



DEPARTAMENTO DE TEATRO
FACULTAD DE ARTES
UNIVERSIDAD DE CHILE

**HISTORIA DE LA COMPAÑÍA DE TEATRO DE LA UNIVERSIDAD DE
ANTOFAGASTA Y LA FIGURA DE ÁNGEL LATTUS EN EL TEATRO DE
ANTOFAGASTA**

MEMORIA PARA OPTAR AL TÍTULO DE ACTOR Y ACTRIZ

PABLO ESTEBAN LÓPEZ LEAL
ORNELLA ROCCO CANCINO

PROFESOR GUÍA

HÉCTOR ENRIQUE PONCE DE LA FUENTE

SANTIAGO, MAYO DE 2016.

CALIFICACIONES

DEPARTAMENTO DE TEATRO
FACULTAD DE ARTES
UNIVERSIDAD DE CHILE

HISTORIA DE LA COMPAÑÍA DE TEATRO DE LA UNIVERSIDAD DE ANTOFAGASTA Y LA FIGURA DE ÁNGEL LATTUS EN TEATRO DE ANTOFAGASTA

PABLO ESTEBAN LÓPEZ LEAL
ORNELLA ROCCO CANCINO

PROFESOR GUÍA

HÉCTOR ENRIQUE PONCE DE LA FUENTE

SANTIAGO, MAYO DE 2016.

DEDICATORIA

Dedico este trabajo, muy especialmente, a:

Mis padres Beatriz y Manuel, por hacer hasta lo que no podían y dar hasta lo que no tenían para que yo sea feliz.

Mis hermanos Gabriela y Manuel, los mejores artistas que conozco y mis máximos referentes.

Mi familia y amigos, por quererme sin objeciones ni restricciones.

Nicole Vial, porque estuviste, estás y estarás, por el libro que me regalaste, porque esto te pertenece tanto como a mí.

Mis tíos Betty y Tito, al Tata Pedro y todos los Soto Leal, por ser mi familia en Santiago.

Raúl Rocco, mi padre teatral, por hacer que me dedicara a esto de verdad.

Gimena Cancino, profesora, amiga, compañera y madre teatral.

Juan Andrés Rivera y Felipe Olivares, a quienes debo gran parte de lo que soy como actor.

Hiranio Chávez, por infundir en mí el deseo de enseñar y enamorarme nuevamente de la música.

Igor Pacheco, por todas y cada una de las oportunidades, y lo que aprendí trabajando a su lado.

Patricio Yovane, por confiar en mí y entregarme la gran oportunidad de crecer a su lado.

Ornella Rocco, compañera, amiga y cómplice en este proyecto y en la vida.

Felipe Gallegos, por siempre estar.

Héctor Ponce, por la confianza y la entrega para que esto pueda ser posible.

Alberto Olguín, por mostrarme el teatro de manera profesional y darme la responsabilidad de ejercerlo como tal.

Y, por sobre todo, a Ángel Lattus Vodanovic, por enamorarme no con sus palabras, sino con sus actos, que lo llevaron a convertirse en mi Maestro Teatral, y por enseñarme que hay que: **Amar el Teatro por sobre todas las cosas, después de amar las cosas**

Pablo López Leal.

Dedico este trabajo, muy especialmente a:

La memoria de Atilio Biaginni Montoya, funcionario de la Compañía.

Mis padres Gimena y Raúl, máximos referentes e impulsores de mi amor al oficio teatral. Por ser mis maestros, y apoyarme en el sueño de estudiar y dedicarme al teatro de manera profesional, y por su infinito amor.

Mis hermanos Franco y Renzo por confiar en mí en la ausencia y acompañarme en espíritu durante este camino. Por el amor entregado en cada momento de mi carrera.

Mi sobrina Magdalena, que alumbra, con su adorable energía infantil y su incondicional amor, todos los días de mi vida.

Alejandro Durán, por ser mi pilar. Por tu amor y entrega incondicional, y la excelente disposición a colaborar en este proceso. Gracias por los aprendizajes, mi amigo, corazón y compañero.

Pablo López, por ser mi compañero, amigo y cómplice durante toda mi carrera universitaria.

Camila Provoste, por recibirme, acompañarme y apoyarme. Por estar siempre de manera incondicional y compartir la esencia provinciana.

Felipe Gallegos, ser humano clave desde los inicios de este viaje, por ser sinónimo de alegría, por ser el complemento perfecto, mi mayor confidente y amigo, hasta el día de hoy.

A todos aquellos que me alentaron y apoyaron durante el desarrollo de esta investigación.

Y, por sobre todo, a la *Compañía de Teatro de la Universidad de Antofagasta* y a sus integrantes, que han sido los principales inspiradores de este gran amor por el teatro. Por todo lo que significan en mi vida y porque lo que soy se debe a toda la historia impresa en estas páginas.

Ornella Rocco Cancino.

AGRADECIMIENTOS

Agradecemos muy especialmente a:

Teresa Ramos Ramírez, por el invaluable aporte que significó su Memoria *Historia de la Compañía de Teatro de la Universidad de Antofagasta 1962-1992*, a nuestra investigación.

Roxana Khamg Muñoz, por facilitarnos gran parte de la bibliografía que ayudó a construir, sobre todo, el primer capítulo de esta Memoria.

Guillermo Cortés y Jorge González por entregarnos imágenes y material gráfico de inmensa cuantía.

Claudio Ortiz, por proporcionarnos material de gran valor sobre la producción de la Compañía.

Gimena Cancino del Canto, Marco Antonio de la Parra, Jorge González Troncoso, Daniel Lattus Ramos, Ángel Lattus Vodanovic, Carlos Núñez Henríquez, David Ojeda Abolafia, Domingo Ortega Criado, Stjepan Ostoic Papic, Teresa Ramos Ramírez, Raúl Rocco Rojas y Nilso Vega Muñoz, por la voluntad y disposición mostrada en cada entrevista.

Gonzalo Durán y Rodrigo Florechaes, por su importante testimonio.

Gimena Cancino y Raúl Rocco, por aportar con información esencial sobre la historia de la *Compañía de Teatro de la Universidad de Antofagasta*.

María Canihuante, por colaborar voluntariamente con material de alto valor histórico acerca del teatro antofagastino.

Camila Provoste, por acogernos en su casa mientras preparábamos nuestro examen de título.

Alejandro Garrido y todo el equipo de funcionarios, por su inmensa disposición y entrega para que todo resultara bien.

Paulina Cabrera, Mónica del Castillo y Verónica Santander, por facilitarnos cada trámite con una sonrisa.

TABLA DE CONTENIDO

PORTADA	1
CALIFICACIONES	2
DEDICATORIA	3
AGRADECIMIENTOS.....	5
TABLA DE CONTENIDO.....	6
RESUMEN.....	8
INTRODUCCIÓN.....	9
CAPÍTULO I. ANTECEDENTES DEL TEATRO EN EL NORTE DE CHILE.....	12
1.1. TEATRO OBRERO EN EL NORTE GRANDE 1900-1940.....	12
1.1.1. Teatro en la región de Tarapacá.....	17
1.1.2. Teatro en la región de Antofagasta.....	20
1.2. TEATROS UNIVERSITARIOS 1940-1960	23
CAPÍTULO II. LA COMPAÑÍA DE TEATRO DE LA UNIVERSIDAD DE ANTOFAGASTA	32
2.1 FLORECE EL TEATRO DEL DESIERTO EN ANTOFAGASTA	32
2.1.1 La aparición de un director con experiencia y visión	34
2.2 LA IMPORTANCIA DE PEDRO DE LA BARRA Y SU APORTE A LA PROFESIONALIZACIÓN DEL TEATRO EN LA CIUDAD.....	39
2.2.1 El tesón de Pedro de la Barra	41
2.3 EL TEATRO DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE	44

2.3.1 Efectos de la profesionalización	44
2.3.2. El Golpe de Estado.....	49
2.4. LA COMPAÑÍA DE TEATRO DE LA UNIVERSIDAD DE ANTOFAGASTA	53
2.4.1. La importancia de Tulio Vidal	54
2.4.2. Los años 90' y el cambio de siglo	56
2.4.3. La labor formativa de la Compañía	61
CAPÍTULO III. LA FIGURA DE ÁNGEL LATTUS EN EL TEATRO DE ANTOFAGASTA	65
3.1. SU INFANCIA, SU PASO POR LA ESCUELA NORMAL DE COPIAPÓ Y SU EJERCICIO COMO PROFESOR	65
3.2. SU INGRESO AL TEATRO DEL DESIERTO Y LA RELEVANCIA DE DON PEDRO DE LA BARRA EN SU CARRERA	72
3.3. ÁNGEL LATTUS: ACTOR Y DIRECTOR	77
3.4. EL LEGADO ARTÍSTICO Y PEDAGÓGICO DE ÁNGEL LATTUS.....	87
3.4.1. Su labor pedagógica en Antofagasta.....	87
3.4.2. Su importancia en la formación de actores y en el desarrollo de la Compañía de Teatro de la Universidad de Antofagasta.....	91
3.4.3. Festival Internacional de Teatro Zicosur Pedro de la Barra	96
CONCLUSIONES.....	105
BIBLIOGRAFÍA.....	110

RESUMEN

El siguiente trabajo de investigación se centra en reconstruir la historia de la *Compañía de Teatro de la Universidad de Antofagasta*, valorando su labor en la escena regional y nacional a través de sus 53 años de ininterrumpida actividad; como también rescatar la figura de Ángel Lattus Vodanovic, actor antofagastino con más de 50 años de trayectoria, como uno de los principales agentes artístico-culturales de la región de Antofagasta.

La memoria, comienza introduciendo brevemente acerca de los orígenes del teatro en el norte grande del país, a través del movimiento obrero desarrollado en las oficinas salitreras y en las principales ciudades como Iquique y Antofagasta, para luego centrarse en la historia de la *Compañía de Teatro de la Universidad de Antofagasta*, que nace bajo el nombre de *Teatro del Desierto* el año 1962: repasando sus comienzos, su etapa de profesionalización, el período de dictadura y su consolidación en las últimas décadas. El tercer capítulo se refiere a la importancia de Ángel Lattus en el desarrollo de la Compañía, de la cual fue director entre 1978 y 2005, como también su aporte al teatro antofagastino, a través de su labor formativa, y su contribución cultural a nivel país, mediante la realización del *Festival Internacional de Teatro Zicosur Pedro de la Barra*, que en 2016 cumplirá 18 años.

INTRODUCCIÓN

Al pensar en un tema de investigación, de inmediato apareció en nuestro horizonte la *Compañía de Teatro de la Universidad de Antofagasta*. La razón principal es que Antofagasta es nuestra ciudad de origen, en la cual nacimos, nos criamos y donde dimos nuestros primeros pasos y adquirimos nuestras primeras armas en el ámbito artístico teatral. Y, fue precisamente gracias a la *Compañía de Teatro de la Universidad de Antofagasta* y sus integrantes, que se convirtieron en nuestros maestros y colegas, que elegimos hacer del teatro nuestra profesión.

En segundo término, nos impulsa el firme convencimiento sobre la necesidad de reconstruir la historia de esta agrupación, para valorar y dimensionar el aporte que ha significado para la ciudad de Antofagasta, subrayando su importancia en la consolidación de la actividad teatral en la región, que existió con fuerza desde principios de siglo a través del movimiento obrero. El trabajo realizado durante sus 53 años de actividad -sobreviviendo a un Golpe de Estado, a una reforma educacional, y superando otras vicisitudes propias que implican hacer teatro en una ciudad como esta- han convertido a la Compañía en el principal foco teatral, no sólo de Antofagasta, sino de todo el norte del país.

Y, al hablar de la *Compañía de Teatro de la Universidad de Antofagasta*, no podemos pasar por alto el nombre de quien fue su director durante 27 años y que, hasta el día de hoy, se desempeña como actor en la agrupación antofagastina y atraviesa prácticamente toda su historia: Ángel Lattus Vodanovic. Su trayectoria como actor, director y gestor cultural, y su labor formativa en la ciudad de Antofagasta, son méritos suficientes para postular su figura a la categoría de maestro. Ambos tuvimos la suerte de conocer a Lattus, de aprender de él y trabajar a su lado; y tenemos la convicción que el trabajo realizado todos estos años en pos del desarrollo teatral antofagastino, hacen de su persona un maestro.

Al hacer la recopilación de material para la elaboración de nuestra memoria, pudimos darnos cuenta de una situación preocupante: no existe en las historias del teatro chileno, ni en las crónicas teatrales, el lugar ni el reconocimiento que merece una agrupación como la *Compañía de Teatro de la Universidad de Antofagasta*, que se ha mantenido como una de las únicas compañías que cuenta con una planta estable de actores y técnicos, participaciones en festivales nacionales e internacionales y se ha distinguido como un teatro escuela, que ha impulsado la formación de varias generaciones de actores a lo largo de su historia. Tampoco aparece destacada la trayectoria de Lattus y su esfuerzo por desarrollar y consolidar la profesionalización del teatro en la región, camino iniciado por Pedro de la Barra.

Por lo anterior, construimos nuestro relato en base a la memoria de Teresa Ramos Ramírez *Historia de la Compañía de Teatro de la Universidad de Antofagasta 1962-1992*, del año 1992; crónicas de prensa; entrevistas realizadas a integrantes, ex integrantes de la Compañía, y diversas personalidades teatrales nacionales e internacionales que se ligaron de alguna manera a la agrupación antofagastina y a Ángel Lattus; y, por último, a nuestra propia experiencia como actores invitados en este grupo.

De esta manera, pretendemos analizar y profundizar en el trabajo de la *Compañía de Teatro de la Universidad de Antofagasta* y la importancia de Ángel Lattus en el desarrollo teatral de Antofagasta, respondiéndonos cuál es el impacto real de la agrupación teatral universitaria en la escena teatral chilena; y cuál es la vigencia y legado que permiten erigir la figura de Ángel Lattus como la de un maestro.

I. ANTECEDENTES DEL TEATRO EN EL NORTE DE CHILE

1.1. TEATRO OBRERO EN EL NORTE GRANDE 1900-1940

Quando los estudiosos del teatro en Chile enfatizan la creación del Teatro Experimental en 1942 (sic) o el de la Universidad Católica posteriormente, poco o nada añaden de un movimiento cultural con hondas raíces populares, promovido por hombres y mujeres que dedicaron toda una vida al teatro nacional. En alguna ocasión, Pedro de la Barra mencionó que su interés por el teatro fue motivado por su asistencia a los teatros obreros de su época, cuando era niño (BRAVO ELIZONDO, Cultura y teatro obreros en Chile: 1900-1930)

En los últimos años del siglo XIX y primera parte del siglo XX, hablar de Chile era, a su vez, hablar de la industria salitrera, que se desarrolló, principalmente, en las regiones de Tarapacá y Antofagasta¹. Gracias al auge salitrero, estas regiones se convirtieron en tierra fértil para empresarios, y emprendedores -sobre todo estadounidenses y británicos- que hicieron “patria” en este lado del mundo, explotando sin descanso los recursos salitreros y a sus obreros, que se establecían en las oficinas con la promesa de un mejor devenir. Así, los principales puertos del norte grande se convirtieron en el centro económico de Chile.

Durante el cambio de siglo, la exportación salitrera se transformó, tal como han sostenido Carmen Cariola y Osvaldo Sunkel, en el eje dinamizador del conjunto de la economía chilena, al punto de

¹ Desde el 8 de octubre de 2007 la región de Tarapacá está dividida en dos: La primera región de Tarapacá y la decimoquinta región de Arica y Parinacota.

favorecer la diversificación de su base productiva, además de volver más compleja la estructura social del país (CORREA SUTIL, *et al*)

Cada oficina salitrera se convirtió en un pequeño pueblo, al que llegaban obreros de todas partes del territorio nacional, como también de países vecinos, para emplearse en la extracción del “caliche”. No obstante aquello, las condiciones que ofrecían los “señores” y dueños de las salitreras eran sumamente precarias: un sistema laboral hostil, que incluía jornadas laborales de más de diez horas y castigos denigrantes para quienes no cumplieran con las reglas; un ambiente de vida infrahumano; y un salario pagado en fichas que podían ser cambiadas sólo por productos de la pulpería de la oficina a la cual correspondía el obrero. No había derecho a “pataleo” ni a reclamos: “La ley del patrón rico es ley sagrada”². De esta manera, los obreros sucumbieron ante el proceso de proletarización, al no contar con las armas suficientes para hacerles frente. Además, el espacio salitrero, como refieren Salazar y Pinto, al no contar con las condiciones mínimas para el desarrollo humano, se volvió, naturalmente, en un lugar muy vulnerable a la cualquier expresión de violencia, la que actuaba como válvula de escape a los problemas que acarrearaban los obreros.

Estas precarias condiciones, generaron en los trabajadores del salitre una disconformidad que se hizo cada vez más latente y, hacia fines del siglo XIX, se produjeron los primeros intentos de levantamientos. Éstos, casi en su

² Extracto de la *“Cantata Santa María de Iquique”* de Luis Advis.

totalidad, eran acciones violentas y sin mucha organización, que buscaban mejoras laborales y salariales. El Gobierno y los dueños de la industria “calichera” denominaron como “violencia popular”, cualquier atisbo de rebelión y cualquier situación que amenazase el orden establecido por la autoridad, y no dudaron en reprimirlo inmediatamente

Hubo entonces que modificar el plan, buscar la manera en que las peticiones proletarias tuviesen el eco necesario para dignificar el trabajo salitrero.

Una vez asumida la condición proletaria, a los trabajadores no les quedó más que luchar por mejorar su calidad de vida, conduciendo las formas de rebeldía pura por los cauces de la acción organizada. El sindicalismo moderno entraba en escena (SALAZAR y PINTO)

La formación de los primeros sindicatos, agrupaciones de socorro, mancomunales y otras entidades, fue determinante en la lucha obrera, ya que buscaban no sólo ayudar y hacerse parte de las demandas de los obreros del salitre, sino que también apuntaban a educar a los trabajadores y sus familias, con el fin de erradicar los comportamientos violentos que iban en detrimento del incipiente movimiento obrero. A esto se sumó la aparición de los primeros diarios obreros y la irrupción de figuras consulares venidas de las grandes ciudades, en la búsqueda de la dignificación de la clase trabajadora -como Luis Emilio Recabarren, Elías Lafertte, Luis Ponce y diversos activistas anarquistas que, a su arribo a la tierra del salitre, se vincularon con la creación de diversos

centros y diarios obreros-, los que permitieron la aparición de lo que Eduardo Devés denominaría como “obrerismo ilustrado” , el cual anhelaba:

(...) La constitución de una clase trabajadora austera, disciplinada, laboriosa, respetuosa de la moral y las <sanas> costumbres, conectada con las novedades científicas y técnicas del siglo. Su programa emancipador se propuso erradicar las <conductas bárbaras> dentro del bajo pueblo, de ahí su énfasis en la educación (SALAZAR y PINTO)

El arribo de estas personalidades y la necesidad de encontrar una manera en que las demandas fuesen escuchadas, validadas, y no reprimidas, dieron paso a un movimiento obrero cada vez más organizado y, que sentaba sus bases, en la instrucción de los trabajadores, pero también en la información e ilustración que recibían a través de los diarios obreros:

El establecimiento de una imprenta como <órgano de publicidad>, es fundamental para defender sus derechos. La instrucción del obrero no queda al acaso, su ilustración e instrucción son elementos básicos en tal cruzada (BRAVO ELIZONDO, Cultura y teatro obreros en Chile: 1900-1930)

Las energías en pos de dignificar la actividad obrera, se multiplicaron; se aunaron las voluntades; y el arte no podría estar ajeno a los acontecimientos que se sucedían. Así es como comenzaron a aparecer diversas agrupaciones artístico-culturales, organizadas por los líderes que se encontraban en la zona, e integradas por los mismos obreros y sus familias. El trabajador del salitre, paulatinamente despertaba al educarse; cambiaba sus vicios por la información, sus actitudes violentas por la ilustración; encauzaba su frustración a través del arte y la cultura. En este aspecto, Bravo Elizondo destaca la importancia del establecimiento de este tipo de organizaciones, ya que apuntaban directamente

a la solución del problema obrero: su apatía y su falta de ilustración y organización.

Y cuando el obrero salitrero estuvo organizado y pudo acceder a la educación e información, comenzaron a desarrollarse veladas culturales en las grandes ciudades de la región de Iquique y Antofagasta y, también, en algunas oficinas salitreras. Llegaron al norte grande artistas nacionales e internacionales -ejemplo de esto es la presentación en Antofagasta de Anna Pavlova en 1917 y las compañías de teatro profesionales que venían seducidas por el poder económico de la industria salitrera-, y el teatro fue convirtiéndose en la expresión artística más recurrente y aplaudida en las tertulias nocturnas. Las representaciones estaban a cargo de actores aficionados, de los mismos obreros que querían entregar en primera persona, su visión respecto a los problemas sociales que los aquejaban. El valor discursivo estuvo siempre presente, y el valor artístico y estético fue en aumento con el tiempo y el ejercicio. El teatro en el norte comenzó exhibiendo obras de corte burgués, como *Flor de un día*, muy representada en distintas localidades del norte grande en esos años para luego dar cabida a los montajes que tenían un cariz más propio de la situación obrera y nacional.

El arte se transformó entonces, en un medio muy importante para llegar a los obreros y para incluirlos e incentivarlos a unirse a los diferentes movimientos

que se organizaron en esos años. El teatro generó gran impacto, porque tiene un discurso coherente de la realidad que viven los trabajadores.

La temática se repetirá no por falta de inventiva, sino por la repetición de los problemas sociales que enfrentan, el trabajo de 10 a 12 horas diarias, la explotación por el capital foráneo y nacional, la opresión que ejercen material y espiritualmente las fuerzas de orden, la iglesia, los militares. Hay entonces una concepción coherente en la exposición dramática (BRAVO ELIZONDO, Cultura y teatro obreros en Chile: 1900-1930)

1.1.1. Teatro en la región de Tarapacá

Lo que acabamos de introducir, es solo una referencia para explicar el origen y existencia de lo que denominamos como “Teatro obrero”. En este sentido, en la región de Tarapacá, se irguió la figura de don Luis Emilio Recabarren, cuya labor en el Norte Grande del país, a nivel artístico y cultural, fue desconocida durante décadas. Recabarren entendió la importancia que tenían los obreros, y las condiciones laborales a las que eran sometidos, por lo que, en 1912, fundó el Partido Obrero Socialista (POS), y también el periódico *El Despertar de los Trabajadores*. Recabarren reconoció el valor que tenía la organización y distribución de un diario obrero, pero también estaba convencido de que era perentorio un lugar físico en el que, tanto él como los líderes políticos y culturales de la zona, pudiesen establecer una relación directa con los trabajadores, como explica Bravo Elizondo.

Para producir ese intercambio con los obreros, Recabarren organizó cuatro instancias artístico-culturales para Iquique y la región: el Conjunto infantil *Arte y Libertad*, dirigido por el argentino Mariano Rivas; el Círculo *Arte y Revolución*, que estaría a cargo de Jenaro Latorre; una estudiantina llamada *Germinal* y el Coro obrero.

De los grupos antes mencionados, *Arte y Revolución* fue el que más trascendió, por la calidad artística pero, sobre todo, porque logró llegar a los trabajadores, incluirlos y hacerse partícipe de su lucha y de sus inquietudes. Con esto se confirma el dicho que esgrime Carlos José Reyes al decir que “el teatro cambia de propietario”. Efectivamente, el teatro obrero cambió de dueño, comenzó a pertenecerle a los obreros, porque se ajustó a las necesidades del pueblo y de su clase trabajadora, apuntó más allá de la sola entretención, y pasó a ser actor principal en la causa proletaria. Otro punto a favor para *Arte y Revolución* fue que su época de mayor producción artística, coincidió con el auge de la industria salitrera. Entre otras representaciones que evidencian la vasta labor escénica de la agrupación se cuentan: *La sombra negra*; *Perdonar las injurias*, *El defensor de su honra* -de Juan de Roba-; *Libertad*- autoría de Jenaro Latorre-; *Los mártires*; *La inquisición moderna*; *Salvaje* -de E. Torrealba Beci-; *Los predilectos* -Juan A. Meliá-; *El Lobo*; *Recompensa*; *Justicia*; *La hija del fiscal*.

En la agrupación *Arte y Revolución* destacó la figura de Elías Lafertte, que trabajó con Recabarren en *El despertar de los Trabajadores*, del que fue, incluso, director. Lafertte se distinguió tanto por su labor artística como por su faena política, por lo que es considerado, junto a Recabarren, como figuras trascendentales para el desarrollo del movimiento obrero. Como reconoce Bravo Elizondo, Recabarren fue quien, a través de sus obras que grafican el contexto vivido por los trabajadores salitreros, canalizó las demandas sociales de la época.

Un hecho que marcó, no sólo la actividad teatral del grupo *Arte y Revolución*, sino que se constituyó como un acontecimiento emblemático para el teatro obrero, fue el estreno de *Desdicha Obrera*, drama escrito por Recabarren, a cargo de la agrupación iquiqueña. El montaje se estrenó el 7 de agosto de 1921. *Desdicha obrera* se convirtió en una de las obras fundamentales de la lucha proletaria y, aún hoy, mantiene su vigencia.

A pesar de la cantidad de grupos que se formaron durante las primeras décadas del siglo XX, hacia 1923, los indicios de teatro obrero en la capital de la región de Tarapacá son casi nulos debido a las persecuciones políticas que comenzaron a sufrir sus líderes, y la paulatina caída de la industria salitrera. No obstante lo anterior, Recabarren puso su empeño en el renacer del teatro obrero con la fundación del Centro Teatral *Verba Roja*, en 1924, aunque ese renacer no tomó suficiente vuelo, entre otras razones, porque ya no se

encontraba en la ciudad nortina Elías Lafertte, y por la crisis del salitre, dada por la irrupción del salitre sintético años antes.

Luego de que Carlos Ibáñez del Campo renunciara a la Presidencia de Chile, la actividad teatral se desarrolló mayoritariamente, como menciona Bravo Elizondo, en el local de la Federación Obrera de Chile (FOCH). Fue el último intento por devolverle el auge al teatro obrero. Un hecho que buscó impulsar este renacer, ocurrió cuando comenzó a funcionar *El Ateneo Obrero*, iniciativa que tuvo en Martín Frías y Venancio Bravo a sus principales impulsores, según comentan ex integrantes. Este grupo acaparó muchas miradas y tuvo gran actividad durante ese año y los siguientes. Sin embargo, no se desarrolla más allá del año 1934, donde son no más de seis grupos lo que continuaron en actividad.

1.1.2. Teatro en la región de Antofagasta

En 1920, Luis Emilio Recabarren se encontraba viviendo en la capital de la segunda región. Fue entonces que, gracias a su inspiración y organización, nació el conjunto artístico *Germinal*. En este grupo destacaron el escritor y profesor antofagastino Andrés Sabella, el mismo Elías Lafertte, y personalidades políticas de la zona como Juan Guerra (diputado por las comunas de Tocopilla, El Loa, Antofagasta y Taltal entre 1937 y 1945) y Héctor

Albornoz (alcalde de Antofagasta entre los años 1941 y 1947). Este conjunto, según palabras de Sabella, tiene su período de apogeo entre los años 1933 y 1938, logrando incluso resistir en actividad hasta la década de 1940, convirtiéndose en uno de los conjuntos que lograron sobrevivir a la debacle del negocio salitrero.

Tal como ocurrió en Iquique, en Antofagasta tampoco podía faltar un diario obrero que permitiera la información, difusión e ilustración de los trabajadores y sus familias. Así, se creó el diario *Justicia* -perteneciente al Partido Comunista-, y se encumbró como el más emblemático y representativo de la región. El periódico no sólo era un medio para informar e instruir a la población, ni un mero elemento publicitario; sino también destacaba y reconocía los intentos que los obreros realizaban para llevar a cabo un trabajo artístico de alto vuelo, a pesar de la precariedad de recursos que disponían.

La actividad teatral, al igual que en la primera región, sufrió una discontinuidad en Antofagasta debido a las persecuciones y la represión que imperaban durante el ejercicio de la Presidencia de Carlos Ibáñez del Campo, como también la crisis económica que remeció Chile por esos años.

Sin embargo, luego de la caída de Ibáñez del Campo y la crisis salitrera de los años 30, los grupos culturales en Antofagasta comenzaron a rearmarse.

A continuación un ejemplo:

Léase el aviso publicado en *Justicia* del jueves 4 de septiembre de 1931 (...) “Con esta fecha se reorganiza el Cuadro Germinal y tiene la satisfacción de invitar a todos los antiguos componentes a reincorporarse en su elenco y a todos los aficionados al arte teatral que quieran pertenecer a él.

También invita al simpático público que siempre le ha honrado con su presencia, a una velada que se llevará a efecto el sábado próximo” (BRAVO ELIZONDO, *Cultura y teatro obreros en Chile: 1900-1930*)

Este renacer cultural se vio favorecido porque, parte importante de la población que habitaba y trabajaba en las oficinas salitreras, se trasladaron a la capital regional y ayudaron a que el grupo *Germinal* continuara su actividad con éxito y respaldo popular. Se sumaron otros conjuntos como: *Progreso*, el Conjunto Artístico *Redención Cultural* y grupo *Alondra*. Todas estas agrupaciones se conforman alrededor de 1932 desarrollando su actividad en toda la región.

A pesar de que las actividades artísticas se siguieron desarrollando durante la década del 30 en la capital de la segunda región, éstas comenzaron paulatinamente a decaer. Y, aunque algunos responsabilicen al cine mudo y a la posterior llegada del cine sonoro como los principales responsables de la declinación de la actividad teatral en Antofagasta, encuentran mayor asidero otras razones para la caída del teatro obrero en la ciudad del norte del país.: la gran crisis de 1929 que terminó por derrumbar la exportación de salitre, comenzando así la etapa de supremacía del cobre; la centralización económico-política y las constantes persecuciones que sufrían los líderes obreros.

1.2. TEATROS UNIVERSITARIOS 1940-1960

La emergencia de los grupos teatrales universitarios marca un punto de inflexión en la concepción y la práctica teatral en la cual funda sus raíces el teatro chileno contemporáneo. (PRADENAS)

Durante la década del 30 existía en Chile la aspiración de deshacer y cambiar “desde la cabeza hasta los pies” las nociones y paradigmas que, hasta ese momento, se encontraban enraizados en el medio teatral chileno del siglo XX. En 1934, con la formación de grupos teatrales de estudiantes como el *CADIP* (Centro de Arte Dramático del Instituto Pedagógico), y la *Orquesta Afónica* -comandados por Pedro de la Barra-, se daban los primeros pasos para esta “revolución” artística que anhelaba el establecimiento de un Teatro de Arte en nuestro país.

Se oían las voces que reclamaban un cambio radical, y ese deseo, encontró un circunstancial pero importante aliado en 1939: El arribo del *Winnipeg*, barco adquirido para transportar a refugiados republicanos españoles que huían de la Guerra Civil española que había estallado años antes, al puerto de Valparaíso. Chile acogió a cientos de exiliados hispanos. Esto, gracias a la gestión del Gobierno de Pedro Aguirre Cerda y, muy especialmente, de Pablo Neruda, nombrado cónsul especial para facilitar la inmigración española.

Al amanecer del día 3 de septiembre del mismo año (1939), haciendo parte de este grupo de desterrados, desembarcan en Valparaíso: Abelardo Clariana, Héctor del Campo, José Ricardo

Morales, aportando su experiencia en la construcción de un teatro “popular” que no renuncia a una aspiración estética. (PRADENAS)

Con la formación y experiencia que traían consigo, este puñado de refugiados españoles creía que era posible que, presentando autores de la época como Federico García Lorca, Alejandro Casona o Luigi Pirandello, y dándole una nueva lectura a las obras clásicas, se renovarían la mirada estética y se fortalecería el compromiso social del pueblo chileno con la cultura.

El contingente español encontró tierra fértil en Chile y, bajo el lema “Gobernar es educar” del Frente Popular, el exilio hispano resultó muy beneficioso para la vida cultural chilena, abarcando todas sus aristas y con un plan de alfabetización para el pueblo que se complementaría con un profundo deseo de culturización de todos los sectores, cimentando el camino para la formación del *Ballet Nacional*, la *Orquesta Sinfónica de Chile* y la industria cinematográfica entre otras. También se implementó, como relata Luis Pradenas, un programa que consistía en la itinerancia de espectáculos por barrios populares a través de lo que se denominó como “teatro-carpas”.

Las nuevas miradas y concepciones traídas por los inmigrantes europeos potenciaron el “germen” de revolución teatral iniciado años atrás, dando paso a que los miembros del CADIP, que hasta ese momento representaba piezas clásicas españolas, buscaran en el ibérico José Ricardo Morales (miembro del grupo teatral *El Búho*, de la Universidad de Valencia) la asesoría para cumplir el objetivo de profesionalizar la actividad, motivados también por el éxito y la

calidad de las representaciones de la compañía de Margarita Xirgú durante 1939.

De esta manera, Pedro de la Barra, María Cánepa, Bélgica Castro entre otros, junto a José Ricardo Morales, fueron dándole forma y fuerza a este proyecto que terminó de concretarse el 22 de junio de 1941, cuando debuta el *Teatro Experimental Chileno de la Universidad de Chile* (TEUCH), poniendo en escena *Ligazón* de Ramón del Valle Inclán y *La guardia cuidadosa* de Miguel de Cervantes.

Los estrenos de estos montajes, no sólo marcaron el comienzo de la actividad teatral de lo que hoy conocemos como *Teatro Nacional Chileno* (TNCh), sino también significaron la consolidación de esta “revolución” artístico-cultural que se vivió en Chile (*Teatro Experimental, Orquesta Sinfónica de Chile, Ballet Nacional*). El grupo al nacer, se fijó cuatro objetivos sobre los que centró su trabajo:

- 1) difundir las obras más representativas del teatro clásico y contemporáneo universal, a través de lecturas dramatizadas y representaciones;
- 2) llevar el teatro hacia nuevos públicos, poniendo en práctica una labor de extensión cultural dirigida a los barrios populares, centros laborales, escuelas, cárceles, hospitales, etc.;
- 3) promover, incentivar y difundir la creación dramática nacional,
- 4) crear una escuela de arte dramático. (PRADENAS)

La Universidad de Chile apoyó el proyecto del *Teatro Experimental*, permitiendo que se ocupara el nombre de la Casa de Estudios. Recién en 1947

se concretó el apoyo económico para la agrupación, y sus miembros pasaron a ser funcionarios universitarios en 1949, cristalizándose así el cuarto objetivo de la compañía con la creación de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile el mismo año. La Escuela tuvo como primer Director a Agustín Siré, que había regresado hace poco de un viaje por Londres y Estados Unidos, trayendo consigo importantes conocimientos acerca de planes de estudio para la formación actoral. Años más tarde, en 1954, el *Teatro Experimental* sumó una nueva “victoria” que permitió su consolidación e institucionalización: una sala permanente para funcionar, la sala *Antonio Varas* (Morandé 25).

La fundación y el desarrollo del *Teatro Experimental Chileno* significaron un punto de inflexión para el teatro nacional y, motivó también, que otros artistas del país pusieran sus ojos en el funcionamiento de la agrupación para replicar su modelo. Así es como, en 1943, los estudiantes de Arquitectura de la Universidad Católica Pedro Mortheiru y Fernando Debesa lideraron la conformación del *Teatro Ensayo de la Universidad Católica* (TEUC), que inició su actividad en octubre del mismo año poniendo en escena el autosacramental de Josef de Valdivieso *El peregrino*. De esta manera, y desde las dos principales universidades del país, se daba una señal inequívoca de que el teatro necesitaba un espacio serio y permanente en el quehacer artístico nacional.

El *Teatro Ensayo* siguió el mismo *modus operandi* de sus colegas del TEUCH, y en 1945, dio pie para la creación de la Academia de Teatro de la Universidad Católica, que pasaría, en 1969, gracias a la Reforma Universitaria, a formar parte de la Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica, profesionalizando aún más la formación actoral.

El TEUC funcionó, en primera instancia, como un espacio para dar a conocer a la audiencia los “clásicos universales”, aunque, a poco andar y, al igual que el *Teatro Experimental*, reconocieron la necesidad de darle cabida y realce a la dramaturgia chilena. Para estos efectos organizó concursos de dramaturgia, poniendo en escena dentro del repertorio del grupo, las obras ganadoras.

Siguiendo el camino hacia un completo desarrollo, en 1956 cumple con el anhelado sueño de tener una sala estable: el *Teatro Camilo Henríquez*, y se comienzan a organizar las primeras giras tanto en suelo nacional como foráneo. Se destaca por sobre todo, un viaje a Europa realizado en 1961 en el cual se presentan única y exclusivamente obras nacionales como cuenta Pradenas:

En Madrid, en el Teatro Español, presenta: *Deja que los perros ladren*, de Sergio Vodanovic; *Versos de Ciego*, de Luis Alberto Heiremans; *La Pérgola de las flores*, de Isidora Aguirre y Francisco Flores del Campo. En París, durante el Quinto Encuentro del Teatro de las Naciones, el grupo chileno presenta la obra de Heiremans, *Versos de Ciego* (Complaintes d' Aveugle), en el célebre Théâtre du Vieux-Colombier. (PRADENAS)

El movimiento teatral, ya consolidado en Santiago, se trasladó al sur del país. La Universidad de Concepción se sumó al proceso de transformación, y

en 1945, dos años después de que el *Teatro Ensayo* de la Universidad Católica comenzara a funcionar, David Stitchkin comandó a un grupo de estudiantes y ex alumnos de la Universidad, que formaron el *Teatro de la Universidad de Concepción* (TUC). El puntapié inicial se dio cuando presentaron el montaje *La zapatera prodigiosa* de Federico García Lorca, el 19 de noviembre de 1945. Fue otro triunfo para el teatro y los artistas, que reafirmó el compromiso de las universidades con el desarrollo y profesionalización del arte teatral, además de estrechar su vínculo social con la población, llevando el teatro a lugares donde no se tenía acceso.

El *Teatro Experimental* y el *Teatro Ensayo* fueron los referentes para la conformación del TUC. De hecho, la huella que dejó el TEUCH durante su gira a Concepción en el año 1943, con la presentación de un repertorio que incluía seis puestas en escena, caló hondo e impulsó el deseo de generar un espacio y un grupo que apuntara hacia el mismo objetivo. Y, al igual como ocurrió con sus predecesores, luego de la consolidación artística, se produjo la formación de una escuela de teatro. De esta manera, el TUC fortaleció la actividad cultural de la región del Bío-Bío, incentivando la formación de nuevos actores y buscando la consolidación de un sello propio.

En 1958 se produjo la designación de David Stitchkin (fundador del Teatro de la Universidad de Concepción) como Rector de la Universidad de Concepción, quien le encargó a Gabriel Martínez, la misión de dirigir el TUC y

llevarlo por el camino de la profesionalización, elaborando programas académicos y gestionando sueldos para actores y técnicos que permitieran un plantel estable. Ese mismo año, Pedro de la Barra llegó a Concepción a dirigir *Población Esperanza* de Isidora Aguirre y, Manuel Rojas y el Círculo de Críticos de Arte, reconoció el trabajo del TUC y de Pedro de la Barra, premiándolos con distinciones a la mejor compañía teatral, mejor obra teatral y mejor director teatral del año.

De la Barra asumió la dirección del Teatro y Gabriel Martínez inició labores como director de la Escuela de Teatro, luego de una conversación sostenida entre Martínez y Stitchkin, en la cual el primero reconocía que de la Barra se encontraba en mejores condiciones para asumir la dirección del grupo, siguiendo así una fructífera actividad comandada por Stitchkin, de la Barra y Martínez.

Cuando concluyó el período de David Stitchkin como Rector de la Universidad en 1962, y Pedro de la Barra había emprendido rumbo, primero, hasta Arica, y luego a Antofagasta, para quedarse allí formando el *Teatro del Desierto* de la Universidad de Chile sede Antofagasta, Martínez renunció a la Dirección de la Escuela de Arte Dramática de la Universidad de Concepción debido a diferencias con Pedro Mortheiru, nuevo director del TUC. Según reconocen algunos integrantes de la agrupación, Mortheiru trajo consigo una forma de trabajo demasiado jerarquizada, que originó problemas dentro del

elenco, dando pie a que muchos elementos del TUC renunciaran a la compañía.

El nacimiento de los teatros universitarios vino entonces conducido por ese ferviente deseo de renovar los paradigmas que guiaban, inconscientemente hasta ese momento, la escena chilena, e iniciar una búsqueda desprejuiciada y experimental, que les permitiera generar una identidad artística. El impulso de estos grupos promovió el nacimiento de las escuelas de teatro universitarias:

Los grupos teatrales universitarios permiten la creación de escuelas de teatro universitarias, asociadas a las diferentes facultades de las cuales provienen sus principales organizadores: Instituto Pedagógico, Escuela de Arquitectura, Facultad de Bellas Artes, Conservatorios y Escuelas de Música. (PRADENAS)

De esta forma, se dio pie para que, el hacer teatro en Chile, comenzara a ser valorado realmente como una actividad profesional de alto realce cultural, intensificándose su difusión a lo largo de todo el territorio nacional. La distancia geográfica que separa la capital de la ciudad de Antofagasta no fue un impedimento para que esto sucediera y la semilla del teatro salitrero rebrotó con renovadas fuerzas. De la mano de Andrés Sabella, la actividad cultural e intelectual antofagastina comenzó lentamente a despertar de su letargo con la formación de conjuntos corales, grupos de teatro escolar, academias literarias y científicas. A esto se sumó la creación, en 1956, del Centro Universitario Zona Norte (C.U.Z.N), bajo el alero de la Universidad de Chile, constituido por el Instituto Pedagógico y el Departamento de Investigación Científica. Algo se estaba construyendo y, al igual que lo ocurrido con el Teatro Experimental, la

Universidad de Chile sede Antofagasta fue testigo de cómo, a principios de los 60', un grupo de inquietos estudiantes del Instituto Pedagógico fundó uno de los grupos teatrales de mayor trayectoria del país.

II. LA COMPAÑÍA DE TEATRO DE LA UNIVERSIDAD DE ANTOFAGASTA

2.1 FLORECE EL TEATRO DEL DESIERTO EN ANTOFAGASTA

Al pensar en el tema de un Trabajo de Investigación sobre el surgimiento y la continuidad de un teatro profesional universitario en nuestra región, se nos presentaba una y otra vez la pregunta que llegaría a ser motivadora de estas páginas: ¿Cuántos teatros nacidos de las inquietudes universitarias en Chile han logrado carácter profesional y mantenido una continuidad prestigiosa, inspiradora de otros nacimientos y continuidades? (RAMOS RAMÍREZ)

Fue en una sala del Departamento de Investigación Científica de Antofagasta -D.I.C.A.-, un 22 de abril de 1962, cuando el ímpetu de Alfredo Carrizo, estudiante de Biología y Química, reunía por primera vez a un grupo de nueve interesados que, al igual que él, pertenecían al Instituto Pedagógico del Centro Universitario Zona Norte (C.U.Z.N.). Acudieron decididos a participar de la convocatoria que llamaba a iniciar la formación de un grupo teatral. Teresa Ramos, una de las fundadoras del *Teatro del Desierto*, reflexiona sobre la gestación del grupo de teatro universitario:

El año sesenta y dos yo comencé la fundación del Teatro de la Universidad de Antofagasta, que nosotros nunca pensamos que iba a ser profesional. Era un sueño, era un poco cumplir el sueño de hacer teatro aquí en Antofagasta, que era muy difícil ir a hacerlo a otras partes. (RAMOS RAMÍREZ, Entrevista a Teresa Ramos Ramírez)

El *Teatro del Desierto* fue la concreción del sueño de Ramos. Este primer nombre desprende, desde su literalidad, el sentido profundo del fenómeno del

florecimiento en el desierto: cualquiera que haya visto el desierto florido puede dar cuenta de lo impactante que resulta ver florecer la semilla que esconde la tierra más árida del planeta.

Al repasar la historia, no podemos dejar de referir la importancia que tuvo, como mencionábamos en el capítulo anterior, el trabajo realizado, entre otros, por Andrés Sabella, quien, en 1956, luchó para llevar a cabo el proyecto de extensión de la Universidad de Chile en Antofagasta, apuntando hacia la creación de un centro universitario que promoviera la investigación científica y la propulsión de actividades artísticas y culturales, que culminarían con la creación del C.U.Z.N. Ramos destaca la necesidad, en aquel tiempo, de que las instituciones fomentaran las actividades docentes, de investigación científica y de extensión cultural. Para estos fines se comprometieron las autoridades locales, profesionales particulares y parlamentarios, quienes, asesorados por Sabella, organizaron diversas instancias que fueran en beneficio de los objetivos antes mencionados. Se crearon conjuntos corales, centros de investigación científica, academias literarias, y el *Teatro de Arte* de Antofagasta, y comenzó, por otra parte, la formación de educadores exclusivamente nortinos, que conocieran la tierra, que la investigaran, se identificaran y cuestionaran también su idiosincrasia.

Fue gracias a este impulso que se comenzó a estructurar la base de lo que en una segunda etapa pasaría a ser la *Compañía de Teatro de la*

Universidad de Chile, sede Antofagasta, y que con el paso del tiempo se iría transformando en el principal foco teatral de la ciudad.

Para su organización, el *Teatro del Desierto* conformó una directiva que integraron Alfredo Carrizo (Presidente), Sonia Orellana (Secretaria) y José Frez (Tesorero). Luego de varias sesiones, se gestaron acuerdos que establecieron una dinámica dentro del grupo, que los ayudaría a ir en pos de los objetivos decretados: primero, la elección del repertorio que los haría dar el puntapié inicial. Optaron, para el debut, por los montajes *Pacto de Medianoche* de Isidora Aguirre y *El Pastel y la Tarta*, farsa anónima del Siglo XV, extendiendo la invitación a dirigir a Julio Adrián Cortés Palacios, connotado actor que estaba a cargo del *Teatro de Arte* de Antofagasta, que desaparecería años después.

2.1.1 La aparición de un director con experiencia y visión

Los jóvenes estudiantes no estaban ajenos al movimiento teatral existente en Chile desde 1941, por lo que, se plantearon como objetivo, pedirle al recién asumido director del C.U.Z.N. Raúl Bitrán Nachary, que gestionara la asesoría de un director que contase con vasta experiencia y trayectoria. Bitrán, que tenía sus energías puestas en promover el movimiento artístico, materializó su apoyo, primero, gestionando la visita del músico serenense Jorge Peña Hen para la creación de la Orquesta Sinfónica del Centro Universitario; y no se

quedó atrás con la solicitud de los “teatristas”, emprendiendo la tarea de conseguir la presencia del director que le habían solicitado. Waldo Suárez, el Director Administrativo del Centro, advirtió a Bitrán sobre la presencia en Arica de Pedro de la Barra, que se encontraba junto a su equipo, compuesto por el maquillador Carlos Núñez y el escenógrafo Mario Tardito, organizando una escuela de teatro.

Don Pedro llegó a Antofagasta el 28 de julio. Los alumnos habían sido citados esa mañana hacia el mediodía, en la Escuela de Servicio Social, ubicada en la calle Antonino Toro 868, al lado del Instituto Pedagógico (...) Fuimos presentados uno por uno y luego comenzamos a mostrar un ensayo de las obras que estábamos preparando. El nerviosismo natural, el deseo de hacerlo bien, un inevitable deseo de destacar, nos llevó a cambiar la planta de movimiento y exagerar un poco nuestros personajes. Nada de esto pasó inadvertido por los experimentados ojos del Maestro. (RAMOS RAMÍREZ, Historia de la Compañía de Teatro de la Universidad de Antofagasta 1962-1992)

Lo que en un principio iba a ser sólo una asesoría, culminó con la decisión de Pedro de la Barra por quedarse hasta la fecha del estreno. Carlos Núñez refiere que, al llegar a la ciudad, pusieron una condición que, a todas luces, fue fundamental en el arraigo y la identidad que ha logrado la agrupación: que todos los actores fuesen nortinos. Si un santiaguino venía, era como invitado, por una temporada. Esto se debió a la experiencia vivida en Concepción, donde el 80% de los actores eran de la capital. De seguro de la Barra y su equipo no dimensionaron lo que significaría esta condición, debido a que, justamente, era ese el espíritu que se necesitaba para que el movimiento teatral universitario en el norte pudiera, realmente, gestar su propia identidad.

El 25 de agosto de 1962, en el salón de honor del Instituto Superior de Comercio, se produjo el esperado debut del *Teatro del Desierto* con la presentación de las obras que mencionamos anteriormente. A los dos días, se podía leer en *El Mercurio de Antofagasta*, un artículo escrito por uno de los académicos del Centro Universitario, el señor Augusto Silva Triviño, que valoraba la formación del conjunto teatral, como también del Conjunto Coral del C.U.Z.N. Bitrán, estimulado por el respaldo que recibió el *Teatro del Desierto*, invitó a Pedro de la Barra a formar parte del Centro Universitario, para hacerse cargo de la Dirección de la compañía de teatro. Esta acción se completaría en marzo de 1963 con la invitación a de la Barra para ser Director de la recién creada Sección de Teatro del Departamento de Extensión Cultural de la Universidad de Chile, sede Antofagasta, formando un equipo que incluyó a Carlos Núñez como Secretario, Mario Tardito como Jefe Técnico y a Alfredo Carrizo y Mario Vernal como representantes de los actores. Teresa Ramos destaca la gestión de Mario Bahamonde Silva, escritor y profesor taltalino, encargado del Departamento de Extensión del C.U.Z.N. y que propuso sumar el conjunto teatral al Departamento que dirigía. Esto dio pie a que Pedro de la Barra y su equipo se radicaran definitivamente en la capital de la segunda región, enfocando su interés en la profesionalización del teatro en la ciudad.

El trabajo artístico no se detuvo y, en noviembre de 1962, se estrenó *El Mancebo que Casó con Mujer Brava* de Alejandro Casona en la sala del *Teatro del Arte*. La gestión, tanto artística como administrativa de Pedro de la Barra se

hizo notar de inmediato y el *Teatro del Desierto* ofreció funciones para estudiantes y en diversas poblaciones, e itineró por Mejillones y algunas oficinas salitreras.

Además de generar un repertorio artístico adecuado, era muy importante nutrir al elenco de nuevas figuras que pudieran proyectar el trabajo del grupo. Por esto, de la Barra y su equipo organizaron visitas a distintos grupos de teatros formados en colegios, y otros conjuntos aficionados de la ciudad. Crearon también cursos prácticos que buscaban, además de entregar una formación profesional del arte teatral, promover la búsqueda de talentos antofagastinos para el *Teatro del Desierto*. En 1963, ya con nuevas incorporaciones en el elenco -entre los que estaban Mario y Teresa Vernal-, se estrenó *Los Habladores*, entremés de Miguel de Cervantes; y *La Princesa Panchita*, juego musical de Jaime Silva y Luis Advis. Ambos montajes se presentaron en la sala de Teatro EMPART, entregada en comodato por la Caja de Empleados Particulares a la Universidad. Durante los primeros años, aunque existía la voluntad de apoyar el desarrollo y profesionalización del arte, no se contaba con el financiamiento que permitiera, además de mantener a los actores contratados por la Universidad, financiar todos los gastos asociados a la producción de un montaje, por lo que las gestiones personales del equipo de Pedro de la Barra y el apoyo de distintas personalidades, permitieron que, desde 1962 hasta 1964, el *Teatro del Desierto* siguiera con su incipiente labor artística.

En 1964, el C.U.Z.N. pasó a ser sede oficial de la Universidad de Chile, lo que trajo consigo la implementación de nuevas carreras y el perfeccionamiento de otras, bajo la Dirección de Hugo Acuña Matus. En el plano artístico, la Compañía recibió seis nuevos integrantes (actores y técnicos), que se fueron formando en su área de la mano de Pedro de la Barra y Mario Tardito. Con esto, se seguía asumiendo el espacio del *Teatro del Desierto* no tan sólo como una instancia creativa sino también formativa. Uno de los nuevos rostros fue el de Ángel Lattus que, luego de entrar a aprender el oficio y desempeñarse en un reemplazo el año anterior, pasó a formar parte oficialmente del elenco. La comedia española de principios del siglo XX se tomó la cartelera con el estreno de *Las de Caín*, de los hermanos Álvarez Quinteros durante octubre. Este trabajo contó con el auspicio de la Colectividad Española en Antofagasta y, según palabras del mismo de la Barra, esta obra le calzó perfecto al grupo, que necesitaba seguir consolidando la técnica actoral. Era importante profundizar en la labor formativa, que le dio un carácter de teatro escuela a la agrupación, en la que la idea de humildad, trabajo e identidad artística asumían un rol protagónico en cada montaje. La figura de Pedro de la Barra fue, en este aspecto, trascendental: instándolos continuamente a apropiarse de su proceso de profesionalización, dejando en claro al grupo que sólo la experiencia y el aprendizaje constante los convertiría en actores.

2.2 LA IMPORTANCIA DE PEDRO DE LA BARRA Y SU APOORTE A LA PROFESIONALIZACIÓN DEL TEATRO EN LA CIUDAD.

Pedro de la Barra supo transmitir un punto de vista renovador y audaz respecto del teatro, que convenció a los actores y al público antofagastino desde las primeras puestas en escena del *Teatro del Desierto*. Esto permitió que la agrupación comenzara a participar en festivales, giras y talleres, ganándose el respeto y credibilidad por parte de la población de la ciudad. Gracias a la labor de Pedro de la Barra y la calidad artística del *Teatro del Desierto* se produjo finalmente una valoración real del teatro en Antofagasta: se vislumbró por fin un movimiento teatral con cimientos sólidos, con actores exclusivamente nortinos que se formaron de manera seria y profesional de la mano de Pedro de la Barra, Mario Tardito y Carlos Núñez.

El proceso de profesionalización artística exigía una inversión de recursos importante por lo que, lógicamente, era necesaria la solvencia económica de la Universidad. La inversión de la Universidad si bien, era destacable, no era suficiente para mantener y proyectar todas las líneas de trabajo que pretendía llevar a cabo Pedro de la Barra. Pero de la Barra y su equipo tenían la convicción de que su labor en la capital de la segunda región debía continuar, aún con las vicisitudes económicas que se presentaban. Con ese convencimiento, llegaron hasta el Congreso Nacional, con el objetivo de persuadir a los parlamentarios acerca de la importancia de establecer un

mecanismo que permitiera el desarrollo de la actividad artística a través de un financiamiento permanente. El resultado de esto fue la proclamación de la Ley 16.676, conocida también como Ley Pedro de la Barra, el 28 de septiembre de 1964, en la que se establecía que los cines y teatros de la Provincia de Antofagasta debían pagar un impuesto del 10% sobre el valor de sus entradas. Este porcentaje, iba en beneficio del Centro Universitario Zona Norte. Esta ley permitió que se comprendiera y admitiera de manera consciente, que el arte merecía la dedicación permanente por parte de un grupo humano profesional, que pudiera vivir de su actividad.

Carlos Núñez, impulsor de esta iniciativa y quien gestionó en persona en el Parlamento, comenta que, luego de reunirse con diversos personeros políticos:

(...) salió por un tubo la ley. Y así se pudo empezar a contratar a la gente. Incluso después pensamos en comprarnos el teatro, teníamos la plata, pero el Rector dijo esperemos, y vino el golpe militar, y se perdió todo eso. Perdimos las leyes y perdimos todo.

Financiar la acción artística fue, en ese entonces, trascendental si se quería apuntar al perfeccionamiento y, por ende, profesionalización de los organismos artísticos dentro de las universidades. Sentó así Pedro de la Barra las bases para que el quehacer teatral fuera considerado, dentro de la idiosincrasia antofagastina, como un elemento necesario y hasta de orgullo para el fomento de la cultura en la ciudad y para el centro universitario. Inculcó en éste la necesidad de que todas las manifestaciones artísticas se aunaran,

dándole la misma importancia a cada una de ellas. Todo era conjugar, integrar. Potenciar el arte por sobre todas las cosas para mejorar el nivel del grupo. Y sobre todo, inculcó en las personas el sentimiento de identidad con una región que, si bien contaba con muchísimos talentos, compañías aficionadas y eventos artísticos a los cuales se asistía regularmente, no consideraba aún el arte como una actividad oficial, de carácter profesional y permanente en la región.

2.2.1 El tesón de Pedro de la Barra

Una de las características más marcadas en la personalidad de Pedro de la Barra, y que sus discípulos nortinos recuerdan con más fuerza, era la severidad; la actitud tesonera con la que transmitía la responsabilidad profesional. Les hacía sentir un compromiso que se volvía incuestionable a la hora de enfrentarse al quehacer teatral. Esto nos ratifica que fue ése, justamente, el sello que permitió que a de la Barra se le catalogara como maestro. Uno que formó a hombres y mujeres que comenzaron desde sus inicios a advertir y comprender lo que la entrega al cultivo del oficio teatral conllevaba. Entrega voluntaria, seria, responsable y humilde. Es cierto que resulta muy difícil transformar en hechos concretos el discurso sobre la humildad que todo ser humano se promete a sí mismo. Pero existen excepciones dignas de admiración. Y es que Pedro de la Barra era además, una de esas personas que, mediante sus propios actos, ejemplificaba y

demostraba a los demás las actitudes y acciones con las que un actor debía enfrentar el teatro: alejado, por supuesto, del divismo. Y de la Barra se encargó de dejar varias lecciones a sus actores. Una de las que es recordada por Teresa Ramos en su trabajo de memoria, es el cuidado o deferencia con el que prestó su ayuda al grupo universitario en su primer montaje, debido a que este ya contaba con un director a cargo: a pesar de su experiencia y trayectoria en importantes agrupaciones, Pedro de la Barra respetó siempre la figura de Julio Cortés Palacios, quien dirigía los montajes con los que debutó el *Teatro del Desierto*. Nunca intentó pasar por encima del director, pero sí se preocupó de inculcar a los actores, mediante largas conversaciones, una afición seria y responsable por el teatro. Con esto daba a entender que durante el proceso, el servicio que él prestaba, era precisamente en pos de la escena, colaborando sin ningún interés de realzar su figura, sino acrecentar un trabajo en conjunto, en donde los cargos se vuelven nimiedades. A raíz de esto mismo Teresa Ramos rescata otra anécdota que la marcó. Ésta tiene relación con un episodio en el que Pedro de la Barra le enseñó lo importante que es la humildad para un actor:

Él (de la Barra) me dijo, la primera vez que yo actué, llegó toda la gente a pedirnos autógrafos, imagínate el año sesenta y dos, teníamos dieciocho años, primera vez que hacíamos teatro, nos creíamos la muerte (...) Y el Maestro me acuerdo que me tomó por el hombro y me dijo -Teresa, acuérdate, la humildad, es una de las principales características del actor-. (RAMOS RAMÍREZ, Entrevista a Teresa Ramos Ramírez)

Otro hecho que deja en claro la severidad de Pedro de la Barra se dio cuando, mientras explicaba algo en un ensayo, fue interrumpido por Teresa Ramos. De la Barra la expulsó de la sala de ensayo gritando, pero Ramos aguantó sin decir palabra alguna. Luego le pidió disculpas y, según reconoce ella misma, gracias a que se quedó sentada, siguió haciendo teatro. Una vez terminado el ensayo, Pedro de la Barra se acercó a Ramos y la invitó a tomarse un café. Esa era la manera en la que de la Barra solucionaba este tipo de problemas.

Los párrafos anteriores dan cuenta del riguroso método utilizado por la llamada “vieja escuela” para la formación de los artistas. Tenemos claro que la severidad asociada al buen trato siempre será una buena herramienta para potenciar el trabajo de un grupo. Sin duda las nuevas generaciones de actores antofagastinos han sabido aunar y equilibrar estos términos, apuntando a realizar trabajos de alta calidad e impacto. El teatro es también el arte de las relaciones humanas, y una obra jamás alcanzará su verdadero potencial si no está construida en la base, sí del rigor, pero por sobre todo del respeto, la tolerancia y la empatía hacia cada uno de los compañeros de trabajo.

2.3 EL TEATRO DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE

2.3.1 Efectos de la profesionalización

El Teatro, después de ser el Teatro del Desierto en 1964 se transformó en el Teatro de la Universidad de Chile. El Teatro del Desierto que formaron los jóvenes, que inauguraron, que dieron vida a esta iniciativa, se profesionalizó y pasó a ser el Teatro de la Universidad de Chile, sede Antofagasta. (LATTUS VODANOVIC)

La Compañía comenzó exitosamente la labor de extensión hacia las poblaciones, oficinas salitreras y provincias más cercanas. Hacia 1965 y, gracias a la ley 16.676 recién proclamada, el *Teatro del Desierto* cambió su nombre para pasar a ser el *Teatro de la Universidad de Chile, sede Antofagasta*. Pasó a formar parte del también recién creado Departamento Artístico de la Universidad de Chile en la capital regional. Este hecho, según palabras de Teresa Ramos se dio para acelerar la utilización de los fondos que se recaudaban a través de la conocida Ley Pedro de la Barra.

Es importante, en este punto, comprender la magnitud del movimiento y las consecuencias de la profesionalización. En ese momento, la Compañía se encontraba en pleno auge creativo y productivo: por un lado, la cantidad de actores contratados ascendía a 20; pero lo más enriquecedor fue la diversidad de personas (en cuanto a edad y niveles de formación y experiencia) que coincidieron en pos del desarrollo teatral. La posibilidad de tener estabilidad laboral permitió que los integrantes del grupo, en su mayoría estudiantes

universitarios o profesores primarios, pudieran dedicarse exclusivamente al teatro.

Es sabido que el trabajo de extensión iba de la mano, no sólo de la realización de cursos prácticos de los actores hacia la comunidad, sino también de mostrar el trabajo realizado en otras zonas de la región y del país: A esta altura ya habían visitado Mejillones, Taltal, Mantos Blancos, Chuquicamata, Calama y las oficinas salitreras de María Elena y Pedro de Valdivia. En el año 1966 con la obra *Nuestro Pueblo*, de Thornton Wilder, llegarían por primera vez a las localidades de Arica, Iquique, Copiapó y Vallenar. Otro acontecimiento importante fue la creación, ese mismo año, de la Escuela de Teatro, donde parte de los integrantes de la Compañía impartirían las cátedras: Actuación, a cargo de Pedro de la Barra, Teresa Ramos y Ángel Lattus; Expresión Corporal, dictada por Marcio Egaña; Maquillaje, por Carlos Núñez; y Escenografía, impartida por Mario Tardito. Mario Vernal asumió como Director de la Carrera.

En 1967 se oficializó la creación del Departamento Artístico y Pedro de la Barra pasó a ser su Director. Ese mismo año, la Compañía llevó a escena la obra de Salvador Reyes *La Redención de las Sirenas*. Este hito marcó a la agrupación, ya que el estreno trascendió las fronteras regionales y llegó hasta los periódicos santiaguinos. Esto debido a que durante el proceso recibieron visitas de grandes personalidades del momento que fueron complementando y

aportando visiones al trabajo como Juvencio Valle, Pedro Orthus, Joaquín Gutiérrez y Franklin Caicedo.

El año 1968 los recibió con los inicios de la reforma universitaria, trayendo consigo la departamentalización de toda la sede. Se reestructuró y se creó el Departamento de Artes Escénicas, conformado por el Ballet, la Escuela de Danza, la Escuela de Teatro y la Compañía de Teatro. Este año toca el turno al que sería el primero de muchos directores invitados; Eugenio Guzmán llegó a la ciudad a dirigir la puesta en escena de *El Centro Forward Murió al Amanecer*, de Agustín Cuzzani, destacándose en el proceso la incursión de los actores y técnicos en un nuevo lenguaje desarrollado mediante el uso de la máscara, el maquillaje expresionista, y vestuarios y escenografía guiados bajo los mismos parámetros. También se dio inicio a la inclusión de estudiantes de la Escuela de Teatro a los trabajos de la Compañía, otro fenómeno importante que cumplía con el objetivo de promover la actividad teatral en toda la comunidad, sin discriminación alguna por su condición de estudiantes.

Pedro de la Barra, consciente de la importancia de formar no sólo actores, sino también directores, le dio la responsabilidad a Teresa Ramos, Francisco Araya y Mario Vernal de dirigir las primeras obras que se estrenaron en 1968. No conforme con esto, de la Barra comenzó a delegar funciones que él venía cumpliendo hasta ese momento, por ejemplo: cedió su cargo como Director de la Compañía de Teatro a Mario Vernal. Según palabras de Ramos,

la calidad de los trabajos decayó, y se perdieron ciertos valores artísticos y profesionales que Pedro de la Barra les había inculcado. Esta situación sólo duró hasta 1970 cuando, después de un viaje a Santiago Pedro de la Barra retomó la Dirección, a pedido de todos los actores, reasumiendo a principios de ese año.

Al año siguiente, la Compañía viajó por primera vez a la capital con un nuevo montaje, gracias al auspicio del Departamento de Artes Escénicas. Este fue un hecho importante ya que, al mismo tiempo que se estrenaba *El Señor Puntilla y su criado Matti* en el *Teatro Nacional Chileno*, la agrupación antofagastina presentaba la misma obra bajo la dirección de Pedro de la Barra. De esta forma, las distintas versiones de la obra del alemán Bertolt Brecht, atrajeron la atención de los medios santiaguinos con buenas críticas, transformándose este acontecimiento en un excelente comienzo para la Compañía en la capital.

Siguiendo la línea de acción que llevaba Pedro de la Barra, llegó el segundo director invitado: el ruso Sacha Mamlay, quien desarrolló un método que tenía como eje central el trabajo de mesa. La obra escogida fue *Los Enemigos* de Máximo Gorki. Se produjeron aquí ciertos conflictos entre el elenco y el director. Los directivos universitarios se dieron cuenta de estos problemas, sobre todo cuando Pedro de la Barra y su equipo comenzaron a

gestionar el posible traslado de la Compañía a la ciudad de Arica, por lo que se tomaron las medidas para que el Mamlay regresara a Santiago

En los años posteriores, se montaron las obras *La Viuda de Apablaza* de Germán Luco Cruchaga; y *El Monte Calvo*, de Jairo Aníbal Niño. Esta última fue dirigida por Ramos, quien retornaba de un viaje de dos años y medio por Europa y Estados Unidos, donde se perfeccionó. Nilso Vega, actual Jefe Técnico de la Compañía de Teatro comenta que, cuando ingresó, comenzó a aprender de los técnicos que estaban en el grupo; pero con el correr de los años tuvo la posibilidad de viajar a Santiago a realizar diversos cursos que le permitieron formarse de manera más profesional. A esto hay que sumar que la planta de trabajadores de la agrupación teatral era bastante numerosa: En los años 70 y 80 había ocho técnicos. Hoy, Vega es el único técnico contratado por la Universidad de Antofagasta.

En 1972 realizaron una segunda gira a Santiago, visitando también Valparaíso, con dos obras dirigidas por Sergio Arrau: *En la Diestra de Dios Padre*, de Enrique Buenaventura; y *Un Tal Manuel Rodríguez*, del mismo Arrau. El mismo año Boris Stoicheff arribó a Antofagasta para hacerse cargo de la dirección de la obra *El Signo de Caín*, de Egon Wolf; y luego *Pascual Abah*, de Manuel Galich. En ese momento el Departamento de Artes Escénicas era dirigido por Omar Awad, padre de Omar Awad Vega, actual integrante de la Compañía.

2.3.2. El Golpe de Estado

Yo creo que el teatro tiene la capacidad de educar y yo creo que por eso de repente la gente elimina las cosas, cuando viene dictaduras elimina las cosas artísticas, porque el arte les abre los sentidos, uno se pone más sensible a todo, entonces eso es peligroso, es peligroso para algunos...pero es bueno para nosotros. (RAMOS RAMÍREZ, Entrevista a Teresa Ramos Ramírez)

Controles por parte de los rectores delegados, allanamientos, acusaciones por proselitismo escénico, persecuciones políticas y fuga de actores. Estas fueron sólo algunas de las consecuencias que trajo consigo el Golpe Militar del año 1973 para este grupo. Quizás, la más dolorosa y trascendente, fue la renuncia de Pedro de la Barra, quien, en enero de 1974, fue obligado a dejar su cargo de Director de la Compañía, decidiendo autoexiliarse en Venezuela.

Marcio Egaña, integrante del elenco, fue detenido y torturado, viéndose obligado a dejar el país una vez que fue liberado, emprendiendo rumbo hacia Dinamarca. Carlos Núñez fue testigo de todo esto, y reconoce que, a pesar de que conocía a los uniformados que realizaron los procedimientos, poco pudo hacer para evitar su detención. Fue la primera baja que sufrió el grupo, sumada a la de Pedro de la Barra. El grupo no pudo hacer más que observar cómo el poder de la dictadura se tomó también las dependencias del teatro, suprimiendo el Departamento de Artes, aunque con el consuelo de que la Compañía de Teatro pudo seguir funcionando, dentro de todo, de manera normal y sin mayores perjuicios.

Con la renuncia obligada de Pedro de la Barra, Boris Stoicheff se hizo cargo de la Dirección de la Compañía. Ese año, 1974, la agrupación realizó una gira nacional, con una versión de la obra *Yerma*, de Federico García Lorca. Esta itinerancia abarcó diferentes localidades entre Arica y Valdivia, siendo la gira más extensa de la Compañía hasta ese momento, que incluyó una temporada en la sala del Teatro Camilo Henríquez, en Santiago, además de una presentación en el Teatro Municipal.

A pesar del éxito que se logró en este viaje, Boris Stoicheff se alejó de los objetivos que tenía la Compañía, lo que se hizo más notorio cuando pidió que se trajeran actores santiaguinos para reemplazar a los nacidos en el seno del grupo antofagastino. Estas exigencias se las realizó, en primera instancia, al Director de la sede en Antofagasta, para luego elevarlas frente a la misma Rectoría de la Universidad de Chile. Finalmente, desoídas sus peticiones, terminó renunciando y la Dirección se dividió en dos: La Dirección Administrativa, que quedó a cargo de José Santander; y la Dirección Artística, a cargo de Omar Galarce.

La Fierrecilla Domada, de William Shakespeare, fue el gran estreno del año 1977. El montaje estuvo dirigido por Luis Soto Ramos, ex director del *Teatro de Arte* de Antofagasta. Este trabajo les permitió realizar una gira que recorrió las oficinas salitreras Alianza y Victoria, pasando por las ciudades de Arica, Iquique, Pica, Matilla y Pozo Almonte, llegando incluso a la ciudad de

Salta, Argentina, con muy buena crítica en el diario local *El Tribuno*. En medio de la viaje, el día 6 de julio de 1977, cuando se encontraban en Iquique a punto de comenzar la función, llegó la nefasta noticia que informaba que Pedro de la Barra había fallecido en Venezuela. La función debía continuar, y así se hizo. Un cenital iluminó el centro del escenario, donde Omar Awad explicó lo sucedido a los espectadores y pidió un minuto de silencio en memoria de Pedro de la Barra, para luego, dar inicio a la función. Ese mismo año Berta Mardones dirigió la obra *Los Matarifes*, de Luis Rivano. Este trabajo los llevó nuevamente a Santiago, con temporada en el Teatro Mistral, para luego visitar Laja y Nacimiento.

En 1978, Omar Galarce renunció sorpresivamente a la Compañía y, el cargo de Director Artístico recayó, por consenso del grupo, en Ángel Lattus. Lattus, junto a José Santander, comenzaron a trabajar en pos de continuar con las actividades regulares de la Compañía. Pero con el paso del tiempo comenzaron a existir diferencias profesionales en cuanto a las directrices que se debían seguir. Ángel Lattus se reunió con un directivo y le explicó la situación, por lo que se unificaron la parte administrativa y artística, quedando Lattus como Director de la Compañía. Durante su gestión, puso hincapié en el trabajo de extensión hacia los colegios, con presentaciones para estudiantes y cursos prácticos para los que en ese entonces, dirigían grupos de teatro en dichos establecimientos.

Eugenio Guzmán volvió a Antofagasta en 1979 para dirigir *La visita de una vieja Dama*, de Friederich Dürrenmatt, incluyendo en el montaje a alumnos y profesores de los cursos prácticos; y a estudiantes de la Compañía de Teatro Juvenil del Liceo Experimental Artístico, dependiente del Departamento de Arte. Con posterioridad, la dirección de las obras iría rotando entre los integrantes estables de la Compañía. Durante 1980 y 1981 se integran nuevos actores a la Compañía: Raúl Rocco, Gimena Cancino, Jorge Jordá y Carlos Farías.

Hasta aquí, podemos dar cuenta que, la historia que le tocó vivir a la Compañía fue, por decir lo menos, privilegiada, si se tiene en cuenta el duro contexto de una dictadura militar. Si bien se realizaron allanamientos y operativos en las dependencias del teatro o, por ejemplo, se exigió cambiar el color rojo de un afiche, la dictadura no afectó la producción artística de la agrupación. Raúl Rocco reconoce que no sufrieron prácticamente censura aunque, como es lógico, de realizar trabajos que pudieran comprometer el normal funcionamiento del grupo o de sus integrantes. Es evidente que el ambiente social y la represión influyeron en la producción e investigación que la compañía desarrolló durante esos años. Existía un resguardo, como comenta Rocco, de no alterar demasiado las conciencias, ni agitarlas, pero sin caer en la obra banal. Había un contexto que debía ser expuesto de alguna manera y el arte era el instrumento para eso. Jorge González, actor de la Compañía, comparte la visión de que el teatro es el reflejo de la sociedad y debe retratar lo

que ocurre, tomar los temas aunque estén prohibidos y buscar la manera de llevárselos a los espectadores de una manera no literal, ingeniosa.

Resulta importante que, a pesar de la dictadura, la Universidad de Chile, siguió amparando el trabajo de la Compañía, aun cuando la Orquesta Sinfónica y el resto de agrupaciones artísticas dependientes de la casa de estudios desaparecieron. Por lo mismo, cuesta dimensionar qué hubiese ocurrido con el movimiento artístico nacional y, específicamente de Antofagasta, de no haberse interrumpido todo de manera tan abrupta luego del 11 de septiembre de 1973.

2.4. LA COMPAÑÍA DE TEATRO DE LA UNIVERSIDAD DE ANTOFAGASTA

Con la fusión de la Universidad Técnica del Estado y la Universidad de Chile formaron la Universidad de Antofagasta y el Teatro no murió, felizmente, en ese proceso y se formó la Compañía de Teatro de la Universidad de Antofagasta. (LATTUS VODANOVIC)

La reforma educacional de 1981 generó, entre otras cosas, la descentralización del financiamiento a las instituciones educativas, cambiándolo por un sistema de subvención. Por esto, los establecimientos dejaron de depender del Estado, para depender de cada Municipalidad. En el caso de las instituciones universitarias, el Estado pasó, simplemente, a subsidiar a las casas de estudio, pero desapareció el compromiso social y cultural que mostraban hasta la fecha. En Antofagasta se produjo la fusión de la Universidad

de Chile sede Antofagasta, con la Universidad Técnica del Estado. Como consecuencia de esto, nació la Universidad de Antofagasta. La aplicación un nuevo sistema económico, obligó a modificar el sistema educativo, con los resultados que hoy conocemos. El arte fue una de las actividades que más sufrió los rigores de esta reforma, como ya los venía sufriendo desde 1973. En ese contexto, la fusión de las universidades antes mencionadas, trajo consigo la desaparición de importantes agrupaciones artísticas que dependían de la Universidad. La Compañía de Teatro pudo hacerle frente a este cambio institucional y sobrevivir a la reforma, que se llevó la Orquesta Sinfónica, que hoy depende de la Corporación Municipal, el Coro y la Escuela de Ballet, entre otras.

2.4.1. La importancia de Tulio Vidal

La Compañía contaba con el respaldo de doce años once años de trayectoria artística, de la mano de Pedro de la Barra, una de las figuras más importantes e influyentes en la historia del teatro chileno. Esta es una de las razones que se esgrimen para responder por qué la agrupación antofagastina no desapareció luego del Golpe de Estado. Cuando se creó la Universidad de Antofagasta, el primer Rector delegado fue el Comandante de la Fuerza Aérea de Chile, Tulio Vidal Corvalán, quien resultó ser un personaje de mucha relevancia para la historia de la Compañía, puesto que su presencia e ímpetu

estuvieron puestos en aportar a la continuidad del grupo, según recuerdan hoy los mismos miembros de la Compañía.

La Compañía de Teatro de la Universidad de Antofagasta, una vez definida su continuidad, “se cambió de casa”. La administración universitaria comandada por Tulio Vidal, decidió permutar un terreno que tenían por el edificio en el que funcionaba la Escuela N° 2, en la esquina de las calles Condell y Baquedano. Vidal entregó los recursos para que, en un mes, se construyera una sala de teatro en ese edificio, para que funcionara la Compañía. Nilso Vega recuerda que, durante un mes, trabajó sin descanso junto al equipo técnico del teatro para cumplir, en el plazo establecido por la Rectoría, el objetivo de acondicionar lo que hoy conocemos como Teatro Pedro de la Barra. Vega Muñoz valora la gestión de Vidal, sobre todo por la cercanía que lograba con los trabajadores, por ejemplo, no tenía problema en quitarse su chaqueta para ayudar a tirar tierra a un camión junto con los trabajadores de la Universidad, incentivaba el trabajo a través del ejemplo, refiere Vega.

Para Teresa Ramos la importancia de Vidal Corvalán, fue que apostó por la continuidad del grupo una vez que su gestión concluyó en 1983. Una vez que asumió Manuel Achondo como sucesor de Tulio Vidal, este último le presentó la Compañía como una agrupación sólida y con proyección, pidiéndole encarecidamente que, si en algún momento debía realizar algún ajuste, no

fueran ellos los damnificados. Esto permitió el normal desarrollo del grupo durante la década del 80.

Si ponemos en la balanza el apoyo entregado por Vidal, tanto en términos económicos como administrativos; y lo comparamos con lo que ocurrió una vez que se restauró la democracia en Chile, Teresa Ramos tiene una visión bastante clara y crítica:

(...) Hay que ser bien objetiva porque, nosotros hacíamos hasta el año 90 o 91 hasta tres obras anuales y todo financiado por la Universidad y en este momento no se da, se da financiamiento para una obra de teatro y, aun así, hay que terminar buscando plata por fuera. Y nosotros no, los apoyos que teníamos por fuera, eran como para hacer afiches, hacer programas, ayudar un poco, pero ahora el apoyo es prácticamente casi nada. O sea, el hecho de que haya en este momento cinco actores contratados en la Compañía, cuatro de planta y uno a contrata que es Ángel Lattus, que haya cinco actores es realmente increíble. O sea, nosotros en los buenos tiempos, cuando estaba don Pedro de la Barra, éramos 28, pero durante la dictadura nosotros éramos doce personas por lo menos, 12 o 15 personas que quedamos ahí de la Compañía de Teatro, después de ahí para adelante, corta, corta, corta, corta. Entonces, eso yo lo encuentro injusto. (RAMOS RAMÍREZ, Entrevista a Teresa Ramos Ramírez)

2.4.2. Los años 90 y el cambio de siglo

Cuando retornó la democracia al país en 1990, la Compañía siguió su incesante labor artística, ya sin el temor de posibles amenazas o persecuciones pero, cada vez con menos apoyo económico por parte de la Universidad.

Los últimos 20 años de la Compañía de Teatro de la Universidad de Antofagasta, han estado marcados de hitos importantes y situaciones críticas, como es común en entidades cultoras del arte en países sudamericanos insertos en un sistema neoliberal. El sistema educacional chileno, cada vez más debilitado, ha convertido a las universidades estatales en verdaderas empresas de la educación, que deben sostenerse cada vez con menos recursos estatales. Esto ha obligado a priorizar los destinos de los escasos fondos y, en el caso de la Universidad de Antofagasta, el presupuesto asignado a la compañía teatral se ha visto muy mermado. De allí la nula posibilidad de reponer los cargos dejados por los actores que se van jubilando o apartando. De allí también, la disminución de la producción anual, que ascendía a tres obras anuales. Lattus, a la cabeza de la agrupación, buscó por todos los medios, los recursos que permitieran consolidar la actividad teatral, tanto a nivel de producción como de extensión.

Gracias a la seriedad del trabajo realizado, en 1994, la agrupación fue designada por la División Cultura del Ministerio de Educación, como *Teatro Itinerante Norte*, realizando una gira con las obras *La pandilla del arcoíris* y *El jaguar azul*, que partió en Arica y concluyó en Santiago, pasando por todas las regiones intermedias. Fue un largo viaje que permitió llevar teatro a localidades como Pica, Pozo Almonte, Caspana, Lasana, El Tránsito, Carmen Alto, Ovalle, Illapel, para finalizar con presentaciones en la capital del país. Este hecho

marcó a la Compañía y le dio un nuevo impulso a su trabajo, a su vez que fue un reconocimiento a la vasta trayectoria con la que contaba ya el grupo.

Durante la segunda mitad de los 90, la Compañía se ligó a un novelista de la región, que escribía historias propias de la gente del norte. Su nombre, Hernán Rivera Letelier. Así llegó la adaptación de su novela *La Reina Isabel cantaba rancheras*, puesta en escena dirigida por Ángel Lattus y que tuvo una generosa acogida en el público local. Esto les dio el impulso para realizar diversas itinerancias, destacándose una larga estadía en la primera región. *La Reina Isabel cantaba rancheras* fue sólo el inicio de esta relación entre la Compañía y Rivera Letelier. Años más tarde, el propio Lattus dirige *Fatamorgana de amor con banda de música*, otra historia que revivía la vida en la pampa salitrera. Ambas obras contaron con remontajes durante 2010 y 2011. Esta relación entre la Compañía y Rivera Letelier continuó en el año 2007, Lattus dirige la adaptación de *Santa María de las flores negras*, mientras que en 2013, Alberto Olgún se hace cargo de llevar a escena *Los trenes se van al purgatorio*.

La década del 2000 marcó la partida de Alberto Olgún a la ciudad de Santiago para formarse como director teatral, al realizar los cursos del Magister en Dirección en el Departamento de Teatro de la Universidad de Chile. A su regreso, Olgún se sumó nuevamente a la Compañía, casi como un director

estable dentro del grupo, que siguió con la política de rotación de directores para los montajes.

El año 2005, Ángel Lattus debe dejar el puesto de Director, que ocupó por 27 años. Afortunadamente, a pesar del incómodo trance que debió pasar al ser destituido, una medida impuesta por el Rector de turno y, en reconocimiento a su trayectoria, le permite permanecer hasta hoy como parte del elenco de actores, como contrata. Como Director de la Compañía, es designado Alberto Olgúin Durán, quien vino a renovar las directrices de la Compañía, a través de sus propuestas escénicas, entre las que destacan *Un quijote urbano* en 2005, *Nagy, el habitante del cielo* en 2007, y *Patria, ensayo y error* en 2008; y la consecución de importantes proyectos que permiten hacerse presente en diferentes localidades del país. Durante estos años, la Compañía participó con gran éxito en los *Temporales Teatrales de Puerto Montt*, obteniendo entre los años 2005 y 2008, el máximo reconocimiento del público.

Olgúin también retomó con nuevos bríos la lucha de su antecesor por la consecución de recursos para restaurar la vieja casona que los albergaba. Bajo la gestión de Olgúin, se logró que el CORE destine los recursos para la remodelación. Por más de cuatro años, el anteproyecto, solicitado por el Consejo de Monumentos Nacionales, es realizado por un equipo de la Universidad del Bío Bío. Hoy, el proyecto *Remodelación y Puesta en valor del Teatro Pedro de la Barra de la Universidad de Antofagasta*, está a sólo un par

de meses de comenzar. Una larga, pero dulce espera que, se anhela, esté terminada durante el 2018.

Otro de los logros de la gestión de Olguín, fue el aporte que hizo en la formación de la carrera de Artes Escénicas en la U.A. Esto significó ser nombrado como Jefe de Carrera, teniendo que renunciar al cargo de Director y Administrativo de la Compañía. A partir del 2015, ese cargo lo ocupa Raúl Rocco Rojas, quien tomó el testimonio del proyecto de remodelación de la sala dejado por Olguín Durán, además de mantener a la agrupación, en permanente funcionamiento artístico.

La Remodelación, creemos, será un gran impulso para el elenco, ya que obligará a la Universidad a reforzar la planta de actores y técnicos, toda vez que uno de los objetivos del Proyecto en sí, aparte de rescatar un patrimonio arquitectónico, es potenciar el uso que se le da al espacio. Hay que tomar en cuenta que la sala se ensanchará y su capacidad de público subirá de 110 butacas a 186; se equipará con equipos de audio e iluminación de última generación y tramoya de gran nivel. Ello implicará, necesariamente, un reforzamiento de la planta de actores y técnicos. (ROCCO ROJAS)

Estos últimos 20 años, si bien han tenido de dulce y agraz, de tragedia y comedia, como corresponde a una agrupación de estirpe teatral, se vislumbra de un futuro prometedor que dependerá, como es común a nuestra idiosincrasia, de las autoridades de turno, del precio del cobre, del cambio climático, pero, sobre todo, de la energía perenne inyectada por el maestro de la Barra y que estos discípulos han sabido mantener durante 53 años, para proyectarse por otros 50 años más como el polo teatral del Norte Grande.

2.4.3. La labor formativa de la Compañía

La labor de la Compañía y de sus integrantes ha forjado grandes proyectos de formación teatral en la región, los que han sido fundamentales para el desarrollo de niños y jóvenes que se han convertido en importantes agentes artísticos y culturales a nivel regional y nacional. Gran parte de esta tarea tiene su origen en uno de los objetivos fundamentales que Pedro de la Barra se trazó al profesionalizar la actividad en Antofagasta: Promover las actividades de extensión del oficio teatral, a cualquier persona que se interesara, sin discriminación alguna. Cursos prácticos en poblaciones, academias de teatro en establecimientos educacionales -para estudiantes y para profesores-, talleres en la cárcel, además del perfeccionamiento de los profesores de teatro locales fueron algunas de las instancias que se han impulsado desde la Compañía a lo largo de su historia. También la inclusión de profesores, estudiantes de teatro y alumnos destacados de los cursos prácticos al elenco de la Compañía. Todo esto fue la acción y consecuencia del trabajo formativo que la Compañía venía desarrollando.

Está claro que no se puede desmerecer el hecho de que la U.A., Universidad de Antofagasta, es la única institución de educación superior que sostiene una Compañía de Teatro profesional, con un elenco estable y producción propia, por lo menos a nivel escenográfico. Sin embargo, es importante destacar que las autoridades universitarias aún no logran

comprender la importancia de la formación, en todo nivel, para el enriquecimiento social a partir del arte. Esto se evidencia en la falta de apoyo entregada a la Compañía para su labor de Extensión y Formación de la ciudadanía. Desde que se eliminó el Departamento de Arte en 1981, la importancia de la Compañía para la Universidad fue, paulatinamente, disminuyendo. Si bien este año se abrió la carrera de Artes Escénicas, durante muchos años fue sólo la convicción y el rigor de los integrantes de la agrupación los que permitieron que nuevas generaciones pudieran acercarse al arte teatral. A pesar de la reducción del elenco, de recursos y de las precarias condiciones infraestructurales de la casona del teatro, la formación sigue siendo labor fundamental ya que, como comenta Stjepan Ostoic, un grupo de teatro que no se renueva y se queda con las mismas personas, pierde sentido. Ostoic destaca el rol formativo que cumple la Compañía que, aún sin contar con el apoyo debido, ha inspirado a muchos que han hecho sus primeras armas bajo su alero a continuar de manera profesional en el mundo del teatro.

Podemos dejar en evidencia, respecto de este punto, una paradoja interesante. Los integrantes de la Compañía de Teatro de la Universidad de Antofagasta, pese al irrisorio apoyo que reciben por parte de la casa de estudios, han desarrollado una labor profunda en la formación teatral. Sin embargo, la Universidad no contrata actores desde 1991. Es decir, hablamos de casi 25 años sin revitalizar un elenco al que le sobra experiencia y rigor, pero que necesita del impulso de los jóvenes, esos que deben buscar nuevos

horizontes debido a que no encuentran la estabilidad necesaria para dedicarse al teatro en su ciudad.

Hoy, las principales instancias de formación que promueve la Compañía son: el *Taller de Teatro Universitario*, espacio que ha funcionado de manera irregular desde hace décadas, destinado a todos los estudiantes de la U.A, y que hoy está a cargo de Raúl Rocco. La *Compañía de Teatro Óscar Vigouroux* es otro espacio de formación y producción. Esta es una compañía formada el año 2008, gracias al impulso de Gabriela López Leal, directora escénica que hoy vive en Buenos Aires, y formada por estudiantes de enseñanza media. Este grupo fue dirigido por Gimena Cancino desde su formación hasta este año. Es importante señalar que la idea de crear esta agrupación nace, luego de la realización del *Festival de Teatro Óscar Vigouroux*, organizado por la compañía profesional el año 2006, y que reunía grupos de teatro de diferentes colegios y liceos antofagastinos, para dar a conocer sus trabajos, generando redes en el quehacer teatral escolar local.

Otro foco formativo, aunque indirecto, fue el trabajo realizado hasta hace 3 años en el Liceo Experimental Artístico (L.E.A.) por parte de numerosos integrantes de la Compañía de Teatro de la Universidad de Antofagasta. En este establecimiento educacional, que nació bajo el alero del Departamento de Artes de la Universidad de Chile sede Antofagasta, impartieron clases durante muchos años Ángel Lattus, Teresa Ramos, Gimena Cancino, Raúl Rocco,

Alberto Olgúin y Jorge González, por nombrar algunos. El L.E.A. fue un gran semillero para las artes en el norte de Chile y nutrió a la Compañía de la Universidad de jóvenes actores, siempre como invitados con convenios de honorarios, durante las últimas décadas. Lamentablemente, el enfoque educacional del L.E.A. varió diametralmente en los últimos 3 años, disminuyendo y generalizando la formación artística en desmedro de la formación tradicional.

En el año 2015, se dio un paso importante en cuanto a la renovación artística local, con la apertura, en la Universidad de Antofagasta, de la carrera de Artes Escénicas. Esto va a permitir la formación constante de nuevos creadores, pero también plantea grandes desafíos para el futuro. ¿Dónde actuarán los nuevos artistas? ¿Cómo se hará cargo la universidad, no sólo de formar artistas, sino también de generar las condiciones para que estos puedan desarrollarse de manera fructífera? ¿Cuáles son las instancias que se necesita generar para que no haya sólo más artistas, sino también más audiencia interesada en el arte? Raúl Rocco busca responder estas interrogantes:

La idea es una comunión. La carrera de Artes Escénicas tendrá una ligazón directa con nuestra Compañía, de hecho en el proyecto de remodelación del edificio, que comienza el próximo año, se contemplan dos salas de ensayo subterráneas, que no sólo serán destinadas para el trabajo de la Compañía, sino también serán salas de clases para los alumnos de la carrera. También se considera que la práctica profesional de los futuros actores, sea con el elenco de la Compañía. Esto traerá como resultado (eso soñamos), el recambio generacional que tanto hemos anhelado. (ROCCO ROJAS)

III. LA FIGURA DE ÁNGEL LATTUS EN EL TEATRO DE ANTOFAGASTA

3.1. SU INFANCIA, SU PASO POR LA ESCUELA NORMAL DE COPIAPÓ Y SU EJERCICIO COMO PROFESOR

Ángel Lattus es, con todas sus letras, un pampino. Una persona que nació y creció bajo el sol calcinante de las oficinas salitreras, en las que, entre juegos de niños, comenzó a desarrollar una gran capacidad creativa que lo llevaría posteriormente a convertirse en el referente del teatro que es hoy en día. Jugando a los cowboys con calas de botellas, armando ciudades con tarros de conservas o cuescos de frutas, el niño nacido en la Oficina José Francisco Vergara el 15 de noviembre de 1939, se prodigaba inventando historias, construyendo ficciones, creando dramaturgia, realizando puestas en escena con objetos simples, teniendo como escenografía las formaciones de sal que adornaban el escenario salitrero de la oficina Victoria o María Elena, donde pasó parte de su niñez. Lattus recuerda con cariño esa etapa y esos juegos

que me introdujeron a mí el teatro por la imaginación de dar vida, de animar objetos inanimados (...) era muy linda la imagen esa que recuerdo yo de las formaciones de la sal, del caliche que, a través de la humedad de la noche que va floreciendo por el calor se vuelven unas formaciones que son muy lindas. Yo siempre he pensado volver a Victoria y visitar esos lados donde yo jugaba de guata con los niños. (LATTUS VODANOVIC)

Una vez que su padre se trasladó a la Oficina Victoria, Lattus comenzó a aprender sus primeras letras, bajo la tutela de la señorita Aurora, profesora pagada, sin estudios de pedagogía, pero que, por vocación y una pequeña suma de dinero, le enseñaba a los niños de las salitreras a leer. En Victoria pasaría seis años de su vida, hasta que su padre se quedó sin trabajo, por lo que se vieron obligados a trasladarse a la capital regional.

Y en Antofagasta, comenzó una nueva etapa para Lattus. Este nuevo paso incluyó el mar y la escuela N° 9, donde continuó sus estudios básicos. Al hablar de su período escolar en Antofagasta, es imposible no traer a la memoria una historia, contada por el mismo Ángel Lattus, y que formaba parte del montaje teatral de la Compañía de Teatro de la Universidad de Antofagasta, *Patria, ensayo y error*, que dirigía Alberto Olgún Durán. En un momento de la obra, aparecía Ángel Lattus, no como personaje, sino como actor y contaba que, al ser de una familia de escasos recursos, siempre cuidó cada cosa que tuvo, porque todo costaba y por eso tenía que agradecer, pero también cuidar, hacer que las cosas duraran, por lo que, cuando salía de su casa para asistir a la Escuela Nueve, se sacaba sus zapatos y calcetines y hacía el trayecto, que era prácticamente una quebrada y no se encontraba pavimentada, a pies descalzos y, una vez que llegaba a la Escuela, se ponía sus calcetines y zapatos nuevamente. Los zapatos eran caros y tenían que usarse todo el año, y la tierra los dañaba y los ensuciaba, y ese era su granito de arena, su sacrificio.

Octubre de mil novecientos cincuenta y dos trajo consigo un cambio para Ángel Lattus. Su tío la manda a buscar y Ángel parte con rumbo a la ciudad de Copiapó para ingresar a la Escuela Normal de esa ciudad. Y ahí se mantuvo hasta terminar sus estudios, porque eso es algo que siempre lo ha caracterizado: terminar lo que empieza, cualquier cosa que emprenda.

Sin embargo, y pese a estar varios años en Copiapó, Lattus nunca se desligó de los paisajes que lo vieron nacer y crecer. Las oficinas María Elena y Victoria, y las amistades que ahí nacieron, se encontraban ya demasiado arraigadas en su corazón de pampino como él mismo cuenta:

Nunca me he desvinculado de la pampa porque, como te digo, cuando estaba en la Normal estudiando para profesor venía aquí a Antofagasta, estaba unos días con mi mamá y cascaba para María Elena (...) porque me entusiasmaba, mi mayor número de amigos los tenía en María Elena, aquí en Antofagasta tenía un círculo más cerradito donde estaban los amigos que eran de la calle Prat, donde vivíamos nosotros. (...) Y ahí en María Elena tenía un círculo más amplio, trabajaba con ellos en el centro de estudiantes, esto en vacaciones de María Elena. Ahí hacíamos veladas artísticas, hacíamos varias cosas y además yo trabajaba, trabajaba en la oficina de la contabilidad. Juntaba mis pesos para llevarme a la Escuela Normal. (LATTUS VODANOVIC)

Durante su período de estudiante en la Escuela Normal de Copiapó, Lattus recuerda que intervino en un *sketch* que, según comenta el mismo, fue el detonante de algunas inconductas que cometió. Uno de los profesores quería organizar una representación, pero hacía falta quien representase el personaje femenino. Lattus levantó su mano y se ofreció a personificar a Encarnación, lo que le valió más de una burla de sus compañeros y en cada recreo, se peleaba a golpes con aquel que lo molestara.

Su participación en ese *sketch* marcó, seguramente sin quererlo, el inicio de su carrera actoral o, por lo menos, hizo más fuerte su motivación y afición por la disciplina. Sus ganas de actuar y el incipiente amor por el teatro que nacía dentro de él lo llevaron a integrarse al grupo de teatro de la Escuela Normal de Copiapó, aunque nunca actuó en las obras que presentaron. Cumplió siempre labores técnicas, de tramoya, era el encargado de mover cortinas, se encargaba de los ruidos y las voces detrás de escena.

Su actividad teatral en el grupo de la Escuela Normal finalizó cuando terminó sus estudios y se recibió como Profesor Normalista en 1958. Como era costumbre con los profesores normalistas, éstos eran designados, así fue como Lattus, en marzo del 59, llegó hasta la Escuela Nº 51 del Huasco, al interior de Vallenar. Era una escuela rural, y él junto a otro profesor se encargaron de noventa y cinco estudiantes, que se repartían en cursos combinados entre primero y sexto año de primaria. Eran sólo dos salas de clases y entre ambas se encontraba el dormitorio de Ángel Lattus. Dormía en el mismo establecimiento, aceptando por su vocación las precarias condiciones que se tenían para educar a esos niños. A esto debemos sumarle que trabajó seis meses sin sueldo, pues, como el mismo relata:

El profesor primario siempre empezaba a trabajar así, lo nombraba el Ministerio de Educación, lo destinaban y durante seis meses uno trabaja mientras se iba haciendo la dirección burocrática del nombramiento pasando varios pasos. Seis meses se demoraban, entonces, a los seis meses con el efecto retroactivo te pagaban, entonces llegaba una torta más o menos, en ese tiempo. Era un turro

de billetes con el que podíamos saldar todas las deudas que habíamos contraído durante la espera (LATTUS VODANOVIC)

Esas deudas, en el caso de Lattus, eran con un amigo apodado “El Peluca” que, junto a una señora llamada Marta, le proporcionaron alimentación durante el tiempo que se tramitaba su nombramiento.

Daniel Lattus Ramos, hijo de Ángel Lattus y Teresa Ramos, reconoce como fundamental la formación que recibió su padre en la Escuela Normal, su vocación de Profesor Normalista, ya que cree que

Eran también maestros chasquilla los profesores normalistas. Cuando llegaban a un ámbito rural a ejercer su profesión tenían que ser médicos, enfermeros, juez de paz como decía mi papá, aparte de profesor y consejero espiritual. Entonces yo creo que todas esas múltiples habilidades también son necesarias para hacer teatro porque el teatro también hace comulgar un montón de disciplinas y no sólo las artísticas (LATTUS RAMOS)

Todas esas cualidades, tan presentes y vivas en Ángel Lattus, lo llevaron a impulsar una labor genuina y admirable con las personas de la comunidad en la que se encontraba ejerciendo la docencia. Formó un grupo de teatro infantil con los niños de la Escuela, otro grupo con adolescentes, un grupo de adultos integrado por obreros y campesinos con los que organizó una escuela nocturna, y un último conjunto que reunía a los apoderados de la escuela. Con los más jóvenes llevaba a escena las canciones mexicanas más populares de la época, y también se hacían parte de todas las celebraciones a los héroes o fechas relevantes de la historia. En este sentido, Lattus Ramos cree su padre cuenta con un gran potencial en la formación teatral de niños y jóvenes, aunque esa labor no es tan reconocida en él.

Luego de tres años de labor en la Escuela N° 51 del Huasco, Ángel Lattus consiguió un traslado a la ciudad de Copiapó, donde asumió, en marzo de 1962 como Director de la Escuela N° 28 de Piedra Colgada. En ese establecimiento poco y nada pudo hacer con los estudiantes pues, al mes de estar en ejercicio, fue notificado por parte del Ministerio de Educación de que tenía que participar de un curso propiciado por la UNESCO sobre Pedagogía, Educación, Salubridad y Agricultura. El curso duraría un mes y, al finalizarlo y regresar a sus labores como Director de la Escuela en Copiapó, encontró la orden de traslado a la ciudad de Antofagasta, por lo que entregó su cargo casi sin haberlo ejercido.

Ángel Lattus volvió a Antofagasta, a reencontrarse con la ciudad a la que había dejado diez años atrás. Llegó a la capital regional al mismo tiempo que el *Teatro del Desierto* comenzaba a preparar su debut en la escena antofagastina. Sin embargo, al profesor normalista aún le restaba recorrer parte del camino antes de encontrarse definitiva y profesionalmente con la actividad teatral.

Se integró al cuerpo docente de la Escuela N° 34, que hoy es la Escuela República de Italia, que había sido recientemente inaugurada. Ángel Lattus fue el último profesor que arribó a la Escuela, que ya había empezado el año escolar. Allí conoció, entre otros, a Mario y Teresa Vernal (integrantes de la *Compañía de Teatro* de la Universidad de Antofagasta), con los que formó un grupo de teatro de profesores. En uno de los innumerables ensayos fue que

Carlos Núñez y Mario Tardito lo vieron y le ofrecieron la posibilidad de sumarse a la Compañía, que por ese entonces dependía de la Universidad de Chile.

Carlos Núñez aún recuerda ese episodio:

Don Pedro me mandaba a ver a unos grupos, un grupo de profesores en una escuela por allá. No me acuerdo el nombre de la escuela. Entonces me tocó ir allí y veo a un joven y fuimos con Mario Tardito (...) Entonces ahí invitamos al Ángel Lattus. Y entonces el Ángel Lattus, no lo podía creer *puh*. (NÚÑEZ)

Lattus entonces combinaba sus participaciones en la Compañía de Teatro con su labor de profesor, tanto en la Escuela N° 34, como luego en la Escuela de Aplicación. Sin embargo, esto no duraría muchos años más ya que, su amor y vocación por el teatro, y el encantamiento que produjo la figura de don Pedro de la Barra sobre su persona pudieron más, como él mismo reconoce:

Me ofrecieron que la Universidad me iba a contratar por ciertas horas de equivalencia. Y bueno, primero, ganaba más en la Universidad, tenía mayores proyecciones y estaba haciendo lo que me gustaba, iba a hacer lo que me gustaba, lo que siempre me había apasionado. Entonces decidí irme a la Universidad y dejar la Escuela. Seguramente me quedé ahí con ocho o diez horas de Ciencias Naturales, entonces enseñaba, como le llaman ahora, naturaleza (...) Pero después renuncié a eso y ya me quedé como actor y no tuve ningún contacto más con la Educación, salvo que una o dos veces he ido a votar al Colegio de Profesores. Me alejé totalmente de la Educación. (LATTUS VODANOVIC)

3.2. SU INGRESO AL TEATRO DEL DESIERTO Y LA RELEVANCIA DE DON PEDRO DE LA BARRA EN SU CARRERA

A mí me llamaba la atención como él (Ángel Lattus) decía, que cuando andaba por ese espacio, por el (Teatro) Pedro de la Barra todavía estaba el Maestro por allí, que a veces se sentaba a dialogar con él. Digamos que como una forma de fantasma le perseguía todavía. (OJEDA ABOLAFIA)

Ángel Lattus sintió siempre una gran atracción por el teatro. Su acertada intuición, su dominio corporal y su vocación y disciplina normalista, eran sus mejores aliados a la hora de pararse en un escenario o de dirigir a un puñado de jóvenes con ganas de hacer teatro. Sabía que tenía facilidad para esto, algo dentro que le permitía actuar de manera honesta, humilde y natural, y que solamente debía esperar que el tiempo pusiera ante sus ojos la oportunidad de dedicarse por completo a este “juego” que tanto le gustaba y que, para él, era un regalo.

Y la oportunidad llegó un día de 1963. Por encargo de don Pedro de la Barra, Carlos Núñez asistió junto a Mario Tardito a un ensayo de un grupo de teatro de profesores que integraba Ángel Lattus y que lideraba, entre otros, Mario Vernal. Carlos Núñez notó las condiciones del joven actor, que por entonces bordeaba los veintitrés años y lo recomendó con de la Barra. De esta manera Ángel Lattus asistió un día, por la mañana, a las dependencias de la que por entonces era la Oficina de Extensión del C.U.Z.N. y donde funcionaba el Teatro del Desierto, ya al mando de Pedro de la Barra.

Ángel Lattus relata cómo fue ese primer encuentro y primer intercambio de palabras con el que se convertiría con el pasar del tiempo en su máximo referente, maestro y padre teatral:

-Mucho gusto, usted es Ángel Lattus, ¿Le gusta el teatro?,

-Sí, me gusta

-Entonces ¿le gustaría a usted pertenecer al grupo?

-Sí, podría venir

-Pero, ¿está seguro?

-Sí, estoy seguro- le digo yo,

-Bueno, entonces venga a ensayo el sábado. El sábado venga, de tres a diez nosotros ensayamos, para que venga a conocer”.

El día sábado fui yo, a las tres de la tarde estaba ahí, antes, como era una costumbre mía, antes de las tres de la tarde. Y empezaron a llegar, llegaba Teresa, llegaron todos los cabros.
(LATTUS VODANOVIC)

Ángel Lattus comenzó así a ligarse al *Teatro del Desierto*. Como ha sido costumbre en su vida artística, su ingreso a la Compañía no tuvo más pretensiones que las de aprender, de nutrirse de la experiencia de sus compañeros y directores y llegar a un lugar en el cual podía dar rienda suelta a su pasión desenfrenada por el teatro. Por eso y, al igual que como ocurrió en el grupo de teatro de la Escuela Normal de Copiapó, poco importó que en un principio su labor estuviera fuera del escenario ayudando a cargar y descargar escenografías, llevándole comida o colgando la ropa de los actores durante la gira de la obra *La Princesa Panchita* que dirigía de la Barra. Así pasó sus primeros meses dentro del Teatro del Desierto, esperando pacientemente su

turno sobre el escenario. Su oportunidad se produjo luego de que *Patricio Koronios*, actor que representaba al *Príncipe Azul* abandonara el grupo. *Probaron en ese rol a Lattus, que se quedó con el papel. La Princesa Panchita* marcó el debut oficial de Ángel Lattus en el Teatro del Desierto, y también el inicio de un romance que el tiempo sólo ha sabido afianzar.

Si existe una persona que contribuyó y se transformó en figura consular para que Ángel Lattus hiciera del teatro su vida, es sin lugar a dudas, Pedro de la Barra García. Daniel Lattus sostiene que Pedro de la Barra enamoró a su padre, otorgándole el permiso y la confianza para que pudiera jugar de manera seria y profesional al teatro.

Ángel Lattus, que no tenía formación teatral más allá de la labor práctica que había ejercido hasta allí, desconocía en ese entonces la existencia e historia del teatro chileno, de los movimientos universitarios que habían dado origen al *Teatro Experimental*, *Teatro Ensayo* y *Teatro de la Universidad de Concepción* y sus posteriores Escuelas, como tampoco sabía a ciencia cierta quién era realmente Pedro de la Barra, el hombre con el que se entrevistaría. Había visto años atrás en Copiapó una versión de *La viuda de Apablaza* dirigida por Pedro de la Barra, pero no había otra referencia. Y, por esa falta de información, Ángel Lattus llegó hasta su oficina pensando: que, ante cualquier problema que le presentara de la Barra, él se iba. Esa rebeldía duró sólo el

primer instante, porque cuando cruzó la primera mirada con Pedro de la Barra, reconoce que sintió algo especial:

El contacto fue esa cosa mágica, una cosa mágica de que dos personas se conocen y se vinculan. Es una cosa, un atractivo que yo no me explico y de ahí empezó a entrar en mí el espíritu de Pedro de la Barra, la forma como él trabajaba y empecé a admirarlo hasta quererlo de una manera totalmente exacerbada diría yo. (LATTUS VODANOVIC)

Ángel Lattus se sintió cautivado inmediatamente por la prestancia, por la forma de llegar a los actores, por el respeto que infundía sólo con su postura, pero también por el respeto que entregaba a quienes tenía a cargo. Nilso Vega, Jefe Técnica del Teatro, definió a Pedro de la Barra como un “Caballero del Teatro” y eso fue, precisamente, lo que detonó toda esa admiración que siente Lattus por su figura. De la Barra recibió ese cariño y lo retribuyó con todas las enseñanzas y experiencias que pudo para entregarle a Ángel la formación actoral de la que carecía, encauzando así todas sus condiciones innatas y transformarlo en un actor de excepción y en un verdadero hombre de teatro.

Esta relación de padre-hijo, de maestro-discípulo que se dio entre ellos, le permitió a Ángel Lattus desarrollarse y dedicarse por completo al teatro, tanto a nivel actoral como a nivel de dirección, sacando lo mejor de su Maestro y aplicándolo en la escena; pero trajo consigo la responsabilidad de continuar con su legado, de traspasarle a las nuevas generaciones de actores y directores todo aquello que don Pedro, sin egoísmo, le transmitió. Ángel Lattus asumió y tomó el testimonio de Pedro de la Barra, desde el preciso momento en que vio a

su maestro por última vez, el año 1974. Lattus recuerda con cariño ese postrero encuentro, en la ciudad de Santiago mientras la Compañía, ya bajo la dirección de Boris Stoicheff, se encontraba de gira con el montaje *Yerma* de Federico García Lorca:

Don Pedro estuvo con nosotros un día, fuimos a almorzar. Él se iba a ir a Caracas, a Venezuela (...) Almorzamos no me acuerdo en qué restaurant y con don Pedro, nos despedimos de él en la Alameda (...) Bueno -Adiós, nos vemos entonces niños- y lo miramos perderse dentro de la muchedumbre que iba caminando hacia abajo (...) Ahí se perdió don Pedro, y después no lo vimos. (LATTUS VODANOVIC)

Pedro de la Barra le dio a Ángel Lattus la posibilidad de cumplir el sueño de dedicarse al teatro de manera profesional, convirtiéndose en la persona más importante de su carrera, entregándole las herramientas que, hasta el día de hoy, lo distinguen como un destacado actor.

A pesar de la influencia de Pedro de la Barra, Marco Antonio de la Parra destaca y valora el sello propio que Ángel Lattus le dio a la formación que recibió

Se ve la formación de Pedro de la Barra pero uno ve más, algo que tiene que ver con la originalidad de su carácter. Esta cosa entregada que te decía (...) Un estilo propio, una concepción de equipo, es un líder muy positivo Ángel. Eso es lo bonito que tiene como persona y como actor (DE LA PARRA)

Por su parte, Gimena Cancino, actriz de la Compañía, reconoce el legado de don Pedro y el amor que siente Ángel Lattus por el teatro en los más mínimos detalles: construyendo su utilería, remendando su vestuario, llegando siempre dos horas antes de una función. Cancino destaca que son esas cualidades las que convierten a Lattus en un maestro del teatro.

3.3. ÁNGEL LATTUS: ACTOR Y DIRECTOR

(Ángel Lattus) Es un actor que sólo el hecho de que esté lejos de Santiago ha impedido que sea la figura reconocida que debiera ser, o sea los que lo ven se encantan con él, porque tiene un carisma tremendamente positivo, es un actor seductor, encantador y tremendamente involucrado en su trabajo (DE LA PARRA)

Ángel Lattus tenía claro que, al ingresar a una Compañía que estaba formada y que ya contaba con un par de obras estrenadas, debía rápidamente “ponerse a punto” para estar al mismo nivel de sus nuevos compañeros. Y sus mejores armas fueron siempre su humildad, su capacidad de trabajar y de nutrirse de los detalles más mínimos que pudieran aportar a su formación. Carlos Núñez destaca que Lattus se caracterizó siempre por ser muy estudioso, por realizar siempre los análisis de los textos.

Esos atributos son los que permitieron que, a poco andar, Lattus se hiciera de un lugar importante dentro de la Compañía de Teatro de la Universidad de Chile. Se ganó la confianza de Pedro de la Barra merced a su compromiso y trabajo, y se transformó en un líder natural dentro de los actores, quienes lo escogieron como su representante dentro del Consejo del Teatro, dirigido por Pedro de la Barra. Como lo recuerda el mismo Ángel Lattus:

A mí me eligieron un tiempo representante de actores. Entonces ahí discutían las cosas y uno, callado, yo como actor nunca me metí ni influí en contra de cosas porque nosotros éramos los obedientes, los que cumplíamos la misión de graficar o de mostrar las intenciones artísticas que el director estaba dando a través del concejo (...) llevaba algunas mociones de los actores o peticiones pero eran muy vagas, no injería mucho porque no tenía mucho conocimiento. Entonces ahí empecé yo conociendo un poco como

trabajaban pero siempre observando, observando, observando.
(LATTUS VODANOVIC)

La capacidad de observar, de escuchar y exigirse al máximo le han permitido a Ángel Lattus convertirse en un actor de excepción, preocupado por cada detalle, esos que muchos dejan al azar. Para Lattus nada es casualidad en el teatro. Por eso se prepara día a día, para estar presente en cada detalle que envuelve un montaje, una interpretación, y que lo han llevado a convertirse en el actor más importante e influyente de la historia de Antofagasta. Para Marco Antonio de la Parra, Ángel Lattus es un artista que tiene una entrega muy importante, que siempre está dispuesto y logra trabajos muy finos, de mucha delicadeza. Agrega también que es un actor de una categoría superior, con una capacidad de entrenamiento físico admirable para su edad.

Daniel Lattus define a su padre como un actor mañoso, muy puntual, que entregaba tranquilidad porque estaba listo cuando había que estarlo. Domingo Ortega agrega a esto que la dicción fue siempre el talón de Aquiles de Ángel Lattus, pero que independiente de esto

(...) Es un actor técnicamente muy dotado, con una gran intuición, un registro muy amplio, que le permite elaborar creaciones muy diferentes unas de otras. Entra en el juego teatral conociendo perfectamente el oficio, desde la acción hacia la emoción, y no al revés, como muchas escuelas equivocadamente enseñan a los nuevos intérpretes. Su trabajo de movimiento corporal unido a su conexión con el texto son lecciones magistrales sobre el escenario
(ORTEGA CRIADO)

Raúl Rocco, discípulo de Ángel Lattus y hoy Director de la Compañía de la Universidad de Antofagasta, rememora una anécdota que grafica claramente

al Lattus actor y su frialdad a la hora de resolver las eventualidades que pudiesen surgir en escena. Recuerda Rocco que durante una función del montaje *Matatangos*, de Marco Antonio de la Parra, Ángel Lattus salió sorpresivamente de la escena. Era una obra en la que intervenían tres actores y, ninguno salía de escena. Sin embargo, en una función, Lattus salió sorpresivamente de escena un momento:

Le había venido una colitis fulminante que no aguantó. Salió corriendo al baño según nos contó después, nos matamos de la risa hasta hoy día, porque dice que llegó, se bajó los pantalones, ¡Fuá!, se levantó los pantalones y volvió al escenario, una cosa que dice que fue horrible pero fue la única forma que tuvo que hacerlo, y fue arriesgado porque estaba en escena, si no podía salir, si nadie salía.
(ROCCO ROJAS)

Marco Antonio de la Parra también recuerda ese episodio y destaca la capacidad de Lattus para solucionar los problemas desde el humor, tener siempre una salida ante cualquier imprevisto. Su intuición innata y todo el oficio adquirido lo hacían capaz de manejar esa y otras situaciones peores, sin desesperarse, simplemente encontraba la manera precisa de destapar cualquier situación que pudiese complicársele.

A pesar de su reconocida calidad actoral, de su vasta trayectoria como intérprete y director teatral, y de la capacidad de gestión que demostró a la cabeza de la *Compañía de Teatro* de la Universidad de Antofagasta, fue recién en el año 2001 que Ángel Lattus tuvo la oportunidad de llegar como actor invitado al *Teatro Nacional Chileno* en el montaje de Marco Antonio de la Parra *Estamos en el aire*. Fue por iniciativa e insistencia del propio dramaturgo que

Lattus llega a la capital para participar del montaje ya que, según palabras del propio de la Parra

Lo había visto actuar muchas veces a Ángel y me gustaba mucho su trabajo y tenía esta obra en que el personaje del padre requería un actor muy versátil que no encontraba dentro de los actores de edad en Santiago (...) entonces Raúl Osorio me encargó esta obra y yo le dije si podía dirigirla. A Raúl Osorio le pareció bien (...) y ahí yo pedí que lo trajeran, que se hicieran todos los sistemas para poder pagarle su estadía, su sueldo y poder contar con él porque no encontraba otro actor igual. (DE LA PARRA)

David Ojeda, director teatral español que asistió a Marco Antonio de la parra en la dirección de este montaje, reconoce que la llegada de Lattus al *Teatro Nacional Chileno*, fue un genuino reconocimiento a la labor realizada por Lattus, su esposa Teresa Ramos y, por supuesto, Pedro de la Barra en la ciudad de Antofagasta. Sin perjuicio de lo anterior, al mismo tiempo cuestiona por qué tuvo que pasar tanto tiempo para que Lattus, quien tenía más de sesenta años, fuera invitado al *TNCh* y se le reconociera su trayectoria:

Ángel a los sesenta años casi es invitado al Teatro Nacional (...) él lo vivió, y como una recompensa, pero también yo decía. -Qué coño recompensa, lo que tendrían que estar es poniéndote un pedestal-. O sea, has hecho teatro, cuando había que hacer teatro donde no había teatro. (...) defender teatro donde no había teatro, con un teatro mínimo, eso es lo que genera proyectos y son proyectos de una carga ideológica encomiable y de un nivel antropológico y sociológico de análisis profundo. (OJEDA ABOLAFIA)

Ahora bien, si hay algo en lo que se genera un consenso, es que Ángel Lattus es un actor, un artista que nunca ha renunciado a aprender, a seguir formándose y recibiendo de cada persona aquello que lo convierta en un mejor hombre de teatro. Domingo Ortega recuerda que, mientras dirigía *El cerco de Leningrado* en la Compañía universitaria antofagastina, ofreció un taller y Lattus

se inscribió de inmediato como participante, y que, durante el desarrollo del mismo no era el Director de la Compañía, ni el destacado actor, sino era uno más de los alumnos, produciendo la sensación en sus compañeros de que debían exigirse y entregarse por completo. Por otro lado, Stjepan Ostoic, alumno y compañero de Ángel Lattus en el Teatro Arlequín, destaca y valor de sobre manera que Lattus, a su edad y con su trayectoria busqué y disfrute seguir adquiriendo herramientas, trabajando con nuevos directores, tomando seminarios y cursos, etc.

Ángel Lattus conoció e internalizó el rigor, la disciplina, el respeto y el amor por la actividad que desarrollaba y fue ejemplo en carne viva de estos atributos para todas las generaciones de actores y directores que nacieron en el seno de la compañía antofagastina. Estas cualidades, que Lattus ponía en práctica como verdaderos mandamientos, fueron las que le valieron estar a la cabeza del conjunto teatral de la Universidad de Chile en Antofagasta. Claro que este episodio, Ángel Lattus lo define casi como una casualidad y lo recuerda con mucho humor, ya que se produjo de manera fortuita: Luego del Golpe de Estado en 1973 y, tras la renuncia obligada de Pedro de la Barra, Boris Stoicheff, que venía de la Universidad de Chile en Santiago, asumió por algunos años el cargo de Director, pero finalmente renunció y la Dirección quedó constituida en una dupla compuesta por Omar Galarce en la parte artística y José Santander en la parte administrativa. Sin embargo, en 1978, Omar Galarce renuncia sorpresivamente y se radicó en Bélgica. Entonces, se

produjo un consenso dentro de los integrantes de la Compañía, y Ángel Lattus fue propuesto para hacerse cargo de la Dirección Artística del grupo.

Al poco tiempo de asumir la dirección artística del grupo, luego de ciertas diferencias que se produjeron con José Santander, se unificó la parte artística y administrativa en un solo cargo que fue ocupado por Lattus. Como director, intentó en todo momento seguir la pauta dejada por su maestro, haciendo rotar la dirección de las obras, gestionando la venida de directores invitados de trayectoria como Eugenio Guzmán (quien ya había estado en Antofagasta durante el período de Pedro de la Barra), y renovando el elenco con “savía nueva”, producto del trabajo que realizaban con los jóvenes.

En 1979 se realizó un nuevo montaje bajo la dirección de Eugenio Guzmán, **La visita de una vieja Dama** (sic) de Friederich Dürrenmatt. Trabajó con los actores de la compañía de Teatro, alumnos de los cursos prácticos y de la Compañía Juvenil de Teatro del Liceo Experimental Artístico, dependiente del Departamento de Arte.

Durante los años 1979, 1980 y 1981 tomaron la dirección de obras Ángel Lattus, José Santander, Carlos Núñez y Teresa Ramos, fortaleciendo las relaciones del grupo y ahondando su experiencia y proyección como directores.

Nuevos actores se integran a la Compañía: Jorge Jordá, Carlos Farías, Raúl Rocco y Gimena Cancino, revitalizando aún más el nunca decaído entusiasmo de “los veteranos”. (RAMOS RAMÍREZ, Historia de la Compañía de Teatro de la Universidad de Antofagasta 1962-1992)

Teresa Ramos, esposa y fiel compañera de Lattus, reconoce que Ángel vivió como Director una época muy dura, en la que tuvo que enfrentarse con cada rector de turno para que la Compañía no perdiera el lugar que le correspondía dentro de la vida cultural de la ciudad. Lattus tenía constantes

enfrentamientos con los rectores designados. Sin embargo, nunca tuvo miedo de ser removido de su cargo, y su capacidad para dialogar y plantear sus ideas lo ayudaron a su gestión y a mantener la actividad de la agrupación. Trabajar con la que era su compañera de vida, generó ciertos conflictos en la pareja, pero para Ramos, nunca fue algo que los desuniera o provocase algo más que una discusión artística.

Como mencionamos, Ángel Lattus asume como Director en plena Dictadura Militar, y Raúl Rocco, actual Director de la Compañía, recuerda una situación que puso a prueba el amor incondicional de Lattus por el teatro. Fue en una visita del dictador la ciudad de Antofagasta. Rocco recuerda que todos los Directivos de Unidad de la Universidad debían presentarse y desfilar frente a Pinochet el día que arribaba a la ciudad. Luego de varios días de negativa, Lattus accedió a desfilar, para no exponer al grupo.

Y nos contó que iba revuelto por dentro (...) y que cuando se iba acercando le empezaron a correr las lágrimas. Dice que cuando pasó por el costado hizo un gesto casi mínimo, pero lo hizo, de escupir hacia el lado. Y siguió. Ese escupo fue como un desahogo para poder seguir mientras le corrían las lágrimas. Pasó y cuando terminó me recuerdo que le dijo a uno que había ido a verlo -Que conste que sólo lo hice por el teatro-, le dijo. Y claro, para nosotros fue una cuestión muy fuerte, porque nosotros sabíamos, sobre todo con el Pinochetismo avanzado, fue en el año ochenta y tantos todo lo que le pudo haber costado hacer ese acto. Lloró, lo escupió, y lo hizo por el teatro. Ese es Ángel Lattus. (ROCCO ROJAS)

El año 1985, Ángel Lattus fue becado por la *Matica Iseljenika Kravaske*, entidad de la entonces Yugoslavia, para estar dos meses en Zagreb y hacer un curso sobre conocimiento del Teatro Yugoslavo. Según palabras de

su esposa, Ángel Lattus no quería realizar el viaje y fue gracias a su insistencia y la de Carlos Núñez, que aceptó y emprendió rumbo a la actual Croacia. La Universidad le mantuvo su sueldo y su cargo gracias a la gestión realizada por el mismo Carlos Núñez. El viaje resultó muy productivo para Lattus y beneficioso por ende para la Compañía ya, al volver, dirigió una innovadora versión de *El Lazarillo de Tormes*, de Isidora Aguirre, donde puso a disposición del trabajo todas las herramientas adquiridas durante su permanencia en el país europeo, centrando su dirección en el trabajo corporal y vocal de los actores y trabajando sin elementos técnicos. A propósito de la manera que tenía su padre para dirigir, Daniel Lattus rescata su capacidad de solucionar y crear sin elementos tecnológicos, sino desde la capacidad creativa del actor, agotando todas sus posibilidades antes de recurrir a un artificio técnico externo.

Domingo Ortega destaca de Lattus, la capacidad de unificar el rigor y la disciplina del trabajo, con la familiaridad en el trato a las personas. Gracias a esto, podía sobrellevar situaciones incómodas o complicadas, y las encauzaba con firmeza, pero al mismo tiempo de manera afable. Una situación difícil se dio, como recuerda Gimena Cancino, actriz de la Compañía, durante una itinerancia en el año 1993. El grupo realizó una gira desde Arica hasta Santiago, pasando no sólo por las grandes ciudades, sino por los pueblos más pequeños. Eran días intensos, en los que por la mañana se presentaba *La Pandilla del Arcoíris*, obra infantil; por la tarde hacían función de *El Jaguar Azul* y luego continuaban el viaje; así, día tras día. Antes de llegar a Santiago, ya con elenco

colapsado de tanto trabajo, Ángel Lattus dio la orden de comenzar una “guerra” con las bolsas negras donde guardaban la “basura” que recolectaban en *La Pandilla del Arcoíris*. Cancino lo definió como un momento de catarsis, en el que comenzaron a golpearse con las bolsas dentro del bus que tenían a disposición para la gira. Cuando Lattus llamó a la calma nuevamente, tiraron las bolsas a la basura y siguieron el viaje. El problema fue que, las bolsas que dejaron en el camino, contenían también la utilería y vestuarios de *El jaguar Azul*. Llegaron a Santiago sin la implementación para la obra y, mientras realizaban la obra infantil, el resto de los integrantes de la Compañía se dedicó a conseguir los vestuarios y la utilería para poder realizar la función de la tarde. Afortunadamente lograron el objetivo y pudieron completar la itinerancia.

Cuando hablamos del por qué el año 2005 Ángel Lattus dejó de ser Director de la Compañía luego de veintisiete años de una positiva gestión, Daniel Lattus reconoce no saber exactamente cuáles fueron los motivos que tuvieron las autoridades universitarias para fraguar la destitución de Lattus sin embargo apunta:

Me imagino yo que no sé, deben haber considerado muy anciano a mi papá para un cargo como ese, pero no se justifica tampoco. A lo mejor deben haber dicho -este caballero lleva muchos años ahí en el cargo, hay que removerlo, hay que darle un nuevo espíritu, hay que refrescar ahí las generaciones- y se hizo no más.
(LATTUS RAMOS)

No obstante, algo que, según palabras del propio Lattus Ramos, a su padre le dolió mucho fue no haber sido notificado de manera oficial, como debe

ser, que iba a ser destituido de su cargo, considerando su trayectoria y los años que llevaba a la cabeza de la agrupación. Se solicitó entonces, desde la Universidad, una terna de postulantes a la Dirección de la Compañía, en la cual iba el nombre del sucesor natural de Ángel Lattus, Raúl Rocco. Dicha terna fue rechazada y se solicitaron otros postulantes, entre los cuales apareció el nombre de Alberto Olgún, quien había vuelto hacía un par de años luego de realizar los cursos del Magíster de Dirección Teatral en la Universidad de Chile. Fue Olgún quien finalmente asumió el cargo vacante del destituido Ángel Lattus. Para Daniel Lattus:

Yo creo que eso fue desconocer el legado de Pedro de la Barra porque digamos que si alguien es el continuador lógico de la labor de mis viejos es Raúl, entonces obviamente él es quien debiera haber quedado en el cargo. (LATTUS RAMOS)

3.4. EL LEGADO ARTÍSTICO Y PEDAGÓGICO DE ÁNGEL LATTUS.

3.4.1. Su labor pedagógica en Antofagasta

Ángel es un ser, una persona que a la edad de él quedan pocos en el mundo. Es una persona generosa, de entregar lo que sabe, lo que hace de forma honesta, no se guarda nada para él, sino que lo dice, a lo mejor un poco impetuoso en decir las cosas y después pide perdón, pide disculpas. (GONZÁLEZ TRONCOSO)

Ángel Lattus volcó toda su experiencia, su vocación y su formación artística y normalista en pos del surgimiento y desarrollo de nuevos y jóvenes talentos que vinieran a aportar a la producción teatral antofagastina. Sabía de la importancia de la formación que había recibido personalmente de don Pedro de la Barra y, por lo mismo, tenía la responsabilidad de entregar todo aquello que le había sido regalado. Lattus se convirtió, como si algo le faltase a su vasta trayectoria de actor y director, en un formador para las generaciones que vinieron e hicieron carrera en la Compañía de Teatro de la Universidad de Antofagasta. También, haciendo clases en diferentes establecimientos educacionales, formó a muchos jóvenes que se convirtieron en actores profesionales y otros que, aunque no se dedicaron a la actuación de manera profesional, descubrieron en el teatro una posibilidad de desarrollo humano.

Lattus supo siempre que la semilla del teatro debía ser plantada en los más pequeños. El teatro debía ser inculcado en los niños a través de las obras infantiles. En este sentido, Teresa Ramos apunta a la importancia del repertorio

infantil que desarrolla la Compañía, ya que esto permitió formar audiencia. De hecho, destaca que, por ejemplo, *La Pandilla del Arcoíris*, fue una obra que, a través de sus remontajes, traspasó generaciones de espectadores. Sin embargo, los talleres de teatro infantil también significaron un aporte importante en la formación de audiencia y la renovación actoral en la ciudad. A los niños debían apuntar si querían realmente ser agentes de cambio y si es que pretendían generar una renovación que les permitiese nutrir de energía joven el elenco de la Compañía y entregarle a Antofagasta niños que se convirtieran en adolescentes más conscientes, con una identidad y mentalidad crítica hacia la sociedad, siempre desde el arte. En este sentido Stjepan Ostoic y Daniel Lattus comparten y destacan la importancia del trabajo con niños que realizó Ángel Lattus, y la facilidad con la que se desenvolvía a la hora de traspasar el mensaje teatral. Daniel Lattus rescata que, a pesar de que a su padre no le sobraba la paciencia en su vida, se transformaba a la hora de entregar el mensaje teatral a los niños, a través de trabajos simples que lograban gran repercusión en éstos. Para Ostoic

Don Ángel tiene una capacidad increíble para trabajar con niños. Yo creo que nunca lo he visto en ninguna otra persona. La manera en la que él hace trabajar a los niños, en la que se acerca, en la que te hace tomártelo en serio, porque yo creo que eso es lo más importante. (OSTOIC PAPIC)

De hecho, Stjepan Ostoic sindicó a Ángel Lattus como el principal responsable de su acercamiento al teatro cuando, con apenas 11 años, lo tuvo como profesor en el Colegio San Luis de Antofagasta. Luego fueron

compañeros en el Teatro *Arlequín* de Antofagasta. Hoy Stjepan Ostoic desarrolla su carrera en Estados Unidos, más vinculado a proyectos audiovisuales, pero sin olvidar la primera formación que recibió por parte de Lattus cuando era un niño.

El Liceo Experimental Artístico de Antofagasta (L.E.A.) fue uno de los principales testigos de la labor pedagógica que realizó directa e indirectamente Ángel Lattus, debido a la repercusión que tuvo esta institución en cuanto a la cantidad de actores que salieron de este establecimiento educacional para integrarse a la *Compañía de Teatro* de la Universidad de Antofagasta, como también aquellos que partieron a Santiago y al extranjero a realizar sus estudios de Actuación y Dirección. Lattus hizo clases en el L.E.A. en los años 70 y 80 y, durante su período como profesor de la Especialidad de Teatro de dicho liceo, quizás los dos casos más emblemáticos de su labor pedagógica son los de Omar Awad Vega y Alberto Olguín Durán, ya que fueron formados directamente por Ángel Lattus mientras eran estudiantes del L.E.A. y son parte, hasta hoy, de la agrupación perteneciente a la Universidad de Antofagasta. Awad se ha destacado como actor, mientras que Olguín, que comenzó como actor, ha realizado la mayor parte de su carrera como director, llegando incluso a reemplazar al mismo Lattus en el cargo de Director de la Compañía, lugar que ocupó entre los años 2005 y 2014. Ahora bien, cuando hablamos de una labor pedagógica indirecta, nos referimos a que, gracias a la labor formativa de Ángel Lattus en la Compañía, ingresaron a hacer clases al Liceo Experimental

Artístico Raúl Rocco, Gimena Cancino, Jorge González y el mismo Alberto Olguín, quienes continuaron, de cierta manera, la labor pedagógica que había iniciado años antes Lattus, formando muchos más jóvenes que continuaron su carrera actoral en la Compañía y otros lugares.

Sin embargo, el año 2002, Ángel Lattus volvió al Liceo Experimental, invitado para dirigir la parte teatral de la Opereta *Satán en la Tierra*, trabajo en el que se conjugaban todas las especialidades artísticas del establecimiento educacional (Orquesta Juvenil, Ballet, Danza Moderna, Artes Plásticas, Teatro y Coro Juvenil). En esta instancia, le tocó dirigir, entre otros a Alicia Jensen, Denise Juárez y Gonzalo Durán quienes, si bien es cierto, no fueron alumnos de Ángel Lattus, adquirieron muchas herramientas a partir de esta experiencia. Las dos primeras integraron, como actrices invitadas durante muchos años, la Compañía, donde pudieron desarrollarse y crecer como actrices y mujeres de teatro de la mano de Ángel Lattus y todos los demás integrantes de la Compañía. Por su parte Gonzalo Durán participó en la Compañía mientras aún era estudiante secundario y luego partió a estudiar actuación a Santiago, ciudad en la que hoy desarrolla su carrera profesional.

La labor educativa de Ángel Lattus incluyó también otros establecimientos educacionales de la ciudad como el Colegio *San Luis*, donde tuvo como su alumno a Stjepan Ostoic y a Rodrigo Florechaes, actor profesional que integró la Compañía en la década del 2000, y *The Antofagasta*

British School. Todo esto sin dejar de lado el trabajo con niños que realizó principalmente en las décadas del 80 y 90, así como también los talleres de teatro para adultos mayores, que propiciaba la Dirección de Extensión de la Universidad de Antofagasta, como comenta Daniel Lattus, cuando fue invitado por su padre a formar parte de un montaje que realizó con ese taller:

(...) mi viejo me invitó a participar de un montaje que él estaba haciendo con el Taller de Teatro del Adulto Mayor de la Universidad de Antofagasta que en ese tiempo tenía harto movimiento. Todos los talleres del adulto mayor a mediados de los noventa tuvieron un empuje súper fuerte a través de la Dirección de Extensión de la Universidad de Antofagasta. Ahí hacía talleres de teatro mi vieja, mi viejo, había cursos de expresión corporal, oral, todo para los viejitos.
(LATTUS RAMOS)

3.4.2. Su importancia en la formación de actores y en el desarrollo de la Compañía de Teatro de la Universidad de Antofagasta

Considero que Ángel es una leyenda viviente del teatro antofagastino y tenemos la suerte de tenerlo todavía, tenerlo lúcido, tenerlo con la energía. Como digo, es un animal de teatro que estoy seguro que va terminar sus días actuando, va a ser velado en el escenario y seguramente va a seguir actuando en el más allá.
(ROCCO ROJAS)

Gimena Cancino y Raúl Rocco ingresaron a la Compañía de Teatro el año 1981. Mientras eran novios, asistieron a presenciar los ensayos de la obra *Los Maridos engañan de 7 a 9*. Ante la ausencia de una de las parejas de la obra, Cancino y Rocco los reemplazaron y, finalmente, se quedaron con los roles e ingresaron así al grupo teatral antofagastino, del cual no salieron más.

Gimena ya conocía a Ángel Lattus, pero cuando ingresó a la Compañía reconoce que se convirtió en su maestro, en su escuela. De él aprendió sobre todo el rigor y la disciplina por el trabajo que se realiza. Para Raúl Rocco, Lattus va más allá de un Maestro y, junto a Teresa Ramos, son sus padres teatrales, quienes lo vieron nacer y desarrollarse en la actividad:

Mis primeras obras él (Ángel Lattus) y Teresa fueron los que me dirigieron. Me fueron formando desde el año 81 hasta el 85 que egresé de Pedagogía en Castellano, y tuve la suerte que me contrataran. Ellos me habían formado ya casi como en una escuela. No sólo a mí, sino que a todos los que estaban. (ROCCO ROJAS)

Rocco recuerda que, a pesar de la seriedad con la que fue recibido por Lattus, siempre notó gran respeto de parte del entonces Director y que inmediatamente, pudo comenzar a aprender silenciosamente de él.

El año 90, ingresó Jorge González, actor que también es parte del elenco hasta el día de hoy, quien recuerda cómo fueron los primeros encuentros con Lattus, cuando le ofrecieron la posibilidad de ser contratado. González, que había sido parte del taller universitario donde había tenido como profesores a Teresa Ramos y Raúl Rocco refiere, cuando le ofrecieron ser parte de la Compañía de manera oficial, Lattus creía que era demasiado serio, razón por la que no le llenaba en el gusto como actor. Sin embargo, con el correr de los años su relación se fue afianzando, llegando a ser amigos, como reconoce Jorge González.

Para David Ojeda, la tarea de Lattus de formar actores y producir un elenco estable en el tiempo es, en gran medida, gracias a la generosidad que se desprende de su persona:

Yo creo que algo en el teatro que tiene que funcionar es la filantropía, y creo que él la lleva de bandera, se la inculcaron en el código genético, le metieron filantropía dentro de los ojos azules. Pero tiene algo genuino que es su filantropía y eso es lo que ha hecho ser el motor (...) te abre la puerta para que estés, te cede su corazón, su espacio, como tal, el que lo mancille, allá él, el que lo usurpe y lo malogre, allá él, y como tal pues es un hombre generoso, es un ser humano generoso. (OJEDA ABOLAFIA)

Ángel Lattus es una persona que transmite todo lo que sabe, que entrega con humildad sus conocimientos sin buscar retribución alguna. Forma actores como fue formado él, con amor, enérgicamente pero, sobre todo, con la convicción de que el teatro es un regalo y de que, tal como se lo regalaron a él, ahora él debe entregárselo a todo aquel que lo necesite. Jorge González apunta en este sentido que Lattus es un verdadero hombre de teatro. Que, a pesar de que partió siendo un actor y director intuitivo, fue formándose en base a rigor, estudio y dedicación; y es hoy un libro abierto a entregar todo lo que sabe. Daniel Lattus apunta que, si bien no siempre utilizaba los términos técnicos o académicos más adecuados, siempre sus consejos, sus direcciones y sus reflexiones apuntaban a la resolución de los problemas y que, estuviese barriendo o predicando Stanislavski, había algo en su presencia, que te hacía confiar en que lo que te estaba entregando, era un instrumento útil para resolver un problema.

Rocco, Cancino y González han desarrollado su carrera no sólo en la actuación, sino también en la dirección y ejerciendo la docencia, tomando en ese sentido el testimonio dejado por Ángel Lattus. Desde su rol de docentes, también reconocen la importancia de la formación entregada por Lattus y cómo han tratado ellos de traspasarla a sus estudiantes. Gimena Cancino reconoce que la disciplina la ayuda hasta el día de hoy e intenta transmitírsela a sus estudiantes de la misma manera como Lattus se la transmitió a ella cuando recién comenzaba.

Cuando nos preguntamos qué legado ha dejado Ángel Lattus en la *Compañía de Teatro* y sus integrantes, Raúl Rocco piensa que es la forma en la que Lattus siente el teatro y, esa forma de sentir el teatro, engloba una serie de características que quizás no fueron explicitadas verbalmente por Lattus pero que, al realizarlas todavía, fueron tomadas por Rocco: El respeto y el sentido de templo que tiene el teatro, su trabajo de concentración, el estudio de cada detalle. A la hora de definir a Ángel Lattus, Rocco utiliza espontáneamente el concepto de “animal de teatro”. Gimena Cancino en tanto concuerda cuando se habla del teatro como un templo para Lattus y del respeto que se le debe tener a este templo, pero también al público, a los propios compañeros y al trabajo mismo sobre todo.

Ese legado, que Ángel ha sabido transmitir de manera genuina y desinteresada, esa capacidad de luchar contra viento y marea por desarrollar y

dignificar la actividad teatral de la ciudad y mantener en lo más alto a una Compañía durante tantos años, sin ningún reconocimiento más que su propio esfuerzo y el de sus compañeros es lo que para David Ojeda catapultan a Ángel Lattus a la categoría de maestro:

Así de claro, (Ángel Lattus) es un maestro. Alguien que hizo su vida en el teatro, indujo una capacidad de elenco como la que ha gestado y supo ser paciente, pedagogo y a la vez instructor de toda una serie de generaciones de artistas en Antofagasta. Me parece que es un gran maestro, eso es un maestro. No hay otra diferencia. ¿Qué fue lo que hizo Stanislavski? Fue eso. (OJEDA ABOLAFIA)

Ojeda se refiere a la *Compañía de Teatro* de la Universidad de Antofagasta como un Teatro de Arte, que mantiene un elenco estable de distintas generaciones, que es también una escuela de formación y que desarrolla diversos proyectos de investigación y creación consolidando distintos niveles de compañía. Para esto, lógicamente se necesita la figura de un maestro que conduzca todo este trabajo, como lo fue Stanislavski en el *Teatro de Arte* de Moscú. Lattus emergió como esa figura en Antofagasta, por lo que se hace muy difícil pensar en la *Compañía de Teatro* de la Universidad de Antofagasta sin su persona, sin la energía que lo llevaban a defender al teatro contra cualquiera, sin su mano dispuesta a ayudar a quien fuera. Resulta complicado pensar en la Compañía del Teatro Pedro de la Barra sin Ángel Lattus porque, como señala Ojeda, todo lo que existe en ese teatro pasó a ser parte del avatar de Lattus, y es fruto de su perseverancia y tenacidad.

3.4.3. Festival Internacional de Teatro Zicosur Pedro de la Barra

En la presentación que hicimos del Festival, (Ángel Lattus) nos emocionó a todos con un discurso no escrito, sino dictado por su corazón, con el que, mirando a Teresa como su cómplice, aseguró que cumplían así el sueño del maestro Pedro de la Barra, que quería poder reunir en un festival de máximo nivel a compañías de los países vecinos y amigos. (ORTEGA CRIADO)

Uno de los grandes sueños que tenía Pedro de la Barra para la ciudad de Antofagasta era organizar un festival de teatro que reuniera compañías de teatro de los países limítrofes (sur de Perú, norte de Argentina y Bolivia). Ese sueño, que de la Barra no pudo ver consolidado, se transformó entonces en un objetivo y una cuenta pendiente para Ángel Lattus y su esposa Teresa Ramos, como lo reconoce el mismo Lattus. La idea era reunir compañías, no de las grandes capitales, sino de ciudades más pequeñas del Perú, Bolivia y Argentina y crear así, además de un festival de teatro, una red que les permitiera mayor integración y cooperación artística; pero también a Lattus se le había metido en la cabeza que debía cumplir el sueño de su Maestro, que era una bonita manera de honrar su memoria y su legado y de regalarle a la ciudad la posibilidad de ver espectáculos teatrales de países vecinos.

Al igual que como lo hicieron durante los años de gestión de Ángel Lattus a la cabeza de la Compañía, los Lattus Ramos no escatimaron en golpear puertas, una tras otra, a fin de materializar el sueño del maestro pero sin resultados concretos hasta 1998.

Teresa Ramos, quien tenía relación de amistad con la esposa de Pedro Araya Ortiz, alcalde de Antofagasta en esos años, convenció a su esposo para que se reuniera con el edil, y le presentara la propuesta. No conocían aún el ZICOSUR, por lo que el proyecto hablaba sólo de un Festival Internacional de Teatro, un Festival de Teatro Andino.

Lattus reconoce que no mantenía una relación ideológica con el alcalde Araya, pero la posibilidad de concretar por fin el anhelado encuentro teatral era más importante y se presentaron ante el Jefe comunal. Pedro Araya se entusiasmó con la propuesta y les entrega cinco millones de pesos y pone a disposición un vehículo municipal con el que recorren poblaciones de la ciudad buscando espacios que fuesen propicios para la presentación de las obras.

Ramos cuenta que con cinco millones asegurados, Lattus presentó el proyecto en la Universidad de Antofagasta. Como contaba con el apoyo del alcalde Araya Ortiz, las autoridades universitarias le entregaron cinco millones de pesos más, a través de la Dirección de Extensión y Comunicaciones y Vicerrectoría Económica.

El Festival comenzaba a tomar forma, aunque con diez millones de pesos era poco lo que se podía hacer. Sin embargo, no perdieron la fe y creían que, al menos una o dos compañías podrían llevar a la ciudad para mostrar sus trabajos a la comunidad. Ramos relata que, mientras caminaban por la Avenida Brasil de Antofagasta

Nos encontramos con el Gobernador de esa época que era un profesor amigo de Ángel y le dice -Oye, tú me puedes ayudar, porque tenemos diez millones de pesos y queremos hacer un festival internacional de teatro pero no tenemos más plata, ¿tú sabes si del gobierno nos pueden ayudar?- y nos dijo -anda a hablar con la persona precisa que tiene plata en este momento y esa persona te puede ayudar-. (RAMOS RAMÍREZ, Entrevista a Teresa Ramos Ramírez)

Esa persona resultó ser el Secretario Ejecutivo de la Oficina de Integración de la región de Antofagasta de la época, Ernesto Tapia Montaner. Tapia Montaner recibió a ambos gestores y se interesó por la propuesta a tal punto que comprometió un aporte de quince millones de pesos para la producción y realización del Festival, poniendo como exigencia que el encuentro se llamara Festival Internacional de Teatro Zicosur. Esto a raíz de la consolidación de la Zona de Integración del Centro Oeste de América del Sur (ZICOSUR), que buscaba la integración y cooperación económica, comercial y cultural de algunas regiones de Sudamérica. En esta búsqueda de la integración, el Festival Internacional de Teatro se convertía en un éxito para las autoridades regionales.

Ernesto Tapia Montaner fue fundamental no sólo por la gestión para la donación de los quince millones de pesos restantes, sino también porque administró él ese dinero, facilitando así la tarea a Ángel Lattus y Teresa Ramos. A la semana de haberse reunido con el matrimonio, Tapia le ofrece a Lattus que sea parte de una comitiva que viajaba a Salta, Argentina, al Encuentro Zicosur, para que pueda, de esta manera, hacer vínculos con compañías teatrales de esa zona. Ángel y Teresa le pedían a Ernesto Tapia contactar a los grupos,

realizar viajes entre otras actividades y éste hacía todos los trámites necesarios y les conseguía los pasajes, alojamientos, contactos y todo lo que necesitara la pareja. De esta forma fue que generaron los primeros vínculos que se mantienen hasta el día de hoy como David Mondacca, de Mondacca Teatro de Bolivia; y José Luis Ardissonne, fundador de *Arlequín Teatro* de Paraguay, por nombrar algunos.

Con veinticinco millones de pesos, el Festival se convertía en una realidad en el verano de 1999. Ángel Lattus accedió a la exigencia de Ernesto Tapia respecto a bautizar el Festival con el nombre de Zicosur, pero, y como no podía ser de otra forma, le agregó el nombre de su maestro, quedando como *Festival Internacional de Teatro Zicosur Pedro de la Barra*.

Ángel Lattus cumplió con su palabra, con ese compromiso que en secreto le hizo a su maestro mientras recorría los pasillos del Teatro y conversaba con Pedro de la Barra, que desde algún lugar lo escuchaba, le respondía y le agradecía. La primera piedra ya había sido puesta, por el matrimonio Lattus Ramos, discípulos del maestro de la Barra. El *Festival Internacional de Teatro Zicosur Pedro de la Barra* llegó en enero de 1999 y fue recibido y celebrado como un hijo más por la pareja y por todos los miembros de la Compañía.

Fue una semana en que las tardes y noches de Antofagasta se llenaron de teatro para todos los gustos, pero que también implicó un desgaste que fue

sobrellevado con generosidad y amor por los integrantes de la Compañía de Teatro pues, como relata Gimena Cancino:

Los primeros años nosotros nos encargábamos de los grupos, era una semana terrible de trabajo, pero encantadora en cuanto todo lo que conocías, a lo que veías, los grupos que venían, al compartir, al poder establecer contacto". Domingo Ortega agrega que "para cualquier artista que se precie, si el paraíso existe, esas jornadas eran como estar en el mismo cielo, desde que nos levantábamos a desayunar hasta las cenas con largas conversaciones entre artistas de distintos países. (CANCINO DEL CANTO)

Durante los primeros cuatro años, el *Festival Internacional de Teatro Zicosur Pedro de la Barra* se desarrolló gracias a la asignación directa de fondos otorgados por la Universidad de Antofagasta, la Ilustre Municipalidad de la ciudad y el Gobierno Regional. Sin embargo Lattus comenta que ese apoyo desapareció cuando dejó su cargo Tapia Montaner. Apareció en ese momento el Fondo nacional de Desarrollo Regional, FNDR, y el proyecto del Festival fue enviado a esa instancia para obtener financiamiento. Para postular con el Festival a los Fondos regionales, sus gestores tomaron la decisión de salir de la Universidad de Antofagasta, creando de esta forma la *Agrupación Artístico Cultural Pedro de la Barra*. Teresa Ramos explica la razón por la que tomaron esta determinación. Al dejar de recibir asignación directa del Gobierno Regional, debían postular el proyecto a diversos fondos. Sin embargo, la Universidad no podía optar a estos financiamientos porque, la Universidad tenía un presupuesto para proyectos de Extensión, por lo que si seguían bajo el alero universitario, solo contarían con los cinco millones de pesos de la Municipalidad y los cinco millones de la Universidad. De esta forma y, contra el tiempo,

realizaron los trámites y reuniones pertinentes para conformar la Agrupación y acceder así al FNDR, pero también al apoyo de empresas privadas, lo que les ha permitido permanecer en el tiempo.

Daniel Lattus, programador del Festival, agrega que la separación de la Universidad de Antofagasta, a través de la creación de la *Agrupación Artístico Cultural Pedro de la Barra*:

Es para darle una crianza independiente a esta guagua ya adolescente, para no dejarla, precisamente, como una iniciativa personal que se concreta año a año, sino para dejarla como una institución (...) llevar a cabo una fundación, una fundación del Festival de teatro Zicosur, porque eso nos daría un poder institucional mucho más grande para llevar esto al infinito. (LATTUS RAMOS)

A pesar de que el Festival se separó de la Universidad de Antofagasta y de la Compañía de Teatro para pasar a ser organizado por la *Agrupación Artístico Cultural Pedro de la Barra*, el “germen festivalero” ya había sido esparcido por el Teatro Pedro de la Barra, por lo que los actores y técnicos de la Compañía se pusieron a disposición del evento teatral más importante del verano en la región, integrándose a la Agrupación para solidificar el proyecto y darle al Festival todas las condiciones para que “gozara de buena salud y larga vida”.

A medida que las ediciones del Festival se suceden son más los que continúan el camino trazado por Ángel Lattus y Teresa Ramos, compartiendo su amor y compromiso por entregarle a la región de Antofagasta, un festival que

esté a la altura; y defienden año a año la idea del Pedro de la Barra. Para Jorge González hablar del Festival Zicosur es hablar del matrimonio Lattus Ramos.

El Festival fue creciendo con el correr de los años, fue madurando y, como es natural, abriéndose cada vez a más espacios. Se sumaron sedes dentro de Antofagasta y también localidades de la región fueron invitadas a la fiesta, que comenzó a pertenecerle a la región y se instaló como una actividad tradicional de cada verano.

Ese sueño de organizar un pequeño festival andino, es hoy una realidad y se ha transformado en uno de los festivales de teatro más tradicionales y relevantes del país, reuniendo no sólo agrupaciones teatrales de todo Chile y los países limítrofes, sino abriéndose a recibir montajes de toda Sudamérica, España y Francia. Este año la Agrupación Artístico Cultural Pedro de la Barra recibió 260 postulaciones para la versión 2016, algo inédito para el Festival, pero también un premio para el sacrificio y trabajo de la Agrupación.

Aun así, desde el interior de la Agrupación reconocen los problemas y dificultades que deben enfrentar año tras año, las “acrobacias” que deben realizar para poder conseguir los fondos necesarios. Por lo mismo, Ángel Lattus junto a Teresa Ramos deben golpear puertas estatales y privadas en busca de completar el financiamiento para darle a la ciudad un evento de real calidad. Raúl Rocco lamenta el poco compromiso de las autoridades con la cultura, que obliga a mendigar recursos para el arte.. Quizá la respuesta más significativa a

esta falta de apoyo económico la encuentra Daniel Lattus cuando sostiene que en un momento, el apoyo del Gobierno Regional llegó a bordear los cien millones de pesos. No obstante, una vez que asumió el Gobierno de Sebastián Piñera, todos los aportes para estos proyectos se redujeron un cincuenta por ciento de manera automática.

Resulta increíble que, a pesar del prestigio que tiene el Festival, de la solvencia y la eficiencia mostrada por la *Agrupación Artístico Cultural Pedro de la Barra*, y del nivel artístico teatral existente en la región, que puede verse no sólo en el trabajo de la Compañía de la Universidad de Antofagasta, sino también en agrupaciones como *La Huella Teatro*, *Teatro Arlequín* y la Compañía *La Favorecedora*, aún no se comprometa por parte del Estado y de la empresa privada un financiamiento total y permanente al proyecto impulsado por el matrimonio Lattus Ramos. Daniel Lattus, al ser consultado sobre por qué el ánimo por continuar con este encuentro teatral sigue intacto, a pesar de la falta de compromiso por parte de la autoridad estatal y de la empresa privada, esgrime que es un evento ya enraizado en la comunidad, lo que genera un compromiso por seguir realizándolo.

Luego de dieciocho años, el *Festival Internacional del Teatro Zicosur Pedro de la Barra* es, a nivel de gestión cultural, el máximo legado y el mejor regalo que Ángel Lattus, en compañía de Teresa Ramos, le ha entregado no sólo a la región de Antofagasta, sino también al país. Un encuentro teatral que

renueva los aires antofagastinos y que instala a Lattus como uno de los agentes culturales más importantes en la historia regional. Gimena Cancino reconoce la importancia de la gestión de Ángel Lattus que se ha traducido en la creación de redes con otras agrupaciones. Por su parte Domingo Ortega valora el aporte del Festival como el máximo legado de la pareja Lattus Ramos, prueba de aquello es el Premio APES que recibió el matrimonio el año 2007, en reconocimiento a su aporte artístico y cultural para la región y el país.

Raúl Rocco se atreve a aventurar un cambio de nombre del Festival de acuerdo al aporte realizado por Lattus:

Ese va a ser el mayor legado, si hay allí un aporte: Lattus es el fundador del Zicosur, es su mentor, y yo creo que finalmente se va a pasar a llamar Zicosur Ángel Lattus. Sí, ese es todo un aporte que ha hecho al movimiento cultural de Antofagasta. (ROCCO ROJAS)

CONCLUSIONES

Para hablar acerca del impacto y trascendencia que ha tenido y tiene la *Compañía de Teatro de la Universidad de Antofagasta* en el desarrollo cultural de la segunda región, se hace necesario dividir la labor que ésta ha cumplido durante sus 53 años. Pedro de la Barra no sólo actuó como el director que guio a un grupo hacia la excelencia artística, sino que se impuso la misión de instruir a los nóveles artistas con la disciplina y el rigor necesarios para quienes pretendían hacer de esta actividad, su profesión. Pedro de la Barra inició en la agrupación antofagastina un proceso de formación de nuevas generaciones interesadas en las artes escénicas, transformando a la Compañía en un “teatro escuela” como bien menciona David Ojeda. Este es, sin lugar a dudas, uno de los mayores aportes, que ha tenido un alto impacto, volviendo al grupo universitario y sus integrantes en una fuente inspirador y una instancia formativa para jóvenes que luego desarrollaron sus propias búsquedas, estudios y compañías; consolidando un movimiento teatral serio y sólido.

El sentido de pertenencia que siente el público antofagastino por la Compañía, demostrado a lo largo de su historia y exaltado cada verano durante el *Festival Internacional de Teatro Zicosur Pedro de la Barra*, es otro aspecto importante a considerar. La Compañía ha sido capaz de generar y formar generaciones de espectadores, que fueron creciendo y desarrollándose a la par que los actores. Para que esto pueda ser posible, fue clave la decisión del

equipo de Pedro de la Barra, de poner como condición para su estadía en la ciudad, que el grupo estuviera compuesto sólo por actores nortinos. Otro factor que ha ayudado en el arraigo de los antofagastinos por su compañía, es el hecho de que es una compañía profesional, con un equipo artístico y técnico contratado, además de ser un grupo que sobrevivió a la dictadura militar, sin interrumpir su labor productiva, ni su capacidad de gestión

La experimentación que ha sostenido a lo largo de estos 53 años la agrupación teatral universitaria, se ha reflejado en la inagotable producción de montajes; en los directores y actores invitados; en las participaciones en festivales nacionales e internacionales; y en los diferentes niveles de compañía que mantiene (*Taller universitario, Compañía Óscar Vigouroux*), transformando al teatro Pedro de la Barra, en la principal casa teatral de Antofagasta y el norte del país.

Un último atributo que realza el impacto y trascendencia de la Compañía, es el hecho de que hoy existe en la ciudad un movimiento teatral que fue impulsado por la Compañía universitaria y que, desde 2015, toma mucho más valor y fuerza con la apertura de la carrera de Licenciatura en Artes Escénicas en la misma Universidad. Sin embargo, es imposible pensar en esta carrera, y en esta proyección, de no ser por el trabajo que se realizó en la *Compañía de Teatro de la Universidad de Antofagasta* durante todos sus años de actividad.

Como ya mencionamos anteriormente, y como recalca Marco Antonio de la Parra, se hace muy difícil pensar en la *Compañía de Teatro de la*

Universidad de Antofagasta, sin que aparezca la figura de Ángel Lattus, un artista que ha estrenado, como actor, alrededor de 100 obras sólo en la *Compañía de Teatro de la Universidad de Antofagasta*, además de haber dirigido otras 30; fue Director del grupo teatral de la Universidad durante 27 años; ha sido formador de tres generaciones de actores en la Compañía, de los que, parte importante de ellos, se encuentra desarrollando su carrera de manera profesional; fue profesor de teatro en varios establecimientos educacionales de Antofagasta, además de la academia del Teatro *Arlequín*; fue invitado el año 2001 a actuar al *Teatro Nacional Chileno*; organiza desde 1999 el festival de teatro más importante del norte y uno de los más importantes del país; y fue reconocido, junto a su esposa Teresa Ramos, con el Premio APES 2007 por su aporte de excelencia al arte y la cultura. Estos antecedentes podrían bastar para concluir que se trata del hombre de teatro más importante de la historia de la región de Antofagasta. La trayectoria de Ángel Lattus no deja espacio para la duda respecto de su trascendencia artística para Antofagasta.

Sin embargo, lo interesante es que, luego de conocer su historia y su vasta actividad artística, nos encontramos con los testimonios de aquellos que, de alguna u otra manera, han sido parte de estos 52 años de teatro del profesor normalista. Entonces, cuando David Ojeda contesta tajantemente que Ángel Lattus es un maestro o Domingo Ortega se refiere a él como “El maestro Lattus”, todo ese currículum toma cuerpo y se convierte en historia viva. Son

dos directores españoles, que reconocen que fue una suerte encontrarse con Lattus y que hoy, aún más de diez años después de haberlo conocido, lo siguen admirando y respetando. Cuando Gimena Cancino ve en Ángel Lattus a su “escuela” o Raúl Rocco lo siente como su “padre teatral”, es que estamos frente a la figura de un artista desinteresado, que como bien menciona Marco Antonio de la Parra, carece de ego. Un verdadero hombre de teatro que regaló su experiencia y entregó todas las herramientas que le habían sido dadas, no para realzar su figura, sino para engrandecer al teatro antofagastino, al teatro del norte.

Podemos decir entonces, después de lo expuesto en las páginas anteriores, con confianza y convicción, que Ángel Custodio Lattus Vodanovic, el profesor normalista nacido en la oficina salitrera José Francisco Vergara, que fue encantado y guiado teatralmente por Pedro de la Barra, es un maestro del teatro y para el teatro.

Hoy, al construir este relato que rescata la historia de la *Compañía de Teatro de la Universidad de Antofagasta* y de Ángel Lattus como su referente máximo, no pretendemos rendirles un homenaje. Es algo más simple que eso. Este trabajo viene para comenzar a saldar una deuda. Una deuda que tenemos nosotros, pero también una deuda que tiene el teatro chileno y sus instituciones con la Compañía, con el Teatro *Pedro de la Barra*, y con Lattus. Raúl Rocco advierte la suerte que tenemos de contar con Ángel Lattus lúcido, enérgico y

con ganas de seguir aportando con su experiencia y trabajo. A su vez, también es una suerte tener para Antofagasta y el teatro chileno una Compañía estable, profesional y con una sala permanente como espacio de producción y de formación teatral.

Es hora entonces de comenzar a saldar esa deuda, como bien comenta

David Ojeda:

(...) Ojalá la crónica en Chile se ocupe de meterlo en sus documentos (el trabajo de Lattus y de la Compañía), porque también eso pasa en los países, miramos siempre a las grandes compañías que duran en el tiempo: Eugenio Barba, el *Odin Theatre* y sus cincuenta años de existencia. Miramos para afuera, miramos más allá de las cordilleras y luego no vemos lo propio, lo genuino. (OJEDA ABOLAFIA)

BIBLIOGRAFÍA

- ARCE RAMÍREZ, Isaac. *Narraciones históricas de Antofagasta*. Antofagasta: Ediciones PROA, 2004.
- BRAVO ELIZONDO, Pedro. *Cultura y teatro obreros en Chile: 1900-1930*. Madrid: Ediciones Michay, 1986.
- . *Raíces del teatro popular en Chile*. Impresos D&M, 1991.
- CANCINO DEL CANTO, Gimena. *Entrevista a Gimena Cancino del Canto Ornella ROCCO CANCINO*. 27 de agosto de 2015.
- CASTEDO-ELLERMAN, Elena. *El teatro chileno de mediados del siglo XX*. Santiago: Andrés Bello, 1982.
- CORREA SUTIL, Sofía, y otros. *Historia del siglo XX chileno: Balance paradójico*. Santiago: Editorial Sudamericana Chilena, 2001.
- DE LA PARRA, Marco Antonio. *Entrevista a Marco Antonio de la Parra Pablo LÓPEZ LEAL*. 26 de agosto de 2015.
- Departamento de Arte sede Antofagasta Universidad de Chile. «Pedro de la Barra García: "El hombre y su obra".» Antofagasta, Julio de 1978. Discursos de homenaje a Pedro de la Barra García.
- GONZÁLEZ PIZARRO, José Antonio. *Andrés Sabella: Itinerario biográfico y obra literaria de un hombre del desierto de Atacama*. Antofagasta: Ediciones Universitarias, 2013.
- GONZÁLEZ TRONCOSO, Jorge. *Entrevista a Jorge González Troncoso Ornella ROCCO CANCINO*. 27 de agosto de 2015.
- GREZ TOSO, Sergio. *Los anarquistas y el movimiento obrero: La alborada de "la Idea" en Chile, 1893-1915*. Santiago: LOM Ediciones, 2007.
- LAFERTTE, Elías. *Vida de un comunista*. Santiago: Imprenta Horizonte, 1961.
- LATTUS RAMOS, Daniel. *Entrevista a Daniel Lattus Ramos Pablo LÓPEZ LEAL*. 1 de septiembre de 2015.

- LATTUS VODANOVIC, Ángel. *Entrevista a Ángel Lattus Vodanovic Ornella ROCCO CANCINO*. 27 de septiembre de 2015.
- NÚÑEZ, Carlos. *Entrevista a Carlos Núñez Ornella ROCCO CANCINO*. 1 de noviembre de 2015.
- OJEDA ABOLAFIA, David. *Entrevista a David Ojeda Pablo LÓPEZ LEAL*. 2 de septiembre de 2015.
- Orlando, RODRÍGUEZ. *Teatro Chileno*. Santiago: Quimantú, 1973.
- ORTEGA CRIADO, Domingo. *Entrevista a Domingo Ortega Criado Ornella Rocco Cancino*. 31 de agosto de 2015.
- OSTOIC PAPIĆ, Stjepan. *Entrevista a Stjepan Ostoic Papic Ornella ROCCO CANCINO*. 15 de octubre de 2015.
- PRADENAS, Luis. *Teatro en Chile: Huellas y trayectorias siglos XVI-XX*. Santiago: LOM Ediciones, 2006.
- RAMOS RAMÍREZ, Teresa. *Entrevista a Teresa Ramos Ramírez Ornella ROCCO CANCINO*. 27 de septiembre de 2015.
- . *Historia de la Compañía de Teatro de la Universidad de Antofagasta 1962-1992*. Santiago: Memoria Universidad de Chile, 1992.
- ROCCO ROJAS, Raúl. *Entrevista a Raúl Rocco Rojas Ornella ROCCO CANCINO*. 22 de agosto de 2015.
- ROJO, Grinor. *Muerte y resurrección del teatro chileno 1973-1983*. Madrid: Ediciones Michay, 1985.
- SALAZAR, Gabriel y Julio PINTO. *Historia contemporánea de Chile*. Vols. Volumen II: Actores, identidad y movimiento. Santiago: LOM Ediciones, 1999.
- VEGA MUÑOZ, Nilso. *Entrevista a Nilso Vega Muñoz Ornella ROCCO CANCINO*. 15 de octubre de 2015.