antes actuaba, en la Universidad empecé actuando con el elenco estable, y entre medio de mis direcciones he actuado para otras personas, para otras compañías, pero en realidad, desde que estudié Dirección, yo dije “ya, no soy como Juan Edmundo, que él es maravilloso, él cierra los ojos y tiene todo listo, a mí me cuesta”, entonces como a mí me cuesta encontrar la imagen creativa, me cuesta, tengo que pensarla, entonces necesito dedicarme sólo a dirigir, para, de esa manera, poder acostumbrarme a ser más prolífera creativamente.

Lo ideal sería tener un repertorio al cual recurrir, pero eso sólo es posible cuando se tiene un grupo estable, eso es lamentable.

-¿pero de dónde surge la iniciativa de dirigir y no actuar solamente?

Porque no había ningún director en Valparaíso, así de simple, nada de que me fascinara. No habían directores en Valparaíso, Juan Edmundo se pelea, se va y ¿nos quedamos nosotros sin nadie?, no puede ser. Por eso me fui a estudiar Dirección, y el estudiar, más que nada, me

segurizó sobre lo que yo había hecho, sobre mis ideas, también me hizo reflexionar, te entregan una bibliografía súper. Más que lo que enseñan a dirigir, porque ahí en la Católica a nosotros nos dijeron los profes que teníamos que nadie te puede enseñar a dirigir, porque si te enseñan a dirigir significa una cuestión esquemática y eso no es el arte, por lo tanto, lo que nos enseñaron fueron muchas cosas para que uno tuviera capacidad y las sustentaciones teóricas para seguir buscando, investigando. Es la investigación a lo que se le da el mayor énfasis, en esa época, no sé ahora. Porque este fue el segundo Postítulo que se hizo en la Católica. Por ejemplo, teníamos Antropología, Psicoanálisis, Sociología, ramas bastante ligadas a la investigación. Teníamos Dramaturgia, pero no se llamaba así, todo estaba basado en la investigación, no te tiran mucho a lo social y lo político, pero eso lo tiene cada uno.

-Sí.

A mí me gustó, habían colegas que a los que no les gustaba, pero curiosamente eran personas que no tenían formación teatral, porque en ese tiempo, tú podías estudiar un Postítulo si tenías un Título.

-El que sea.

Claro. Entonces, había profesores de Castellano, habían profesores de Filosofía y habían actores y actrices.

-Y esto de que no habían directores en Valparaíso, eran porque los del ATEVA estaban en exilio.

Los directores claro, y en ese tiempo ATEVA aún no se reconstruía. Volvió Juanito (Barattini), pero ATEVA no se reconstruía y la mayoría se fue a Santiago a vivir. Arnaldo (Berríos) empezó a trabajar en Santiago, ya lo hacía, nunca dejó de trabajar, pero empezó a dedicarse a Valparaíso, y eso ya fue paralelamente a nosotros. Cuando yo empecé a dirigir, él también estaba. Como yo había formado El CITÉ, fui invitada por ATEVA, pero ya estaba con mi compañía, además, teníamos diferentes lenguajes, muy diferentes, porque ellos siempre han estado dentro del teatro formal, bastante formal. Buen teatro, muy bien hecho, pero sin riesgo. Lo que ha tenido El CITÉ siempre ha sido el riesgo, el riesgo siempre, pase lo que pase. El lema es "Lo queremos hacer nosotros, tenemos que buscar todos los códigos para que el público lo entienda, pero no es nuestra responsabilidad que le guste o no le guste", eso no es nuestro objetivo, no estamos trabajando para que les guste. *El celoso enamorado* lo trabajamos para eso, ¿te fijas?, para que a todo el mundo le guste, *El Quijote de La Mancha* también, el *Quincas*, *grito de agua* también. Pero cuando nosotros trabajamos como CITÉ, como por ejemplo, el último montaje, claro, ahí hubo diferentes problemas personales, pero eso era lo que nosotros queríamos hacer, mi propuesta que fue aceptada por un grupo, en un comienzo por lo menos, en un cien por ciento; hacer una obra política con rescate de la memoria reciente, para poner en relieve lo que sucedió en Dictadura, a través del Teatro Épico y de la metodología brechtiana, la poética brechtiana.

Yo creo que uno no puede estar amarrado a un público, a no ser que quieras vender. Y para eso, haces una línea paralela.

-Y en cuanto a los procesos metodológicos de su dirección, ¿tiene pauta de trabajo?

Creo que sí, pero no es una pauta que siempre vaya a seguir. Confío en mi intuición mucho, porque cuando no confío en mi intuición la embarro, y cuando me apego a lo teórico, no funciona. Entonces, al final de cuentas, desarmo todo cuando estoy muy pegada a lo teórico.

Yo creo que sí tengo una metodología, es precisamente, la metodología de “lo no repetible”, de “lo no establecido”, de “no a la fórmula”. Esa es una metodología para mí.

Entonces, qué es lo que hago, cómo lo hago; selecciono la obra, últimamente ha pasado eso, porque como en la compañía son todas de mi generación y están en otra, ellas me cooperan, ya sea manejando el audio, haciendo esto, haciendo lo otro, haciendo los vestuarios. Todos colaboran, pero meterse a hacer la propuesta y a entregarse, con el tiempo que yo necesito que se entreguen, no lo hacen. Entonces, en ese tiempo, era colectiva la búsqueda de la obra. En este tiempo, donde no tengo esa Compañía, yo busco la obra que necesito hacer, lo que yo necesito decir, lo que a mí me quite la angustia porque cuando yo no estoy haciendo teatro, no estoy dirigiendo, cuando no estoy sacando, yo despierto todos los días con angustia, todos los días... o dolor de cabeza o angustia en el estómago. Es como una angustia de muerte, como que se me acerca la muerte, es verdad, lo siento así. Pero cuando estoy dirigiendo, cuando estoy creando, se desaparece todo. Eso me pasa, entonces como ya no tengo ese colectivo con el que podemos decidir una obra, la busco yo hasta que empiezo a armarla en mi cabeza, no el montaje, sino lo que quiero decir. Pensar para formular lo que quiero decir porque tampoco me es fácil decirlo a la primera, tengo que formularlo para que los otros me entiendan, porque generalmente lo tengo todo acá, entonces empiezo a trabajar en formular lo que quiero.

Después, depende de la obra porque, por ejemplo, te voy a hablar de la última obra que hice; ¿qué era lo que yo quería hacer?, quería poner en relieve los sucesos que ya les expliqué, entonces ¿Con qué?, encuentro la obra, y me doy cuenta que está completa y que no necesita grandes cambios, o que necesita una adaptación demiúrgica o dramatórgica, sino que sólo una adaptación en cuanto a terminologías, a modismos, porque la obra es del año '30. Entonces se hace ese estudio de la obra y luego se hace un estudio profundo del autor, lo de siempre pues, del contexto histórico, de buscar porque ese dramaturgo escribió la obra, de empaparnos en todo aquello, y luego, hacer análisis sociales, antropológicos, unirlo a nuestra historia y ver si ese texto calzaba con nuestra historia o no.

Y en el equipo, porque siempre trabajo en equipo, de todas maneras, presento la historia, lo que quiero hacer y convoco gente, en este caso convoqué a un periodista, a una política, un sociólogo y tres actrices. Y entre ese equipo, empezamos a ver si tomábamos el texto tal cual o lo adaptábamos. Y los del equipo me dijeron que no lo adaptara, porque Brecht lo había dicho todo ahí. Y ahí es empezar la puesta en escena. Se entregaron los textos, el análisis de cada cuadro, yo entregaba el análisis que yo había hecho del cuadro y los personajes, probamos con diferentes actores los diversos personajes, mucha improvisación con diferentes actores en relación a los contenidos de los cuadros, no al cuadro en sí, con el contenido se hacía improvisación actualizada.

Luego de hacer una larga etapa en la que todos improvisaban, en la que se homogeneizaba la actuación brechtiana, porque cada uno tiene su idea de lo que es Brecht, cada uno tiene su idea de cómo es la opinión del actor sobre el personaje en la actuación brechtiana, entonces ponernos de acuerdo, y eso fue lo más duro porque, como venían de diferentes escuelas. Lo más difícil es como distanciar, como actor, que no se pierde la energía, que debes proyectar, etc. Después empiezan las propuestas por cuadro, y en base a las propuestas se van armando las plantas de movimiento.

Hay momentos en los que hay que cortar, ponerse dura, porque yo soy la que estoy viendo desde afuera, que esto armoniza o no, y poder decir “eso que hiciste es precioso, pero no sirve y pa'fuera”. El director hoy en día, no es como el Duque de Saint de Meiningen que tiene que estar con el látigo, pero sí es quien tiene que, en un momento determinado, decir “esto es lo que yo quiero” y por ahí tiene que ir, porque ya todos nos pusimos de acuerdo, entonces ahora acepten

que yo coordine, porque el director de ahora es un coordinador de las propuestas de todos y de lo que quiere decir, sino ¿para qué va a estar el director? Si el director quiere decir algo y por eso convoca a gente.

Ese fue una metodología, en otros casos es diferente, depende lo que quiera decir y de la obra, pero siempre que busco en lo que quiero decir, llego a la locura y la identidad, a parte del baile que me gusta mucho en las obras (risas), la Comedia del Arte me gusta mucho, pero es por otro lado. Y en todas mis obras hay una escalera, no hay ninguna obra mía donde no haya una escalera, siempre, siempre, me las arreglo siempre para poner una escalera (risas), es parte de una identidad que tiene que ver con Valparaíso.

**CONVERSACIÓN CON REMBERTO LATORRE, INVESTIGADOR TEATRAL NACIONAL.
SANTIAGO, 6 DE MAYO DE 2013.**

Del teatro de Concepción sabemos de Brisolia Herrera, de ella tenemos harta información.

¿Ella está viva?

No.

Ah, qué pena, ¿murió?

Sí, falleció. Hace poco eso sí. Falleció el 2009.

Incluso, traté de mover hilos para que le dieran el Premio Nacional de Arte, pero a las provincias nunca les han dado.

No, le dieron solamente el municipal de Concepción.

Y sobre las actuaciones que tuvo acá en Santiago, ¿saben?

Sí.

El Fuerte Bulnes y *La viuda de Apablaza*, y en otras así pero papeles chicos. Esas dos eran importantes.

Sí, es que como le digo, nosotras encontramos un libro que era como las memorias de ella, que hizo un colaborador de ella del teatro de Concepción. Entonces, ahí encontramos harta información. Pero de las otras ha sido súper difícil.

Para mí la más importante directora de teatro es Alejandra Gutiérrez.

Claro.

Que dirigió una excelente versión de *Roberto Zucco*.

Sí.

Y ha sido maestra también. Y antes de ella, Berta Mardones.

Ella nos llamaba hartito la atención porque, incluso, en la Universidad de Chile hay una sala con su nombre.

¿Berta Mardones?

Sí, pero aún así no hay información. No sabemos de sus montajes.

No sabía ¿están seguras?

Sí, nosotras fuimos a la biblioteca de la Universidad de Chile que está en el Departamento de Teatro, en el subterráneo donde está la biblioteca hay como tres salitas y una de esas se llama "Berta Mardones"

Y hay otra que se llama Bruna Contreras.

Sí, también.

Bueno, entonces hablemos sobre la Berta Mardones. Se formó en el Teatro Experimental y fue una actriz muy prometedora, pero por razones difíciles de explicar, no prosperó como debió ser.

¿Como actriz?

Como actriz. Pero cuando necesitaban un papel muy especial, sí la llamaban. Siempre perteneció a la Universidad de Chile, ya sea a la escuela como profesora o al llamado Teatro Experimental, Instituto del Teatro y todo lo demás. Y ahí solamente dirigió, en cuanto a cierta importancia, una obra de Tennessee Williams, *Propiedad clausurada*.

Sí.

Eso lo tienen.

El dato solamente.

En el año 1963.

Ya.

Se había estrenado *Los invasores* y cuando terminó la temporada el director propuso un programa con tres obras cortas de Tennessee Williams, entonces le tocó a ella, era el primer... la representación era la primera que se daba, después daban otra dirigida por Eugenio Guzmán y después otra al final por Raúl Rivera.

Y esa fue la primera dirección de Berta Mardones.

En el Teatro Experimental creo que sí. Pero siempre asesoraba a Agustín Siré como director, cuando él dirigía la llamaba porque ella era muy especialista en formación de actores y uso de voz. La llamaba como ayudante de dirección y guiaba un poco a los actores en cuanto a la capacidad vocal. Y en la escuela dirigió muchas obras, se especializó en Chéjov. Yo con ella trabajé en *Las tres hermanas*, eso fue el año 1962 me parece.

Ella dirigía.

Dirigía esa obra y fue muy destacada, ella sabía llegar muy en profundidad en Chéjov, porque es un muy buen ejercicio para los alumnos que estudian actuación, ya que tienen que desprenderse de todo histrionismo, tienen que ser ellos mismos y eso lo lograba sacar. Tienen que ser algo diáfono.

Entonces ella tenía una cierta especialidad en dirección de actores.

Sí, y se iba a dar una vez *Yerma* y el director del Instituto que era Agustín Siré se la ofreció para que ella la dirigiera, pero finalmente no llegó a concretarse el proyecto. No se programó como se pensaba, no sé la razón, por qué. Ella quedó ilusionada con que iba a dirigir *Yerma* y nosotros también porque es una obra que no se dio hasta el año del cincuentenario de la muerte de Federico García Lorca.

¿Qué más? Bueno, eso en cuanto a Berta Mardones. La otra es Teresa Orrego... Disculpe, pero hay una obra de Berta Mardones que se llamaba *Los matarifes*, no sé si la ubica, es de 1977 me parece.

Sí, pero esa no fue en la Universidad de Chile, me parece que fue en el Teatro, no puedo asegurarlo, pero me parece que fue en el Teatro que ya no existe, de la Universidad Técnica, Teknos se llamaba. Me parece que fue ahí.

Teresa Orrego nos decía.

Sí, ella también tenía muchas condiciones para la dirección y la pedagogía de educación para formar actores y en el Teatro de la Universidad de Chile dirigió una buena producción de una obra mexicana de Rodolfo Usigli.

¿El gesticulador?

El gesticulador.

¿Ella igual se formó en la Universidad de Chile?

Sí. Bueno, yo la vi y era una producción muy bien elaborada. Pero no la dieron en el Teatro Antonio Varas sino que en el teatro chico que queda en la SATCH ¿ubican dónde queda la SATCH?

No.

El teatro de los dramaturgos chilenos, de la Sociedad de Autores Teatrales Chilenos, que fue creado, se inauguró el año 1854? en la calle San Diego como a la tercera cuadra, es un teatro bastante grande arriba y abajo hay un teatro chico más experimental y ahí se estrenó en el teatro chico, que se llama Alejandro Flores.

¿Usted vio esa obra?

Sí.

Algo más sobre Berta Mardones, ella estuvo casada con el escenógrafo y pintor Guillermo Núñez y tuvieron dos hijos, uno se fue a España y el otro es el famoso Pablo Núñez que diseña los vestuarios del ballet y de algunas óperas del Teatro Municipal.

¿Y Berta Falleció?

Sí.

¿No se acuerda cuándo?

Hace bastante tiempo, pero no recuerdo cuándo, debe haber sido por los años 70, por ahí. Porque se dejó estar entonces era muy corpulenta, también trabajó en la Escuela de Teatro, además de profesora, como oficinista. La Teresa Orrego era también muy buena profesora y posiblemente mejor profesora que directora. Con Pedro Orthus, el más importante director de teatro de los años '40, '50 y '60, formaron una escuela propia que se llamaba Teatro... no me acuerdo bien, pero era el teatro de Teresa Orrego y Pedro Orthus. Y ahí se formaba bastante gente así que, oficinistas, señoras dueñas de casa que iban a prepararse como actores, como actrices.

¿Y cuánto tiempo duró esa escuela más o menos?

La escuela duró hasta que ella se retiró del teatro por los años '60. Le dieron una obra de mucha envergadura en el Teatro de la Universidad de Chile, en el año 1959, *La Ópera de tres centavos* de Bertolt Brecht. Ella tuvo problemas ahí, fue tanto, se estresó con este bulto enorme que posiblemente no estaba tan preparada para dirigirla, que se enfermó y tuvo que reemplazarla Eugenio Guzmán, pero en la dirección hay cosas de ella y de Eugenio Guzmán. Él, la acercó más a la versión clásica alemana que estaba en la grabación musical.

¿Usted pudo ver esa?

Sí, fue un éxito rotundo. Se empezó a dar a teatro lleno todo el tiempo que estuvo programado, hasta que se retiró el protagonista que era Héctor Duvauchelle, que en ese año formó su compañía de Los Cuatro. Él tenía programado retirarse en determinada fecha y hasta ahí no más pudo durar la obra. Intentaron llevarla a Buenos Aires, pero en Buenos Aires no se pudo dar porque los derechos de autor no lo permitían.

Actuaba en esa obra también Marés González.

Ahí se destacó mucho, fue aplaudida haciendo la Jenny, cantaba *El velero escarlata* mejor que la mujer de Bertolt Brecht en la grabación. La vio el Presidente de la República, que todavía no era Presidente, Allende fue y se enamoró de ella, sí, es cierto.

Y así como usted pudo ver *El gesticulador* y luego la *Ópera...* ¿puede notar o recordar algunas características como de la dirección de ella? Particulares de su manera de dirigir quizás.

En el caso de *El gesticulador* muy buena dirección de actores, de desplazamiento, de caracterización, es una obra muy interesante pero más reducida, incluso el escenario más chico donde se dio, en cambio la *Ópera...* es un gran espectáculo, un espectáculo que hay en que manejar muchas cosas, no solamente la parte actoral sino que la parte musical. Pero ahí tenían buen asesor, Armando Carvajal creo que era el encargado de la música, de dirigir la música, eran muy buenos, pertenecían a la Facultad de Música. Ahí más bien, yo creo que lo que quedó es más lo de Eugenio Guzmán con una referencia a la producción de Lotte Lenya en la parte musical. Lotte Lenya era la mujer de Bertolt Brecht que hacía el papel de Jenny. Serían entonces las tres directoras principales del período, digamos Universitario, Universitario con mayúscula, porque ahora los directores casi todos vienen, también universitarios, pero vienen de los teatros, del teatro autónomo, no del teatro de las Universidades.

Sería Brisolia Herrera, Teresa Orrego y Berta Mardones.

No, y nos falta, claro no había pensado en la Brisolia porque como es de provincia. La otra es Alejandra Gutiérrez.

Pero ella ¿cuándo comenzó a dirigir?

No sé bien, porque yo en el período en que ella como que salió a la luz, yo no estaba acá, estaba en el Perú. Debe haber sido por los años 70.

Sí, porque nosotras tenemos registrada su primera dirección en el 1973.

¿Y cuál era?

Los desterrados.

Ah, sí, fue un fracaso la obra, estaba muy politizado el teatro. Creo que estuvo tres o cuatro días. Pero yo no la vi porque estaba precisamente en el Perú, pero se supo que no tuvo público.

Como que dirigida por mujer, aunque la Teresa Orrego no la terminó que las tres grandes producciones encuentro yo que son *El gesticulador*, *La ópera de tres centavos* y el *Roberto Zucco*.

De Alejandra Gutiérrez.

De Alejandra Gutiérrez, *Roberto Zucco* la encontré excelente como dirección, seguramente ya la conocía o la vio antes porque estaba muy segura de lo que quería hacer. Pasó lo mismo que con *La ópera*...el director que siguió después estaba muy seguro de lo que quería hacer porque tenía la referencia de la LotteLenya.

Y en *Roberto Zucco* ¿qué características principales puede notar?

Un cierto expresionismo y un magnífico aprovechamiento de los actores. Estaban notables, estaban como "chejovianos", a pesar de que no tenía nada que ver, eran introspectivos. Eso es mérito del director, lograr sacar eso. Y en cuanto a la Berta ella sirvió, como Agustín Siré actuaba y dirigía el *Esperando a Godot*, la ayudantía de la Berta ahí fue fundamental, de la Berta Mardones en *Esperando a Godot*.

¿Por qué cree que era fundamental su ayuda?

¿Ella colaboró?

Sí.

Porque Agustín Siré no veía porque estaba en el escenario. Él creaba el concepto, lo que quería, pero ella muchas veces lo controlaba desde el público, o sea que asumía, en cierta medida, el rol de la dirección. Agustín Siré confiaba mucho en ella como ayudante, siempre la llamaba.

Y de ella tenemos principalmente *Propiedad clausurada*.

Claro, y también habría que anotar *Esperando a Godot* como ayudante y, en la escuela, *Las tres hermanas*, que también fue una producción notable con la Diana Sanz, con Marcelo Romo. Era mi curso, así que yo les asesoraba la parte escenográfica. No se dio en teatro, se dio solamente en la escuela pero era muy profunda la producción. Y es curioso porque Chéjov ha tenido más suerte con los estudiantes que con las producciones profesionales. Y la otra gran producción de Chéjov que vi en la escuela fue la Pedro Orthus para *La gaviota*, también con la Diana Sanz, en la escuela con el segundo año, muy buena.

Y ¿recuerda a Alicia Quiroga?

Sí, pero no sé qué obra dirigió.

Que incluso ella tenía una compañía que era la Compañía de Alicia Quiroga.

Sí, por ahí por Los Leones había una salita.

Pero ¿no sabe con quién trabajaba o qué hacía?

Yo vi una obra ahí pero ella actuaba.

Tenemos el nombre de una obra de 1961, *Juno y el Pavo Real*, dirigida por Alicia Quiroga.

Sí, era una obra importante esa, *Juno y el Pavo Real*, muy realista. Una obra muy intensa. La tenía programada la Universidad de Chile... era una obra difícil.

Acá hay otra, de 1985, *El fantasmita Pluff*.

Era una obra bonita, para niños, brasileña... Ella como directora, no sé, al menos desde mi punto de vista.

No hay algo destacado.

Era como ahora, los teatros que eran independientes. Y como yo era aficionado al Teatro Universitario. La otra que también tenía antecedentes de directora es María Elena Gertner.

¿Y de dónde es ella?

Ella trabajó en los teatros independientes de los años 50 en la calle Huérfanos. Se crearon tres teatros independientes, chicos, que les llamaban "Teatro de bolsillo". En el Teatro Rex había un espacio lateral en donde al fondo hicieron un escenario, el otro teatro donde trabajaba el famoso Lucho Córdova. Y otro teatrillo que ya era como una oficina, en el pasaje que hay entre Huérfanos y Mc Iver.

Y la que nos nombraba trabajó...

Ahí trabajó María Elena Gertner, pero yo no vi esas obras, así que no puedo asegurar... lo único que recuerdo es que en el año..., cuando el teatro de la Católica empezó a dar una temporada de Teatro Chileno, ahí por el 1957 y la llamaron. Ella había actuado antes en La Marquería, pero la llamaron para que dirigiera la obra *El Tribunal del honor*, y empezó a dirigirla, pero parece que pudo, ya que la obra era muy difícil para esos tiempos por el tema que trata; que ahora nos parece un tema un poco aberrante... y finalmente se acabó la producción, no llegó a fin. Eso es lo que sé de ella. Después se dedicó a escribir novelas. Pero no tengo seguridad de qué obra dirigió en los Teatros de bolsillo, o mejor sería no ponerla, explicar que tuvo intentos de dirección.

En la Universidad de Antofagasta encontramos a Teresa Ramos.

Es muy importante.

Sí, y ella tiene varias producciones allá en el Norte.

Ella es una figura del Teatro allá en Antofagasta. Como Brisolia Herrera lo es en Concepción, Teresa Ramos lo es en Antofagasta, y era, como quien dice, la estrella.

Ahora, una ex alumna que me encontré hace poco, me dice que también está dirigiendo allá en Antofagasta, Arlette Ibarra.

¿No recuerda montajes de la Teresa Ramos?

Me parece que ella dirigió una muy interesante *Yerma*, pero yo no la vi, que la trajeron incluso a Santiago.

Acá hay varias. Una de 1968, *El deseo de casarse*, de 1971 *El monte calvo*, de *El montaplatos*, de 1979 *El cruce sobre el Niágara*, de 1982 *Orquesta de señoritas y El animador*, de 1984 *Hoy se ensaya Juan Tenorio*, de 1985 *Yo río ¿y tú?*, de 1986 *Un hombre para todo tiempo*, de 1988 *La nona*, de 1989 *Los fantásticos*, de 1990 *La secreta obscenidad de cada día*, *Rescate en monopatín* y *Pedro, Juan y Diego*, de 1991 *Tres gatos en chicarratón*, *Taxí*, de 1992 un reestreno de *Hoy se ensaya Juan Tenorio*, de 1995 *Capítulo segundo*. Eso es todo. Por lo que encontramos, *Orquesta de señoritas* tuvo buena crítica.

En la Universidad de Chile también se hizo una versión de *Orquesta de señoritas*.

Precisamente, en la Universidad de Chile, encontramos una tesis escrita por ella, que habla de la Historia del Teatro de la Universidad de Antofagasta. Ahí hay harto documento de prensa crítica, donde hay, principalmente, crítica de esa obra.

Claro, ahí pueden encontrar información de Teresa Ramos, o como de la Brisolia Herrera en otra tesis.

Sin embargo, información personal de ellas no tenemos nada.

Si no me equivoco, ella estaba casada con el señor Ángel Lattus. Pero, es poco lo que puedo aportar, quizás algunas anécdotas como *Yerma*, de la Berta Mardones que no llegó, o de *El tribunal del honor* que no llegó a estrenarse, o la enfermedad de Teresa Orrego que perjudicó su trabajo de dirección en *La ópera de tres centavos*, aunque después en la escuela dirigió *Más allá del horizonte*, con alumnos que egresaban, que era una producción bastante interesante de Eugene O'Neill. Se dio en el Teatro Camilo Henríquez, pero la crítica la despedazó no sé por qué, parece que eso le causó mucho daño a ella y siguió con Pedro Orthus en la escuela.

Pero no siguió dirigiendo...

En la escuela tiene que haber dirigido. Era muy buena profesora.

¿Sabe algo de Shenda Román, además de su trabajo como actriz?

Como actriz sí, fue muy destacada, por ejemplo, en *Madre coraje y sus hijos*, en donde hacía de prostituta. En *Noche de Reyes*, era una criada, también actuó en la *Ópera de los tres centavos*. En *Las brujas de Salem* hizo la negra Tituba, maquillada entera... ella era muy profesional.

Sí, es que surge la duda, porque en las biografías que están en internet dice, además de actriz, directora, pero no hay montajes nombrados.

Tuvo mucho interés de entrar a la escuela a estudiar Dirección y parece que entró, pero eso fue cuando ya estaba marginada de la actuación. Tiene que haber dirigido grupos aficionados, grupos chicos. Creo que también estuvo en el Teatro de Concepción cuando estuvo casada con el actor Nelson Villagra. Tenía una personalidad muy interesante ella, que llamaba la atención a pesar de que nunca tuvo papeles protagónicos. No como la Alicia Quiroga era estrella en su compañía, o Marés González.

Como la primera actriz.

Claro, ella (Alicia Quiroga) cantaba muy lindo y tuvo papeles muy importantes. En *Noche de Reyes*, actuó recién egresada con Marés González, las dos hacían el personaje principal, hacían de hombre y de mujer. Y a Alicia Quiroga le dieron el premio de la prensa de los críticos de la época como la mejor actriz del año, por *Noche de Reyes*.

¿Eso en qué año fue?

En el año 1954, cuando se estrenó el Teatro Antonio Varas, fue el primer estreno en ese teatro. Ahí no llamó tanto la atención la Marés, después al año siguiente en una obra que hacía de narradora, ahí llamó la atención su nivel poético. Después protagonizó *El círculo de tiza caucasiense*, y en ese montaje, cuando no siguió por alguna razón, la reemplazó Alicia Quiroga, así como en otra ocasión reemplazó a la Shenda Román. Eran muy buenas actrices.

Después del año 70 en adelante, del 73 específicamente, empiezan a aparecer muchos nombres. Ahí tenemos, por ejemplo, a Ana Reeves como directora.

Muy buena directora. En el Teatro Nacional dirigió con éxito una obra de un argentino, *Los hermanos queridos*, de Gorostiza. Llamó la atención en el medio por el contenido que tenía la obra.

¿Usted vio esa obra? ¿Qué le pareció en la dirección?

Sí, la vi. Me pareció muy precisa, hecha con cincel. Acertado todo.

Esa obra es de 1987, en ese mismo año también dirigió *Rescate en monopatín* y al año siguiente en 1988 dirigió *A palos con la Cirilay* en los 90 hay más montajes. Sin embargo, se nos quedó una atrás, tenemos datos de Berta Quiroga del año 1978, *La Remolienda*.

No la conozco a ella.

Berta Quiroga es de Concepción. Tiene, por lo menos, tres montajes. Del 78 y dos en 1982.

Tienen bastantes datos ustedes. Qué más les puedo contar... (risas).

No se preocupe, está súper bien, de hecho nos está aclarando hartas cosas. Sí, porque claramente tenemos los datos, ahora logramos obtener un poco más de contenido para completar las biografías. Nos sirve bastante.

Yo creo que también tienen que hacer una visión global, porque la dirección de mujeres costó que penetrara. Con algunas cosas críticas, como la Teresa Orrego, o como la Berta Mardones que no pudo con *Yerma*. Ahora, en los años 80 empezó a desarrollarse el teatro independiente, como un teatro contestatario, político. Y en esa época, los teatros independientes, que hicieron el contrapeso a los teatros universitarios, empezaron a empoderarse, hasta ahora. Y ahí, surgieron muchas directoras. El teatro fue dirigido primero por hombres, que costó un poco la inserción de mujeres, con algunas dificultades y ya con el teatro independiente surgió la explaye de directoras.

¿Por qué cree usted que se dio ese fenómeno?

Yo creo que es tema social general, a nivel mundial, como la mujer ha ido ocupando cargos que antes estaban designados solamente para los hombres. Además, dirigir requiere de mucha fortaleza interior, es muy difícil. La prueba está en que algunas directoras no lograban imponerse, los mismos actores las cuestionaban. Los actores son muy difíciles de manejar, entonces tiene que haber un director que sepa imponerse, explicar, que sepa desentrañar los contenidos, y eso lo ha

logrado Berta Mardones en *Las tres hermanas* o Alejandra Gutiérrez en *Roberto Zucco*, Teresa Orrego en *El gesticulador* ahí se veía fuerza, incluso se puede decir “fuerza varonil” para dirigir.

Entonces para dirigir, de cierta forma, hay que asumir un poco cierta masculinidad. Por eso quizás ha costado que las mujeres tomen ese rol.

Claro, asumir una capacidad de fuerza, de dominio sobre los demás. Eso es lo que ha costado, entiendo yo, y también fue porque no querían, si para que iban a dirigir si el interés de ese momento para algunas era el ser actrices. Poco a poco fue apareciendo la necesidad de dirigir en las mujeres, así como aparece la necesidad de que pudieran votar, lucharon y lo consiguieron, en el teatro por esa misma época comenzó a surgir la dirección de mujeres con cierta dificultad, hasta los años 80 más menos, en que ya es con un gran dominio escénico.

Sí, a partir de ese momento surgen varios nombres como le decíamos: Ana Reeves...

Anita Reeves tiene esa fuerza masculina, se le nota a ella.

Ella es directora de una escuela aún ¿o no?

Sí. Ella es muy inteligente. Eso, las directoras siempre son muy inteligentes, está demás decirlo, pero es así. Tienen que ver muchas cosas simultáneas, indagar en la Psicología, eso pueden anotar, los requisitos que necesita una directora.

Eso lo vamos notando nosotras, a medida que vamos conociendo estas directoras. Entonces, usted que conoce a varias de ellas, ¿Podría decir que hay un rasgo en común?

La fuerza interior de imponerse, no de una posición arbitraria, sino que necesaria, que todos los directores no tienen tampoco, ese don de imponerse. Al contrario de Pedro Orthus que era magnífico, un pilar del teatro de siglo XX, así como Agustín Siré y Pedro de la Barra.

Hay otros nombres también como Silvia Santelices o María Elena Duvauchelle.

Sí, la Silvia Santelices es muy profesional como directora.

Nosotras logramos encontrar del año 1981 la dirección de *El rucio de los cuchillos*, de 1992 *La miseria y el show*, de 1993 *Comedia a la antigua* y *Caperucita roja sin son ni ton ni con don*, de 1994 *Educando a Rita* y *La verbena de la paloma* y de 1995 *Eclipse*.

¿Sabe dónde se formó?

En la academia de la Universidad Católica. Ella debutó en la misma obra con Ramón Núñez, ahí debuté yo también haciendo la iluminación, en 1963. En *Mama Rosa* de 1982, hizo un papel muy bien, el mismo que hizo Alicia Quiroga en la primera versión, ella lo hizo en la segunda. Muy buena actriz, daba la sensación de ser muy aristocrática.

¿De Ana Reeves recuerda algo más?

Es muy buena actriz, intensa.

Viviana Steiner.

Claro, hay una generación, en donde está ella, que se forma en la Escuela de Teatro de la Chile, en el Postgrado de Dirección. Dirigía no un teatro emocional, sino que racional, como Absurdo,

algo más inteligente, que el público no las penetra. Recuerdo una obra que realizó en Estación Mapocho, con una perspectiva moderna.

Podría ser *Luna negra* de 1993 o *Las amargas lágrimas de Petra Von Kant* de ese mismo año.

Las amargas lágrimas de Petra Von Kant, es una interesante obra, de Fassbinder, debe haber sido muy difícil de hacer.

Luego, ya en los 90 tenemos a Verónica García Huidobro.

Ella es muy buena profesora, tengo entendido.

Siempre ha trabajado con Teatro La Balanza, que trabajan a base del teatro y la educación.

Claro, pero no sé si se ha destacado con alguna obra que yo sepa.

Es más conocida por su trabajo como directora teatral. De hecho, nosotras la conocimos así, luego logramos ver que había dirigido varios montajes. Ahora, de Claudia Echeñique.

Debe dirigir, pero ya no veo teatro ahora. Por la hora, a veces se me hace difícil.

Claro. De Claudia Echeñique, conocemos *Cariño Malo* de 1990, *Malinche* de 1993, *Azul M.D.* de 1994, *Sidharthade* 1995, *Ofelia y su mágico teatro móvil* de 1996, *La tierra interior* y *ART* de 1999.

Claro, pero no recuerdo más. Ahora, la Karen Conolly, que ya debe ser chilena acaba de dirigir el musical *Chicago*. Es muy difícil dirigir un musical, pero como este es un musical ya hecho, los directores según esas versiones. Lo mismo con *La pérgola de las flores* que dirigió Carmen Barros, como ella protagonizó la primera versión, lo hace a partir de eso.

Las otras directoras son Mariana Muñoz...

Se ha destacado ella, tuvo un gran éxito con *Amores de cantina*. Muy buena alumna. Y otra alumna muy buena, de Teatro La María, la Alexandra Von Hummel, ella también ha dirigido.

Sí, sólo que a ella no la tenemos tan considerada, ya que ha trabajado en co-direcciones con Alexis Moreno.

Claro, seguramente, le ayuda. Ella va a llegar lejos, es una persona muy disciplinada. Ahora, su última obra la dirigió ella, *Persiguiendo a Nora Helmer*.

¿Hay algo destacado, que usted recuerde, de Malucha Pinto como directora?

No, no he visto nada de ella, pero sé que ha dirigido.

¿O de Myriam Espinoza? Que de hecho, es nuestra profesora. Estudió en la Universidad de Chile, sede Valparaíso, además de un diplomado en Dirección Teatral en la Universidad Católica. A partir del año 1993 comenzó a dirigir.

No, no la conozco.

Es que ella ha permanecido en Valparaíso. Trabajaba con Juan Edmundo González.

Él murió muy joven. Creo que actuó en la primera versión de *La cándida eréndiray* su abuela desalmada de García Márquez, una novela. Este muchacho tuvo mucho éxito, tenía mucho talento, venía desde acá de Valparaíso.

Él trabajó con Myriam Espinoza. Nos contó ella cuando le realizamos una entrevista, sobre los trabajos que hicieron juntos. Luego, ellos se separaron, la compañía se dividió en dos grupos. Posteriormente, él falleció.

¿De qué falleció, se sabe?

No, no se sabe... ¿No creo que haya visto la última obra de Alejandra Gutiérrez?

No, la que iban a dar en Matucana 100.

Hace poco la fuimos a ver nosotras hace un par de semanas, es una obra de Radrigán, *Ceremonial del macho cabrío*.

Sí. Radrigán, encuentro que se ha repetido mucho temáticamente.

Sí, pero nos llamó la atención esta porque era diferente a todo lo que hemos visto de Radrigán.

Es muy creativo, hasta ha hecho una ópera. No sé como lo hace que saca tanta obra. Como el novelista nortino, Rivera Letelier, todos los años saca una novela. ¿Y ustedes también piensan dirigir?

Nos gustaría. Sí, de todas maneras, están dentro de las posibilidades. Principalmente, nos llama la atención el fenómeno de que no exista tanta información de directoras, entonces empezamos a relacionarlo con el contexto histórico.

Claro, eso está bien, como en la música, se conoce poco de las compositoras.

Sí, de hecho, tratamos de buscar si había alguna directora de orquesta. Y no encontramos nada.

Pero hay.

Sí, pero en la actualidad. Incluso la profesora Sentis nos pidió indagar para el primer capítulo sobre las “primeras mujeres” en diversas disciplinas: la primera que estudió en la Universidad, la primera médico, deportista, artistas, etc. Todo esto para entender el fenómeno de cuándo la mujer se inserta en los campos laborales que generalmente eran masculinos.

Claro, para eso necesitó surgir el Teatro Universitario, porque antes era impensable. Eso permitió el surgimiento de directoras.

Esto puede que vaya de la mano quizás con el fenómeno de porqué la mujer entra en la Universidad, entonces también adquiere ese conocimiento. En 1877, se aprobó el Decreto Amunátegui que permitió a la mujer ingresar a la Universidad, sin embargo, era un cierto porcentaje solamente, no estaba permitido aún que todas pudiesen estudiar. De ahí destaca Eloísa Díaz, por ejemplo, como la primera médico.

También Ernestina Pérez, creo que se llamaba, también médico. Hay un escultura de ella en la Alameda, en el bandejón central.

Claro. Ahora, volviendo al tema de las directoras, en la actualidad surgen nombres como Ana Harcha, Isidora Stevenson, Aliocha De la Sotta, entre otras, y que curiosamente han surgido, en su mayoría, de Universidades o Escuelas de Teatro privadas.

Eso es importante decirlo, como el fenómeno del teatro contestatario en los años 80 que generó el movimiento de teatro independiente. Cualquiera se atreve a hacer teatro ahora, por la apertura de más escuelas.

Otra cosa, es que cuando hablamos con Aliocha De la Sotta y en un seminario de teatro femenino al que fuimos hace poco, escuchamos que varias de las mujeres que hacían teatro coincidían en que no existía mucha diferencia de género al momento de trabajar, como que se generaba una actividad colectiva. ¿Qué opina usted al respecto?

Yo creo que es una cosa bien especial, ya que considero que las mujeres tienen más talento y naturaleza como actrices que los hombres. Además, como carrera es muy aventurado para el hombre. Incluso los Premios Nacionales de Teatro, de ahí han surgido muchas mujeres. Y del Teatro Experimental, que es donde yo más conozco, en actuación destacan mucho más las mujeres: Carmen Bunster, Ana González, Bélgica Castro, Ana Reeves, Silvia Santelices, tienen más naturaleza de intérprete.

Y en cuanto al trabajo de creación, si existía una diferencia cree usted así entre hombres y mujeres.

Sí, así como en la dramaturgia también, se destacan muy pocas. Porque el hombre tiene una necesidad mayor de expresarse, la mujer se expresa de otra manera. El hombre es más político. Y ahora, en Europa, la mujer destaca como más importante que los hombres. Es un fenómeno que ha ido surgiendo.

CONVERSACIÓN CON ELENCO DE *LA CHANCHA* TRAS FUNCIÓN 25 DE JUNIO, ESPACIO MATTA, LA GRANJA, SANTIAGO.

Lo que quisiéramos hacer con ustedes es saber su experiencia a partir de esta obra, por ejemplo, y también de *La mala clase*, ya que varios de ustedes también participan ahí... Sería súper bueno que ahora habláramos de *La chancha*, que quien quiera hablar del proceso, de cómo llegaron a esa construcción de los personajes, cómo ven ustedes la metodología de la Aliocha en cuanto a la dirección.

Cecilia Herrera (Actriz *La chancha*): Para mí, una directora muy clara... muy muy clara y todo el trabajo que te exige es como un equilibrio. Un poco de... tienes que ir a investigar, tienes que aprenderte muy bien el texto, tienes que estar muy atento, muy riguroso. Después de hacer todo el estudio previo a lo actoral, que es también buscar un referente, una particularidad, cuando llegas al escenario también el cuerpo tiene que estar presente así como la cabeza trabajando y ponerle finalmente las emociones...entonces yo encuentro que siempre te exige estar en tres ángulos y estar racionalmente trabajando algo sensorial que es súper difícil de hacer, pero que es muy claro y que te da todas las herramientas para conseguirlo. Eso es lo que, a grueso modo, les podría decir de ella.

Iván Parra (Actor *La chancha* y asistente de dirección en *La mala clase*): Yo creo que lo que... yo trabajé en *La mala clase* y ahora en *La chancha* con la Aliocha, creo que hay algo que tiene que ver como... y que la construyó a ella como en su época y yo creo que tiene que ver con lo ideológico, lo político, en ese componente que, de alguna manera, lo enfrenta a las nuevas generaciones, primero a través de ciertas temáticas, luego con un grupo de actores que son, entre comillas podríamos decir, elencos jóvenes, y es para público jóvenes, o sea, hay ahí como una problemática de lo ideológico y lo político que yo creo que es como la base del trabajo de cómo se articulan esas dos obras. Sobre todo observar cómo, eso que se llama lo político y también lo ideológico, van construyendo distintas subjetividades en distintas generaciones, sobre todo, esos temas pareciera que son tan importantes para el joven, pareciera que la rebeldía, la revolución, lo político es algo que pareciera que los jóvenes lo vivieran con una intensidad distinta que los adultos o que los niños, aunque todos estamos metidos en esa problemática. Entonces yo creo que ahí hay algo de esa efervescencia y de ese conflicto, que es donde la Aliocha, quizás, revive o un trauma o una gran experiencia de su juventud y que ahora la estamos teatralizando, por decirlo en nuestro contexto, observando cómo surge en nuestro contexto, cómo se deforma, cómo se mueve, qué dinámicas tiene, hacia dónde va. Un poco el trabajo, casi siempre está apuntado a observar esa realidad.

Nicolás Pavez (Actor *La chancha*): Yo considero que como mujer, en primer lugar, como directora mujer la Aliocha lo que hace, desde... yo la conocí como profesora, fue mi profesora, yo creo que fue profesora de casi todos acá. Siempre lo que me llamó mucho la atención era su capacidad de aunar colectivo, de configurar una energía colectiva muy rica para la creación, para poder abordar los distintos temas, poder reflexionar, investigar a fondo, discutir, cuestionar la sociedad más que el teatro, darle importancia a un aspecto del trabajo que tiene que ver... que trasciende, o sea, que va más allá del teatro. Entonces, considero que es un aporte, desde ese punto de vista, un aporte en términos como los que estaba mencionando el Iván (Parra) acerca de lo político, el teatro político, cómo abordar precisamente la política, cómo mirar el mundo, etc.

Y lo otro, la rigurosidad con que se asume el trabajo, el profesionalismo es importantísimo, yo creo que es fundamental para esta compañía, que a veces, incluso, hasta se pasa para el otro lado, o sea, es demasiado. Entonces... y a veces uno querría estar un poquito más tranquilo, más cómodo

y todo, pero también eso le otorga la calidad, me imagino, a los trabajos que ella hace y al grupo con que ella trabaja, entonces, eso a uno le da seguridad, confianza.

Con todo esto que ustedes dicen, ¿creen que existe una metodología concreta en cuanto al trabajo?, o sea, en general, no sólo en cuanto al trabajo de la Aliocha, sino que de ustedes como compañía, en estas dos obras por lo menos. ¿Hay una pauta, quizás, que siguen para abordar el trabajo?

Paulina Giglio (Actriz *La chancha* y *La mala clase*): Por lo general, la Aliocha siempre trabaja con tesis teóricas, en realidad, que elabora, pero que luego, de una u otra manera se llevan a la práctica muy concretamente.

Iván Parra: O sea, igual, nos pilla en un punto dónde estamos pensando cómo hacer una metodología de nuestro grupo, o sea, estamos como planteándonos muchas cosas, reestructurándonos un poco porque, igual yo creo que los directores, los grupos tienen asuntos y temas que desarrollan y formas de trabajo, pero que también cada contexto y cada momento histórico, ya sea de un año para otro o lo que sea, igual te va modificando, entonces esas cosas también están sujetas un poco a cómo viene el devenir de cada uno de nosotros, o sea, y de alguna manera, nuestras opiniones, bueno, eso también sería una metodología, que eso sí es una base del trabajo.

Paulina Giglio: Que es muy colectiva.

Iván Parra: Surge una tesis colectiva, el colectivo organiza una, por decirlo, una idea.

Mónica Ríos (Actriz *La chancha*): El colectivo reflexiona, no sólo la directora es la que hace el trabajo.

Iván Parra: Ella guía.

Mónica Ríos: Ella va diciendo “haz esto y esto”, pero claro, te da temas “tú estudia esto, tú estudia esto otro” “conversemos, compartamos lo que estudiamos” y ahí empiezan a generarse reflexiones en el grupo.

Iván Parra: La metodología sería, en ese caso, encontrar una idea en común y eso sí que es sagrado en este grupo. O sea, como tratar de aunar un criterio y ahí la Aliocha es la que va organizando eso.

Les fue muy complejo, a nivel actoral, trabajar este tipo de kinética, por así decirlo, porque a mí por lo menos, me llamaba la atención este asunto de los movimientos... no sé, quizás por dónde partió esa búsqueda, con los mismo de la visualidad quizás, porque tiene mucha visualidad la obra.

Mónica Ríos: Me pasa, en lo personal, que no me es complejo a nivel de armarlo, pero sí al hacerlo no sentirme ridícula, no sé cómo explicarlo, como creer y decir “ya, tienes 32 años y estoy haciendo movimientos de una cabra de 16”, como desprejuiciarme de mi propia edad y decir “bueno, yo igual lo puedo hacer, si mi cuerpo me lo permite”. Para mí eso es como lo más difícil, como mi edad real versus lo que... ahí que se te vea la pata de gallo, la arruga (risas.) Con convicción, fe no más.

Iván Parra: Es que también los grupos que elegimos para representar siempre están en una distancia con nosotros, entonces esa distancia, de alguna manera, hay que transformarla en

lenguaje. Yo creo que lo más difícil, para mí lejos tiene que ver con la ejecución, o sea, que cuando hacemos una función quedamos muy lona... y después decir como “viene la segunda”, dices como... pareciera que no escatimáramos en ningún costo como a nivel de lo que implica el sacrificio de ese lenguaje. También, de alguna manera, es llenar o darle al texto la carne, porque el texto está ahí, son palabras, son imágenes, pero quiénes son las personas y en qué circunstancias dicen las cosas también. Eso es lo que nos estamos preguntando.

Y ¿cómo fue ese trabajo de llevar ese texto a la visualidad?

Paulina Giglio: Observación, pero también trabajamos en base a imágenes, imágenes de adolescentes o de dibujos animados o en este caso como era, no sé, los animé y también imágenes de otras cosas, no necesariamente en relación a la obra.

Nicolás Pavez: Fotos que evocan una acción concreta. Entonces nosotros revisamos una estructura física, a nivel de acción en el tiempo va haciendo una gran estructura, por decirlo de algún modo. La obra se fija, luego de eso tenemos que darle vida, tenemos que darle diálogo, ritmo, trabajar sobre diversos principios físicos que obviamente son, como dice Iván, que en la ejecución es lo que más cansa, como llevarlo a cabo.

Iván Parra: Yo pienso que la confrontación fue también un tópico, porque de alguna manera, investigamos, pero tampoco tratamos de ser fieles, sino que, de alguna manera, estamos tratando de poner una opinión a través de eso. Nos hemos pillado en foros donde los niños se sienten ridiculizados a través de la obra, y de alguna manera también era nuestro empuje, o sea, como decir, no ridiculizar, tampoco es buscar eso como efecto, pero sí, emplazarlos de una manera no cómoda, no placentera a una reflexión sobre ciertas decisiones que a veces tienen que ver con un momento y una edad. Entonces, para nosotros también era como empujarlos a... de alguna manera no poner en comodidad a los adolescentes, también es una estrategia, creo. Como es una forma de decirle “mírate con distancia, ¿te ofendo?, bueno, eso yo opino de ti” y que el otro también pueda decir “bueno, yo no soy eso, soy otra cosa” y no esté como... pero es como una toma de decisión, de algo tan difícil hoy en día, que es tomar posición.

Lo último, esto ya lo hemos hablado hartito con la Aliocha, pero para ustedes ¿qué tan importante es llegar al público adolescente? Como una opción, porque está construida para ellos.

Nicolás Pavez: No es buscado, pero yo creo que finalmente eso es uno de los resultados, no debe ser el único pero tiene que ver con educar. Claro, una palabra difícil pero yo creo que hay un punto en donde, si uno constituye un discurso, lo vuelca sobre alguien que lo recepciona de tal modo que se lo va a llevar para la casa, va a reflexionar, se va a imaginar, o sea, un mundo que tal vez no ha dejado sorprenderse aún, cuando llega una reflexión nueva, eso lo invita a participar de esa reflexión. Entonces yo creo que todos estos problemas, todas estas discusiones que nosotros tenemos acerca de estos temas, creo que el estudiante es capaz de movilizarlo. Entonces, desde ese punto de vista yo creo que tiene un afán, o sea, no es un afán, pero sí es como una resultado, una consecuencia indirecta tal vez, que es de educar y creo que lo que pasa hoy día con la reflexión a través de la educación, habla de ese fundamento precisamente, de por qué es tan importante educar y por qué hacerlo desde bien chico, yo creo. Por algo, los estudios acerca de en qué minuto se aprende más o en qué minuto se aprende menos, establece como el pilar de la formación de un niño, es precisamente en la infancia, en etapa preescolar incluso, entonces, ir más abajo, ir más abajo yo creo que tiene un rol importante.

Antonio Altamirano (Actor *La chancha y La mala clase*): Es importante porque ese es el público del futuro, si tú lo piensas a largo plazo y si uno va... era un anticuerpo ir al teatro, porque realmente te llevaba a bodrios... esa era la realidad, cuando tú vas a ver algo por primera vez, no digo que nosotros seamos lo más magnífico ni lo más pulento, sino que, por lo menos, se ve un trabajo que está pensado para el público.

Mónica Ríos: Uno busca generar un encantamiento.

Antonio Altamirano: Y eso se nota cuando en los foros no dicen “¿por qué usted estudió actuación? ¿Por qué usted decidió ir al teatro?” Sino que te conversan temáticas sobre la obra y a través de esas discusiones, te lo agradece un profesor porque el profesor sabe que, cuando los ha llevado a muchas obras, “puta, con ustedes, realmente los cabros se quedan callados, aporta la temática” Entonces, uno realmente se siente como haciendo... adquiere un sentido el estar haciendo teatro no para los pares sino que para gente distinta, gente que puede alimentar un tema de desarrollo, como en este caso en el tema del suicidio o el conflicto en educación. La raja que sea el teatro esa manera para poder crear esos puentes de comunicación y de diálogo y de reflexión. Por eso creo que es importante, porque también los cabros en el colegio no se enseña mucho el espacio de encuentro, de reflexión, de conversar, sino que los profesores tienen el poder y la palabra y la decisión, y de repente no hay una retroalimentación donde los alumnos pueden tener opiniones distintas al profesor y se está haciendo educación constantemente. Creo que ese espacio de que el cabro vaya al teatro, también hay cabros que...rico no tener clases de matemáticas ni de castellano en la mañana e irse de paseo, pero por lo general, se genera ese espacio, como que hace sentido y hacerlo también pensando en el público. O sea, como que el trabajo artístico es el vehículo para poder generar ese diálogo de comunicación en el que uno quiere reflexionar con los cabros, pero no es el objetivo artístico el decir “oye yo quiero trabajar sobre el concepto de posmodernismo sobre”... sino que es un concepto más social. Desde ese lugar y que tenga el carácter de social y que va dirigido a un público, me parece importante y necesario.

2° CONVERSACIÓN CON ALIOCHA DE LA SOTTA, ACTRIZ Y DIRECTORA DE LA COMPAÑÍA LA MALA CLASE – 26 DE JUNIO DE 2013 – ESPACIO MATTA, LA GRANJA, SANTIAGO.

¿Cómo llegaste a la propuesta teatral de *La Lluvia de Verano*?

El proyecto *La Lluvia de Verano*, fue un proyecto FONDART que presenté como persona natural, pero con gente de Teatro La Matriz, ahí en ese tiempo yo hacía clases en la Escuela de Teatro en Valparaíso, gracias a eso conocí a la Ximena Flores, al Carlos, y ahí comenzamos a armar un proyecto que fue *La Lluvia de Verano*. Entonces, la adaptación es de la novela de la Marguerite Duras, yo ya la tenía hecha y ahí yo conocí a Ricardo Ogalde, que trabajaba también en Teatro Escuela La Matriz, era es un Arquitecto y con él ideamos la escenografía. La obra habla de la historia de una familia que vive en los barrios más bajos, lejanos de la capital, en una población en provincia. Entonces, él ideó, era súper bonito, una casa entera con cartón que era armable y desmontable... esa casa iba mutando mientras los actores la iban moviendo, como una suerte de “lego” de cartón. Él fue quien llevó el diseño escenográfico y Betzy Quiroz, que es una diseñadora de vestuario, fue quien realizó el diseño y la confección de ellos, ella es una egresada de la Universidad de Chile.

Y esas propuestas que tenían ellos de escenografía y vestuario, ¿en qué se basaban? ¿En lo que le ibas diciendo tú?

Exacto, sabíamos varias cosas, por ejemplo, que los actores iban a manipular la escenografía porque dentro del texto, por ejemplo, había varios momentos en que los actores hablaban en tercera persona, o sea, le contaban al público lo que estaba sucediendo. Por lo tanto, existía una zona, que nosotros llamamos “tercera persona”, por eso sabíamos que el actor iba a modificar su propio espacio. Aludíamos mucho a la pobreza, porque sabíamos que eran pobres, donde sucedía la historia de *La Lluvia de Verano*, y a través de eso comenzamos a investigar las casas prefabricadas, las casas que regala el estado, la mediagua y con eso llegamos finalmente al concepto del cartón, que en nuestra realidad también tiene otra lectura, digamos, como las casas de cartón son efectivamente las casas de las familias pobres en Chile.

¿Y el vestuario igual respondía a eso?

Sí, nosotros nos basamos... nosotros íbamos a ensayar a Valparaíso. Fue súper bonito ese proyecto, porque nos íbamos a ensayar al Cerro Cárcel de Valparaíso cuando todavía no existía como centro cultural. Nosotros fuimos los primeros en vaciar la sala, le pusimos butacas, lo limpiamos... al frente de la Ex Cárcel, o sea, en el cerro, arriba, dentro del centro carcelario, pero no en las celdas, digamos, al frente había una salita, la acomodamos y creo que de hecho la inauguramos. Si no miento, creo que nosotros debimos de haber sido los primeros... entiendo que ahora eso es un centro cultural, pero en ese tiempo no lo era. Y ahí estrenamos, entonces, los vestuarios nos basamos en... como ensayábamos mucho en los cerros de Valparaíso, nos basamos en lo que veíamos en verdad en la gente que vivía en la ciudad, arriba de los cerros. Eso con respecto a *La Lluvia de Verano*.

¿Eso fue en el año 2000?

2000 – 2001 debe de haber sido... sí, porque yo recién venía llegando de Bélgica.

¿Ahí comenzó, en tu rol como directora, el cuestionamiento al sistema educativo?

Un poco sí, encuentro...

¿En la relación de padre – hijo que hay en la obra?

Sí, lo que pasa es que en esa obra pasaba algo súper interesante... es que me gusta mucho esa obra... sucedía que esta familia vivía libremente, digamos, los niños de estos padres no iban al colegio, vivían libremente en un pueblo en provincia. Pero, resulta que, un día Ernesto, que es el protagonista, encuentra un libro que había en la basura, porque los cabros chicos jugaban en los basurales, pero vivían a "la buena de Dios" como se dice... y cuando lo encuentra lo toca y sabe leer inmediatamente; entonces, llega a su casa y empieza a cachar que ahora sabe leer, le dice a su mamá y todos los cabros chicos se empiezan a sorprender y dicen "cómo sabe leer, si es que nadie le enseñó", entonces, finalmente, va un profesor, se entera de esto, va a verlo y le dice a los padres que están obligados a llevar a su hijo al colegio, entonces Ernesto entra al colegio, pero sólo va una semana, pero luego no quiere ir más al colegio, porque en ese lugar le enseñan cosas que no sabe; eso, le provoca mucha inquietud a la madre y el profesor, por otra parte, va a la casa del niño y le dice a sus papás que "él es un niño genio, él es superdotado, sabe leer y entiende cosas sin necesidad de que otros se lo hayan enseñado"... y ahí empieza a generarse el conflicto, porque lo alejan de su familia y comienza a iniciarse la debacle, ya que la familia se destruye... es una historia muy hermosa.

¿Se da un poco el asunto de la auto educación con la educación impuesta?

Sí poh, de hecho, Margarite Duras habla como de la diferencia entre la sabiduría y el conocimiento, porque los padres de Ernesto sabían, probablemente, mucho más que sus profesores, ya que sabían cómo se vivía la vida, me entiendes; y Ernesto, lo que rechaza es esa educación que no tiene nada que ver con nosotros, que quizás, no es la que realmente necesitamos.

Presente.

Sí, Presente fue una adaptación de la obra de Wedekind, la adaptación la hice yo, pero trabajé muy en conjunto con Cristian Lagreze y Manuela Infante en ese proyecto. Ella se encargó de la banda en vivo y de todos los temas musicales... había canto y música incidental con una banda en vivo, la Manu se encargó de todo eso. El diseño de vestuario lo hizo la Macarena Ahumada, otra diseñadora de la Universidad de Chile y el espacio escénico lo diseñó Pablo Quinteros, otro diseñador, también egresado de la Universidad de Chile. Y, ahí había obviamente un cuestionamiento acerca de la educación sexual en la adolescencia.

¿Esa es la temática?

Sí, es interesante esa obra porque fue escrita en 1895 y es súper loco saber cómo los profesores y los estudiantes reaccionaban ante eso, digamos, o sea, ante temas como el aborto, el suicidio adolescente, el fracaso escolar... como eso puede llevar al suicidio de un cabro, cuando este siente que no está aprendiendo lo que le están enseñando o cuando le dicen "tienes un 1, estás reprobado, eres un fracasado". Entonces, en ese sentido, también hay un cuestionamiento al sistema educativo moral de alguna manera, que también vamos recibiendo de las instituciones.

¿Y eso cómo se ve reflejado en las cosas técnicas? En el vestuario, en la actuación...

Yo creo que eso lo trabajamos mucho a través del diseño de iluminación...era bonito... por ejemplo, los personajes tenían uniforme, pero habían escenas...que nosotros decíamos que eran las tres escenas del desencuentro, o sea, habían tres escenas en ese montaje que nosotros decíamos "aquí, si uno de los dos que está dialogando, escuchara realmente al otro, la tragedia que viene después se podría haber evitado, porque había una escena en que la madre y la hija

conversan, en donde la hija le pregunta a la mamá cómo vienen los hijos al mundo; y la mamá le dice que es a través de la cigüeña... entonces, esa es una escena. Después, hay otra escena, en que se encuentran dos amigos y uno de los cabros ya iba a suicidarse cuando se encuentra con una amiga, pero ella está en otra y no lo logra escuchar, no logra cachar que el cabro en ese momento se iba a matar. Y había otra escena en que había un alumno con un profesor, donde el alumno le trata de explicar que hay un malentendido, que ellos tienen ganas de saber de sexualidad y ese profesor tampoco lo ve. Entonces, en esas tres escenas, nosotros hicimos un tratamiento idéntico con respecto a la iluminación, y era que cada personaje detrás suyo tenía una sombra, como con esos monitos que hay en los baños, de hombre y mujer, detrás de ellos su sombra era uno de esos monitos y cada una de esas escenas dobles y cuando uno dejaba de ver al otro la sombra se iba; y claro, nosotros queríamos decir que en esas escenas el destino trágico de esos tres personajes se podría haber evitado, digamos, ya que estaba en las manos de nosotros poder haberle dado otro final a esa historia. Finalmente, eso no sucede y, efectivamente, la niña se hace un aborto y muere, al otro lo encierran en un internado y el otro chico se suicida.

¿Por qué *Presente*?

Le pusimos *Presente*, porque comenzamos a estudiar... o sea, no fue *Despertar de Primavera*, porque, efectivamente, había una adaptación, no era tal cual al texto de Wedekind de 1895. Y, en ese momento, nosotros estábamos recién iniciando nuestros estudios sobre la teoría de Humberto Maturana, donde él plantea la importancia de estar en el presente legitimando al otro como un legítimo otro. *Presente*, no era por presente de la lista, o sea, tiene esa doble lectura, pero la pregunta en el fondo es saber si es que nosotros estamos realmente en el presente, si es que, realmente, cuando estás con el otro lo estás viendo, porque ese presente es de todos en el fondo. Pero, otros decían que era el “presente del colegio” como era para escolares... para nosotros tenía una doble lectura... sí. Me parece tan importante estar en el presente y los chiquillos siempre se ríen porque yo digo que “el actor sólo tiene que estar en su presente, nada más”, “tú, aquí y ahora”.

¿Esa obra es con el elenco del Teatro Nacional Chileno?

Esos fueron los mismos chicos del *Niño que enloqueció de amor*, fue el primer elenco que se armó cuando estaba Iván Parra, que sigue siendo mi asistente de dirección y que actuó en *La Chancha*, él estaba recién en la Escuela de Teatro, era chico, fue cuando, sí.

La historia del Niño que enloqueció de amor.

Sí, esa versión la hice yo y ahí también había una banda en vivo, en donde la musicalización y las canciones las hizo Alejandro Miranda, y claro, después se armó la banda de verdad... es que en el fondo hicimos una variación completa, en donde había un rockero que se había encontrado el diario de vida del niño, entonces, este rockero le contaba al público la historia, haciéndose el traspaso, del diario de vida, porque en la novela también hay un traspaso, desde el narrador omnisciente a aquel que te la está contando que es este cabro, en una banda de rock, entonces era un recital, donde se iban metiendo las escenas y donde aparecía la historia. Entonces, de ahí, fue levantar la imagen del niño nerd, como el niño tímido... era un niño un poco enfermo, o sea, tenía melancolía, se enamora de este amor imposible y finalmente, muere en un psiquiátrico, de amor... pero, también podemos decir que eso no era amor, porque el tema no lo quisimos poner en la relación amorosa, sino que, en ese niño, que al parecer era frágil, melancólico, tímido, enfermizo, era el menos cotizado dentro de su familia y, al parecer, según lo que deja el texto, habría sido hijo de otro hombre, no del matrimonio de sus hermanos, entonces, a través del rockero, que tomaba este diario de vida, quisimos levantar la imagen de este niño “sensible”, entre

comillas, ponerlo a él como héroe de la obra y así generar cierta empatía con los espectadores. Y, en esa obra, también había una escena, que era cuando su madre le decía “qué te pasa, qué te pasa” y él no es capaz de decirle nada. Y, luego, claro sucede que el niño se enferma y terminan llevándose al psiquiátrico. Entonces, también en ese momento, era darle la responsabilidad al adolescente, de que también está en sus propias manos el cambio de su propio presente, porque constatamos que existía mucho esto de culpar al adulto, sólo al profesor, al padre, al apoderado, en fin...entonces, con *El Niño que enloqueció de amor* quisimos ampliar también en ellos estaba el poder cambiar su propio presente.

Y en cuanto al vestuario, por lo que alcanzamos a ver en el registro, ¿existía esta doble presentación de banda y los que estaban vestidos de época?

Claro, porque la banda contaba una historia y en ese momento íbamos a esta especie de set de época e íbamos a esta cosa del pasado, de hecho la historia que cuentan los rockeros estaba en el 2004 y la historia del niño que enloqueció de amor estaba en el 1900. El vestuario lo hizo, ah lo que les dije hace un rato, la Macarena Ahumada, la misma de *Presente!* y Pablo Quinteros hizo también el diseño integral de iluminación y escenografía de esta obra.

¿Desde ese momento te comenzaste a relacionar con profesores para traer de público a alumnos?

Sí, es que yo trabajaba en el Teatro Nacional con este proyecto y el sistema del Teatro Nacional funcionaba un poco así. Es decir, ellos producen trayendo los espectadores, de hecho, hacen algo muy parecido a lo que hace GAM, ya que nosotros mostramos y GAM se hace cargo... por eso te digo que es importante, porque ahora es primera vez que lo hacemos nosotros. Porque claro, a Santiago a Mil llegan otro tipo de espectadores, pero nosotros queríamos generar foro, que vinieran los profes, un vínculo directo en este tipo de itinerancia a través de las comunas, es primera vez que tenemos en nuestras manos eso. Generalmente, una institución, que es GAM o en el pasado el Teatro Nacional.

Galilei.

Sí, *Galilei* es una adaptación del texto de Bertolt Brecht... eh... una adaptación bien mínima, o sea, la obra tiene más una adaptación, la obra está inspirada en *Galilei* de Brecht porque es realmente otra obra y, además, que en la obra hay elementos tomados de la biografía de Galilei y datos duros, documentos obtenidos de libros de Galilei, donde está su filosofía más pura. Esa obra fue un FONDART, se hizo en la Universidad de Chile, en la Facultad de Artes, el diseño fue hecho por Fernando Briones y Javier Pañella, tanto vestuario, escenografía y diseño. La intención de esa obra fue cuestionar un poco esa idea que se tenía sobre la verdad, porque en el fondo, la idea de visitar Galilei no es que necesariamente quisiéramos hablar sobre él y aquella época, sino que hacer la misma operación que hace Brecht, o sea, Brecht escribe la obra de Galilei para hacer una crítica a los científicos que habían prestado su saber para la Segunda Guerra Mundial, para construir las bombas químicas y todo eso, entonces ahí él levanta esa pregunta que es al servicio de quién está la ciencia. Brecht hace esa jugada, como un distanciamiento histórico y lo que nosotros lo que quisimos hacer fue hacer *Galilei* para preguntarnos quién tiene la verdad hoy, porque lo que hace Galilei es el que decía tener la verdad en un momento no lo es... luego, cuando lo mandan a la hoguera, él decide retractarse y decir “la verdad no era como yo decía las cosas”. Entonces, a través de este montaje quisimos, evidentemente, saber al servicio de quién está la ciencia hoy en día... investigamos mucho sobre la ecología, por ejemplo, los lagos, las aguas contaminadas, si es que hay información acerca de eso, pero no sólo nos quisimos basar en

eso, sino que, hacer una pregunta sobre la verdad, sobre Dios también, porque la obra te pregunta finalmente sobre eso “¿Dónde está Dios en todo esto?”. Y había un tercer elemento en todo esto, que tenía que ver con esta lucha, porque tenemos verdades y muchas luchas políticas que aún dar, porque la máxima de esa obra es que se le discrimina el no haber sido un héroe a Galilei, “por qué te vendiste”, en el fondo, porque se dice que hipotecó la ciencia, al haberla vendido a los curas; y la frase de Galilei, cuando su ayudante le dice “te odio, te detesto maldito, maldita tierra que no tiene héroes” y él le contesta “no, maldita la tierra que necesita héroes” y como desde esa pregunta, desde cómo defender una verdad, fue una reflexión que quisimos poner con ese texto.

Y a diferencia de *La Lluvia de Verano* y *Presente* ¿cuál fue el público de esa obra?

Es que *La Lluvia de verano* la hicimos en Valparaíso, entonces...

-O *La historia del niño que enloqueció de amor* que fueron...

La historia de un niño que enloqueció de amor y *Presente!* Sólo para adolescentes y espectadores escolares y esto que estamos haciendo con *La mala clase* lo mismo, y con *La chancha* lo mismo. *Galilei* fue un Fondart que mandé yo, digamos yo, pero con un grupo de personas, un proyecto muy personal, porque te fijas que era un idea muy... era una interrogante sobre Dios en el fondo. Y *La Lluvia*... estuvimos harto tiempo porque también nos fue bastante bien, entonces partimos en Valparaíso, pero después quedamos en Santiago a Mil, y entonces volvimos a hacer otra temporada en Valpo y después vinimos a Santiago y después nos fuimos al Teatro Nacional, después nos ganamos el MINEDUC, hicimos una gira, después fuimos a otra itinerancia, entonces, finalmente estuvimos varios años con *La Lluvia de verano* y fue público Todo espectador. También hicimos funciones para colegios pero eso se desprendió por la temática sin que nosotros nos lo hubiésemos propuesto de alguna manera, resultó no más así.

-¿Desde dónde surge la propuesta escenográfica de *Galilei?*, esta cosa circular que se mueve...

...y de todas las cosas que conversamos, las cosas que analizamos, hablamos mucho de... había una imagen muy bonita en *Galilei*, porque tú cachai que lo que le hacen a él es que lo encierran, lo hacen que se retracte pero igual lo toman preso y le dan igual que escriba, los curas los tienen encarcelado, igual lo hacen escribir, porque saben que el tipo no iba a dejar de escribir, porque esa era su obsesión. Y resulta que él escribe y ellos le quitan las hojas y las queman los curas, Y lo loco es que uno cree que Galilei no lo sabe, y él en un momento dice “Me hacen arar en el mar” o sea, él sabe que sus escritos los están quemando, y lo interesante es que, entonces, esa es la vuelta heroica que da obra brechtiana, que es que él dice... comienza a escribir una copia oculta y cuando los curas se llevan su copia, o sea, antes que se la lleven, él, en la oscuridad de las noches, sin luz, hace una transcripción para tener igual un escrito. Ahora, lo dialéctico de esta situación es que él pierde la vista de tanto forzarse al escribir en las noches oscuras, entonces, es loco porque Galilei pierde la vista, o sea, no puede seguir viendo aquello que escribe, pero como logra hacer una copia, esa es la copia que finalmente le da a su ayudante y le dice: “toma esta gúea y transmítela en el mundo” ¿me explico?, o sea, de todas formas, hay una mirada sobre esa posibilidad de ser un héroe o no, con respecto a la ciencia.

-*Galilei*...descubrimos en la información, que decía 2009 y *La mala clase* también en 2009...

Sí, fueron el mismo año.

-¿Fue un año de dos trabajos?

Sí, porque esto era un Fondart que estaba en mi mente, el Fondart se aplazó y después lo hicimos, y cuando yo ya estaba empezando *Galilei*...

-Surgió *La mala clase*.

Se me vino la idea de *La mala clase* y fui al Teatro Nacional, el Teatro Nacional me dijo “ya, hagámosla” y me dieron dos millones de pesos, nunca me voy a olvidar (risas) Y no sé, suponte que yo haya dicho seis millones o no sé, me dijeron “tenemos dos millones” o un millón y medio creo que fue, y yo les dije “¡ya!”, y me dijeron “ya, pero estrenamos en dos meses más”, y yo así: Barrales, la gente, fue así “toma cien, cien, cien, cien, vestuario, gráfica y listo” Cien lucas, me acuerdo perfecto para que así “chiquillos, para que lleguen a ensayar por último”, fue así, entonces estrenó *La mala clase* al tiro, antes que *Galilei*, porque *Galilei* yo estaba en el Fondart que duraba cinco meses, ¿me entiendes?, entonces, esta se estrenó en agosto y *Galilei* se estrenó en octubre. Entonces, *Galilei* estuvimos una temporada y esta siguió, siguió, siguió.

-Entremos en *La mala clase* entonces.

Sí po, *La mala clase*...mira, *La mala clase* la escribió Luis Barrales en base a una obra de teatro que yo me había leído de una dramaturga rusa, la obra se llamaba *Querida Elena Sergueievna*. Cuando yo la leí, yo dije “ya, esta obra, pero no puede suceder en Rusia” y habían muchos elementos que cambiar porque el conflicto de esa otra obra es distinto, era que había una Rusia comunista y que esta profesora era comunista y que los otros cabros eran pro Perestroika, ese es el conflicto de la obra. Pero como yo hace rato que venía dándole vuelta a la cuestión de la municipalización y de la pobreza y de la segregación en la educación, me parece que es un tema tan importante, y como ya sabía que se llenaba de quinientos estudiantes por función, yo ya, con las experiencias previas, sabía cómo funcionaba, sabía que esa sala la podía tener con quinientos cabros, por lo menos tres veces a la semana. Entonces, era obvio que había que hacer algo que era muy importante.

Yo ya conocía a los chiquillos, habían sido, prácticamente, todos mis alumnos, salvo la María Paz (Grandjean) y Barrales, digamos, y ahí fue como “ya Barrales, ¿hagamos esto?” y todo el mundo dijo “sí” y yo sabía sobre los hitos, digamos. Sabíamos que teníamos que hablar de la municipalización y sobre todo tenía yo la tesis que la municipalización solamente hacía mano de obra barata, y fue en base a esa premisa que decidimos comenzar a escribir la obra. Se hacían improvisaciones, Barrales iba, después se iba, escribía y después nos enviaba y así sucesivamente. Y cuando estábamos en ese mismo proceso, Eduardo Pavez, que es un dramaturgo chileno bien joven, él se gana todos los “Dramaturgia Nacionales”, todos los años, es bien particular ese cabro, fue a ver *La mala clase* un día y después en un carrete como que me dijo “Sabí que tengo obra, ¿por qué no te la leí?”, yo dije “ya po” y me la pasó y nos reímos a gritos nosotros con esa obra, se la mostré a los chiquillos, nos reíamos, nos reíamos. Era la historia de cinco, siete, como ocho cabros que estaban en vacaciones, habían salido de cuarto medio, estaban de vacaciones, eran todos muy millonarios, muy ABC1 todos, entonces, ellos están en su primera vacación después de haber salido de... o sea, primer año de universidad ¿cachai?, entonces se juntaban pero eran compañeros de colegio. Lo que intenta hacer Pavez ahí es como capturar lo intrascendente del lenguaje adolescente, como lo vacío, lo sin contenido. Él dice que lo que intenta hacer es un registro de lo intrascendente del adolescente ABC1. Justo eso coincide con que gana Piñera las elecciones. Nosotros estábamos todavía dando *La mala clase*, en temporada, entonces fue como “cabros hagamos esta otra cosa” también actoralmente para ellos, otro tipo de personajes, otro... y nos metimos en eso, mandamos el Fondart, nos ganamos el Fondart y realmente para nosotros fue eso: investigar qué es lo que significa la derecha chilena,

qué es lo que eso realmente significa. ¿Somos conscientes de lo que significa? ¿Sabemos lo que es el Opus Dei? ¿Sabemos de la moral que está detrás de eso? Todo lo que es el machismo... entonces ahí comenzamos una investigación sobre esos jóvenes, inventamos nosotros que cada uno de esos cabros eran los hijos de los ministros de Piñera, da lo mismo, eso no lo sabe nadie, esas son cosas que nosotros nos inventamos. Y en ese carrete lo que tú ves es, claro, es el vacío, el sin sentido, el sin poder hablar, la droga, el alcohol y finalmente termina en una escena de violencia donde termina... mueren dos... mueren dos cabros en ese carrete distorsionado.

-Antes, a mí me llamó la atención, porque ya había visto *La mala clase* hace unos años pero...

No con estudiantes ¿o no?

-No, es súper diferente, de hecho estábamos ahí al medio, entonces fue súper entretenido ver la reacción de los cabros.

Todo, comentan todo, como que estuvieran viendo tele.

-Pero igual, súper atentos, súper atentos. ¿Cuál es el rol que juega la música en esta obra?

Sí, es importante la música, a mí me gusta mucho la música. Todos en este grupo somos buenos para la música. Yo como que no puedo vivir no más, no sé nada, escucho bandas no más, eso es lo que hago yo, nada más. Pero la María Paz canta, la Ceci de *La chancha* toca guitarra, el Nico es músico, Manzi es baterista. Y la música para mí es... es el cabro po', a ellos les gusta la música. A mí me gusta que lleguen y que estén sonando bandas taquilleras y que los cabros sientan que este es un lugar del teatro, no como que vas a entrar a la capilla, sino que cachén que lleguen y que esto es de ellos, pueden vacilar y todo, por eso nosotros les ponemos "El tribal" (La cumbia tribalera) en *La chancha* antes para que...encuentro que descomprime, encuentro que los relaja, lo encuentro taquillero. Y en la música de *La mala clase* jugábamos a que son puros cover, entonces jugábamos a que era la música que la profesora escuchaba pero son cover de bandas que ahora escuchan sus estudiantes, ¿me entiendes?, que pasan por las dos épocas, porque es Nick Caves cantando Los Beatles o es la Patty Smith cantando a Nirvana, es Tom York cantando a los Pink Floyd entonces... es que teníamos millones de covers preciosos, no sé quién cantando a los Cure o... pero, en el fondo, queríamos que existiera dos generaciones en eso, para jugar con esa lectura, pero también que sea música que los cabros escuchen para poder, de alguna manera, atraparlos, encantarlos.

-Pero a nivel de tu elección de dónde poner la música en la obra, por ejemplo, porque a mí me daba la impresión que la música estaba en momentos donde había que pensar algo, donde había una contemplación de algo, había música y había un silencio.

Sí, lo que pasa es que también donde hay que pensar siempre hay un efecto de extrañamiento que está marcado por pausa o por... congelan la acción o aceleran el ritmo, hay distintas maneras de hacer eso y en *La mala clase* no siempre opera igual, por ejemplo, al principio, opera sólo para que el cabro baje, aterrice, cachai que no tienen que escuchar nada más que la música y empezar a leer y reconocer puro gestus, se reconocen todo el gestus y ya están adentro, cuando empieza el texto los cabros ya se creen ello, ¿me entiendes? Entonces ahí ya se produjo ese proceso, pero por ejemplo, cuando, claro, después que el Toño le dice "vaya afuera, han pasado veinte años y usted habla en serio de cosas que ya nadie se acuerda", el momento era de que mira a la profe, "Tú, cabro que estás acá, mírala a ella ahora". O en el momento de... cuando suena Nick Caves con los Beatles también hay un momento en que tiene que mirar la profesora y decidir, y, en el

fondo es “mira que este cabro es alcohólico, mira que este otro está pegado en la web, mira que esta otra es tonta porque lo único que hace es ver tele” entonces si tú miras eso, vas a comprender que ella, la profesora que lucha porque todos sus estudiantes... por ella es una normalista, ella es de las profesoras que cree en la educación, entonces ella cree eso, ella no va a hacer que esos cabros pasen sin haber aprobado su ramo, ¿me entiendes?, entonces opera desde varios lugares. También en el momento del bullying que le dice “tonto” y le pega, la idea es que el cabro también cuántas veces también le haz pegado tú o has tratado de tonto a tu compañero. Opera desde varios lugares

-Estábamos hablando de *Fumar por deporte*

Sí, el diseño también lo hizo Fernando Briones, el mismo de *Galilei*, y el vestuario lo hizo la Yoya Martínez, oye estaba pensando en que son puros cabros egresados de la Chile, también es egresada de diseño de la Universidad de Chile. Los actores son los mismos cabros, son como los de *La chancha* y *La mala clase* mezclados. Porque está la Ceci haciendo a esa rucio ridícula (risas).

-Sí, nos dimos cuenta de lo diferentes que se veían.

Impresionante, si son muy buenos actores estos cabros, son muy buenos actores.

-Y *La chancha*.

Y *La chancha* que el diseño integral lo hizo Cristián Reyes, egresado de la Universidad de Chile, Cristóbal Carvajal hizo la música y el vestuario lo hicieron Los Contadores Auditores, que son unos diseñadores también egresados de la Universidad de Chile.

-Y ahí Barrales realizó una re...

Exacto, una re versión. Cuando yo se lo propuse... cachai que el monólogo de *La mala clase* termina con la profesora diciendo “andan en tribus porque a lo que más pueden aspirar para que nadie se dé cuenta que andan en tribus porque son medios indios”

-Sí, me llamó la atención que era lo mismo que había oído ayer.

Sí, de esa premisa, decidimos nosotros hablar de esos cabros que se suicidaban. Por eso se suicidan, porque les dicen feos y ahí se abría el otro tema. Cuando yo fui a ver *La chancha* que hizo Barrales en el “Puente”, a mí no me gustó mucho, encontré que... me gustó el texto, pero encontré que no estaba como terminado, entonces cuando yo le dije “mira, quiero que hablemos del bullying, quiero que hablemos de estos cabros que no están movilizados” porque en *La chancha* son realmente la escoria, son realmente lo que botó la ola, esos cabros no van ni al colegio ¿me entiendes?, no van ni al Liceo Técnico. Son realmente outsiders de la sociedad. Yo quería hablarle a esos cabros, que no están organizados, que no están mediatizados, entonces sabíamos que el texto que existía iba a ser solamente el trampolín pero que había que desarrollar varias cosas más, y está realmente cambiado, es otra obra realmente, por ejemplo la escena del 3 puñales con la Emotición en el cerro no existe, la escena final entre todos ellos no existe, porque acá realmente había que llegar a otra tesis que era que efectivamente habían cuatro cabros que igual se mataban y que esta niña, Emotición, no lograba, de alguna manera, controlar aquello que le había surgido en algún momento de esa idea genial de abrir ese foro, se le había escapado un poco de las manos en el fondo.

-Y ¿cómo se construye la visualidad de la obra? En cuanto a la escenografía, el vestuario...

Fue como un desafío porque yo le dije a Cristián Reyes, el diseñador, él es un topísimo, de hecho nosotros pensamos en él porque todos sus montajes, él trabaja hartito en danza, en todos sus montajes lo massmedia aparece mucho, las cámaras, cosas que en ningún montaje nuestro había. Sí, en *Galilei* había algo que había una pantalla que era como un cielo, pero no había nada tan sofisticado, era bastante simple y en las otras nunca nada, yo no soy muy amiga de eso, pero también cachaba que aquí era para cabros de 14 ó 15 años, que se trataba de Facebook, que navegaban en la red, que el foro chat, entonces había que comprometerse un poco con ese lugar y se le planteó a Cristián Reyes cómo era la red po', esa era su pega digamos, cómo se pone la red en un escenario, sólo yo sabía que no iban a haber computadores, no po', iban a estar y... pero ahí sí que empezó la investigación, cómo mostrar un chat, cómo hacer que eso sea dinámico, cómo hacer que eso atrape al cabro y que no latee, y también yo sabía que cuando ellos se encontraban al final de la obra, cuando se tocaban, yo nunca más quería volver a lo parafernático, porque ahí me importaba que lo que más sucediera fuera el cuerpo, y que eso era lo más importante, digamos. También a modo de contenido, que igual fuera más atractivo el actor solo sin la lucha del actor con lo parafernático, y Cristián Reyes llegó a esa síntesis, entre todos, nosotros trabajamos súper colectivamente, ayer los cabros les habrán dicho seguramente, no sé.

-Sí, nos hablaban de eso también.

Sí, es cierto, yo llego y planteo las tesis, veo "esto así", ideas, armó así "grupo 1, grupo 2, grupo 3" y ahí funcionamos como en la escuela encuentro yo... un poco como "yo opino esto" entonces hacemos reuniones "asambleísticas" todos en círculos, y ahí el diseñador dice "mira, esto, esto, etc." y ahí se rebate.

-Pero, ¿hay decisiones que pasan por ti?

Sí po'. Sí, porque el músico te trae algo, el actor te trae algo, el diseñador de vestuario te trae algo, el diseñador te trae otra cosa y eso tiene que tener un principio estético que iguale. Ahora, igual a mí me pasa, mi sensación es como si artística... mira, no sé cómo va a sonar lo que les voy a decir pero, mi sensación es como si yo artísticamente no tuviera mucho qué decidir, es como si las cosas fuesen sucediendo, ¿me entiendes?, no es como que yo dijera "no, esto tiene que ser rojo porque..." No, como que no tengo tanto esas ideas, porque confío caleta en el artista. Ponte tú este que es el Rodrigo Leal, el que está parado allí, él hace todo ¿cachai?, ponte tú con el Parra... sí, súbele la ventanita, baja la ventanita al dimmer y todo, pero me entiendes que está el artista po', el artista estudió, el artista sabe lo que tiene que hacer, yo tengo que cachar cuál, ideológicamente, o los principios de tesis o artísticamente me hacen más sentido ¿entiendes?, pero sí hay algo como de organizar, por eso es que a veces me pasa que yo no me siento como una ARTISTA, así como que tiene ideas en la... sí tengo ideas, pero son ideas más teóricas, ¿me entiendes?, no son cosas como tan... que yo alucino, no soy tan visual, es más como una idea y después la visualidad, para eso están los artistas. Ponte tú, el Parra es todo como de imagen, de foco, de luz, el Rodrigo también, o la María Paz es el sonido o resolver como actriz. A mí me gusta la idea y después encontrarme con ellos ahí en el escenario, ahí sí los veo, veo los cuerpos, veo cuando respiran, veo cuando no. Ahí me siento como en mi terreno, cuando estoy con el actor, cuando lo puedo dirigir, cuando lo estoy viendo que está mintiendo, que se está ocultando, que está no exigiéndose o está descansando o se está poniendo en conflicto. Pero eso es constante, o sea, después de cada función o antes de cada función yo puedo decirle algo, pero lo encuentro como tan técnico, tan concreto y lo otro es solamente a nivel de idea, no es que yo tenga como grandes espectáculos en mi cabeza, de hecho, para nada, nunca me imagino cómo van a ser las

cosas. Creo que lo que resulta es realmente la unión de un colectivo de personas que están todos pensando en algo.

-Todos desde su...

Experticia.

-Y tú organizas.

Claro.

-Porque a mí, a manera súper personal, me impactó mucho ayer un momento de la obra (*La chancha*) cuando Emotición decía este texto de “no es tu culpa”.

Sí.

-Y lo decía hacia los cabros.

Hacia los cabros, sí.

-Entonces, de verdad yo me conmoví mucho porque dije...

Esa parte es preciosa además.

-Sí y yo dije, esto para mí es una decisión, es una decisión ponerlo así, que sea de frente para los cabros y que sea ese texto tan poderoso...

Además hay música en ese momento.

-Sí, entonces vi en eso una decisión, y a eso es donde yo apunto cuando digo que si hay decisiones que pasan por ti.

Sí.

-Que tienen que ver también con la temática y todo eso.

Todas esas decisiones sí.

-Pasan también el texto de la profesora al final (*La mala clase*).

Sí. Eso es evidente, es que eso es como “hay que decírselos”

-Sí, y ahí también me di cuenta como público, que los cabros se ponen más atentos.

Les queda po´

-Es como estar viendo y durante la obra se ríen y todo, pero en ese momento, cuando les puede llegar algo, se quedan ahí quietos, atentos.

Sí. De hecho, el Nico los mira, él que está en el suelo, hace así (hace gesto de mirar al público). Sí po´, todas esas cosas sí, yo soy agujona para eso, el foco acá, la mano allá... sí, eso sí. No, es que aquí hay una pauta, no, la música tiene que entrar en esa frase. No, pa esas cosas así, obsesa, pero lo que te digo es que no como... igual hay artistas como que “me imagino una

obra...” Eso no, cosas súper concretas como “miren para allá” porque la tensión, la energía, el cuerpo. Sí, esas cosas sí. Que son mínimas po’, son sutiles.

-Porque van apuntando a lo que todos quieren decir.

Sí.

-Tú lo estás viendo de afuera, entonces...

Sí, ahora igual la gente te dice “se nota que es una obra tuya”, yo nunca sé por qué dicen eso, como que tú dices “puta, será” En realidad no sé si me detengo tanto a pensar en esas cosas.

-Pero, por más que uno no idealice la obra en un principio, igual esos detalles de la mano, el mirar, el observar al personaje que está diciendo el texto, marcan una diferencia, esos detalles son súper importantes.

Además que para mí, el ritmo es lo más importante. Para mí la respiración del actor y el ritmo porque si tú... para mí el teatro es como acción no más po’. Si una luz hace así (hace un sonido describiendo cómo baja la intensidad de la luz) eso es acción, en ese momento el otro camina, en ese momento el otro mira, en ese momento todos “foco”, respira, tres tiempos... Lo difícil es que es tan preciso, o sea, de hecho, tú ves las marcas en el piso, las sillas así, los tres cuartos acá. No sé si los cabros habrán comentado ayer pero yo los molesto caleta con esas cosas.

-Sí, hablaban de la rigurosidad.

Sí po’. Entonces igual, es fácil que uno como actor muera, andar siguiendo marcas y que la obra no suceda, entonces, no es solamente la marca, sino que además recordar constantemente por qué es que tiene... ¿me entiendes? Un suerte como de Bielsa (risas) cuando yo entro a los camarines como que siento eso. No es algo como tan poético, lo siento más como... menos artista, ¿me entiendes?

CUESTIONARIO DEBY KAUFMANN, ACTRIZ EN MONTAJE *GALILEI* (2009) REALIZADO VÍA ELECTRÓNICA EL DÍA 2 DE JULIO DE 2013.

1- Datos personales:

Nombre: Deby Kaufmann Levy.

Actividad: Actriz, músico, docente.

2- Con respecto a su participación en la obra Galilei:

a- ¿Cómo llegó a trabajar a la obra Galilei, dirigida por la directora Aliocha De la Sotta?

Nos conocimos con Aliocha en la escuela de la Universidad de Chile, en donde fue mi profesora de voz y luego de actuación. Trabajamos en una primera instancia en el año 2004 en la obra "Presente" basada en "Un despertar de Primavera" de Frank Wedekind, en donde reemplacé a la actriz que representaba a Wendla, quien no podía hacer algunas funciones. Mucho tiempo después, estando yo en el sur de India estudiando, recibí un correo suyo para que confirmara mi participación en el proyecto de la obra "Galilei", que comenzaría a desarrollarse en los meses en que yo ya estaría de vuelta y acepté feliz.

b- ¿Recuerda el procedimiento con el que se trabajó aquel montaje?

Recuerdo que Aliocha tenía este montaje en su cabeza mucho tiempo antes de que comenzáramos el proceso colectivo. Me imagino que se dedicó a hacer un análisis del texto original de Bertolt Brecht y a extraer las preguntas que llamaban su atención. También hizo la adaptación del texto, que fue nuestra versión de la obra. En cuanto al montaje, comenzamos con un mes de sesiones de trabajo de mesa, en donde se abrió una conversación sobre los paradigmas que rescata la historia de Galilei, así como Brecht en su texto y que rodean al personaje: el contexto de la Inquisición, el catolicismo, el poder, la razón, la sociedad, entre otros. Fuimos haciendo un traslado de aquellos paradigmas a problemáticas que nos resonaban en ese momento y fue así como hicimos analogías de estos asuntos con nuestra contingencia, que no distaba mucho de la del siglo XVI o XVII. Nuestros paradigmas resultaron ser: el mercado y el tratamiento de la economía, la ciencia, la ecología, la educación, la política y el poder de las religiones. De esto se extrajeron preguntas y una idea de lo que queríamos representar. Comenzamos el proceso de 2 meses de ensayo práctico en donde nos dedicamos a buscar las problemáticas estudiadas.

c- ¿Cuál fue la relevancia de la temática a abordar?

Personalmente hice contacto con la circularidad de la historia. Galilei y la imagen que podemos recibir hoy de él representa el nacimiento de una nueva mirada. El dualismo presente en nuestra cultura, en nuestra forma de aprender a mirar la historia, presenta un quiebre cuando Galilei mira al cielo para volver a VER. Ya no es un lado o el otro: nace una nueva mirada. Entonces ¿cuál es esa nueva mirada? fue una pregunta que me mantuvo muy interesada en el proceso.

d- ¿Cómo fue el proceso de creación en cuanto a la actuación?

Una vez que extrajimos del proceso de estudio lo que nos interesaba, improvisamos con estas ideas a flor de piel para ver dónde podían aparecer en las escenas que constituían el texto. La adaptación hecha por Aliocha era clara y concisa, nos ayudó mucho a pasar de una etapa (trabajo de mesa) a la otra (improvisaciones). Ayudaba a ser un puente por su coherencia. Entonces el texto no fue sino la plataforma más coherente que teníamos para seguir cuestionando, ahora desde la práctica.

e- ¿Podría reconocer alguna metodología en la dirección de Aliocha De la Sotta, en cuanto al trabajo escénico, los personajes, etc.?

En lo particular, recuerdo que la dirección estuvo muy marcada por una metodología que cuestionaba el “ver” como recurso que podía manifestarse de distintas maneras. Con esto quiero decir que la directora se apoyaba en este paradigma que cruzó el proceso creativo y lo fue poniendo a prueba a medida que la obra se construía. Eso puede suponer una metodología. En cuanto a la metodología con la que se comunicaba con nosotros los actores era muy simple: primero nos dejaba buscar libremente las escenas, que en su mayoría se componían de diálogos sostenidos entre Galilei y otro personaje; luego, y a medida que construíamos estas relaciones, nos recordaba las preguntas, los problemas, las ideas que habíamos estado estudiando. Nos hizo cuestionar cómo diríamos esto o aquello si quisiéramos obtener ciertos resultados. Y así se construía la obra como un todo.

f- ¿Existía una injerencia de parte suya en las decisiones que se tomaban?

Siempre fue muy abierto el aporte que podíamos hacer como actores. Aliocha nos entregó el espacio de creación a nosotros. Tanto en el estudio como en la actuación, dejábamos salir nuestras particularidades y puntos de vista. Las decisiones finales de esto las hacía ella luego de darnos este espacio.

g- En su experiencia como actriz, ¿nota alguna diferencia entre la dirección de una mujer, en este caso Aliocha De la Sotta, y la de un hombre director?

Es muy difícil saberlo. Creo que el género “hombre o mujer” no determina la personalidad de un director, no creo que marque su particularidad, a menos que su temática central sea esa, la del género. En cuanto a Aliocha, aparecían ambos roles: por un lado su parte intelectual comprendía la realidad desde sus convicciones políticas y sociales ligadas a la razón. Su forma de elaborar un discurso puedo definirla como un espacio “masculino”; y por otro lado estaba su sensibilidad social y espiritual, un aspecto ligado al inconsciente, a la unión integral con aspectos de lo humano, que culturalmente están hermanados con lo femenino. Por lo tanto en una directora mujer, en este caso Aliocha, podemos rescatar al hombre y a la mujer, pero también a la niña o al viejo... Es muy difícil discernir si una obra fue dirigida por una mujer o un hombre, son factores muy diversos y subjetivos los que influyen en esa apreciación. Creo que la única diferencia entre la dirección de una mujer y un hombre en teatro, radica en que éstos últimos han sido los que han cumplido ese rol con mayor fuerza en el tiempo.

3- Con respecto a sus experiencias teatrales en general:

a- A partir del año 2000, el número de directoras ha aumentado considerablemente ¿Conoce directoras teatrales con experiencias en ese ámbito previas al año 2000?

Conozco algunas, pero se me vienen pocas a la cabeza.

b- ¿Por qué cree que la dirección teatral de mujeres ha aumentado a partir del año 2000?

No he estudiado ni sabía de este incremento así, como dato duro. Si especulara una respuesta, imagino que se ha generado una serie de situaciones para abrir un camino a mujeres, o bien, unas fueron abriendo camino a otras y así cada vez ha sido más normal contar con mujeres en la dirección de las obras de teatro en Chile. También, y continuo especulando, puede ser el resultado de la apertura de nuevas temáticas.

c- ¿Por qué cree que el oficio del director ha estado ligado mayormente a hombres que a mujeres?

En sus orígenes el teatro occidental soltó con gran dificultad el rol de la mujer. Si vamos al el comienzo, a la antigua Grecia como primer ejemplo, lo que aparecen son el hombre filósofo, el hombre dramaturgo y el hombre artista. Éstos cumplían el rol de llamar a la curiosidad y la conciencia de sus comunidades. Estas fuentes de iluminación intelectual sostuvieron una relación y un ímpetu masculino. Unos siglos más tarde, en una época oscura, cuando la gente trataba de encontrar la luz, surgen las obras de la "pasión" o los auto sacramentales; el teatro emergió de nuevo con forma de religión y el ímpetu masculino que la acompaña. Con los Isabelinos podemos decir lo mismo, que a pesar de que ya vemos a mujeres en el teatro, éstas están relegadas al último lugar de los espectadores y aún no entran al espacio creativo. Y este mismo teatro da paso a los poetas y dramaturgos alemanes y franceses, también hombres. Aún hoy, siglos más tarde, paradójicamente consideramos los problemas del intelecto, de la religión y de la economía como asuntos relegados en su mayoría a hombres, a pesar de nuestra percepción de que los roles han sido igualados. Imagino a la mujer directora, filósofa, poeta, pensadora, generadora de discurso. Debe haber tomado mucho tiempo de nuestra cultura para que esto comenzase a asimilarse y hasta hoy puede ser una pregunta interesante en qué medida ha sido asimilado.

d- ¿Conoce investigaciones acerca de la dirección teatral femenina en nuestro país?

No conozco.

e- ¿Considera un aporte una investigación acerca de las mujeres directoras que han existido en nuestro país?

De todas maneras, pero considerando el punto de vista. Sería interesante saber cuál es la tesis o la visión de esta investigación sobre la dirección femenina en Chile. Encuentro interesante el análisis consciente de los roles de género sin aquel prejuicio que viene sólo de una reacción ante la historia marcada por los artistas - hombres. Es decir, personalmente no me identifico con un discurso "feminista", creo que tergiversa y sesga la visión más que presentarla. Sin embargo ese análisis consciente sería un aporte, por lo menos de mi interés.

CONVERSACIÓN CON ANDREA GIADACH, ACTRIZ, DIRECTORA Y DOCENTE, PARTE DEL ELENCO DE LA OBRA *LA LLUVIA DE VERANO*, DIRIGIDA POR ALIOCHA DE LA SOTTA EN 2001.

Con este montaje en particular, ¿cómo llegaste a trabajar con Aliocha, cómo fue el proceso en general? Lo más que podamos recordar, porque sabemos que fue hace tiempo.

No, pero fue, para mí, bien importante ese proceso. Fue cuando la Aliocha y el Cristián llegaron de Bélgica. La Aliocha yo sé que tenía la idea de montar esa obra de la Duras que es una escritora que a ella le gustaba mucho, entonces adaptó el texto a teatro. Mira, es que, me dicen hablemos en general pero es tanto en verdad, porque ese proceso a mí me marcó mucho como actriz y también como visión de teatro, mi visión sobre el teatro, puesto que la Aliocha venía con toda una idea, ¿verdad?, como toda una propuesta que ella que ya había adquirido en Bélgica, entonces la empezó a canalizar en esta primera obra que montó acá en Chile.

A mí, bueno, en primer lugar fue un descubrimiento a partir del cuerpo como lo empezamos a trabajar (pausa) Les decía el trabajo del cuerpo, a mí me marcó mucho porque ellos traían toda una metodología que tenía que ver con Grotowski y, en ese momento, no se conocía acá eso, cómo trabajaban ellos. Entonces, fue un descubrimiento enorme para mí, que yo tenía, desde una intuición algunas formas, si es que está correcto decir, formas de actuar, pero el tema de los desbloques, del impulso, de la actuación fue muy importante, de cómo me comunico con el otro en el escenario y cómo entrego también la obra al espectador, desde qué lugar uno la entrega. El tema de que no es tan, o sea, de ponerse muy al servicio del colectivo, muy al servicio de la puesta en escena. Eso fue muy importante, yo creo que el trabajo se notaba mucho eso.

Por otro lado, todo el trabajo fue muy interesante con respecto al diseño que trabajamos en ese momento con el Ogalde que era... es arquitecto él. Fue increíble ese diseño, o sea, fue muy interesante también cómo ocupamos el espacio además. Descubrir un cuerpo en ese espacio también era muy interesante. Un trabajo donde también está involucrado un lenguaje brechtiano en el sentido de que hablábamos a público, en tercera persona. Comprender esa puesta en escena y lo que la Duras decía, lo que se quería hablar de la educación, de lo sistémico también era muy interesante, fue muy gravitante.

La temática central de la obra ¿cuál era?, según cómo lo planteaban ustedes.

Yo no recuerdo una tesis en este minuto en mi memoria pero, sí tenía que ver mucho con la educación, con "para qué se educa", si sirve o no la escuela o si la escuela es un lugar donde se van a entregar los hijos para que otro los cuide, otro los tenga ahí en un lugar. Entonces, esta familia... lo interesante es que esta familia era súper asistémica y no mandaba los hijos al colegio y el hijo que era "especial", era como superdotado, tenía unos dotes especiales aprende, aprende, aprende, hasta que dice "no quiero aprender lo que yo no sé", "no quiero saber lo que no sé" y esa frase nos daba mucho vuelta. Entonces, yo creo que ahí era bien importante esa frase porque era... ahí ponía en cuestión, también el para qué saber lo que uno no sabe, y la escuela ¿no?, el colegio, la educación y en ese momento también hablar de eso era muy novedoso.

¿Qué personaje hacías tú?

Jan, la hermana mayor que tenía una relación con este hermano. Estaba como enamorada de él.

Entonces, por todo eso que tú nos cuentas, ¿podrías reconocer alguna metodología de parte de Aliocha en su dirección o de este proceso?

...

Cristián... ¿cuando hablas de Cristián es Lagreze, cierto?

Sí.

¿Él hacía, algo así, como la asistencia de dirección?

Él actuaba, era el hijo mayor pero, él hacía mucho el training con la Aliocha y después la Aliocha miraba.

Mira, fue muy importante, metodológicamente, situarnos en ese entrenamiento corporal porque eso, de alguna manera, con todo lo que se trabaja en ese entrenamiento, tenía repercusiones directas sobre el montaje, entonces, todo lo que trabajábamos allí, desde el desbloqueo hasta el trabajo con el otro, el ritmo, la escucha, el trabajo en equipo, todo eso ya es una metodología desde el entrenamiento. Y luego, simplemente, el trabajo ya más actoral es una consecuencia de aquel trabajo corporal. Entonces, es mucho más claro trabajar escénicamente, o solucionar escénicamente, ciertos requerimientos o ciertas necesidades en función del relato total. Siempre eso es muy importante, no hay autocomplacencia, autoreferencia, no hay vanidad en ese sentido como actoral. Para mí dos cosas me quedaron, como te decía: una, el trabajo corporal que tiene directa relación con lo escénico muy concreto y el otro, es el trabajar en función de un relato que es colectivo. Esas dos cosas. Y tranquilizar la vanidad desde mucho lugares, que eso no se hablaba mucho en esos momentos, no sé si todavía se habla porque yo sé que es algo que todavía no está bien situado, que actuar es como mucho más tranquilo, estar tranquilo primero.

Y en tu experiencia como actriz ¿puedes notar alguna diferencia entre haber sido dirigida por Aliocha, y que en este caso es mujer, a un director con el que hayas trabajado, con los que hayas trabajado?

No que sea mujer, no precisamente eso fíjate, porque he trabajado con directoras y directores y pienso que no es esa la diferencia, por lo menos no lo primero que se me ocurre. Creo que tiene que ver con una visión del teatro más que nada, cómo ella ve el teatro, el trabajo escénico, el trabajo sobre todo, el teatro como trabajo, cómo se aborda eso desde los distintos ámbitos, desde lo colectivo también. Cómo se escucha, me interesa mucho como... para mí es muy atractivo trabajar con la Aliocha porque, desde lo mismo que ya les he contado, observa y sabe rescatar y sabe potenciar lo que uno propone. Se podría decir que eso es femenino pero también no, porque he trabajado con directoras que no, para nada eso, yo creo que tiene que ver, más que nada, con una mirada frente al trabajo y al otro, a la persona que está abordando o proponiendo su propio discurso también en función de cómo su cuerpo es un discurso. Entonces, cómo se potencia eso en función de lo que se quiere decir, de la tesis grupal. Eso es como lo que yo puedo...

Y entrando al tema de las directoras en general, nosotras, según lo que hemos estudiado, a partir del año 2000 empieza a surgir un número muy grande de directoras, anteriormente son muy poquitas las que empiezan a destacar. ¿Tú conoces alguna que haya destacado antes del 2000?

La Verónica García-Huidobro, con ella trabajé hartito, ella hace teatro y educación, bueno ella es como pionera en la pedagogía teatral, trabajé diez años con ella. Y claro, allí hay otra mirada, pero lo que puedo rescatar de ambas es que son... la seriedad con la que se aborda el teatro, cómo aborda la vida también, o sea, la Verónica es como... ¡es su vida el teatro!, en cierto sentido, ahora más que el teatro es como ella deriva la pedagogía, que me parece un lugar súper necesario,

necesario y serio, digamos, importante. Bueno en ese sentido, es una mujer la que hace eso en nuestro país y no creo ahí puede ser que no sea tan gratuito. Que tiene que ver con otro ámbito del teatro que es muy importante, que no es vanidoso, que no es como esto de destacar como artísticamente tanto, sino que, lograr un lugar importante desde el trabajo pedagógico, serio, responsable, ahondando en las necesidades... eso me parece bueno de ella.

Y tú como directora ¿cómo te has sentido ejerciendo esa labor?

En general me he sentido cómoda... yo creo que empecé a dirigir por necesidad. Ahora, me parece que empecé también a dirigir porque he hecho tantas clases que uno siempre dirige en la clase ¿verdad?. Ahora, siempre mi objetivo es la... creo que hay lugar súper delicado en hacer clases que tiene que ver con que primero uno es profesor, docente o profesora, qué se yo, que está al servicio de un aprendizaje que es del otro y luego está la dirección; porque me parece que todavía en nuestro país por lo menos, no sé cómo será en otro, falta esa conciencia de que uno está entregando y que uno tiene que ver al otro por sobretodo, como uno genera el ambiente, como se comunica, como ves, como tienes que rescatar elementos potencialmente "buenos" que tiene la persona para que se desarrolle, como despojarlo de algunas trabas, pero por sobretodo dejar que esa persona se reencuentre con ese lugar de libertad para poder ser en el escenario. Y también esa conciencia de que el teatro es absolutamente colectivo. Bueno, me fui para ese lado ahora, pero todo eso, toda esa experiencia que empecé a adquirir en las clases también me hicieron ver que yo era capaz de dirigir y que sí habían muy buenos resultados de proceso de aprendizaje no teniendo el objetivo primero que fuese un montaje teatral, sino que, simplemente poner el punto importante en el mismo proceso deviene el resultado escénico. Entonces, eso traté de rescatar luego para las direcciones que he hecho fuera de la clase. Y empecé a dirigir, lo primero, lo más importante que he hecho que es *Mi mundo patria* que escribí también, fue por pura necesidad de hacer teatro, de hablar de lo que yo quería hablar, de encontrarme con las personas, con la Lorena sobretodo, que es una persona muy importante, que queríamos hablar de lo mismo...y empezar, sin ninguna pretensión de hacer un gran montaje, empezar a trabajar en ese proceso de decir, de ocupar la herramienta del teatro para decir lo que queríamos decir, digamos, valga la redundancia. Entonces, para mí es muy importante el proceso, más que el tema de ponerse una gran expectativa como montaje, como que uno va a ser como la gran directora... no, yo no tengo esa pretensión, yo creo que nunca la voy a tener, tampoco quiero eso, quiero disfrutar de los procesos, vivir los procesos de buena manera, creo que es lo más importante. Y después lo otro deviene...consecuencia.

Llama la atención por esto que nos dices que, tanto la Aliocha como la Verónica (García Huidobro) o como tú son profesoras también. Entonces tienen mucha experiencia y roce con la pedagogía, entonces desde ahí quizás ven la dirección también, ¿se puede hacer una vinculación con eso? ¿Tú que conoces a las dos?

Yo creo que nutre indudablemente, uno agudiza la mirada, te acostumbras a dar la "crítica", a lo mejor más certera desde la actuación también. Yo creo que es una gran escuela enseñar, sin duda.

¿Estás consciente de los tiempos del proceso creativo, por llevar tanto tiempo en lo académico?

Claro, de los procesos de las personas también, sin duda. Ahora, la Aliocha tiene mucha experiencia también dirigiendo, entonces, yo creo que se retroalimenta para ambos lados. A mí me

sirven mucho las clases, a mí, incluso uno no se da ni cuenta cómo te sirve, pero es un aprendizaje mutuo con las personas que están en el curso.

¿Por qué tú crees que pasa de que el oficio del director aparece más para los hombres que para las mujeres y empiezan a surgir, recién, en el 2000 una gran cantidad de mujeres dirigiendo?

Yo creo que... mira, no tengo una respuesta certera, pero yo creo que sí tenemos, o sea, antes del 2000 puede que... es que este es un país súper machista, no es nada nuevo lo que estoy diciendo, pero yo creo que ese machismo o ese no lugar a las mujeres permanece de manera no evidente también. Entonces, ahí podríamos entrar en grandes conversaciones, me encantaría hablar con personas, con mujeres, hablar, por ejemplo, con la Olga Grau de esto, que es una mujer que tiene hartito que ver con el feminismo... pero, como nosotras tenemos integrado también las mujeres el tema de no poder, o de no competir o la competencia misma, ¿por qué tiene que ser competitivo? Yo creo que por eso me salgo, o no quiero entrar en eso, o no pretendo, entrar en esa pretensión, yo creo que es eso es como una forma de salvarse de las hegemonías de género, como no entrando en las mismas dinámicas. Entonces, a lo mejor, una dinámica en el sentido inverso era no tomar un lugar que podía ser pero que implicaba que estaba asumido como lugar de otro, de una cierta hegemonía. Entonces, no solamente que los directores o los hombres invisibilicen, sino que, como una también se hace cargo de eso, como tienes integradas esas dinámicas. Ahora es cierto que también se visibiliza más a los directores, antes sobretodo, era mucho más fácil, yo creo, estaba como integrado eso en la dinámica... la mujer es la actriz el hombre es el director, la mujer hace clases de voz, el hombre de actuación... y eso todavía está así, está cambiando lentamente.

¿Tú lo sientes, siendo profesora de actuación?

Sí, yo lo he sentido muchas veces, o sea, soy la única profesora acá de actuación.

En otros lados te debe pasar lo mismo.

Me ha pasado. Hay escuelas que no, pero sí. Y yo creo que recién ahora estoy adquiriendo una voz más fuerte, más segura porque yo vengo de un lugar muy patriarcal también, de una familia muy conservadora, entonces, eso también uno lo adquiere, uno no lo elige... eso en muchos aspectos. Yo creo que esa pregunta da para profundizar mucho, hablar con muchas personas y seguir dándole vuelta. Es súper interesante la pregunta, porque tampoco quiero decir "no, es que este es un país machista" es muy fácil esa respuesta, ¿verdad?, pero cómo está integrado en nuestras dinámicas que hace que sucedan las cosas como son... eso yo creo que es algo importante, como uno puede salvarse de esas dinámicas, que tiene integradas, cómo uno las ve, como uno rompe los propios paradigmas para poder ir hacia otro lugar; son los paradigmas que uno tiene integrado, inconscientemente.

Bibliografía

BIBLIOGRAFÍA:

- ALBORNOZ, Adolfo: *Brisolia Herrera, memoria de una actriz chilena del siglo XX*, Ediciones Frontera Sur, 2007.
- ARISTÓTELES: *Poética*, Editorial Gradifco, Buenos Aires, 2007.
- AYLWIN, Mariana; Et al, *Chile en el siglo XX*, Editorial Planeta, Santiago de Chile, 2008.
- BARRALES, Luis: *La mala clase*, texto publicado en *Salto del Laja a las palabras: Análisis temático y formal de la Dramaturgia de Luis Barrales entre los años 2002-2010*, Trabajo de titulación conducente al título de Actriz, y licenciado en arte escénico Camila Acevedo; Et al, Universidad de Playa Ancha, 2012.
- BAYER, Raymond: *Historia de la Estética*, Fondo de Cultura Económica, México, 1965.
- BOGART, Anne: *La preparación del director. Siete ensayos sobre teatro y arte*, Alba Editorial, Barcelona, 2008.
- BOURDIEU, Pierre: *La dominación masculina*, Editorial Anagrama, Barcelona, 2000.
- CÁNEPA, Mario: *Historia de los Teatros Universitarios*, Ediciones Mauro, Santiago de Chile, 1995.
- CARVAJAL, Fernanda; VAN DIEST, Camila: *Nomadismos y ensamblajes: Compañías teatrales en Chile 1990-2008*, Editorial Cuarto Propio, 2008.
- DE BEAUVOIR, Simone: *El segundo sexo*, De bolsillo, Buenos Aires, 2012.
- DE TORO, Fernando: *Semiótica y Teatro Latinoamericano*, Editorial Galerna, Buenos Aires, 1990.
- DUBATTI, Jorge: *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*, Editorial Coligue, Buenos Aires, 2007.
- DUBATTI, Jorge: *Filosofía del Teatro I*, Editorial Atuel, Buenos Aires, 2007.
- DUBATTI, Jorge: *El Teatro teatra*, Editorial de la Universidad Nacional del Sur, Buenos Aires, 2009.

- FRÍAS Valenzuela, Francisco: “Las naciones iberoamericanas: Chile”, *Enciclopedia metódica Larousse*, Tomo 2, Editorial Larousse.
- GONZÁLEZ, Nadia; Et al: *Ingreso y aplicación del sistema de Stanislavski en las escuelas de teatro universitarias creadas por el Teatro Experimental de la Universidad de Chile y el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica*, Capítulo II, Universidad de Valparaíso, 2012.
- GROTOWSKI, Jerzy: *Hacia un teatro pobre*, Siglo XXI Editores, México, 2006
- ILLANES, Mónica: *Dramaturgia femenina en el teatro del presente siglo*, Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1991.
- JARA, Jaime; Et al: *Hacia una poética directorial de Guillermo Calderón en su calidad de autor-director*, Universidad de Valparaíso, 2010.
- JIMÉNEZ, Marc: *¿Qué es la estética?*, Idea Book, Barcelona, 2000.
- KIRKWOOD, Julieta: *Ser política en Chile, las feministas y los partidos políticos*, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Santiago de Chile, 1968.
- LARRAGUIBEL PADILLA, Patricia: *Catastro del teatro chileno del exilio 1973- 1990*, Tomo I y II, Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1996.
- MARTNER, Gonzalo; Et al: *El pensamiento económico del gobierno de Salvador Allende*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1971.
- MATURANA, Humberto: *La democracia es una obra de arte*, “Educación para la democracia”, Editorial Magisterio, Bogotá, 1994
- MOULIÁN, Tomás: *Chile actual: Anatomía de un mito*, LOM Ediciones, Santiago de Chile, 1997.
- NAUGRETTE, Catherine: *Estética del teatro*, Artes del Sur, Buenos Aires, 2001.
- NAZER AHUMADA, Ricardo: “Nacionalización y privatización del cobre chileno 1971-2002”, *Revista Electrónica de Historia Pensamiento Crítico*, n°4, noviembre, 2004.
- OYARZÚN, Kemy; Et al; *Labores de género, Modelo para rearmar el trabajo*, Ediciones Generam, Santiago de Chile, 2006.

- PAVEZ, Eduardo: *Fumar por deporte*. Texto facilitador por el autor.
- PIÑA, Juan Andrés: *Contingencia, poesía y experimentación*, RIL Editores, Santiago de Chile, 2012.
- POLILLO, Arrigo; Et al: *Historia del teatro*, UTEHA, México D.F., 1980.
- SOTOMAYOR, Sibila; Et al: *Una escena truncada: Historia de la Escuela de Teatro de la Universidad Austral de Chile (1970-1976)*, Universidad de Valparaíso, 2012.
- SUBERCASEUX, Bernardo: *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*, 3er volumen, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 2004.
- VILLEGAS, Juan: *Para la interpretación del teatro como construcción visual*, Gestos, California, 2000.

ARTÍCULOS:

- PASSALACQUA, ÍTALO: Crítica del Diario La Segunda, 4 de mayo, 1982.
- Diario *Las Últimas Noticias*. Miércoles 3 de noviembre, 1982.
- NEIRA, Daniel: “Análisis económico de los gobiernos chilenos 1964-2000”, CEME, 2005.
- GODOY, Lorena; GUERRERO, Elizabeth: “trayectoria del movimiento feminista en Chile en la década de los noventa”, CEME, Santiago de Chile, 2001.
- RODRÍGUEZ, Franklin: “Apuntes para una poética del teatro latinoamericano” en el texto *Semiótica y Teatro Latinoamericano*, de Fernando de Toro, Editorial Galerna, Buenos Aires, 1990.
- DE LA SOTTA, Aliocha, entrevista en *Cuerpo escénico: Revista del Teatro Nacional Chileno*, Universidad de Chile, 2011, p.28.
- LEYTON, Mario: “El lado oculto de la educación”, *Cuerpo escénico: Revista del Teatro Nacional Chileno*, Universidad de Chile, 2011, p.30.
- PIÑA, Juan Andrés: “Una década de teatro chileno (1973-1983): el drama del país” en *Contingencia, poesía y experimentación*, RIL Editores, Santiago de Chile, 2012.
- PIÑA, Juan Andrés: “1981: los caminos del teatro independiente” en *Contingencia, poesía y experimentación*, RIL Editores, Santiago de Chile, 2012.
- “Polémicas en torno a La muerte y la doncella” en Revista *Mensaje*, mayo, 1991.
- “Una pequeña tragedia de la marginalidad: El rucio de los cuchillos”, Revista *Mensaje*, julio, 1991.
- “Tragedia Femenina”, Diario *El Mercurio de Valparaíso*, miércoles 6 de diciembre, 2000.

WEBGRAFÍA:

- *Avisora, periodismos para pensar*, página web de consulta:
http://www.avizora.com/publicaciones/filosofia/textos/0040_funcion_filosofia_cultura.htm
- BALLENTINE, Luisa, blog de comentario teatral obra *Galilei*:
<http://teatroluisa.blogspot.com/2009/11/galilei.html>
- SÁNCHEZ Manríquez, Karin: *El ingreso de la mujer chilena a la Universidad y los cambios en la costumbre por medio de la Ley 1872-1877*, Instituto de Historia, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2006, n° 39, Volumen 2.
http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-71942006000200005&lng=es&nrm=iso
- SENTIS HERRMANN, Verónica:
www.historiadelteatroenvalparaiso.com
- SUBERCASEUX, Bernardo:
www.ideasyculturaenchile.cl
- Agrupación Nacional de Empleados Fiscales:
www.anef.cl
- Chile Escena, Memoria activa del teatro chileno 1810-2010, Universidad Católica de Chile:
www.chileescena.cl
- Memoria Chile, Biblioteca nacional de Chile:
www.memoriachilena.cl
- Diario *El Mercurio*, sábado 17 de noviembre, entrevista a Pablo Núñez: “Pablo Núñez: Ser tonto grave te coarta”
<http://diario.elmercurio.com/detalle/index.asp?id=%7Be39b1d59-52ee-43d9-b065-aca113c51cc4%7D>
- Centro de Estudios Miguel Enríquez, documentación de Historia político social:
www.archivochile.com
- MORA, Maira, artículo “El teatro ruso está imbricado absolutamente con la cultura”, entrevista a Alejandra Gutiérrez, lunes 6 de abril, 2009, portal Facultad de Artes, Universidad de Chile:
<http://www.artes.uchile.cl/noticias/50395/gutierrez-el-teatro-ruso-esta-imbricado-absolutamente-en-la-cultura>

- TRABUCCO, Sergio, artículo “Connotada directora llega a Chile a la sala Antonio Varas con obra rusa”, jueves 6 de diciembre, 2007, portal Facultad de Artes, Universidad de Chile:
<http://www.artes.uchile.cl/noticias/44156/connotada-directora-llega-a-la-sala-antonio-varas-con-obra-rusa>
- Biblioteca del Congreso Nacional de Chile, Buscador de leyes:
www.leychile.cl
- *Proyecto Desaparecidos*:
www.desaparecidos.org
- Memoria Viva, Archivo digital de las Violaciones de los Derechos Humanos de la Dictadura Militar en Chile 1973-1990:
www.memoriaviva.com
- Movimiento Pro Emancipación de la Mujer Chile, página oficial:
www.memch.cl
- GRIFFERO, Ramón: página oficial:
www.griffero.cl
- CID, Marcelo, artículo: “Mi primera actuación fue un angelito con alitas de papel crepé”, 4 de febrero, 2013, portal UNIACC:
<http://www.uniacc.cl/ana-reeves-mi-primera-actuacion-fue-de-angelito-con-alitas-de-papel-crepe/>
- ECHENIQUE, Claudia, artículo “La vida es una fiesta”, portal, Escuela de teatro, Universidad Católica:
http://www.teatrouc.uc.cl/pdf/joven_burlador_calle.pdf
- Real Academia de la Lengua Española:
www.rae.es
- Teatro Nacional Chileno, crítica obra *Presente!*:
<http://www.tnch.uchile.cl/obras/presente/critica.php>
- YÉVENES, Francisca, artículo: “Me gustaría que de la misma manera que van al Hoyts en su patineta a ver Harry Potter, vengan al teatro a ver la obra. ¡su obra!”, Diario electrónico *El Guillatún*, 31 de agosto, 2013:
<http://www.elguillatun.cl/reportajes/inspiracion/aliocha-de-la-sotta>
- Solo Teatro, 6 años por el teatro chileno:
www.soloteatro.cl

- MORA, Maira, artículo: “Aliocha de la Sotta: Creo que la obra es una reflexión sobre el ser humano”, jueves 12 de noviembre, 2009, portal Facultad de Artes, Universidad de Chile:
<http://www.artes.uchile.cl/noticias/57002/aliocha-de-la-sotta-la-obra-es-una-reflexion-sobre-el-ser-humano>
- VALDÉZ, Rocío, artículo “Fumar por Deporte, una fiesta de chicos de barrio alto”, Diario *La Tercera*, 12 de agosto, 2011:
<http://diario.latercera.com/2011/08/12/01/contenido/cultura-entretencion/30-79860-9-fumar-por-deporte-una-fiesta-de-chicos-del-barrio-alto.shtml>
- *El Mostrador*, artículo: “El lenguaje de los jóvenes llega al teatro en Fumar por Deporte”:
<http://www.elmostrador.cl/cultura/2011/07/06/el-lenguaje-de-los-jovenes-llega-al-teatro-en-fumar-por-deporte/>
- *El Mercurio de Valparaíso*, artículo: “Sexto sentido”, miércoles 27 de junio, 2001:
<http://www.mercuriovalpo.cl/site/edic/20010626210151/pags/20010627001212.html>
- Revista electrónica *Escáner Cultural*:
<http://www.revista.escaner.cl/>
- GAM TV:
<http://www.gamtv.cl/>

