

## **Compañía de Teatro Independiente El Rostro: 40 años haciendo teatro desde Concepción**

**María Teresa Sanhueza**

La ciudad de Concepción está ubicada a unos 500 kilómetros de Santiago, la capital de Chile. Económica como demográficamente, es la segunda ciudad más importante de Chile, así como la capital de la VIII Región. Es una ciudad rica en historia y belleza en donde coexisten lo industrial y lo provincial. Es además un centro cultural importante, morada de prestigiosas instituciones de educación superior. La ciudad fue, además, hogar del legendario Teatro de la Universidad de Concepción (TUC), el único teatro universitario regional que tuvo el mismo nivel de importancia y profesionalismo que los grupos de Santiago. El TUC renovó la escena teatral, explorando lenguajes y poéticas dramáticas innovadoras, difundiendo la dramaturgia de autores locales, nacionales e internacionales y poniendo a la ciudad en el mapa nacional.

A diferencia de países como Argentina y México, en donde la regeneración teatral y la separación definitiva con el teatro español se dio con grupos de teatro independiente en los 1930, en Chile sucedió diez años más tarde y vinculada al ámbito universitario. La emergencia de estos colectivos teatrales se dio, entre otras cosas, como resultado de la elección del gobierno del Frente Popular con el Presidente Pedro Aguirre Cerda, quien impulsó la educación y la difusión cultural de las masas populares. Luis Pradenas manifiesta que

[l]a acción desarrollada por los teatros universitarios constituye la piedra angular del movimiento de renovación del teatro chileno [. . .] El espectáculo teatral es “descentralizado”, los grupos universitarios desarrollan una labor sistemática de difusión teatral que permite la consolidación de nuevos públicos y a la vez el desarrollo de un importante movimiento teatral aficionado que extiende hacia todos los sectores de la población, tanto en la capital como en provincia. (306)

El primer grupo formado fue el Teatro Experimental de la Universidad de Chile (TEUCH) en 1941, bajo la dirección del famoso director Pedro de la Barra. Fue “uno de los núcleos culturales de mayor efervescencia en la vida nacional, punto de encuentro entre directores, dramaturgos, escenógrafos, actores, músicos, bailarines, pintores, escritores y poetas” (Pradenas 292). El segundo fue el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica (TEUC), el que, siguiendo el liderazgo del TEUCH, se fundó en 1943, también en la capital del país.

En 1945, alejado de Santiago, nace el Conjunto Universitario de Teatro Aficionado de Concepción, más tarde denominado Teatro de la Universidad de Concepción (TUC). La casa de estudios superiores contaba con un programa de extensión y desarrollo cultural impulsado por la Sociedad de Arte, organización que concedía mucha importancia a la actividad teatral. Así, con los intelectuales a la cabeza, la ciudad se volcó al arte y a la actividad escénica del TUC, que también recibió el apoyo del público, el que rápidamente se convirtió en incondicional. El grupo teatral siguió su proceso de desarrollo con entusiasmo y en 1959, cuando De la Barra llegó a la ciudad para dirigirlo, el TUC se transformó en un importante teatro profesional de prestigio. Según Pradenas, el TUC “se destaca como el más activo de los teatros universitarios en su búsqueda y construcción de un teatro nacional popular” (299). Más aun, el TUC atrajo actores de Santiago, jóvenes recién egresados que hoy son grandes figuras nacionales: Jaime Vadell, Tennyson Ferrada, Miriam Palacios, Gustavo Meza, Nelson Villagra, etc. Una de nuestras actrices más importantes, la multifacética Delfina Guzmán, señala que

[p]ertenecíamos a una generación de autores que se fue a Concepción para no tener que esperar en Santiago durante años la oportunidad de trabajar en algo importante. [Y en Concepción] éramos felices, porque nos hallábamos inmersos en un proyecto artístico de envergadura [. . .]. En la Universidad de Concepción entré a un grupo de teatro en que ser actriz era, ante todo, un servicio. Y esa era la misma ética que a nosotros nos había entregado la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile. Por lo tanto, en todos nosotros, penquistas<sup>1</sup> y santiaguinos, primaba la idea de la profesión como un servicio y de la responsabilidad social de uno para con su trabajo: ser actor era ser un vehículo para que la gente sintiera, pensara, conociera, cambiara [. . .] Uno tenía una responsabilidad social que asumir desde el teatro. (Contreras et al 411)

El director Gustavo Meza, por su parte, afirma:

Decidimos cambiar el centro de gravedad del teatro, que en ese tiempo era Santiago, y trasladarlo a provincia, más específicamente a Concepción, ya que en esa ciudad el Rector de la Universidad, un hombre inteligente y sensible, era no sólo consumidor de artes sino al mismo tiempo productor de ellas. Tras duro trabajo logramos nuestro propósito, creando uno de los movimientos más importantes de los últimos cien años. . . Esa aventura se llamó TUC. (411)

La universidad creó la Escuela de Arte Dramático, dependiente del TUC, en 1953. Su objetivo era preparar a futuros miembros del Teatro Universitario. No era una carrera universitaria que entregara un título profesional sino una actividad extra-programática con un horario de clases que no interrumpía las “actividades normales” de los estudiantes (Albornoz 67). Quienes estudiaban teatro solo recibían una Certificación de Estudios Teatrales (Fuentes 47).

Ximena Ramírez y Gustavo Sáez, dos de los fundadores del grupo teatral El Rostro, comenzaron su aventura teatral en la Escuela de Teatro del TUC, donde se conocieron. Sáez ingresó en 1956 y Ramírez en 1957 y los dos trabajaron como actores, ayudantes teatrales, directores y técnicos. En 1960, cuando Sáez egresó de la Escuela de Teatro, él y otros alumnos —entre ellos Ramírez— decidieron formar una compañía de teatro a la que llamaron Teatro Experimental de Concepción (TEDEC). Más tarde se llamaría el TEDEC el Teatro Independiente Caracol mientras que del Teatro Caracol posteriormente saldría El Rostro.

### **Teatro Experimental de Concepción (TEDEC) y Teatro Independiente Caracol**

Una de las razones por crear un nuevo grupo fue la carencia de espectáculos teatrales que se generaba cuando el TUC preparaba un nuevo montaje o salía de gira (Contreras 292). Además, los jóvenes sentían que el TUC privilegiaba a los actores llegados de Santiago (Fuentes 52-53). El 10 de mayo de 1960, el dramaturgo penquista José Chesta, director del nuevo elenco, declaró al periódico *Crónica* que el objetivo era “formar un nuevo grupo capaz de constituir una institución de carácter estable dentro de la ciudad, dada la existencia de un solo conjunto que debe cumplir una importante actividad de extensión teatral en el país y en el extranjero” (Contreras 293).

En la historiografía escrita del teatro penquista no está claro el momento en que se produjo el cambio de nombre de Teatro Experimental de Concepción a Teatro Caracol:

[e]n el año 60 el TEDEC presentó *Juan sin miedo*, *Un día de verano* y *La princesa Panchita*. Lo curioso fue que los medios anunciaron el último montaje como el “tercer estreno del Teatro Independiente Caracol”. Un mes después en la *Crónica* se informó que la primera obra estrenada por el Teatro Caracol había sido *Juan sin miedo*, y la segunda, *Un día de verano*. Pese a esta aclaración, la prensa local continuó utilizando durante un tiempo, uno u otro nombre para referirse a este elenco. (Contreras 294)

Sin embargo, Sáez afirma que el Teatro Experimental de Concepción nació el 10 de septiembre de 1960 con el estreno de la obra *Juan sin miedo*. La pieza subió al escenario en la sala Maccabi, donde el grupo ensayaba por gentileza del Centro Sionista, incluso con algunos integrantes de la colonia judía participando en el elenco. Ese mismo mes, el colectivo estrenó una adaptación de Enrique Gajardo de la comedia *Un día de verano* de André Pouget. En octubre estrenó *La princesa Panchita* de Jaime Silva con el nombre de Teatro Independiente Caracol, denominación que surgió de un concurso interno para reemplazar al de Teatro Experimental de Concepción.<sup>2</sup> La labor de este conjunto teatral floreció al desarrollar una actividad permanente de difusión del teatro local, infantil y adulto, recibiendo el apoyo de espectadores y de críticos teatrales.

Desde el principio, el teatro infantil se erigió como uno de los grandes postulados del grupo, premisa que años más tarde continuaría la compañía El Rostro hasta el día de hoy. Ramírez manifiesta:

También el teatro infantil que hacemos venía desde que yo estaba en la escuela de teatro y tuve la suerte de que Pedro de la Barra —el gran maestro del teatro chileno— fuera mi profesor en formación teatral. Entonces siempre nos decían que nosotros teníamos que darle más importancia al teatro infantil porque era necesario para que después tuviéramos público. Ustedes educan desde chiquititos a un niño a que se acostumbre a ir a ver espectáculos, donde eche a volar su imaginación, porque la imaginación del niño va a enriquecerse, nosotros seremos un motor que lo va a incentivar a que use su cerebro, su imaginación. (Sanhueza, entrevista)<sup>3</sup>

En los años 60, Chile experimentó una gran efervescencia social y política que afectó la vida en comunidad de todos los chilenos e influyó en la labor de este conjunto teatral. En 1968, Teatro Caracol cesó sus actividades debido a la dispersión de sus miembros y, en 1969 la compañía entró en receso desapareciendo en 1973 después del golpe militar efectuado por los generales

de las fuerzas armadas chilenas. El 11 de septiembre de 1973 es una fecha que marca un antes y un después en la vida de la nación. Todos los niveles de vida fueron afectados y, entre estos, el teatro fue uno de los primeros damnificados. El golpe de estado interrumpió abruptamente toda la actividad artístico-cultural de la ciudad. Se cerró la Escuela de Teatro; se disolvió el TUC; desapareció el Teatro Caracol; y la Universidad de Concepción pasó a ser dirigida por un uniformado y toda persona sospechosa de vinculación al gobierno anterior perdió su trabajo. Ramírez y Sáez, quienes trabajaban en la Universidad Técnica del Estado de Concepción, fueron exonerados. Más aun, Sáez fue tomado prisionero y recluido en la cárcel de la ciudad desde octubre de 1973 hasta febrero de 1974. Julio Muñoz, futuro co-fundador de El Rostro, a quien Ramírez había conocido en el Teatro de la Universidad Técnica, también fue detenido hasta febrero del año 1975. La barbarie se imponía en Chile, pero en la navidad de 1974 el Teatro Caracol se rearmó y, en un momento de solidaridad y valentía, sus miembros decidieron llevar una obra infantil a la cárcel. *El pastel y la tarta* estaba destinada a los hijos de los prisioneros políticos. A partir de entonces, y aunque eran pocos, el grupo retomó exitosamente la actividad teatral, presentando obras infantiles que podían pasar fácilmente la censura.

### **Compañía de Teatro Independiente El Rostro**

La ruptura con el Teatro Caracol se produjo en 1978, principalmente porque los actores querían hacer un teatro más afincado en lo social. Querían hacer un teatro comprometido que representara las necesidades de Chile sin estar alineados con ningún partido político. Además, necesitaban un teatro que los sustentara porque habían perdido sus trabajos. Ramírez señala que en el Teatro Caracol no encontraban respuesta a las preguntas que se hacían:

¿Por qué echamos a andar el teatro? ¿Hacia dónde camina? En una época en la cual no nos podíamos expresar el Teatro Caracol no se atrevía a hacer teatro social [. . . Y nosotros] queríamos hablar por los que no hablaban, acerca de lo que nos afligía, acerca de lo que estaba pasando. (Sanhueza, entrevista)

Debido a esto, el 27 de noviembre de 1978 “en el Teatro Concepción, a sala llena, estrena una nueva agrupación teatral, heredera de lo mejor de la historia teatral penquista, el Teatro Independiente El Rostro” (Fuentes 36). El grupo fue fundado por Ramírez, Sáez y Muñoz y el resto es historia. Treinta y ocho años más tarde, este colectivo teatral se mantiene en la mente, en la retina y en el corazón de los penquistas. Ramírez explica la denominación del grupo,

diciendo, “Empezamos a pensar ¿qué es el teatro? Es el rostro de la sociedad, es el rostro de los seres que habitamos, pero no se pensó mucho, simplemente sentimos que el teatro es el rostro de lo que sucede en la sociedad y punto. Debe tener un compromiso con lo que pasa” (Sanhueza, entrevista).

La primera obra que estrenaron fue *Amor a la africana*,<sup>4</sup> comedia satírica liviana basada en los conflictos de pareja escrita por Isidora Aguirre y dirigida por Ramírez. Al leer este título, pareciera que existe una contradicción entre la idea de hacer un teatro más comprometido y presentar estas obras más livianas, pero no podemos olvidar las circunstancias políticas del país:

Eso estaba planificado, porque estábamos en momentos que eran muy duros, muy duros. . . , y decíamos, tenemos que recuperar el público . . . es decir, el teatro quedó marcado aquí en Concepción, porque se cerraron todos los teatros, entonces la gente como que tenía miedo de ir al teatro. Digamos no iba al teatro si [había] algo que pudiera tener [sic] un contenido político, cualquiera que fuera. Entonces nosotros estábamos muy conscientes de eso y nuestra primera meta fue ganarnos un público, ganar el espacio nuevamente del teatro. Entonces tratábamos de hacer obras que fueran buenas comedias, pero que fuera un teatro que permitiera que el público se recuperara como espectador. (Fuentes 56)

Sáez aclara la situación más al señalar:

Nosotros habíamos dejado un grupo ya formado durante 18 años y emprender una nueva jornada . . . empezando de cero otra vez, era un desafío importante, y . . . el estreno fue en el Teatro Concepción, la idea era crear un impacto en la ciudad, en un momento en que el teatro estaba bien de capa caída . . . Entonces, era importante para nosotros, aunque la obra en sí no era un gran estreno; necesitábamos en esa época partir con . . . una buena comedia que era la de Isidora Aguirre. (56-57)

Con este tipo de obras simples más el teatro infantil, El Rostro se convirtió en un teatro profesional que gozó del apoyo del público. Ha sido el único de la zona que ha funcionado sin subvenciones estatales, al margen de Santiago, presentando obras, difundiendo el teatro y, además, atreviéndose a poner en escena temas complicados durante tiempos difíciles.

Graciela Fuentes divide la creación artística del grupo en cinco etapas, clasificación que entiendo de otra manera. Ella incluye, como tercera categoría, el teatro infantil, pero creo que este tipo de teatro no corresponde solo a una etapa, porque ha sido la gran constante del colectivo durante sus

40 años de vida. Mi propia clasificación del trabajo de El Rostro modifica y desarrolla la de Fuentes:

1. Etapa fundacional: Se privilegiaban las obras de entretenimiento orientadas a recuperar al público teatral “cuando las libertades individuales estaban francamente limitadas, las personas vivían los horrores cotidianos de las detenciones arbitrarias, secuestros, asesinatos, torturas; por lo tanto, recuperar las confianzas, requería de un acercamiento gradual a los temas más contingentes” (Fuentes 63). Era una época de censura teatral, visitas intempestivas de uniformados a las salas teatrales y miedos colectivos por las desapariciones y asesinatos llevados a cabo por el gobierno.

2. Etapa de la contingencia: Se produjo cuando el grupo ya gozaba del apoyo popular. El Rostro presentó obras más contestatarias como *Las brutas* y *Testimonios de las muertes de Sabina* del dramaturgo Juan Radrigán y *Retablo de Yumbel* de Aguirre.

3. Etapa de desarrollo artístico, difusión de las artes y del teatro: Para el grupo teatral, siempre ha sido importante difundir las artes, nutrir la creatividad y educar a la gente. En 1984 al no existir una instancia artística en la ciudad, El Rostro crea el Centro de Formación y Creación Artística (CEFA), institución sin fines de lucro que pretendía erigirse en un espacio colectivo para desarrollar diversas manifestaciones artísticas. Buscaba establecer un lugar de reflexión, creación y cultura regional. Sáez señala que junto a músicos, pintores, escritores —es decir, todo tipo de artistas—, intentaron “dar oportunidad a todos los estamentos culturales y artísticos de la ciudad en un momento de oscurantismo cultural” (Fuentes 59). Era una época de sembrar lo que oficialmente se quería ocultar. Según Ramírez, el objetivo era proveer a la gente que no podía irse a Santiago de un lugar donde pudiera tener acceso a la plástica, la música, la literatura, la escritura, el cine, etc., en un ámbito en el que las artes coexistieran en armonía, un espacio donde el desarrollo artístico fuera integral e integrado:

La cultura era como un peligro y todos los grupos que aquí existían no tenían dónde estar, dónde juntarnos que no fueran casas particulares, que hubiera una abertura hacia la gente que le gustaba el teatro, que le gustaba la música, que le gustaba la plástica. Nos juntamos con los profesores que estaban ahí puestos y tenían las mismas ideas nuestras y nos embarcamos en algo que no era solo teatro sino apoyado por las otras artes, las que podíamos hacer de acuerdo a los espacios que teníamos. (Sanhueza, entrevista)

El CEFA realizaba, durante dos semanas cada verano, la Escuela Teatral Héctor Duvauchelle, dedicada exclusivamente al teatro. Grandes profesionales traídos de Santiago daban clases durante el día y por la noche se presentaban obras teatrales. El CEFA funcionó por siete años, pero, debido a la falta de recursos, tuvo que cerrar sus puertas en 1991, cuando el país ya había vuelto a la democracia. La organización que lo subsidiaba —DIAKONÍA— decidió que en el nuevo clima democrático, en vez de dar el dinero a organizaciones individuales, se lo darían directamente al gobierno para que lo repartiera. Irónicamente, el dinero nunca llegó. Sáez afirma que el cierre del CEFA fue lamentable para la ciudad porque

[j]ustamente era una instancia interesante para desarrollar artísticamente la ciudad, con los artistas que no tenían espacio en otras entidades. Eso yo creo que ha sido el gran aporte . . . [por ejemplo] los pintores que ahora son “famosos”, mencionan el CEFA como una etapa importante de sus comienzos. (Fuentes 70)

4. Etapa de recuperación de la memoria histórica de El Rostro. En este periodo también se hizo un guiño a la dramaturgia internacional. Se recuperan montajes emblemáticos como *Erase una vez un rey*, *Capercucita captura al lobo*, *Los grillos sordos*, etc. Al mismo tiempo, se privilegian repertorios centrados en la identidad latinoamericana y europea, obras con marcado énfasis en la cuestión social como, por ejemplo, *Sinchico el protegedor* de Juan Rivera, *Quién le teme al lobo* de Edward Albee y *Sálvese quien pueda* de Oscar Castro y Carlos Genovese.

5. Etapa de los últimos años: Este periodo representa nueva búsqueda en una Concepción donde finalmente ha vuelto a resurgir el teatro y confluyen muchas compañías teatrales que poseen visiones escénicas distintas pero que comparten el deseo de hacer un teatro enraizado en la región. El último estreno de El Rostro se realizó en el marco de las celebraciones de su trigésimo octavo aniversario, el 29 de noviembre de 2016. El colectivo puso en escena el monólogo *Isabel desterrada en Isabel* de Radrigán con la actuación de Fuentes y la dirección de Ramírez. La pieza fue un homenaje al dramaturgo, fallecido el 16 de octubre de 2016 en Santiago. Finalmente, el 5 de enero de 2018, Ramírez estrenó *Sinchico el protegedor* de Juan Rivera Saavedra con el colectivo teatral de la Universidad San Sebastián, grupo que dirige, aportando su experiencia como actriz, directora y educadora teatral.

### **Etapas de contingencia: Obras de Radrigán y de Aguirre**

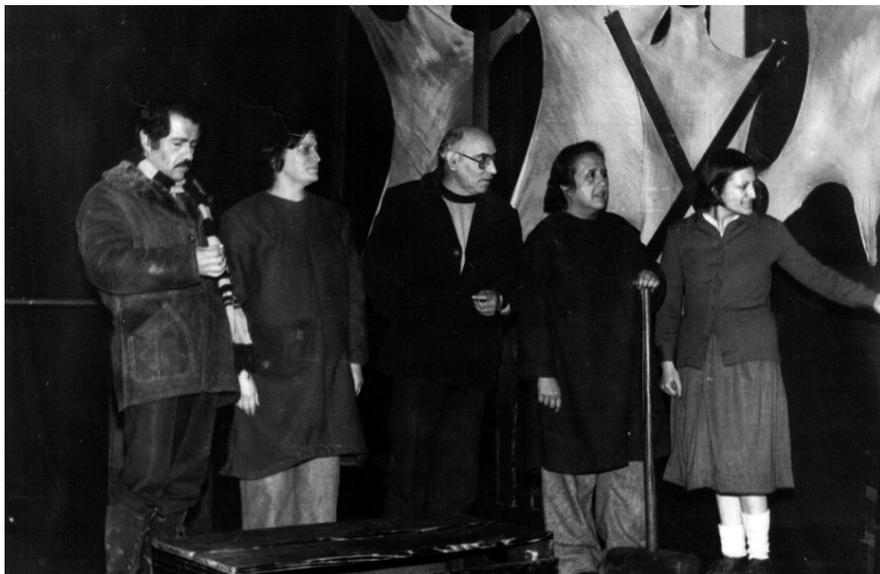
En los 80, una vez establecido el nombre, El Rostro decidió poner en escena obras que entregaran una visión de lo que la sociedad chilena estaba experimentando. Por eso, explica Ramírez, eligieron obras de Radrigán, quien era “un dramaturgo que empezó siendo contestatario, pero al mismo tiempo no era panfletario” (Fuentes 64). María de la Luz Hurtado señala que el dramaturgo

[f]ue guardando a lo largo de su vida experiencias, sensaciones, ideas, símbolos y lenguajes relativos a su mundo —el popular—, que ante la urgencia que ese sector se vio durante los primeros años del gobierno militar, volcó como un río de imaginación dolorosa en más de quince obras en el lapso de sólo cinco años (1980-1985). (1043)

Según Ramírez, Genovese los introdujo a la obra *Las brutas* y ésta les gustó tanto que en 1982 la pusieron en escena. Después de que El Rostro estrenó *Las brutas* en 1982, tuvo una temporada —invitado por el mismo Radrigán— de una semana en el Teatro Camilo Henríquez de la capital. Se presentó también en dos oportunidades en el Festival del Parque Bustamante de Santiago, donde la compañía fue declarada “mejor grupo teatral emergente”. Unos meses después del estreno de *Las brutas* en Concepción, una segunda obra de Radrigán, *Testimonios de las muertes de Sabina*, se presentó en la sala Aula Magna de la Universidad Católica, sala céntrica donde durante años el grupo montó sus obras. Más tarde, *Testimonios de las muertes de Sabina* representó a Chile en el Festival Internacional de Manizales en Colombia en 1985. Su éxito fue tan grande que la compañía fue invitada a realizar una gira de un mes por el país.

La representación de obras teatrales de Juan Radrigán dieron a El Rostro reconocimiento nacional e internacional. Fuentes afirma que

[f]ueron montajes importantes, no solo para nosotros como grupo, sino también para Concepción. Fueron montajes que aportaron a la ciudad, que por primera vez se vuelve, otra vez, a un teatro de contenido social y que salieron de la ciudad, por ejemplo, con *Las brutas*, nosotros fuimos invitados a Santiago y ¡obtuvimos un éxito! . . . Me recuerdo de Fernando González que dijo: “¡Por fin vemos en Santiago algo que valga la pena!” [La crítica Marina de Navasal] decía: “Estas voces profundas que nos llegan de Concepción, que tiene fama”. En fin, empezaron a recordar al TUC, al estilo penquista decían, porque todos hablaban que en Concepción [se] tenía una forma especial de hacer teatro; yo no sé de donde. . . , porque ellos como santiaguinos



*Las brutas*, 1982. El elenco y el dramaturgo, Juan Radrigán, saludando al público.

De izquierda a derecha: Gustavo Sáez, Berta Pool, Radrigán, Ximena Ramírez y Odette Cortesi.

Foto: Teatro Independiente El Rostro

veían la diferencia entre ellos y nosotros . . . No sé hasta que punto acá en Concepción fueron capaces de apreciar lo que estábamos haciendo pero en Santiago sí lo apreciaron y esto nos valió nuevas invitaciones . . . Para mí es motivo de mucha satisfacción y de mucho orgullo que en momentos tan difíciles, sin ningún apoyo, fuimos capaces de hacer una obra que cause [sic] un impacto en Santiago, que es la meta de todos en Chile. (Fuentes 65-66)

Las obras de Radrigán se distinguían por su reflexión sobre la desposesión de los seres humanos, personajes marginales que en su teatro se volvían protagonistas y contaban sus historias. Eran piezas que hablaban de la precariedad social, política, económica y cultural en el Chile de la dictadura. *Las brutas* teatraliza la historia real de las hermanas Quispe Cardozo, quienes en 1974 cometen suicidio colectivo después de limpiar su casa y degollar a sus animales. La pobreza, la soledad, la vejez y el miedo a lo que sucede en el país se confabulan para marginarlas y alienarlas. Por su parte, *Testimonios de las muertes de Sabina* se centra en una pareja de vendedores callejeros de fruta —Rafael y Sabina—, quienes pierden su puesto de trabajo como resultado de la burocracia gubernamental. La obra pone en escena la preca-

riedad económica y laboral y la exclusión social de individuos marginados debido al nuevo Plan Laboral instituido por los “Chicago Boys,”<sup>5</sup> programa que eliminaba empleos y disminuía políticas sociales establecidas por el gobierno de Salvador Allende. El título de la obra y el argumento aluden a las numerosas muertes y desapariciones llevadas a cabo por los agentes del gobierno, a la imposibilidad de encontrar protección en la ley y al peligro de dar testimonio, de hablar de lo que sucedía.

Desde sus comienzos la obra de Radrigán provocó asombro por lo fuerte de su temática en un contexto político y social que no permitía la abierta manifestación de los individuos.<sup>6</sup> En esos años tortuosos, después de las funciones de sus obras, el público salía a la calle y en las gradas de la catedral de la ciudad, aplaudía muy fuerte por algunos minutos en señal de protesta, dispersándose después. Por lo tanto, otro de los valores fundamentales de este colectivo teatral no fue solo desarrollar el gusto por el teatro en los adolescentes de esa época sino también abrirnos los ojos a lo que sucedía en el país, a nuestra realidad político-social.

Radrigán fue una figura fundamental en el crecimiento del teatro penquista. A partir de sus primeras visitas a Concepción en los ochenta, Radrigán volvió muchas veces con su compañía, El Telón, para representar sus obras;



*Testimonios de las muertes de Sabina*, Festival de Manizales, Colombia, 1985.  
Elenco: Ximena Ramírez y Juan Arévalo. Foto: Teatro Independiente El Rostro

su unión con la ciudad y con El Rostro se mantuvo por décadas. Su última visita se realizó en el año 2014 con motivo de la representación de su obra *El loco y la triste*, presentada por los alumnos de la Universidad Católica de Concepción bajo la dirección de Muñoz.

Para poner estas piezas en escena, El Rostro tuvo que desarrollar una estrategia de encubrimiento y valentía que llegó a su máxima expresión en 1986 con *Retablo de Yumbel* de Aguirre. La relación de la compañía con Aguirre fue más personal que con Radrigán. Ramírez conoció a Aguirre en 1973 al ser su alumna en el curso “Técnica literaria del drama” y, a partir de allí, se desarrolló una gran amistad. En noviembre de 1976, Teatro Caracol puso en escena *La leyenda de las tres pascualas* de Aguirre con éxito y, como ya mencioné, la primera obra de El Rostro fue también una pieza de Aguirre, *Amor a la africana*.

En 1974, en plena dictadura y persecución, Ramírez trabajó con la Casa de la Cultura de la Papelera de Laja. Al conocer a la gente del pueblo, aunque existía miedo a hablar, ella se fue enterando de lo sucedido en la región y esta historia real se transformó en el sustrato del argumento de *Retablo de Yumbel*. Entre el 13 y el 16 de septiembre de 1973, a pocos días del golpe militar, el cuerpo de carabineros hizo desaparecer a diecinueve trabajadores de la Celulosa (Compañía Manufacturera de Papeles y Cartones) de Laja. Los trabajadores fueron detenidos y trasladados a la tenencia de la ciudad desde donde se les perdió el rastro. Seis años más tarde, en 1979, dieciocho de los diecinueve cuerpos fueron encontrados en el Cementerio de Yumbel, donde algunos militares los habían enterrado al amparo de la noche. Después, el último cuerpo fue encontrado en el Fundo San Luis, donde originalmente habían sido depositados en fosas cavadas por las propias víctimas. Aunque existía una investigación del Servicio Social del Arzobispado de Concepción comenzada a mediados de 1977, la verdad solo salió a luz cuando uno de los carabineros participantes rompió el pacto de silencio que tenían los uniformados. En julio de 1979, los familiares de los desaparecidos presentaron una querrela criminal en contra de los responsables de las detenciones. Durante el proceso judicial se establecieron las identidades de los desaparecidos y los cuerpos pudieron finalmente ser enterrados con dignidad. Lamentablemente, los perpetradores se acogieron a la Ley de Amnistía dictada por el gobierno en 1978 y sus acciones nunca fueron castigadas. En un vuelco, irónico pero importante, de la justicia chilena, el jueves 15 de marzo de 2018, la Corte de Apelaciones de Concepción en un fallo unánime decidió procesar a cuatro civiles, todos empleados de la papelera y compañeros de trabajo de los asesi-

gados, en calidad de cómplices de los homicidios. El auto de procesamiento señala que los acusados facilitaron la detención de los trabajadores dando sus nombres a las Fuerzas de Seguridad del Estado, proporcionaron vehículos y personal para el traslado de los detenidos y suministraron materiales para cubrir sus cuerpos después de asesinados.<sup>7</sup>

Ramírez tuvo acceso a testimonios orales sobre los hechos en Laja y, con el resto de la compañía, decidió hacer una investigación sobre el caso. Consiguieron acceso al proceso legal y con ese material invitaron a Aguirre a escribir una pieza dramática. A la dramaturga le costó mucho escribir esta historia. Muñoz lo explica:

Para escribir un texto dramático un dramaturgo tiene que enamorarse del personaje, entonces aquí no hay un personaje que uno pueda decir así porque pasa cada cosa terrible, patética y estaban muertos ya. Eran protagonistas muertos . . . sufría mucho, tenía sus amarguras y no encontraba de dónde agarrar una cosa que le permitiera escribir una historia bonita. (Sanhueza, entrevista)

En conversaciones con Andrea Jeftanovic, Aguirre relató el duro proceso de creación de *Retablo de Yumbel*, no sólo por el contenido político sino también por las emociones que experimentó durante este periodo. Ella viajó a la iglesia donde se venera a San Sebastián en Yumbel, en un viaje místico de inspiración y de investigación a la vez. La escritura de la obra se vio también afectada por distintos acontecimientos políticos, como el conocido asesinato del “Caso de los degollados.”<sup>8</sup> Aguirre recuerda:

En Concepción, el año 1985 . . . Ximena Ramírez, me pidió que escribiera sobre los detenidos desaparecidos de la zona del Laja. . . . Tan penosos eran los hechos y los testimonios recopilados, que me resistí a escribirla. En marzo de ese año, estando en Antofagasta . . . me enteré del asesinato de los profesores comunistas, José Manuel Parada, Manuel Guerrero y el diseñador (dibujante) Santiago Nattino, cuyos cadáveres dejaron, con mutilaciones, en un descampado, “como escarmiento, por militar en ese partido y ayudar a los perseguidos”. Retomé entonces la obra para dedicarles la obra. Durante la escritura ocurrieron hechos mágicos, pequeños milagros. Uno de ellos fue escuchar casualmente una entrevista radial de Jaime Celedón a María Maluenda, en que ella recitó un poema de su hijo José Manuel donde parecía anticipar lo que le ocurriría. Grabé el poema y lo adapté, dándole la forma de un monólogo en el que una madre

habla con su hijo “desaparecido”. Es el clímax de la obra y provoca un gran impacto emocional. (Jeftanovic 123)<sup>9</sup>

La puesta en escena de *Retablo de Yumbel* contó con el auspicio económico de Suecia, de la Universidad Católica de Santiago y de la Vicaría de la Solidaridad. Fue estrenada y publicada en 1987 con dirección de Muñoz, quien en el prólogo de la obra reafirma la naturaleza colectiva de la pieza: En conjunto con la autora hemos ido recogiendo, a la luz de casi dos años, un material que nos habla de amor, dolor y esperanzas . . . Estas fuentes testimoniales unidas y reunidas por la autora, más antecedentes de la Historia Universal, han dado como resultado un texto y personajes que por la magia del acto teatral, reviven hoy sobre el escenario. (7)

El argumento de la obra presenta un paralelo entre la historia de San Sebastián y la de los hombres asesinados en Laja para demostrar que lo que sucedía en Chile y en Latinoamérica era universal y cíclico.<sup>10</sup> Aguirre manifestó que lo sucedido era de conocimiento público debido a su difusión en la prensa, y por lo tanto, podía aparecer en la producción dramática, pero que para mayor protección, la escena de la tortura ocurría en la Roma del año



*Retablo de Yumbel*, 1986.

Elenco: Nelson Olate y Oriana Martínez.

Foto: Teatro Independiente El Rostro

300. En un gesto de valentía enorme, al final de la obra se nombran uno a uno los diecinueve detenidos desaparecidos, encargándolos a San Sebastián.

*Retablo de Yumbel* fue dedicada a José Manuel Parada Maluenda y al estreno asistieron los familiares de los asesinados en Laja. Lamentablemente, la obra sólo alcanzó a estar en cartelera tres días debido al atentado a Augusto Pinochet,<sup>11</sup> la posterior declaración de estado de sitio del país y los acontecimientos posteriores.<sup>12</sup> Aunque en Chile nunca más se volvió a presentar, El Rostro la llevó en gira a

Panamá, Costa Rica y Nicaragua (Segundo Festival Nacional de Teatro de Managua) en 1986. En el artículo “Mi experiencia con el teatro regional”, Aguirre reflexiona sobre esta obra, su difusión internacional y su estrecha relación con El Rostro, afirmando:

A mis amigos teatristas de Concepción, que confiaron en mí y me aseguraron que aun si contaba la estricta verdad, la montarían sin temor, les debo la escritura de *Retablo de Yumbel*, que obtuvo el premio Casa de las Américas 1987 y que, por su publicación en Chile (LAR), en La Habana (Colección Premio) y ahora traducida al inglés en una antología en USA, ha tenido gran difusión fuera del país. (113)

Cuando entrevisté a Ramírez, Sáez y Muñoz, les pregunté si *Retablo de Yumbel* era la obra por la cual la compañía era más conocida. Ramírez me dijo “Yo creo que no. Fueron pocas funciones que se dieron en Concepción y la gente se asustó”, añadiendo que, “Yo creo que las obras de Radrigán fueron las que nos dieron más popularidad pero para nosotros fue muy importante haber hecho *Retablo de Yumbel*” porque, como Muñoz agregó después, “es la obra que más quisimos y la más nuestra” (Sanhueza).

La colaboración con Radrigán y Aguirre correspondió a un importante ejercicio de resistencia cultural. El Rostro puso en el escenario obras que ahondaban en la realidad política chilena y hablaban de nuestra idiosincrasia e identidad en dictadura. Estas piezas contribuyeron a presentar una reflexión sobre nuestra historia y nuestra humanidad en un diálogo fecundo entre dramaturgos, actores y público. El Rostro fomentó un teatro de opinión, valiente, de consistencia que se dio a la par de la creación teatral producida en agrupaciones sociales y culturales que produjo el resurgimiento del poderoso movimiento de teatro poblacional chileno.<sup>13</sup>

Uno pensaría que con el retorno de Chile a la democracia, las artes florecerían y el gobierno dedicaría una parte importante de su presupuesto a la cultura. Sin embargo esto no ha sucedido. Muñoz declara:

La etapa de la democracia, en [la] que teníamos tantas expectativas de que cuando . . . , de la cantidad de apoyo que iba a haber para la cultura. . . , si habíamos hecho esto en las peores condiciones posibles, como sería cuando hubiera un respaldo, no estuvieran los miedos, no estuvieran las aprensiones, las aperturas económicas sino que, ¡ya, ahora sí que sí!, ¡ahora sí vamos a crecer! . . . ¡oh, decepción! Entonces . . . creo que fue doloroso. . . , fue desconcertante, ¡para nosotros fue una des-concertación! (Fuentes 68-69)

Aun así, con falta de recursos para montar obras, repartiéndose entre todos las ganancias de las puestas en escena —pero siempre guardando un 25% para futuras producciones—, El Rostro sigue adelante, imparabile, porque, como dice Ramírez, “hay mucho camino por recorrer” (Sanhueza, entrevista). En un correo electrónico del 15 de septiembre del 2016, Sáez me informó que Muñoz, debido a sus múltiples compromisos profesionales, había dejado el grupo, cuya dirección se reestructuraba. Se agregaron Alfredo Marín, quien por más de veinte años ha estado a cargo de la coordinación del teatro infantil, y Graciela Fuentes, quien también lleva muchos años trabajando con ellos.

Los integrantes de El Rostro están decididos a seguir entregando su entusiasmo y creatividad al teatro nacional y a seguir haciendo teatro en nuestra región. Cuando les pregunté qué querían que se supiera de ellos en el extranjero, Sáez señaló:

Que a pesar de todas las dificultades que ha habido aquí para el desarrollo cultural después que las universidades dejaron de apoyar el teatro, [hemos podido] existir más de 30 años en una ciudad en la que es difícil mantener una compañía de teatro. Considero que somos amantes del teatro, nosotros nos llamamos teatro independiente pero podríamos ser un teatro aficionado con responsabilidad hacia el público, hacia el quehacer teatral. (Sanhueza, entrevista).

Muñoz añadió: “Yo creo que [enfaticar] las condiciones, alejados de la capital, del centro, eso ocurre en todas partes del mundo, la cultura está centralizada, la gente se va de Concepción. Es difícil mantener una compañía”. No obstante, Ramírez fue quien resumió la hermosa filosofía de vida de la compañía, aseverando:

El querer, amar al teatro es servirlo a él, no usar al teatro para beneficio propio y nosotros nos hemos dado al teatro, estamos al servicio del teatro, no el teatro al servicio de nosotros. Eso es amar de verdad y yo quiero al teatro. Si volviera a vivir volvería a hacer cosas con el teatro, dedicándole mi vida. Yo creo que todo lo que se quiere se puede . . . Uno debe darse al teatro, entregarse y él siempre te va a responder. Yo con mucho orgullo te digo que el teatro me ha dado de comer a mí y a mi familia y lo digo con mucha honra. Y hay que hacer no un teatro comercial, un teatro para ganar plata sino un teatro en el cual uno cree y un teatro que diga las verdades frente a lo que somos y frente a lo que es la sociedad que nos rodea, el teatro es un reflejo de la sociedad en la cual estamos insertos. Hay que hablar de



Ximena Ramírez, Julio Muñoz y Gustavo Sáez en mayo de 2015. Homenaje de Plataforma Escénica.  
Foto: Teatro Independiente El Rostro

eso, un teatro que nos refleje y que como espectadores nos lleve a una reflexión de los que somos y donde estamos.

En mayo del año 2015, el grupo fue reconocido nacionalmente al recibir la Medalla Sello de Selección por su trayectoria teatral, distinción acordada por la Plataforma de Artes Escénicas, que agrupa importantes organizaciones como el Sindicato de Actores de Chile (Sidarte), la Agrupación de Diseñadores Teatrales, la Red de Salas y artistas circenses y de la Danza.<sup>14</sup>

Con casi cuarenta años de actividad ininterrumpida, la Compañía de Teatro Independiente El Rostro es el grupo más longevo e importante de la ciudad, un ícono del quehacer artístico nacional y una parte fundamental de la actividad teatral de Concepción en las últimas cuatro décadas. Es un grupo de actores comprometidos con su trabajo y con la ciudad, que ha educado en el amor a las artes, a los valores cívicos y al pensamiento crítico a múltiples generaciones de penquistas. El Rostro es, además, un poderoso catalizador de la historia socio-política del país. Sería francamente imposible captar toda la complejidad del teatro nacional sin conocer su historia de sacrificio, amor al teatro y al espectáculo. Así, recorrer la historia de El Rostro es entender y apreciar mejor nuestra ciudad, nuestro arte, nuestra historia y nuestra idiosincracia.

## Notas

<sup>1</sup> La ciudad de Concepción fue fundada originalmente en donde hoy está Penco y, por eso, los habitantes de la ciudad se denominan penquista.

<sup>2</sup> Gustavo Sáez, “Preguntas”. Recibido por María Teresa Sanhueza, 10 de octubre, 2016.

<sup>3</sup> “El teatro infantil no solo ha sido una producción constante de El Rostro sino que además sus obras:

... desde la recuperación de la democracia en adelante ... han ido adquiriendo también un mayor refinamiento y mejores resultados artísticos, destacándose la creación dramaturgía de obras originales como la re-escritura de cuentos tradicionales, a lo que se debe agregar un importante aporte a la creación de música y canciones originales ...” (Fuentes 63).

Es interesante destacar que uno de los hijos de Sáez y Ramírez —el músico y actor Alvaro Sáez Ramírez—fundó, en el año 2010, la compañía Teatro de Ocasión. Este grupo realiza montajes teatrales y musicales dirigidos a la primera infancia. Quieren estimular la creatividad y el desarrollo cognitivo de los infantes. A la fecha han recorrido todo el país presentándose, además, con éxito en Bosnia, Brasil, México, España, Suiza, Canadá, Corea del Sur y, recientemente, en China.

<sup>4</sup> Esta obra se había estrenado mucho antes. El Teatro Universitario de la Universidad de Concepción la había puesto en escena en 1957 bajo la dirección de Gustavo Meza, con el nombre *Dos más dos son cinco*. Después del golpe de estado, muchos actores desempleados en Santiago le pidieron a Aguirre una obra de dos personajes para hacer una obra simple. Entonces la dramaturga hizo una adaptación que tituló *Amor a la africana*, de la cual después salió un café concert en el cual la propia dramaturga actuó (Sanhueza, “Entrevista”).

<sup>5</sup> La denominación “Chicago Boys” corresponde a un grupo de jóvenes economistas chilenos que realizaron sus estudios postgraduados en la Universidad de Chicago. Su viaje a Estados Unidos fue posible gracias a un convenio de la Universidad Católica de Chile con la Fundación Ford en 1956 para estudiar las teorías económicas de Milton Friedman. Era un plan del Departamento de Estado para expandir su influencia en Latinoamérica y, de este modo, contrarrestar la influencia soviética en la región. Aproximadamente 25 jóvenes economistas chilenos estudiaron en Chicago entre 1956 y 1961. A su regreso a Chile desarrollaron un programa económico que pudieron implementar durante la dictadura de Augusto Pinochet cuando al ganar influencia política asumieron el control de la economía con altos cargos en el gobierno (Ministerio de Economía). Los “Chicago boys” cambiaron la sociedad chilena al modernizar el país al desarrollar políticas económicas neoliberales: deregulación, privatización, reducción del gasto fiscal y desarrollo de políticas de mercado libre.

<sup>6</sup> Nací y crecí en Concepción en los años de la dictadura militar. Cuando sucedió el golpe de estado era una adolescente y recuerdo que durante años el teatro en Concepción no existió más allá de El Rostro, grupo que descubrí cuando empecé mis estudios de filología en la Universidad de Concepción. Recuerdo, particularmente, las piezas de Radrigán que se estrenaron con presencia del dramaturgo.

<sup>7</sup> Véase “Procesan a cuatro civiles por la masacre de Laja y San Rosendo ocurrida en septiembre de 1973”. *Tribuna del Bío-Bío*, 15 de marzo 2018.

<sup>8</sup> El “Caso de los degollados” fue el secuestro y asesinato de tres miembros del Partido Comunista—Santiago Nattino, José Manuel Parada y Manuel Guerrero— por parte de carabineros de Chile a finales de marzo de 1985. Sus cuerpos aparecieron degollados y con signos de tortura el 30 de marzo. Los autores fueron castigados. Seis miembros del servicio secreto de la policía fueron condenados a presidio perpetuo en 1994.

Ramírez señaló que el asesinato de estos tres profesionales afectó profundamente a Aguirre por su amistad con los actores Roberto Parada y María Maluenda, padres de José Manuel Parada; sus hijos se habían criado juntos. El asesinato estuvo a punto de impedir la escritura de *Retablo de Yumbel*. La dramaturga dudó y se asustó, pero finalmente decidió seguir en un acto de valentía y de homenaje a Nattino, Parada y Guerrero (Sanhueza, “Entrevista”).

<sup>9</sup> La investigadora Andrea Jęftanovic reproduce partes de un diario que Aguirre escribió a su nieta Micaela, nacida en diciembre de 1985. En esta conmovedora carta, Aguirre narra los pormenores de la investigación judicial y la escritura de *Retablo de Yumbel* (123-25).

<sup>10</sup> Jęftanovic describe la historia de *Retablo de Yumbel*, diciendo, “A modo de un diálogo entre la historia de San Sebastián y la realidad chilena y latinoamericana del momento, la obra establece un juego poético-plástico metateatral, en que la vida y la muerte del santo en Roma se representaban a la manera de los retablos medievales. La historia muestra a un grupo de actores que llega al pueblo de Yumbel con el propósito de hacer un espectáculo sobre el santo de la localidad, San Sebastián, el día 20 de enero, fecha en que la liturgia lo recuerda. Pero son los pobladores de la zona los que van revelando al espectador sus experiencias. Y en la medida en que se entretujan hechos de la época actual y de la medieval, se comprende el sino cíclico de las grandes tragedias en la historia de la humanidad. Horror e injusticia están presente en la obra, reflejados en el monólogo de María Maluenda tras la muerte de su hijo, José Manuel Parada, en las décimas recitadas por la gente del pueblo, en el coro de madres y en el testimonio de los desaparecidos” (96).

<sup>11</sup> El atentado sucedió el 7 de septiembre de 1986. Fue un ataque armado al coche de Pinochet por integrantes del Frente Patriótico Manuel Rodríguez (FPMR) con el objetivo de asesinarlo. La llamada “Operación Siglo XX” dejó cinco escoltas de Pinochet muertos y otros once heridos, pero fracasó en su objetivo. Obviamente el gobierno de Pinochet respondió con más violencia.

<sup>12</sup> Jęftanovic reproduce partes del diario de vida de Aguirre, quien en la entrada del 11 de septiembre de 1986, recuerda: “El mes pasado se estrenó *Retablo de Yumbel* . . . El estreno fue en Concepción, y la tercera función de la obra coincidió con el atentado a Pinochet organizado por los del Frente Patriótico Manuel Rodríguez. Como le había pedido en la manda a San Sebastián que, además de escribirme la obra, me sacara a Pinochet para que la pudieran dar sin peligro, fue como si me dijera ‘lo intenté, le dimos un susto, pero no podía matarlo . . .’. Lo del atentado fue una escena de guerra, un tiroteo de igual a igual con los que defendían a Pinochet: desgraciadamente murieron unos de su escolta. A él lo sacaron a tiempo. Digo ‘escena de guerra’, porque unos jóvenes, según un plan que fraguaron a riesgo de sus vidas para terminar con la dictadura (a uno le habían asesinado a su padre), se enfrentaron a los de la escolta, hombres bien entrenados. Aunque no estoy de acuerdo con estos actos de violencia, es diferente de cómo operan los del gobierno: ellos fusilan a los que han tomado presos, que no pueden defenderse y que no han cometido ningún delito. Además, ocultan sus cuerpos. Y así de cobarde ha sido la venganza: mataron a tres personas, a cambio de los tres escoltas muertos, gente que no participó en el atentado, entre ellos un periodista muy estimado y a quien conocía, Pepe Carrasco (lo encontraron con diez balas en el cuerpo). Ahora hablan de ‘la crueldad de la oposición, de esta gente de mente insana, degenerados’, y los llaman ‘elementos’, como si no alcanzaran a ser personas. Y hay que aguantar, mudos . . .” (125-26).

<sup>13</sup> Para más información, véase *Poética de la población marginal. El teatro poblacional chileno: 1978-1985. (Antología crítica)*. Editado por Diego Muñoz, Carlos Ochsenius, José Luis Olivari y Hernán Vidal. The Prisma Institute, Inc., 1987.

<sup>14</sup> La compañía fue homenajeada en el marco de las celebraciones del Día Nacional del Teatro en Santiago. Este galardón no solo es notable porque es un reconocimiento que se da en Santiago sino también porque es un premio dado por los propios teatristas, actores y profesionales del teatro. Otros reconocimientos recibidos por la compañía de teatro El Rostro, en orden cronológico, son:

- a) Cuando se cumplió el Centenario de *Diario El Sur* de Concepción en 1982, Ramírez recibió la Medalla Diario El Sur por su trayectoria teatral en Concepción.
- b) En el año 2002, Ramírez recibió el Premio Regional de Arte al ser postulada por la Universidad del Bío-Bío, institución en la que ella trabajaba dirigiendo el grupo teatral.
- c) En el año 2010, Ramírez recibió el Premio Municipal de Arte en Concepción.
- d) El 29 de enero del 2017, Ramírez fue homenajeada por sus pares en el Teatro Oráculo de Concepción.
- e) El 20 de marzo del 2018, la Compañía Teatro El Rostro recibe el premio Artes Escénicas para la infancia y juventud 2018 otorgado por la International Association of Theatre for Children and Young People (ASSITEJ) y Te Veó.

**Obras citadas**

- Aguirre, Isidora. "Mi experiencia con el teatro regional". *Revista Apuntes*, Núm. 118, 2000, págs. 111-15.
- . *Retablo de Yumbel*. Literatura Americana Reunida, 1987.
- Albornoz, Alberto. "Teatro Universitario de Concepción, TUC. 1945-1959: Desde el nacimiento hasta la profesionalización". *Acta Literaria*, Núm. 22, 1997, págs. 59-78.
- Cárcamo, Ricardo. "Los imborrables nexos de Juan Radrigán con las tablas de la Región". *Diario de Concepción*, 23 oct. 2016, págs. 20-21.
- Contreras, Marta, Alberto Albornoz y Patricia Henríquez, editores. *Historias del Teatro de la Universidad de Concepción*. Trama Editores, 2002.
- Fuentes, Graciela. *Reconstrucción testimonial de la historia del teatro independiente El Rostro: 1978-2006*. Tesis para optar al título de actriz profesional. Instituto Profesional Valle Central, 2007.
- Hurtado, María de la Luz. "Una poética de la tragedia popular". *Teatro chileno contemporáneo*. FCE, 1992, págs. 1043-47.
- Jeftanovic, Andrea. *Conversaciones con Isidora Aguirre*. Ediciones Frontera Sur, 2008.
- Pradenas, Luis. *Teatro en Chile. Huellas y trayectorias. Siglos XVI-XX*. LOM Ediciones, 2006.
- Sanhueza, María Teresa. Entrevista a los integrantes del Teatro Independiente El Rostro. Septiembre 2013.
- . "La importancia de los teatros universitarios en la renovación escénica chilena de los años cuarenta". Mid America Conference on Hispanic Literature, 8-10 nov. 1994, University of Kansas, Lawrence, KS. Ponencia.