

# Tennyson Ferrada

## y el Teatro de la Universidad de Concepción <sup>(1)</sup>

Adolfo E. Albornoz Farías <sup>(2)</sup>  
Sociólogo

**L**a entrevista con Tennyson Ferrada que aquí presentamos fue materializada en octubre de 1998, en Talcahuano, en medio de una gira que el actor realizaba por diversas ciudades de la Octava Región del país presentando la obra *Testimonio de las muertes de Sabina* de Juan Radrigán<sup>(3)</sup>. Este diálogo fue actualizado en el marco de un proyecto de indagación y reconstrucción histórica sobre el Teatro de la Universidad de Concepción, TUC, conjunto del que Tennyson Ferrada fuera una de sus más destacadas figuras.

Hoy, tras el reciente fallecimiento de este gran actor nacional, el presente testimonio se convierte en una doble operación de registro de la memoria: por una parte, en los trabajos de escritura de la historia del teatro chileno sigue faltando un capítulo que se haga cargo de buena forma del importante y complejo proceso cultural que constituye el Teatro de la Universidad de Concepción; por otra parte, y como consecuencia de dicha carencia, la labor que muchas personas realizaron junto a esta compañía y el aporte que su quehacer significó para el desarrollo del teatro chileno, todavía no han sido reconocidos y valorados con la justicia y amplitud que merecen.

De Tennyson Ferrada, por ejemplo, resulta mucho más conocido su trabajo junto al Teatro de la Universidad de Chile o, posteriormente, con el Teatro Imagen, además de su presencia en la televisión; sin embargo, mucho se ignora respecto de la labor de once años que el actor desarrollara junto al TUC, desde 1951 hasta 1961, período en el que Tennyson Ferrada participó en más de veinticinco

montajes del repertorio del conjunto penquista, además de numerosos otros espectáculos estudiantiles y comunitarios.

Durante esos años, Tennyson Ferrada, otros profesionales y compañeros de generación, y el Teatro de la Universidad de Concepción del que formaban parte, realizaron un arduo recorrido desde el margen de la escena teatral nacional y continental hasta llegar a ubicarse en el centro de la misma; desde un tímido nacimiento como conjunto aficionado de provincia, en 1945, hasta recibir el Premio de la Crítica a la mejor compañía teatral chilena, en 1959, y ser elegidos uno de los más destacados conjuntos de Latinoamérica en el Festival de Teatros Americanos, realizado en Uruguay en 1960.

La aventura cultural del Teatro de la

Universidad de Concepción fue cercenada por el golpe de Estado en 1973.

### ¿Cómo llegó usted a formar parte del Teatro de la Universidad de Concepción?

Yo estudié humanidades en Santiago hasta el año 1948. Di examen de bachillerato, saqué bajo puntaje y no pude ingresar a la Universidad de Chile. Como me quedé sin estudiar, durante 1949 me fui a mi pueblo, Fresia. Y en el sur, por supuesto, me dediqué a formar un grupo de teatro. Me llevé una obra que me regaló Lucho Córdoba, *El Patito Chiquito ya sabe nadar*, y la montamos allá. Al año siguiente nuevamente no pude estudiar en Santiago, pero finalmente no le di mayor importancia al hecho y me fui a Concepción, en donde entré a la Escuela de Farmacia. En esa época, si en el bachillerato no tenías suficiente puntaje para entrar en Santiago a la Universidad, te venías a Concepción.

Llegué a Concepción en 1950. Ese año se estaba reorganizando el Teatro Universitario que había creado y dirigido David Stitchkin en el año 1945. Yo, por supuesto, quise ingresar inmediatamente, pero ya estaban montando *La vida es sueño* con un reparto más o menos preestablecido. En todo caso igual hicieron una audición por si es que aparecía alguna cosa muy descollante, pero parece que no apareció porque yo quise hacer *Clarín* y no me resultó.

En 1951 ingresé al Teatro de la Universidad de Concepción y mi primera obra fue *Siempre hay un medio* de Noel Coward. Después se hizo una cosa gran-



de e importante, *Asesinato en la Catedral*, en la que yo no pude participar porque mis compañeros universitarios me designaron para ser el Rey Bufo del carnaval de ese año. Pero ya desde 1952 me dediqué sin parar a la cosa del teatro. Con Brisolia Herrera como directora hicimos *El fuego mal avivado*, en la que fui el apunador, *El ensayo de la comedia*, en la que fui el galán, y un montón de otras obras. En ese período también vino *Juno y el pavo real*, dirigida por Jorge Elliott, y desde entonces más o menos ya comenzó toda la producción normal y regular del Teatro.

### ¿Cómo era el ritmo de trabajo en el TUC a comienzos de los años cincuenta?

Nuestro método y sistema de trabajo en Concepción eran iguales a los de los teatros universitarios de Santiago en sus inicios. Es decir, cada uno de nosotros terminaba sus actividades diarias -empleo bancario, otras profesiones, estudiantes, etc.- y luego nos juntábamos en horario vespertino a ensayar. Después, cuando teníamos lista la obra, en el viejo Teatro Concepción hacíamos los estrenos. Además, también éramos amateurs en el sentido de que no cobrábamos un sueldo.

**El TUC, nacido en 1945, durante sus primeros años de actividad atravesó por momentos de inestabilidad y discontinuidad que afectaron su desarrollo inicial. ¿Cómo se posesionaban ustedes, a comienzos de los años cincuenta, frente a los teatros universitarios de Santiago y la experiencia ya acumulada por ellos?**

De gran importancia y de gran influencia en nuestra formación fue el teatro universitario ya desarrollado con anterioridad en Santiago. Nosotros estábamos en la década del cincuenta y el Teatro Experimental había comenzado en 1941. Es decir, tenían toda la década del cuarenta de experiencia por lo que para nosotros eran un teatro ya formado, sólido. Yo los miraba como un modelo; así había que hacer el teatro. Llegaban ellos al Teatro Concepción con repertorios de obras

macizas. La primera oportunidad en que yo los vi fue con *La visita del inspector*, *Volpone* y *La muerte de un vendedor*. Se notaba una compañía seria, artística; era muy impresionante. Después hicieron *Montserrat*, *Corrupción en el palacio de justicia* y *La profesión de la señora Warren*. Y otro tanto hacía el teatro de la Universidad Católica también.

### A partir de la segunda mitad de la década del cincuenta comenzó a incorporarse al TUC gente de teatro proveniente de Santiago.

Claro, primero llegó Gabriel Martínez implantando el método de Stanislavski. Al cual, bueno, nos sometimos tranquilamente, pero cada uno a su manera. A mí me pareció -aunque va a sonar a pedantería- que Stanislavski le había puesto nombre a una cantidad de cosas que nosotros ya hacíamos instintivamente. Yo nunca abordé un personaje sin el «si mágico»: si yo fuera..., si yo estuviera en tal situación... Siempre fue ése mi método. Pero en todo caso después aprendimos que eso tenía un nombre.

Gabriel Martínez también estaba preocupado por el asunto de las remuneraciones; éramos todos aficionados, él mismo llegó con gente que venía de Santiago, a quienes él conocía mucho y lo acompañaban por fidelidad, pero ellos no podían vivir en Concepción de bolitas de dulce. Estaba en formación una escuela y ahí se empezó -igual como había ocurrido en Santiago- a darle trabajo a algunos para que hicieran clases. Por suerte, Gabriel se encontró con la rectoría de don David Stitckin, quien estaba dispuesto a apoyarlo y aumentar el aporte de la Universidad. Entonces, más o menos por el año 1956 o 1957, fue posible crear una compañía de teatro semiprofesional con sueldos que correspondían a una media jornada académica, más o menos.

### Durante ese período usted también fue delegado de actores en el Consejo del Teatro de la Universidad.

Yo, como delegado de actores, traía la voz de la asamblea del Teatro al Consejo.

Discutíamos muy poco. La verdad es que la línea del Teatro era muy clara y todos estaban de acuerdo con ella. Recuerdo gratamente el entusiasmo de muchos directores del Consejo del Teatro, del doctor Trucco, del doctor Benavides, y de toda esa gente que daba una estructura formal al apoyo de la Universidad, lo que le hizo muy bien al Teatro. Pero después, cuando llegó don David, casi dejó de existir el Consejo, ya que nos entendíamos directamente con él y en cualquier momento íbamos a su casa, a dos cuadras del teatro, a tomar té. Era una maravilla. Ese ambiente era una cosa extraordinaria.

### La gestión de Gabriel Martínez en la dirección del Teatro y el apoyo de David Stitckin en la rectoría de la Universidad, generaron las condiciones para que a partir del año 1957 comenzaran a integrarse al TUC jóvenes profesionales recién egresados de la Universidad de Chile.

La semiprofesionalización fue suficiente para que se tentaran y vinieran contentas personas que estaban egresando de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile y que no tenían mucha cabida en el único teatro al que aspiraban llegar, que era el Teatro Experimental -o el ITUCH, después. Esos teatros eran realmente subvencionados, tenían una planta fija de actores, siendo todos muy buenos; tanto que les llamaban las «vacas sagradas». Entonces, era difícil para los más jóvenes llegar a formar parte de esa compañía, que era lo ideal para ellos. Siempre, en todas partes -y en los teatros subvencionados también- están los grandes actores y después vienen los renuevos, lo que es lógico; ése es el movimiento natural. Pero en este caso era muy difícil porque el medio laboral era muy pequeño; entonces los jóvenes llegaban hasta ahí no más.

Por eso, fue estupenda la oportunidad que les ofrecía el Teatro Universitario de Concepción a Delfina Guzmán, Jasna Ljubetic, Lucho Alarcón, Jaime Vadell, Nelson Villagra y a todos quienes, con un

pequeño sueldo, tuvieron la posibilidad de venir a formar parte de nuestra compañía. Por supuesto, la llegada de ellos fue una alegría para nosotros. La fusión fue muy buena y rápidamente pudimos hacer obras de mayor reparto, con mayores responsabilidades y todo.

**Uno de los aspectos que más destaca en la labor desarrollada por el TUC fue su enorme capacidad para itinerar. ¿Cómo fue esa experiencia?**

Hacer giras significaba todo un sacrificio, pero para mí es la cosa más maravillosa que puede haber. Llegar con el teatro a todas partes, a todos los rincones, es un ideal y una meta que me he puesto siempre.

Con esta compañía buena y grande que logramos hacer recorrimos casi todo Chile y fuimos al extranjero. Y nosotros lo hacíamos todo, todo lo que a algunos les puede parecer un enorme sacrificio: cargábamos y descargábamos los carros de ferrocarriles, armábamos, desarmábamos, doblábamos las cámaras, y todo lo hacíamos cantando «Por el desarrollo libre del espíritu...».

Eso fue producto de la labor de don David Stitchkin y todo su equipo. Doña María Molina, que dirigía la Secretaría de Extensión, organizó en todas las ciudades lo que se llamó el Centro de Ex-alumnos y Amigos de la Universidad de Concepción. Entonces, muchas veces el Teatro llegaba a algún lugar y no había problema de hotel ni de ninguna cosa. Todos nos hospedábamos en casas particulares de estos amigos de la Universidad. Y esto ocurría con los conferencistas y con toda la gente que iba a distintos lugares. Era un buen método para llevar y hacer la extensión.

Recuerdo que la primera gira grande que hicimos fue en 1958 con *Dos más dos son cinco*; llegamos hasta Aysén y Coihaique. En esa gira andábamos Gustavo Meza, el director de la obra; Andrés Rojas Murphy, Yeya Mora, Norma Gómez, Inés Fierro, Fresia Acuña y yo, es decir, todo el elenco de la obra; además, Lucho

Saldaña, que hacía iluminación; Gustavo Saavedra, el tramoya, y Matías Bustos como representante de la compañía.

Nos fuimos a Puerto Montt y ahí nos embarcamos en El Trinidad, un barquito muy lindo. No había nada más para llegar a Chiloé, Aysén y Coihaique, así que por mar nos fuimos. Nos pilló el mar bravo, con un viento salvaje, pero llegamos a Puerto Aysén. Actuamos y después nos fuimos a Coihaique en una especie de mini bus en un viaje en el que uno se apunaba a cada rato. Pero el viaje era muy lindo así que no lo sentimos tanto.

Actuamos en Coihaique y la gente estaba muy agradecida, nos aplaudían y decían: «Bravo, bravo, vuelvan, vuelvan». Ahí también se acuñó otra frase: «¡Qué lindo lo que hacen ustedes!». Porque hacía mucho tiempo que no iba una compañía para allá.

Después volvimos a Puerto Aysén, pero nos demoramos y perdimos la combinación con El Trinidad, el barco en el que nos habíamos ido. Entonces, una motonave, El Banano, nos trajo pensando que podría alcanzar al Trinidad en el camino. Cosa que no pudo ocurrir porque El Banano cargó animales en Chacabuco. La carga de animales es bien terrible -peor que cargar maletas- : animal por animal van con una cincha, suben por el pescante y los depositan en el barco, en este caso la motonave. Bueno, esperamos lo necesario y después nos embarcamos y seguimos el viaje.

Hasta ahí estaba todo bien porque el capitán de la nave dijo que él alcanzaba al Trinidad demás. Efectivamente, la motonave era mucho más rápida. Pero por las condiciones del tiempo y otras mil razones llegó un momento en que nos dijo: «No, no lo alcanzo, pero no se preocupen porque yo mismo los voy a dejar en Puerto Montt». Él también viajaba a Puerto Montt. Pero de repente recibió un telegrama y ya no tenía que pasar a Puerto Montt sino que salir por el canal de Chacao, afuera, a mar abierto, y venirse a Talcahuano directamente. Entonces dijo: «Lo que yo puedo hacer es dejarlos en

Chacao. Algunos botes los pueden llevar a la playa y ustedes ven ahí una lancha o algo que los lleve a Puerto Montt». No había otra cosa que hacer.

Nos bajamos, con las maletas y partes de la escenografía, en la playa de Chacao. Y Matías Bustos se fue a Ancud a buscar alguna manera de que nos cruzaran. En esa época, además de barquitos chicos, había unas lanchas que hacían el recorrido Ancud-Puerto Montt. Pero pasaba y pasaba el tiempo, pasaban las horas, y Matías no volvía, no había ninguna noticia de él. Entonces, con Gustavo decidimos que había que atravesar el canal a como diera lugar. Y lo atravesamos a remo.

Nos conseguimos tres botes con sus respectivos boteros. Los tipos no tenían muchas ganas de atravesar porque decían que si nos pillaba el cambio de marea, quizás dónde íbamos a ir a parar con la marejada. Pero, en fin, decidimos que andando rápido podíamos llegar. Y llegamos remando. Remando ellos y ayudándonos nosotros también, pero ayudándonos hasta por ahí no más porque no podíamos ir todos nosotros en un solo remo. Pero agarrábamos ese remo que sobraba y les seguíamos el ritmo. Y en eso estábamos cuando Lucho Saldaña, en un momento en que yo lo relevo a él en el remo, se sienta en la popa del bote, me queda mirando y me dice, tal cual: «¡Gustarte tanto el teatro, concha de tu madre!».

Llegamos al otro lado del canal, donde recién estaban trazando el camino a Parga. Entonces, Gustavo dijo: «Por ahí tienen que llegar camiones a traer el ripio y sacar piedras para hacer el trazado». Así que partimos, como quien va por la selva, hasta que encontramos el final del trazado del camino. Ahí llegaban los camiones ripieros, que tienen una baranda que no es de más de medio metro, porque ahí echan un montón de ripio o de tierra y con el peso no pasa nada, la carga ni se mueve. En uno de éstos nos vinimos a Puerto Montt. Ahí también sucedió que el loco del tramoya se quiso

sublevar. Y le quitó el martillo Gustavo Meza y lo amenazó de muerte: «¡Qué te pasa...!». Teníamos que apechugar no más. Yo tuve una tremenda pelea con mi compadre Rojas Murphy, porque también se empezó a quejar que cómo era posible que anduviéramos así.

Nosotros teníamos que llegar a Puerto Montt a hacer la función de vermut, pero con todas esas dificultades llegamos bastante atrasados. Llegamos como a las seis y media y la función era a las siete. Entonces, yo le pregunté a los tramoyas: «¿Cuánto nos demoramos en montar toda la cosa?». Ellos dijeron: «Una hora». «Ya, entonces la función va a ser a las ocho». Y pusimos un cartel que decía que la función iba a ser a las ocho.

Me di cuenta de que estaba la banda del Regimiento Sangra dando una retreta en la plaza, esa placita que estaba como a la orilla del mar. Fui y hablé con el maestro Cristi, un sargento o cabo primero que ahí en Puerto Montt era como el maestro Reyes en Concepción. Le expliqué que estábamos atrasados con la función y que íbamos a empezar en una hora más; entonces, le dije: «¿Usted podría alargar la retreta lo más posible para que se entretenga la gente paseándose por aquí? Póngales cosas bonitas». «Ya, listo no más», me dijo. Y empezaron a tocar las cosas más lindas que sabían.

En el teatro íbamos armando por mientras y exactamente a las ocho se abrió el telón y empezó la función vermut, porque hacíamos dos funciones. Después hicimos inmediatamente la otra función y listo. Quedamos muertos, pero salimos adelante.

**Y así, de gira en gira, y dirigido luego por Pedro de la Barra, el Teatro Universitario de Concepción debutó con mucho éxito en Santiago en 1959.**

Fuimos a Santiago y ahí ganamos el Premio de la Crítica y quedamos muy bien colocados ante la opinión de todo el mundo.

Parece que allá el teatro universitario, con todas las facilidades que tenía por el

aporte de las universidades, se había puesto demasiado acartonado, demasiado aburguesado, no sé. Tenía malas críticas y la gente no estaba contenta. Eso pasaba con el teatro universitario en general en Santiago y quizás estarían todos así; quizás hasta los teatros independientes estarían medios acartonados, no sé.

Y de repente llegamos nosotros con una naturalidad y con una soltura, con una presencia en el escenario que eran diferentes. Producto quizás también del tipo de obra que llevábamos en ese momento como *Población Esperanza* de Manuel Rojas e Isidora Aguirre, y otras más. Todas hechas con el sistema de Pedro de la Barra y de Gustavo Meza. La cosa es que llegamos a Santiago y con la crítica y con todo arrasamos. Y ahí se le ocurrió a alguien de allá que había un «actuar a lo penquista», porque era algo realmente distinto lo de nosotros.

**¿Ustedes tenían conciencia de esa diferencia?**

No, nosotros simplemente lo hacíamos muy bien y seguíamos muy bien las indicaciones de Pedro de la Barra para hacer teatro realista. Pedro de la Barra era, junto con otros directores, seguidor del realismo psicológico de Ibsen. Era un gran admirador de Ibsen. Y su método era intuitivo también, porque el hombre no estudió en ninguna escuela para ser director; él era puro instinto. Su intuición teatral le decía que había que hacerlo como la vida misma. Yo creo que por ahí fue que nosotros captamos eso y sin decirlo, sin ponerle nombre, título, estilo, ni nada, lo hicimos y muy bien.

**A continuación del éxito obtenido en Santiago, el TUC emprendió la gira internacional de 1960.**

Fue extraordinario, fue como la culminación de todas esas giras que hacíamos con el Teatro Universitario de Concepción. De hecho me acuerdo que la gira de ese año empezó en Temuco; nos saltamos la zona que ya teníamos hecha y seguimos a Linares, Talca, Constitución, Curicó, San Fernando, Viña del Mar; antes

habíamos ido hasta Punta Arenas. Habíamos cubierto casi todo Chile y después nos fuimos a Uruguay y Argentina.

Fue fantástico. Yo me acuerdo que en el estreno de *Población Esperanza* quedaron locos. Y después estrenamos en el Teatro Victoria una cosa que a mí personalmente me tenía preocupado, porque hacía poco la había hecho nada menos que Pedro López Lagar, *Una mirada desde el puente* de Arthur Miller. Y con esta obra fue grande el impacto y el éxito que logramos.

Yo me acuerdo que había mucha curiosidad por ver -porque nadie creía- cómo este galancete hasta medio siuticón de *Población Esperanza*, que hacía yo, podría abordar este otro personaje de Miller. Porque la gente, sobre todo en Montevideo, pensaba que ese rol lo tenía que hacer un tipo grande como López Lagar. Y yo no, yo era y actuaba más como la vida misma no más. Entonces, no creían mucho en mí. Y Gustavo, que es muy pillo, me hizo correr ñato en el ensayo general, al que fue mucha gente de teatro de Montevideo. Entonces, todo el mundo hizo: «Uh, parece que no». Pero cuando fuimos dando la obra en el estreno y vieron como yo me doy a fondo en una cosa quedaron muy impresionados.

En el Teatro Victoria, al medio de las butacas había un pasillo que coincidía con una escala hacia el escenario, probablemente para subir por ahí a algunas ceremonias. Tanto fue el impacto con nuestra función que la gente se puso en el pasillo y empezaron a avanzar lentamente y subieron al escenario a saludarnos a los actores. Y a mí en primer término, por supuesto. La crítica después fue desbordante. Fue una gran experiencia, fue bonito dejar al Teatro Universitario de Concepción a ese nivel. Fue muy hermoso.

**En medio de tantas satisfacciones obtenidas junto al Teatro Universitario de Concepción, cómo se explica que diversos miembros del conjunto penquista trasladaran su actividad a Santiago durante la primera mitad de los años sesenta -como usted que ingresó al Tea-**

tro de la Universidad de Chile-, especialmente considerando que numerosos profesionales de Santiago a su vez buscaban ansiosos la oportunidad de incorporarse al TUC.

En mi caso fue debido a todo el problema económico-administrativo que se produjo en Buenos Aires. Hubo un terremoto interno en la compañía más o menos de las proporciones del terremoto real de ese año, 1960. Entonces, en esos casos se producen divisiones porque unos están con una persona o postura y otros con otra, cosa que es natural. Pero yo pensé: «A mí me interesa el teatro por sobre todas las cosas». Quise alejarme de toda la discusión y el alegato, y me fui al Teatro de la Universidad de Chile. Es decir, me fui a Santiago, pero ya se había conversado algo y cuando llegué allí ya estaba todo medio hablado para que me contrataran. Es que después de haber estado actuando en Santiago con el TUC, después de ganar el Premio de la Crítica, después de que allí pensaban en esto de que había un «actuar a lo penquista», después de eso me fui yo con Rojas Murphy. Entonces, por supuesto que los directores y todo el mundo se acordaban de nuestro trabajo y así pudimos entrar por la puerta grande.

Cada uno de los que fuimos partiendo adoptó la experiencia de Concepción y se la llevó a otros lados. Después de que me fui al ITUCH junto con Rojas Murphy, se fueron Nelson Villagra, Jaime Vadell, Lucho Alarcón y Shenda Román y formaron un grupo en Santiago: El Cabildo. Y también siguieron actuando de la misma forma. Hicimos un programa de televisión allí, lo hicimos entre nosotros porque nos conocíamos más: *Historias de los lunes*. Se llamaba a cuatro dramaturgos: Sieveking Wolff, Nené Aguirre y María Asunción Requena para que nos escribieran historias. Y todas las semanas, los días lunes, hacíamos una obra pequeña en el canal nueve de la Universidad de Chile.

Pero yo, cuando me fui de Concepción en 1961, iba dispuesto a empezar

en el Teatro de la Chile o si no irme a una compañía como las de Lucho Córdoba o Américo Vargas. Cualquier cosa, pero si me iba a Santiago era para hacer teatro.

### ¿Tenía usted experiencia trabajando con esas compañías o ese tipo de teatro?

Paralelo a cuando trabajaba en el TUC, a veces también hice algunos papeles para compañías como la de Lucho Córdoba cuando venían a Concepción. Recuerdo que una vez, por ejemplo, fue una experiencia muy linda cuando Humberto Onetto tuvo que irse a Santiago porque nació su primer hijo. En esa época, para ir a Santiago, más tarde que el tren que salía como a las ocho y tanto, sólo había un bus Vía Sur. Eso le permitía a Humberto hacer la función de vermut, pero alguien tenía que reemplazarlo para la nocturna. Y me lo pidieron a mí; lo hice yo. Era una obra que tenía distintos títulos, y que yo ya le había visto antes a Lucho Córdoba. Así que no me fue tan difícil, lo dije todo y lo hice bien. Incluso me di el lujo de imitar a Américo Vargas al final. Entonces, Lucho se paseaba por ahí y para aprovechar de darles un sermón o hacer una broma a sus compañeros, decía: «Así se gana el pan de teatro».

### Al continuar su carrera en el Teatro de la Universidad de Chile, ¿cómo veía desde allá al TUC?

Desde Santiago yo veía que el de Concepción seguía siendo un teatro universitario al mismo nivel de los de allá. Y continuaron estrenando cosas de esa calidad, cosas muy buenas en las que me habría encantado participar si hubiera estado aquí. No fue como que algunos nos fuimos y el Teatro bajó su nivel; todo lo contrario, lo mantuvo.

### A la distancia, ¿cómo veía el quehacer del TUC a medida que la tensión política se iba agudizando en el país?

Yo creo que en Concepción hubo más definición y una postura política realmente valiente. Cada uno asumía su ideología. Y, desde luego, la cercanía a todo el ambiente universitario, con las caracterís-

ticas que ha tenido siempre en Concepción, hacía que todo se viviera con fuerza en ese momento. Porque era en la Universidad de Concepción en la que se daban todos los conflictos -ahora puede diluirse más la cosa porque en Concepción también están la Universidad del Bío-Bío, la Católica y quizás se procedería de manera diferente en cada una. El movimiento estudiantil en ese momento era responsabilidad exclusiva de la Universidad de Concepción y todos sus estamentos; entre ellos estaba el Teatro. Y el teatro, como toda actividad que debe proyectarse hacia la sociedad y ser el producto de los conflictos sociales, por supuesto tuvo una definición clara y rotunda en ese momento, la que tenía que chocar con lo que se produjo después, el Golpe.

### ¿De qué modo experimentó o conoció usted la tensión política-arte en los teatros de Santiago?

En Santiago también llegó un momento en el que teníamos los núcleos correspondientes. Los distintos partidos tenían dentro del seno del teatro su organización; porque así estaba la cosa. Pero en Santiago la tensión no se notó tanto, aunque igual estábamos todos preocupados y definidos dentro del núcleo de cada institución.

### Volviendo a sus años de trabajo en Concepción, ¿qué opinión tiene de la labor de los diferentes directores y gestores que en su momento contribuyeron a dotar al TUC de las características que lo distinguieron en el contexto del teatro chileno?

La influencia más grande fue la de los directores que estuvieron más tiempo y más establemente. Gabriel Martínez llegó con una idea bien precisa y bien clara de lo que quería hacer. Fue decididamente el creador de la Escuela y, como era tan trabajador y tan estudioso, realmente dio un impulso muy fuerte a la actividad como director del Teatro, lo que coincidió con la llegada de don David Stitchkin a la rectoría de la Universidad. Después, cuando llegó Pedro de la Barra a Concepción,

Gabriel tuvo ese acto generoso de decir: -«¿Pedro de la Barra? ¡Ya! Pedro de la Barra a la dirección del Teatro y yo me voy a la Escuela». Ese, que no es un gesto común, le hizo muy bien al Teatro. Pero antes de eso Gabriel ya había preparado todo el terreno. Porque obra de él fueron la semiprofesionalización y otras cosas. Entonces, Pedro de la Barra dijo: -«Ya, yo me quedo, pero siempre que la compañía se haga completamente profesional».

Gustavo Meza fue un gran discípulo y un gran egresado de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, pero que captó otra manera y otro sistema de hacer las cosas. Él trabajaba con el sistema de Stanislavski, pero también con una mezcla de cosas y estilos que usan de repente los directores que son más intuitivos y creadores. Él venía egresando de la Chile y, si es que estaban muy acartonados en Santiago, él parece que quería reaccionar frente a eso. Entonces, la llegada de Gustavo también fue un gran aporte para el TUC. Porque antes estaba Gabriel Martínez con una idea bien precisa del teatro y la cosa de Stanislavski y Gustavo vino y ayudó a flexibilizar un poco esa cosa. Primero, llegó con una comedia de Isidora Aguirre, *Dos más dos son cinco*; eso nos empezó a soltar. Y su manera de trabajar también contribuyó a eso. Yo creo que Gustavo Meza realmente es como el creador de este sistema penquista. Él llegó y encontró un conjunto nuevo, distinto, donde nadie se le iba a poner chúcaro si quería experimentar o cambiar algo. No, nosotros estábamos todos a su disposición. Entonces, él ayudó a armar una compañía también un poco a su manera. Que coincidió con lo que pretendería Pedro de la Barra cuando vino después y así se fue armando la cosa.

Pedro de la Barra era un gran gestor. La sola personalidad de él hacía que se abrieran las puertas y que todo se masificara. Eso él lo puso al servicio del TUC. Y fue idea de Gustavo y Delfina ir a sacarlo del ostracismo en que estaba en su parcela y traerlo para acá. Ellos tuvieron la idea porque ellos venían de Santiago y sabían que él había tenido con-

flictos con la Chile; entonces se había aislado y se decía que no quería saber nada más del teatro. Pero ellos dos sabían, más que nosotros, que eso no era cierto.

Todo el mundo, cual más cual menos, puso su aporte para que el TUC fuera una realidad. Pero Gustavo, Pedro y Gabriel, como directores, son los grandes gestores del movimiento teatral de Concepción.

**Finalmente, ¿cómo se proyectó en el tiempo el aporte del TUC al desarrollo del teatro chileno?**

Yo creo que en todos los que fuimos del TUC, que fuimos muchos, se dejó sentir una forma distinta de actuar. Después nos fuimos yendo a engrosar distintas compañías y aplicamos allí nuestra manera de ser y actuar. Así, yo creo que, de alguna forma, los que fuimos del TUC influimos en el teatro chileno actual.



(1) Este artículo forma parte de los materiales generados por la investigación Historia del Teatro de la Universidad de Concepción, TUC, proyecto N° 1980505, financiado por el Fondo de Desarrollo Científico y Tecnológico, FONDECYT; trabajo que realizan en conjunto Marta Contreras, Patricia Henríquez y el autor.

(2) A. Albormoz, titulado en la Universidad de Concepción, ha realizado cursos de postgrado en Literaturas Hispánicas en la misma institución y es estudiante de teatro en la Universidad Finis Terrae.

(3) Montaje protagonizado por Tennyson Ferrada y Xenia Núñez, y dirigido por Gustavo Meza.