

Universidad de Chile
Facultad de Humanidades y Filosofía
Escuela de Postgrado
Departamento de Literatura

**DISCURSO CRÍTICO PERIODÍSTICO:
ARCHIVO Y MEMORIA DE LA ACTIVIDAD
ESCÉNICA DEL TEATRO EXPERIMENTAL
DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE -
1941-1950**

TESIS PARA OPTAR AL GRADO DE MAGÍSTER EN
LITERATURA CON MENCIÓN EN TEORÍA LITERARIA

Alumno:

Patricia A. Romero Echeverría

Profesor Guía: Haydée Ahumada Peña

2009

Dedicatoria . .	4
AGRADECIMIENTOS . .	5
RESUMEN . .	6
INTRODUCCIÓN . .	7
I. LA CRÍTICA TEATRAL . .	10
1.1. Consideraciones teóricas . .	10
II. EI TEATRO EXPERIMENTAL . .	15
2.1. Hacia una contextualización . .	15
2.1.1 Antecedentes históricos . .	15
2.1.2 Antecedentes teatrales . .	16
2.2. Fundación, objetivos permanentes y programa de acción . .	20
III. TEATRO EXPERIMENTAL: SU RECEPCIÓN CRÍTICA PERIODÍSTICA . .	24
3.1. Obras estrenadas y corpus de análisis . .	24
3.2. Críticas periodísticas sobre los espectáculos teatrales realizados por el Teatro Experimental de la Universidad de Chile . .	29
Temporada 1941 . .	29
Temporada 1942 . .	33
Temporada 1945 . .	35
Temporada 1946 . .	39
Temporada 1948 . .	42
Temporada 1949 . .	48
Temporada 1950 . .	53
3.3 Desarrollo del discurso crítico teatral periodístico 1941- 1950 . .	57
3.4 Desarrollo del Teatro Experimental de la Universidad de Chile 1941- 1950 . .	63
CONCLUSIONES . .	65
BIBLIOGRAFÍA . .	69
Corpus de análisis . .	69
Dialogismo e Intertextualidad . .	71
Crítica y recepción teatral . .	71
Teatro Chileno y Teatro Experimental de la Universidad de Chile . .	72

Dedicatoria

A MIS PADRES, Ximena y Reinaldo. Por su esfuerzo, constancia y perseverancia. Por su amor, apoyo y estímulo constante. Para ustedes y por ustedes siempre. A MIS HERMANOS, María Paz y Reynaldo. A MI SOBRINO, Pablo Por el sacrificio de la distancia.

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis no sólo es el término de un proceso académico, sino también de una etapa de vida que implicó la separación de mis padres, mis hermanos, mis amigos y la lejanía del país donde crecí, Venezuela. Pero, también, el acercamiento al país en dónde nací, el reencuentro con mis raíces y la literatura. Por eso, este proceso de aprendizaje y experiencia no hubiese sido posible sin el apoyo de muchas personas, quienes de una u otra forma contribuyeron y estuvieron siempre ahí, a mi lado, cumpliendo diferentes funciones.

Quiero comenzar agradeciendo a mi familia, principalmente, a mis padres. Ellos han sido los gestores fundamentales por su patrocinio económico y, sobre todo, por su estímulo y apoyo incondicional. A mi abuelita Rosa, a mi tía María Eugenia y, especialmente, a mi tía Cecilia, quien me acogió en su casa, me dio el calor de hogar y su amistad. A mi primo Eduardo Arcos, por su cariño y por las gestiones realizadas en la Biblioteca del Congreso, para que me permitieran acceder a los archivos periodísticos.

A la profesora Haydée Ahumada, mi coordinadora de tesis, debo agradecer su disposición, constante apoyo y dedicación a lo largo de la elaboración de la presente tesis y en el transcurso del desarrollo del Magíster. En ella encontré, no sólo, una excelente académica, sino también, una extraordinaria persona y amiga.

Finalmente, mis más sincero agradecimiento a tres personas que han sido muy importantes en este camino recorrido: Susy, Dafne Poblete y Claudio Ahumada. Por su amistad, por sus críticas constructivas, las tediosas lecturas y correcciones.

RESUMEN

La presente tesis se enmarca en el contexto de la investigación sobre la crítica teatral periodística. Se propuso recuperar y valorar analíticamente la recepción crítica generada en torno a la puesta en escena del Teatro Experimental de la Universidad de Chile durante el período comprendido entre 1941 y 1950 y establecer las constantes que configuran el discurso crítico periodístico generado en torno al desarrollo de El Teatro Experimental durante el período establecido. Para ello fue necesario recolectar, seleccionar y analizar la crítica periodística esparcida en los diarios El Mercurio, La Tercera y El Diario Ilustrado y Las Últimas Noticias para, posteriormente, determinar los aspectos de la puesta en escena del Teatro Experimental que la crítica periodística destaca y describir las constantes que configuran el discurso crítico periodístico. El acercamiento a la crítica teatral periodística se sustenta en una plataforma teórica enmarcada en las teorías de Mijail Bajtin y Julia Kristeva en torno a las nociones de *dialogismo* e *intertextualidad* e, inserta el ejercicio crítico dentro de la teoría de la recepción teatral. Nuestro análisis de la recepción crítica periodística constituye un significativo aporte, al rescatar la memoria espectacular que constituyen las críticas, complementando la historia teatral, que existe dispersa en los medios de comunicación impresos de la época y, constituye una revalorización y estudio del trabajo espectacular del Teatro Experimental, contribuyendo con la preservación de la memoria artística y cultural nacional.

PALABRAS CLAVES: Crítica teatral- Teatro Experimental- teatro chileno- recepción teatral.

INTRODUCCIÓN

En el marco de la investigación sobre la crítica teatral periodística, se propone analizar la recepción crítica generada en torno a la puesta en escena del Teatro Experimental de la Universidad de Chile, durante el período comprendido entre 1941 y 1950. El corpus de análisis está constituido por los textos publicados en los diarios El Mercurio, La Tercera, El Diario Ilustrado y Las Últimas Noticias.

En el contexto de la investigación teatral, la crítica periodística generada en torno a la puesta en escena del Teatro Experimental de la Universidad de Chile, se convierte en un campo de estudio fértil. Por un lado, permite dar cuenta del proceso de desarrollo del discurso crítico teatral chileno, y por otro, permite adentrarse en la historia del Teatro Experimental y de un período de importante transformación del quehacer escénico nacional.

El surgimiento del Teatro Experimental de la Universidad de Chile está asociado a esa renovación del quehacer escénico. A su nacimiento se le atribuye “el rango de agente decisivo del impulso teatral ulterior en Chile” (Duran-Cerda: 1970:17). Fue creado en 1941, bajo la iniciativa de un grupo de estudiantes universitarios de diversas facultades de la Universidad de Chile, quienes, desde su conformación, asumen la actividad teatral como un compromiso estético y social claro.

La actividad teatral, como síntoma del desarrollo de la vida cultural y artística, no deja de estar directamente relacionada con los medios de comunicación que dan cuenta de ella y desempeñan una función valorativa y de registro importante. El caso chileno no es una excepción, como afirma Orlando Rodríguez:

La prensa y la crítica forman parte del proceso teatral chileno y cada una de ellas ocupa un lugar con características propias. Su participación está en íntima relación con uno de los integrantes fundamentales del proceso escénico: el público, a quien orienta, entrega juicios valorativos o informaciones, crea corrientes de opinión (1963: 63).

Por esta razón la crítica se constituye en una fuente valiosa de información, convirtiéndose en una suerte de memoria o archivo de la actividad y concepción teatral de una sociedad y de un período histórico concreto.

Si bien existen investigaciones centradas en el Teatro Experimental y en el desarrollo de la crítica teatral en Chile, el campo no está suficientemente estudiado. Las investigaciones, generalmente, realizan un acercamiento que los incluye dentro de la historia teatral, desde una perspectiva diacrónica. Por otro lado, los estudios teatrales tienden a concentrarse en la dramaturgia y no específicamente en el espectáculo teatral.

Con respecto al estado actual de la investigación teatral, resultan importantes, en cuanto a la evaluación que se hace del campo investigativo, las conclusiones a las que llega Juan Andrés Piña (1992), quien en el contexto de las investigaciones de la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica, junto a Eduardo Guerrero del Río y María de la Luz Hurtado, desarrollan un estudio sobre el teatro chileno del siglo XX, focalizado en

tres instancias básicas: El contexto histórico y los espectadores, la dramaturgia y la crítica teatral¹.

Acerca de las constantes de la investigación teatral, Piña señala la inexistencia del objeto estudiado, al respecto indica:

Quien se acerque a estudiar la historia del espectáculo teatral chileno no cuenta con el específico material a abordar, es decir, esos montajes, con esos actores, con determinados puntos de vista y con la correspondiente reacción del público. El estudio, entonces, debe limitarse a los testimonios verbales, escritos o gráficos, que aunque significativos, no suplen al espectáculo en sí (Piña; 1992: 55).

De esta manera, se observa la carencia de registro o archivos que organicen la historia del espectáculo en Chile. Por otro lado, igualmente se destaca la ausencia de investigaciones específicas en torno al espectáculo teatral, ya que se centran en la dramaturgia:

La historia del teatro Chileno se centra casi exclusivamente en la dramaturgia, dejando poco espacio para el espectáculo teatral, su evolución y desarrollo, los modos de montaje, las tendencias de las compañías y los directores, la significación de ciertos grupos claves y sus estilos, etcétera, quizás en parte debido a esa ausencia del objeto de estudio (Piña; 1992:57).

En este sentido, nuestro análisis de la recepción crítica periodística en torno a la puesta en escena del Teatro Experimental de la Universidad de Chile constituye un significativo aporte, ya que, por una parte, implica el rescate de la memoria espectacular que constituyen las críticas, complementando la historia teatral, que de alguna manera existe en estado latente en las páginas de los medios de comunicación de la época, en donde quedan inscritas. Por otro lado, constituye una revalorización y estudio del trabajo espectacular del Teatro Experimental, contribuyendo así, a preservar esa memoria artística y cultural nacional.

De aquí que la investigación se orienta en función de tres hipótesis. Una que considera que la recepción crítica teatral periodística, generada en torno a la puesta en escena del Teatro Experimental de la Universidad de Chile, constituye un archivo que registra la actividad teatral y puede sustentar, de este modo, una historia, total o parcial, de la creación dramática representada por dicho movimiento artístico.

La segunda hipótesis vislumbra la actividad crítica inscrita en el proceso de la comunicación teatral, por tanto, el crítico se inserta en la instancia de su recepción, y el texto creado se contempla en el contexto de reacción de un receptor teatral. El texto crítico es un constructo escritural dialógico e intertextual. Por esta razón, en el marco de esta investigación, se propone un acercamiento a la recepción crítica periodística, desde una plataforma teórica que reflexiona, en especial, sobre su estatuto textual. La tesis se enmarca en dos perspectivas teóricas. Una que suscribe el texto crítico a la noción de "dialogismo" planteada por Mijail Bajtin y la noción de "intertextualidad" propuesta por Julia Kristeva. Otra, que inserta el ejercicio crítico dentro de la teoría de la recepción teatral.

La tercera hipótesis considera que, a través de la revisión de la recepción crítica periodística, es posible observar una evolución en cuanto al discurso crítico teatral, estableciéndose una relación dinámica entre el proceso de desarrollo del Teatro Experimental y el de la crítica teatral.

¹ Esta investigación fue desarrollada durante junio de 1988 y agosto de 1990, como parte de un proyecto de la Comisión Nacional de Investigaciones Tecnológicas y Científicas, Conicyt 330/88.

A partir de estas hipótesis, se establecen dos objetivos generales. Por una parte recuperar y valorar analíticamente el discurso crítico generado en torno a la puesta en escena realizada por El Teatro Experimental de la Universidad de Chile, durante el período comprendido entre 1941-1950. Esto implica la revisión, recolección, selección y análisis de la crítica periodística esparcida en los diversos diarios de la época.

Por otro, establecer las constantes que configuran el discurso crítico periodístico generado en torno al desarrollo de El Teatro Experimental, durante el período comprendido entre 1941-1950. Para alcanzar dicho objetivo, se propone determinar los aspectos de la puesta en escena del Teatro Experimental que la crítica periodística destaca y describir las constantes que configuran el discurso crítico periodístico.

De este modo, la tesis se estructura en tres partes. En el primer capítulo se sistematizan un conjunto de reflexiones con el fin de proveer una consideración teórica en torno al estatuto textual de la crítica, dando cuenta de cómo la crítica teatral construye un texto a partir de otro, que más que ser su referente se inserta en un espacio textual nuevo que lo reformula a través de la generación de su comprensión. Y en el cual se inscribe la actividad crítica en el proceso más amplio de la comunicación teatral, siendo así, el texto crítico una reacción contemplada en el contexto de su recepción.

El segundo capítulo se centra en el Teatro Experimental de la Universidad de Chile, estructurándose en dos apartados: uno en el que se contextualiza el surgimiento del conjunto universitario, a través de la revisión de los antecedentes históricos y teatrales que estimulan y hacen posible su creación. Otro, que reseña su fundación, objetivos permanentes y programa de acción.

El último capítulo corresponde a la recepción crítica periodística generada en torno a la puesta en escena desarrollada en torno al Teatro Experimental. Está conformado por cuatro apartados. Los dos primeros, constituyen la revisión y análisis de la recepción crítica, están configurados de manera de dar cuenta de lo que fue el proceso de revisión, recolección, selección y análisis de los textos periodísticos desarrollado a lo largo de dicha investigación. El primero corresponde a un panorama general del conjunto de críticos teatrales existentes durante el período estipulado para dicha investigación y de las obras estrenadas por el Teatro Experimental. En el segundo, se realizan los análisis de las críticas teatrales, en función de los aspectos del hecho teatral considerados por el conjunto de críticos. El tercer y cuarto apartado corresponden a las consideraciones finales, en torno a las constantes del discurso crítico teatral periodístico, la evolución y aportes del Teatro Experimental que se advierten a partir del análisis de su recepción crítica.

I. LA CRÍTICA TEATRAL

1.1. Consideraciones teóricas

Históricamente, dentro de los estudios literarios, han prevalecido tres concepciones que definen a la crítica como descripción, como juicio y como lenguaje estético. A lo largo del tiempo, estas tres concepciones han ido alternándose según las ideologías dominantes en los campos científicos y culturales, cambiando paulatinamente su posición en relación a otros discursos. En el contexto actual, coexisten las tres concepciones, sin embargo, parece prevalecer su carácter expresivo, lo que obliga a pensar la crítica como escritura, en la medida que se configura en función de una doble estrategia constructiva, en la cual se complementan el razonamiento y la creación (Barei: 1998 :38).

Esta última concepción es expresada por Roland Barthes (2003), quien teoriza sobre la noción de la crítica como escritura, considerándola una segunda escritura, un “discurso sobre un discurso; es un lenguaje segundo, o meta lenguaje (como dirían los lógicos), que se ejerce sobre un lenguaje primero (o lenguaje-objeto)” (Barthes, 2003: 349). De esta forma, la crítica como un meta lenguaje o lenguaje segundo, se refiere a otro discurso, a través de una escritura, resultando ser “una actividad, es decir, una sucesión de actos intelectuales, profundamente inmerso en la existencia histórica y subjetiva (es lo mismo) del que los lleva a cabo” (Barthes, 2003: 349), siendo así, el resultado de actividades intelectuales en las que la lectura opera como disparador de la escritura.

La escritura de la crítica se establece en función de una lectura la cual, le permite al crítico adquirir un conocimiento y la comprensión de un texto, deviniendo en una expresión personal, en una actividad creativa desarrollada y motivada por un deseo: el de escribir. Esto implica la posición de un sujeto frente a la escritura de otros y a sus propios actos de lenguaje, aplicando un saber disciplinar y la elección de un estilo escritural particular que da lugar a un nuevo texto.

En esta reflexión resultan pertinentes los planteamientos de Mijail Bajtin. En su ensayo *Hacia una metodología de las ciencias humana* (2005) se encuentran varios aspectos que permiten reflexionar en torno al ejercicio crítico como un constructo escritural que, desde su perspectiva, se define por su carácter dialógico.

Bajtin hace la distinción entre conocimiento monológico y dialógico (2005:383). El primero, es el conocimiento generado por las ciencias exactas, en el cual se produce el acercamiento entre un sujeto cognoscitivo y un objeto sin voz. El segundo, es el conocimiento producido por las ciencias humanas y se caracteriza por ser el resultado de un encuentro dialógico entre dos sujetos, dos voces.

Bajtin plantea una nueva disciplina ubicada en los límites entre la lingüística, la filología y los estudios literarios, en su ensayo *El problema del texto en la lingüística, la filología y otras ciencias humanas* (2005). Disciplina cuyo punto de partida es siempre el texto, pues como afirma “donde no hay texto, no hay objeto para la investigación y el pensamiento” (Bajtin; 2005: 294).

Esta disciplina propuesta por Bajtin se identifica con el trabajo crítico, en la medida que el pensamiento humanístico se “origina como pensamiento acerca de las ideas, voluntades,

manifestaciones, expresiones, signos ajenos” (Bajtin, 2005: 294), los cuales se expresan en textos y se convierten en objetos de análisis en el trabajo crítico. Pues, como el mismo Bajtin destaca, “si interpretamos la noción del texto ampliamente, como cualquier conjunto de signos coherentes, entonces también la crítica de arte (crítica de música. Teoría e historia de artes figurativas) tiene que ver con textos (obras de arte). Se trata del pensamiento acerca del pensamiento. Del discurso acerca del discurso, del texto acerca de los textos” (Bajtin, 2005:294).

Bajtin establece en la estructura de los textos dos polos, uno que corresponde a los elementos repetibles de la lengua, entendido como “sistema comprensible para todos (es decir, acordado por una colectividad dada) de signos” (Bajtin, 2005: 296), el que es accesible, a través de las investigaciones lingüísticas y filológicas. El segundo polo corresponde a los elementos irrepetibles de la lengua y pertenece al texto mismo, el que se relaciona con otros textos con los cuales establece vínculos dialógicos. Este nivel es accesible sólo para esta nueva disciplina, ya que su sentido no puede ser alcanzado, ni traducido en su totalidad.

En este segundo nivel se centra el trabajo crítico, estableciéndose un encuentro dialógico entre dos sujetos y dos textos. El crítico es este “segundo sujeto”, quien puede reproducir los aspectos irrepetibles del texto estudiado, pero sólo “como un acontecimiento nuevo e irrepetible en la vida del texto, sería un nuevo eslabón en la cadena de la comunicación discursiva” (Bajtin, 2005:297).

El conocimiento generado por el crítico es siempre el resultado del encuentro de dos textos, el que es objeto de estudio y del nuevo texto, que se desprende como respuesta o reacción al primero. Por tanto, se produce del “encuentro entre dos sujetos, dos autores” (Bajtin, 2005:298). Desde esta perspectiva, el crítico, no sólo genera una valoración o una reflexión sobre un texto dado, sino que también es autor, crea un nuevo discurso, “reproduce [con uno u otro fin, incluso para una investigación] el texto ajeno y crea otro texto como marco [comentario, e-valoración, objeción, etc.]” (Bajtin, 2005:295).

Julia Kristeva establece la noción de *intertextualidad*, a partir de la reflexión en torno a las relaciones dialógicas desarrolladas por Mijail Bajtín. La noción de *dialogismo* la sitúa en el ámbito de lo textual, por tanto, como ella afirma “en lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad” (Kristeva; Semiótica I; 2001: 190).

Kristeva concibe el texto inmerso en la práctica social y lo plantea como *productividad*, desglosando así un concepto de literatura como *práctica significante*, en la cual la noción de escritura es entendida como producción. Esta productividad, para Kristeva, no sólo se manifiesta en relación con la lengua, como una relación redistributiva, abordable por medio de categorías lógicas más que puramente lingüísticas, sino también en relación con otros textos, inmersos todos en el texto general de la historia y la cultura.

Por esta razón, escapa al orden lingüístico, ya que altera las leyes de la lengua para crear una nueva distribución de elementos y generar nuevos sentidos. De esta forma, un texto desconstruye la lengua natural y da lugar a otra lengua distinta, con una lógica diferente, en la medida que el texto es construido a partir de la cita de otros textos anteriores o sincrónicos, que representan el código lingüístico de una época. Estos otros textos serán afirmados o negados desde el punto de vista de las ideas y del significante.

De ahí, el carácter *permutable* del texto, ya que se construye como intertextualidad, en la medida en que en el espacio textual operan múltiples enunciados tomados de otros textos, los que se cruzan y neutralizan, asimilándose o transformándose. (Kristeva, 2001: 147).

Por tanto, todo texto será un “cruce de superficies textuales, un diálogo de varias escrituras: del escritor, del destinatario (o del personaje), del contexto cultural actual o anterior” (Kristeva, 2001: 188). De esta forma, cada texto o práctica significativa está constituido por otros textos que adquieren sentido en la medida en que se interrelacionan, debido a que constituyen una red de significaciones. El texto no existe fuera de una realidad social e histórica. El texto y la sociedad son vistos como “textos que el escritor lee y en los que se inserta reescribiéndolos” (Kristeva, 2001: 188) y, el escritor se opone o se identifica con esas estructuras socio-históricas con las que dialoga.

El espacio textual es entendido como un trabajo dinámico, por tanto, el texto se presenta como una estructura en tres dimensiones: el sujeto de la escritura, el destinatario y los textos exteriores en diálogo, los que pueden ser históricos, sociales, literarios y culturales. Así, Kristeva plantea una dimensión horizontal en la que sitúa el sujeto que produce, en relación a un destinatario y una dimensión vertical del enunciado, orientada sincrónicamente hacia el corpus literario anterior (Kristeva, 2001:190).

Desde esta perspectiva, el texto no es un fenómeno unitario, sino que presenta dos funciones que son independientes y, como resultado de las múltiples transformaciones que los signos lingüísticos sufren en el espacio de estos dos ejes, se genera la intertextualidad.

El texto literario, para Kristeva, es ambivalente por su dialogismo. Implica la inserción de la historia de la sociedad en el texto y del texto en la historia. (Kristeva, 2001: 195). De esta forma, el texto está inmerso en un conjunto de otros textos con los que dialoga, por eso, Kristeva, tomando a Bajtin, habla de una escritura como réplica, como respuesta a otros textos. Por esta acción de escribir leyendo “el corpus literario anterior o sincrónico del autor vive en la historia, y la sociedad se escribe en el texto” (Kristeva, 2001: 235).

La crítica teatral no está ajena a esta reflexión, que particularmente se centra en el contexto de la crítica literaria. Eduardo Guerrero del Río, al referirse a la crítica teatral, destaca que, acorde a su especificidad, se puede definir como una “creación de lenguaje, en un discurso sobre un discurso, es decir, en un metadiscurso, el cual tiene la particularidad, por un lado, de visualizar lo que ha sido un determinado montaje de una obra teatral (en su doble connotación) y, por otro de crear su propio discurso” (Guerrero, 1992: 335)

Como “metadiscurso” o “metalenguaje”, la crítica teatral trae implícita en su configuración una estructura textual, en la cual se entrega una información sobre la obra dramática y la obra espectacular. Este aspecto implica un conocimiento que el crítico sistematiza en su propio discurso de manera de proveer al lector de una información esencial, pero no por eso exenta de un sentido ya que el crítico, en su labor de mediador entre el espectáculo (su objeto) y el sujeto receptor, ofrece una lectura, una interpretación documentada y analítica que supera el ámbito meramente informativo. Sin embargo, al ser la crítica teatral una creación de lenguaje, también trae implícito un estilo escritural y expresa un saber cultural.

En este sentido, la crítica teatral es una actividad creativa llevada a cabo por un individuo quien, bajo categorías científicas y estéticas, genera un nuevo discurso sobre otro discurso que, en el caso de la crítica teatral, es la puesta en escena de una obra, la cual se registra, visualiza, interpreta y valora.

La crítica teatral también puede pensarse como un ejercicio escritural dialógico e intertextual, en la medida que el discurso crítico teatral es el resultado de la interacción de un sujeto inserto en la instancia de la recepción teatral. El crítico establece una relación dialógica con un texto espectacular que lo interpela para su interpretación, por tanto, el texto crítico está contemplado en el contexto de la respuesta de cualquier receptor. Aunque

desde la particular posición de un receptor experto o privilegiado que, a diferencia de un público común, basa su apreciación bajo condiciones y desde propósitos especiales que determinan un sistema escritural de características propias.

El proceso de recepción en el contexto teatral tiene ciertas peculiaridades por las condiciones de realización del espectáculo teatral. Fernando de Toro (1992: 139) destaca específicamente tres. Una primera relacionada con una doble producción, ya que el fenómeno teatral trae implícito dos textos: uno dramático y otro, espectacular. Esto determina las condiciones de su producción, ya que hay dos creadores, el autor de la obra dramática y el director de la obra espectacular. Un segundo aspecto está relacionado con la recepción del espectador del texto espectacular, la que se caracteriza por estar mediada por el contexto social. Mediación que determina la concretización del receptor.

Por otro lado, advierte que el modo de producción teatral se caracteriza por traer implícita una doble concretización: una generada por el director, el escenógrafo y los actores y otra realizada por el espectador. Por tanto, se provoca una doble producción de sentido.

La concretización realizada por el director corresponde a la interpretación o lectura que hace del texto dramático y que entrega al público en el espectáculo teatral. Esta concretización está mediatizada por diversas condiciones que Pavis (I-1987 – XII-1988: 120) generaliza y define como *metatextos*, los cuales están constituidos por la posición ideológica del director, por su concepción del espectáculo, de la historia y su ubicación en el contexto social. Al igual que en el caso del espectador, la concretización del director siempre está mediatizada por el contexto histórico cultural en el que se inscribe.

En cuanto a la concretización del espectador, Patris Pavis articula un circuito de recepción que contempla, por un lado, una estructura significativa, que corresponde al referente estructurado que el receptor percibe a lo largo del desarrollo del espectáculo. Frente a esto, el espectador tiene un rol activo, ya que, individualmente, organiza esa estructura percibida (I-1987 – XII-1988: 95). Por otro lado, se propone un significado del texto espectacular, que es el significado central que ofrece el espectáculo teatral, como producto de la labor del director teatral. Este significado es compartido, tanto por el director como por todos los espectadores.

En el receptor, el sentido del espectáculo teatral no se constituye como el paso directo del referente al significado, sino que está mediado por el contexto social compartido por el director y el espectador. Así, entra en juego el *metatexto* del espectador y el del director y es, a partir de esa confrontación, que se genera la concretización.

En este sentido, el crítico se enfrenta a lo que Roland Barthes define como una polifonía informacional (2003: 354), la que incluye al texto dramático y a todo un sistema escénico en el que se expresan el imaginario estético y dramático de un director y un grupo teatral específico.

Por tanto, no sólo es un discurso parasitario que habla sobre otro, sino que en él se encuentran también la expresión, la visión de un sujeto, con todo un imaginario cultural y estético que dialoga con ese otro texto al cual se enfrenta como receptor y hace referencia. Desde esta perspectiva, el crítico no sólo genera una valoración, una reflexión sobre un texto espectacular dado, sino que también es autor, crea un nuevo discurso que inserta dentro del texto cultural de una época determinada.

La concepción de la crítica teatral como escritura, supone un nuevo texto que incluye al texto del cual habla en una relación intertextual. Por esto, implica por parte del crítico un saber adquirido a través de la lectura, la investigación y las relaciones con los textos del campo cultural.

De esta forma, el texto crítico teatral, puede pensarse como un constructo escritural dialógico, como una réplica, como un espacio de conexiones intertextuales, teniendo en cuenta que se está frente a un objeto de estudio amplio y complejo, donde se cruzan y se interrelacionan diversas voces: el texto dramático, la textualización escénica, en la cual se expresa la dramaturgia del director, el texto espectacular y la voz del crítico.

El texto creado, como se ha señalado, responde a un propósito particular que determina su estilo escritural y que, en el caso de la crítica teatral, está relacionado con su función mediadora entre el espectáculo teatral y el público.

El texto crítico teatral entrega una información sobre la realización de un determinado espectáculo. Ofrece una explicación del objeto estético, crea nuevos sentidos y valora la propuesta dramática y escénica. Pero también es, como afirma Beatriz Trastoy (2003: 62), un discurso de “acción”, en tanto procura modificar, a través de su juicio o evaluación, la disposición interior de su interlocutor por lo que, adquiere un carácter publicitario. Para Anne Uberfsfeld, es un juicio epidíctico, al operar por inducción retórica para “disponer favorablemente al interlocutor y lograr así, un determinado efecto perlocutorio” (1993: 63).

Por esta razón, se caracteriza por ser argumentativo, porque intenta persuadir acerca del valor de un espectáculo. Entendida como práctica argumentativa, presupone diferentes tipos discursivos: narrativo, descriptivo, explicativo, conversacional, imperativo y figurativo (Trastoy, 2003: 62). El crítico crea su propio discurso en función de su labor de intermediario entre el espectáculo teatral y su potencial receptor, aspecto que determina la selección de su estilo discursivo e escritural.

II. EI TEATRO EXPERIMENTAL

2.1. Hacia una contextualización

La aparición del Teatro Experimental, como un movimiento renovador del teatro nacional chileno, no se produce de forma aislada, sino que responde a condiciones socio-económicas y culturales que hacen posible su aparición. El Teatro Experimental alude a estas condiciones en la primera edición de la Revista Teatro (1945):

Como todo movimiento renovador, surge no por el capricho de uno o varios hombres, sino para llenar una necesidad que se dejaba sentir en la vida universitaria, y, por lo tanto, en la atmósfera intelectual y artística del país entero. Tal necesidad es una manifestación especial de esa inquietud de realizarse plenamente y de buscar nuevos caminos que, desde hace varios años, se anuncia en el campo económico, político, social y en todas las demás manifestaciones de la cultura. Examinando el panorama teatral en nuestro país, pareció evidente que el nuevo organismo debía propender al desarrollo de cuatro puntos, los que no sólo podrían producir una favorable reacción en nuestro ambiente, sino, que constituirían sus objetivos permanentes. (1945: 5).

En este extracto se advierten tres aspectos fundamentales. Por un lado, la necesidad de un grupo de jóvenes universitarios de realizarse en el campo de las artes escénicas, manifiesta en la proliferación de agrupaciones teatrales surgidas en varias facultades de la Universidad de Chile. Por otro, la evaluación del panorama teatral en el que observan la necesidad de un cambio para lograr una reactivación de las actividades escénicas nacionales. Por último, los cambios en las distintas esferas del acontecer político, económico y social.

Para lograr una contextualización, es necesario revisar los antecedentes históricos y teatrales

2.1.1 Antecedentes históricos

El Teatro Experimental surge en una época de importantes transformaciones en diversos campos del desarrollo nacional, abarcando simultáneamente el campo social, económico, político, educativo y cultural. En el año 1938, en el ámbito chileno, se produce un importante cambio con el triunfo del Frente Popular, coalición de centro izquierda creada en 1936, que agrupaba al Partido radical, socialista, comunista y a la Confederación de Trabajadores de Chile. Coalición respaldada por el sector proletario, la burguesía progresista, profesionales e intelectuales.

El primer Presidente de dicha coalición política fue Pedro Aguirre Cerda², su gobierno representó el espíritu del Radicalismo de la primera mitad del siglo XX en Chile, el que se hace latente, a través de la aplicación de un programa de modernización del país, a partir

² Presidente electo en las elecciones realizadas el 25 de Octubre de 1938 y asumió la presidencia de la República el 24 de diciembre de 1938, hasta su fallecimiento el 25 de noviembre de 1941.

de la sustitución de las importaciones con el fin de impulsar la producción nacional con estándares técnicos de alta tecnología y calidad.

De aquí que propone y aplica un nuevo modelo de desarrollo económico basado en el mercado interno, la incorporación activa del proletariado organizado y las clases medias, junto con la generación de un Estado promotor del fomento productivo y del desarrollo económico. Para tal objetivo de modernización, fortaleció el Estado, creando en lo económico pilares como la Corporación de Fomento de la Producción (Corfo)³, cuya finalidad era contribuir al desarrollo industrial de Chile.

El proceso de modernización nacional, no solamente se sustenta en lo económico, sino que va de la mano de la educación y la cultura. La vinculación de la educación y la ciencia, para potenciar el proceso productivo nacional es plasmada en su lema "Gobernar es educar". Convencido de que para aumentar la capacidad productora del país y lograr así una sociedad moderna, que fuera a la par de los avances de la ciencia, del conocimiento y de las técnicas, dio gran impulso a la educación técnica, industrial y minera. Fundó numerosas escuelas técnico-industriales con el fin de formar técnicos capacitados, quienes pudieran dirigir el progreso de las distintas especialidades industriales. Igualmente, la educación primaria recibió una atención preferente, ampliando el sistema de escuelas básicas, construyendo escuelas, aumentando de la misma manera el número de profesores y forma el Cuerpo Cívico de Alfabetización.

La Universidad de Chile se convierte en un motor clave dentro de esta política de robustecimiento del sistema educacional. En ese momento, la universidad estaba bajo la conducción del [rector Juvenal Hernández](#) Jaque (1899-1979)⁴. Durante la etapa de gobierno de Pedro Aguirre Cerda, la Universidad de Chile desempeña para la vida intelectual de la nación una importante tarea. Difunde y extiende las actividades culturales de modo sostenido y creciente. Al respecto, Teodosio Fernández (1982) destaca que "el triunfo del Frente Popular fue extraordinariamente positivo para el desarrollo de la cultura chilena, por el apoyo decidido que el gobierno de Aguirre Cerda prestó a cuantas iniciativas surgieron, sobre todo a través de la Universidad del Estado" (Fernández:1982, 14-15).

En la Universidad de Chile se fundan, acogen y promueven distintas instituciones. En el año 1940 se crean la Escuela de Danza y el Instituto de Extensión Musical; en 1941 se reconoce, oficialmente, el Teatro Experimental, la Orquesta Sinfónica de Chile, el Ballet Nacional Chileno y el Coro de la Universidad. En 1942 se anexa a la Facultad de Bellas Artes, una Escuela de Estudios Instrumentales y de Canto cuya enseñanza es preparatoria para el ingreso al Conservatorio Nacional de Música.

También el gobierno de Aguirre Cerda se preocupa por la reactivación y difusión del teatro nacional. Por esto, impulsa la creación y mantención de Teatros Móviles establecidos a partir del año 1939.

De esta forma, en un clima de modernización y nacionalización económica y cultural, se genera un ambiente propicio para la gestación de movimientos renovadores, como es el caso de los teatros universitarios.

2.1.2 Antecedentes teatrales

³ Constituida por Ley n° 6.334 de 29 de Abril de 1939. Bajo el alero de la CORFO se crearon empresas estatales como la Compañía de acero del Pacífico (CAP) y la Empresa Nacional de Electricidad (ENDESA), entre otras.

⁴ Ejerció como máxima autoridad de dicha Institución durante el período comprendido entre 1933 y 1953.

En 1930 se comienza a evidenciar el declive de un período, considerado por María de la Luz Hurtado (1992), como la “época de oro” del teatro nacional iniciado a partir de 1917.

El Teatro Chileno comienza su apogeo con la creación de compañías teatrales nacionales. Antes, los actores, dramaturgos, directores y técnicos nacionales estaban insertos en compañías extranjeras, en su mayoría españolas, que estando de gira en el país en el momento de estallido de la primera Guerra Mundial, deciden establecerse en Chile.

La primera compañía nacional Báguena- Bürhle se crea en 1918, conformada por los actores Enrique Báguena y Arturo Bürhle, quienes fueron asesorados por el dramaturgo Armando Mook (1894 – 1942). A partir de ésta, comienza un aumento considerable del número de compañías, salas teatrales y dramaturgos, generándose un incipiente desarrollo teatral en el país.

Sin embargo, la mayoría de las compañías teatrales cultivaron las formas escénicas de influencia española y francesa en la selección de las formas dramáticas y temáticas. Destacándose así una continuidad con las matrices heredadas como el melodrama, la zarzuela, el sainete y, posteriormente, las revistas con cuadros picarescos y breves chistes teatralizados.

El teatro de la época tenía como eje central las cualidades personales e histriónicas del actor, generándose el cultivo del divismo. Los ensayos eran mínimos por lo que la figura del apuntador adquiere gran importancia. No existía una concepción del teatro como espectáculo escénico con un lenguaje propio. No existía la escenografía corpórea, se utilizaba un telón pintado, para el fondo de distintas obras (Rodríguez, 1964: 12).

También se fue gestionando un teatro diferente, con dramaturgos que de manera distinta y desde puntos de vistas diversos coinciden en su afán de reflejar la realidad nacional. Así destacan durante este período Acevedo Hernández (1886- 1962), Armando Mook y Germán Luco Cruchaga (1894- 1936), quienes incursionaron en nuevas temáticas, con una renovada percepción y de expresión de esta realidad social.

Sin embargo, esta nueva dramaturgia no logró expandirse y generar una renovación total del desarrollo teatral, ya que las puestas en escena de dichas obras mantenían la práctica escénica de la época. Sus planteamientos estéticos no eran proyectados eficazmente en la actuación, perdiéndose la complejidad psicológica de los personajes y la simbología que buscaba ampliar la significación de las obras. (Hurtado; 1986: 8). Por eso, más allá de sus aportes a la actividad escénica nacional, el declive del desarrollo teatral fue inevitable.

En la década del 30', se inicia la decadencia de la escena teatral nacional, motivada por la carencia de iniciativas renovadoras, tanto en la creación dramática como la actoral. Igualmente, contribuye a esta crisis la rápida expansión del cine sonoro y la depresión económica mundial que afecta fuertemente a Chile, como consecuencia de la caída del salitre.

La aparición del cine trae implícita una nueva manera de representar la realidad, con novedades visuales, artísticas y técnicas que el teatro chileno de la época todavía no había encontrado en su propio lenguaje. Con el auge que va adquiriendo, se convierte en un tipo de espectáculo más lucrativo que el teatro. Por esto, las salas destinadas al teatro se transformaron en salas de cine.

A mediados de 1930, ante la evidente decadencia de la escena teatral, se comienzan a gestar diferentes movimientos artísticos que giraban en torno a actividades de la vida

estudiantil desarrollada en la Universidad de Chile, como fueron la Fiesta de la primavera, clásicos universitarios y Veladas Bufas.

La Orquesta Afónica, en esos años era el conjunto coral estudiantil central de las Veladas Bufas de las Fiestas de la Primavera. Su director escénico era Pedro de la Barra y su director musical, Moisés Miranda, quien compilaba, arreglaba y dirigía el coro. Esta agrupación se caracterizaba por ser un coro a capela, en el que sus integrantes se disfrazaban de diversas maneras, y “cantaban a varias voces pasando sin transiciones por distintas composiciones musicales, expresando lo grotesco, lo humano y lo humorístico” (Fischer; 1984: 30)

Igualmente, en torno a la figura de Pedro de la Barra, en el año 1934 se crea el Centro de Arte Dramático del Instituto Pedagógico (CADIP) de la Universidad de Chile. En sus inicios representaban sketches, comedias y dramas en las veladas bufas y en los concursos teatrales de grupos universitarios, hasta realizar temporadas estables, accediendo a escenarios de mayor relevancia, configurando así, un amplio repertorio de obras clásicas y modernas de autores, tanto chilenos como extranjeros. Paralelamente, en la Escuela de Derecho de la Universidad de Chile, dirigido por Domingo Piga, se encontraba el grupo de teatro Lex.

Estos grupos aficionados son el punto de partida y gestación para una generación nueva en el ámbito teatral chileno, manifestando en sus prácticas artísticas una nueva concepción del espectáculo, en la que se privilegia una cuidadosa selección de textos dramáticos, la preocupación por la puesta en escena y un trabajo riguroso y disciplinado.

A estos antecedentes teatrales resulta relevante incorporar la influencia extranjera, en especial la española. En 1937 debuta en Chile la compañía de Margarita Xirgu (1888-1969), actriz catalana, quien había iniciado su gira por Latinoamérica a partir de 1935. Posteriormente, en 1940, llega de gira la compañía de Ballets Jooss del destacado bailarín y coreógrafo alemán Kurt Jooss (1901- 1979).

Ambos espectáculos culturales contribuyeron y fueron un estímulo decisivo para focalizar esta búsqueda de una nueva expresión teatral generada en las inquietudes de los grupos aficionados de teatro que giraban en torno a la Universidad de Chile.

En particular los espectáculos teatrales de la compañía de Margarita Xirgu logran calar hondo e la memoria colectiva de estos jóvenes aficionados al teatro. En estas representaciones logran ver un amplio repertorio y una calidad del espectáculo, sustentada en la capacidad interpretativa, en la solidez técnica y la escenografía moderna diseñada por Salvador Dalí y realizada por Manuel Fontanals y Santiago Ontañón.

Así se destaca en variados testimonios, como en la entrevista publicada en la Revista Araucaria de Chile, en la cual se reúne a tres de sus fundadores, como son María Cánepa, Roberto Parada y Rubén Sotoconil, para rememorar la fundación del Teatro Experimental. Este diálogo resulta clarificador en cuanto al impacto generado por la compañía de Margarita Xirgu:

MARÍA.- [...] fue la compañía de Margarita Xirgu la que más nos impactó.

ROBERTO.- Eso fue en 1937. Yo era profesor en Temuco y viajé a verla. RUBÉN.- Yo estudiaba entonces en el Liceo de San Fernando y viajé también a la novedad, para ver ese hasta entonces nunca conocido teatro. (1979: 105).

Igualmente destaca el testimonio de Domingo Tessier, quien resalta:

Las presentaciones de la Xirgu maravillaron al público; el repertorio, la dirección, la interpretación y la escenografía de Santiago Ontañón hicieron descubrir una nueva dimensión del teatro, el teatro como obra de arte (Tessier, 1997:26).

Y, nuevamente, Sotocanil rememora el estímulo generado por Margarita Xirgu:

Nosotros, que habíamos visto actuar a la Compañía de Margarita Xirgu, queríamos hacer como ella: crear emociones, hacer soñar, remecer el mundo. Habíamos quedado sobrecogidos con las obras de García Lorca, con Santa Juana de Bernard Shaw, con Los fracasados de Lenormand. Ambicionábamos hacer “teatro cultural”, que era una fórmula vaga para expresar anhelos estéticos y éticos (Sotocanil, 2002: 226).

No cabe duda de que la propuesta estética, observada con admiración por los [jóvenes universitarios aficionados al teatro](#), fue un fecundo impulso para cristalizar una nueva manera de realizar y conceptualizar el quehacer teatral.

Sin embargo, la influencia del teatro español, no sólo llega a los teatros universitarios a través de los espectáculos de Margarita Xirgu, sino también a través de los dramaturgos José Ricardo Morales, Santiago del Campo y el escenógrafo Héctor del Campo⁵, quienes bajo diversas circunstancias se relacionan con Pedro de la Barra y tienen una directa participación en la fundación del Teatro Experimental de la Universidad de Chile⁶.

José Ricardo Morales es un exiliado republicano que llega a Chile el 4 de septiembre de 1939, a bordo del legendario Barco Winnipeg. En La Universidad de Valencia realizó estudios de Magisterio y Filosofía y Letras. Perteneció, desde su fundación, a la Federación Universitaria Escolar (FUE), dirigiendo en 1936 el departamento cultural y contribuyó como tal, en la creación de las Misiones Populares. Igualmente participó activamente en el grupo de teatro El Búho, a cargo de Max Aub⁷.

Héctor del Campo, por su parte, estudió Bellas Artes en Barcelona y Escenografía en Madrid. Su hermano Santiago del Campo, a su regreso, se desarrolló como autor teatral. En 1937 ganó el premio del Instituto de Teatro de la Universidad de Chile con la obra *Paisaje en el destierro*, y en 1938 su obra *California* es premiada por la Municipalidad de Santiago.

El encuentro con el teatro de Margarita Xirgu cumple una clara labor de estímulo. Sin embargo, el conocimiento directo de la experiencia de la renovación del teatro español desarrollado durante el gobierno de la República, por los grupos como la Barraca, dirigido por Federico García Lorca; el Búho, dirigido por Max Aub, las Misiones pedagógicas y el Teatro de Urgencia dirigido por María Teresa León llegan y son transmitidos a los teatros universitarios por José Ricardo Morales y los hermanos del Campo. Ellos expresan sus

⁵ Algunas referencias que se encuentra sobre los hermanos del Campo aluden a su nacionalidad española. Al relacionarse con los miembros de los teatros universitarios acababan de regresar de España donde estuvieron estudiando entre los años 1934 y 1937, tocándoles vivir los primeros años de la Guerra Civil, razón por la que finalmente regresan a Chile. Ambos son chilenos, aunque Héctor del Campo nace circunstancialmente en Argentina, pero adquiere la nacionalidad chilena.

⁶ Un estudio en el que se desarrolla la participación e influencia de los exiliados republicanos españoles en el surgimiento de El Teatro Experimental de la Universidad de Chile es desarrollado por Ahumada, Ahydée, *Republicanos y Experimentales: Los inicios del Teatro Universitario en Chile* en 'Revista Laberintos', Universidad de Valencia, España, 2006.

⁷ José Ricardo Morales, en Chile, revalida sus estudios de Filosofía y Letras y concluye su carrera, titulándose de Licenciado en Historia y Geografía en 1942 en la Universidad de Chile. Contribuyó en la creación de la Editorial Cruz del Sur, ideada por Arturo Soria. Igualmente fue miembro fundador del Teatro Experimental.

experiencias teatrales y condicionan, de alguna manera, las primeras representaciones, traspasando esa experiencia.

2.2. Fundación, objetivos permanentes y programa de acción

A finales de los años 30 se hacía sentir, en el ámbito de la Universidad de Chile, la inquietud de diversos grupos aficionados de teatro que realizaban actividades teatrales en diferentes facultades universitarias como la de Pedagogía y Derecho, entre otras. El punto de encuentro de todas estas agrupaciones estaba representado por Pedro de la Barra, estudiante de Castellano en el Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile. Era un amante del teatro, “el teatro entonces era para él el delirio. Había que dejar el cine sonoro y llegar a un gran teatro, llegar a la magia del actor, ser amigos de los grandes, buscar otras rutas” (De la Barra: 62).

Pedro de la Barra, durante sus años universitario, estuvo en búsqueda de nuevos caminos para generar cambios en la escena nacional. Preocupación y nuevas rutas que ya define en 1939 en el prólogo de su obra *La Feria*, en la cual hace una fuerte crítica al teatro de la época y establece la necesidad de crear un movimiento teatral renovador y una escuela de teatro:

El espectáculo teatral no es obra de uno, como la poesía o la novela. Intervienen directores, actores, autores, escenógrafos, electricistas, etc.; también participa el público como materia importantísima. [...] Se necesita formar gente nueva que supere esta generación e inspirarla en valores de alta calidad estética social. Es preciso promover un movimiento amplio y serio que no se quede en el autor o el actor, sino que abarque los múltiples problemas del teatro. [...] Tomemos como antecedente técnico y formal lo bueno del teatro que más cerca está de nosotros: el teatro español, y como motivo vital de inspiración, el contenido estético del teatro Américo- hispano. [...] Iniciativa fundamental del concejo sería la creación de la escuela de Teatro para que enseñe y forme alumnos, los capacite artística y técnicamente y cree un ambiente de buen gusto. Así la chispa de este gran movimiento, encenderá la tea de nuestra cultura y de nuestro espíritu. (De la Barra; 1939: IV- VIII).

En estas líneas, extraídas del prólogo, Pedro de la Barra, no sólo expresa la inquietud y necesidad de crear un movimiento teatral, sino que también manifiesta las directrices que dicho movimiento debe tener en cuanto a la concepción del teatro, estética y técnica y, sobre todo, sustentado en una constante preparación y formación académica en las artes escénicas.

Con este claro objetivo, Pedro de la Barra comienza a gestar la idea de encauzar y unificar los esfuerzos parciales de los diversos grupos de teatro universitarios y formar un gran movimiento teatral universitario. Ya a finales de 1940 se cristaliza la fusión de estos grupos y se forma el Teatro Experimental de la Universidad de Chile. Así lo recuerda Rubén Sotoconil:

En el verano de 1940, debajo o en cercanías de la estatua de Don Andrés Bello, cerramos el debate con el propósito de fundar un movimiento teatral, una

entidad artística que generara su propia renovación y no se detuviera jamás en su progreso (2002: 228).

El domingo 22 de junio de 1941 realiza su primer estreno, en el Teatro Imperio. En septiembre de ese mismo año, la Universidad de Chile por Decreto de Rectoría N°641, reconoce oficialmente al Teatro Experimental como parte de la Universidad:

Visto lo acordado por el Consejo Universitario en sesión de 27 de agosto pasado, Decreto: Créase un organismo que, con el nombre de Teatro estudiantil, tendrá por objeto fomentar entre los estudiantes que tengan aptitudes para ello, el cultivo del arte escénico. Dicho organismo dependerá directamente del Rector de la Universidad. Dése cuenta al Consejo Universitario, comuníquese y publíquese. (Imágenes de la Universidad de Chile; 1977: 189)

A partir de 1942 es otorgado, por parte del Ministerio de Educación, una subvención anual. Ambos aspectos son fundamentales para la continuación de sus actividades.

El Teatro Experimental desde sus inicios se configura como una entidad de participación activa entre sus miembros, sustentada en una concepción del teatro como un todo orgánico. Razón por la cual su organización se establece en función de la participación tanto de directores, actores, escenógrafos, dramaturgos y técnicos, en una igualdad de condiciones.

Dentro de este consenso, se establecen cuatro objetivos permanentes de carácter fundacional y de ruptura, los cuales responden a un análisis de la actividad teatral de la época y busca precisamente una clara renovación. A saber:

- 1.- La difusión del Teatro clásico y moderno.
- 2.- La creación de una escuela de teatro.
- 3.- La creación de un ambiente teatral.
- 4.- Presentación de nuevos valores.

El primer y tercer punto están directamente vinculados y expresan una clara intención pedagógica por parte del Teatro Experimental. Como se reseña en la primera publicación oficial de dicha agrupación, la Revista Teatro, dos de los principales problemas a los que se enfrentaban al momento de establecer un plan de trabajo se encontraba precisamente en la selección del repertorio y definir al público al cual querían llegar: "Se presentaban dos problemas: repertorio y público. Dos problemas que había que afrontar con una autocrítica severa y un conocimiento profundo de nuestro medio" (1945: 6)

Con respecto a la selección de las obras a estrenar, optaron por "aquellas que se ajustaran mejor a la capacidad de los actores y que, a1 mismo tiempo, fueran de tal calidad que sirvieran de estímulo a nuestro ambiente. Es decir, obras cortas, típicas de una época y que aseguraran la buena acogida del público" (Teatro; 1945: 6). De esta manera, se proponen dar a conocer obras representativas de la dramaturgia universal con el fin de contribuir con la creación de una nueva tradición que exprese nuevas formas expresivas y estéticas.

En busca de esta nueva tradición, como manifiestan, era "necesario también partir de un punto en el tiempo y en el espacio" (Teatro; 1945: 6). Comienzan por los clásicos del teatro español, presentando en su primer estreno la obra del Siglo de Oro *La Guarda Cuidadosa* de Miguel de Cervantes y, ya más contemporánea, *Ligazón*, de Valle Inclán, dos obras que "representan una época y un género, las dos se prestan para ser interpretadas por actores entusiastas" (Teatro; 1945: 6).

Para resolver la inquietud respecto al público, lo dividen en tres grupos: estudiantes e intelectuales, obreros y público general. El primer segmento fue, en sus inicios, el público potencial al que querían llegar, debido a que formaban parte de un mismo ámbito cultural, por lo cual podrían ser mucho más sensibles a las propuestas de dicho movimiento teatral, además que serían más propensos a asistir a las funciones matinales de los días domingos: “Por razones demasiado conocidas, los estudiantes e intelectuales son más sensibles a este tipo de manifestaciones y, por lo tanto estaban más dispuestos a interesarse en este nuevo movimiento y a colaborar con su desarrollo” (Teatro; 1945: 6).

Conquistando así este público, paulatinamente podrían ir extendiendo su labor a los otros sectores. Posteriormente en su segundo año, empiezan a enfocarse en el público obrero, realizando presentaciones gratuitas:

En el Teatro Santa Lucía, se hizo una función gratis a la que asistieron más de 300 espectadores. Poco después, se presentaron otras obras en el Teatro Alameda, a la que asistieron más de 300 obreros con sus familias. Se contaron 1.500 espectadores. Sin embargo, la mayor parte del público estaba compuesta por los familiares de los obreros y no por los obreros mismos. (Teatro; 1945: 6).

Debido a que no estaba siendo eficaz su labor, el Teatro Experimental crea un departamento de Extensión Sindical, el cual tenía como objetivo realizar presentaciones en los diversos sindicatos. Estas presentaciones eran acompañadas de programas que contenían, además de la nómina del elenco y sus realizadores, un prólogo explicativo. Igualmente, las obras presentadas, eran acompañadas de breves charlas acerca de autores, exposiciones y conciertos.

Finalmente, era necesario abarcar el público general, al cual consideran como a “esacalse de espectador que corrientemente no asiste a funciones matinales” (Teatro; 1945: 7). Con tal fin comienzan a realizar presentaciones teatrales en horario vespertinos en el Teatro Municipal.

El objetivo referente a la formación de una escuela de teatro, es fundamental en la medida que expresa la necesidad de profesionalizar el quehacer teatral y superar la improvisación e individualismo que había reinado hasta entonces en el ejercicio teatral nacional.

El teatro era concebido como un todo integrado conformado por diversas disciplinas que se complementan para formar una unidad escénica. Este aspecto implica una concepción del teatro como un espectáculo de conjunto, por lo cual se hace necesaria una redefinición de los diversos elementos y roles que lo componen. Redefinición manifiesta en una nueva concepción del trabajo actoral y en la incorporación de oficios, inéditos en la escena nacional, como la del director, escenógrafo, diseñador de vestuario e iluminador. Nuevos componentes que requerían del desarrollo y el aprendizaje de determinadas capacidades artísticas y técnicas.

Para lograr esto y profesionalizar el ejercicio teatral es fundamental la creación de una Escuela de Teatro. En una primera etapa, por parte del grupo del Teatro Experimental, la preparación se realiza de forma autodidacta a través de la lectura de teóricos europeos y la puesta en práctica y experimentación realizada en los montajes teatrales. Adicionalmente, a la capacitación práctica, realizan cursos especializados en escenografía, dicción e impostación de la voz.

Posteriormente, a partir de 1949 lograron contar con una escuela de Teatro dependiente de la Universidad, en la cual se ofrecían clases en las diversas disciplinas,

impartiendo estudios especializados en las áreas relacionadas con el teatro. Finalmente ya en 1959 absorben al Teatro Nacional, de esta fusión nace el Instituto de Teatro de la Universidad de Chile (ITUCH).

El último de los objetivos propuestos alude a la necesidad de generar y apoyar la creación en todas las áreas de la actividad teatral, especialmente a los jóvenes dramaturgos. Para el Teatro Experimental “un movimiento teatral que no deja autores, es estéril” (Teatro; 1945: 8). Para lograr tal propósito llevan a escena dos obras de autores noveles chilenos, estrenando el 11 de noviembre de 1943, *Elsa Margarita* de Zlatko Brncic, y *Un Velero sale del Puerto* de Enrique Bunster. Igualmente, a partir de 1945, crean el Concurso Anual de Obras teatrales.

Más allá del apoyo y estímulo a la promoción de nuevos valores, el Teatro Experimental, a lo largo de su desarrollo, va aportando a la escena teatral nacional grandes valores. En su cuna se forman directores como Pedro Orthous, Jorge Lillo, Agustín Siré y Domingo Tessier. En escenografía, Héctor del Campo y Oscar Navarro. En iluminación, Bernardo Trumper y Ricardo Moreno. Además de un gran número de actores de notable calidad, entre los que podemos señalar a Bélgica Castro, María Cánepa, María Maluenda, Kerry Keller, Virginia Fischer, Maré González, Roberto Parada, Jorge Lillo, Rubén Sotoconil y Emilio Martínez, entre otros.

III. TEATRO EXPERIMENTAL: SU RECEPCIÓN CRÍTICA PERIODÍSTICA

3.1. Obras estrenadas y corpus de análisis

El corpus de análisis contemplado en esta investigación está constituido por las críticas periodísticas, generadas en ocasión de los estrenos realizados por el Teatro Experimental de la Universidad de Chile, publicadas durante el período comprendido entre los años 1941 y 1950. Para la recopilación del corpus crítico se consideró la revisión de cuatro diarios editados en Santiago, como son El Mercurio, La Nación, El Diario Ilustrado y Las Últimas Noticias.

El conjunto de las críticas periodísticas recopiladas se han seleccionado y organizado en función de tres etapas que, marcan el proceso de desarrollo y evolución de la primera década de funcionamiento del Teatro Experimental.

Un primer momento se ubica entre los años 1941 y 1944, correspondiente a la etapa de su configuración y preparación, marcada por el carácter intuitivo al responder a una necesidad de renovación del contexto escénico y cultural nacional. De esta primera etapa se han seleccionado las críticas de los dos primeros años 1941 y 1942. De una segunda etapa, de mayor desarrollo y experiencia, que establecemos entre los años 1945 y 1947, se seleccionaron las críticas de los años 1945 y 1946. Un tercer momento, ya de consolidación y de profesionalización, determinado entre 1948 y 1950, se recogen todas las críticas publicadas durante esos tres años.

El Teatro Experimental, durante los años señalados, realizó veintidós estrenos, de los cuales, sólo se encontraron críticas teatrales de diecisiete de estas representaciones escénicas, recopilándose un total de treinta y nueve críticas.

A lo largo de la revisión de los cuatros diarios, en la mayoría se encuentran espacios dedicados a difundir, a través de propaganda o breves reseñas informativas, la agenda de espectáculos de diversas compañías nacionales y extranjeras. Especialmente de comedias y revistas, además de los estrenos cinematográficos. Se destacan las figuras principales, los autores, las fechas y lugares de estrenos.

En general, en los espacios dedicados al cine y al espectáculo, se cuenta con columnas permanentes dedicadas a la crítica teatral, en las que destacan diversos nombres de personalidades ligadas al quehacer teatral nacional, quienes ejercían el rol de críticos teatrales, durante el período de 1941 y 1950.

En el proceso de revisión de los periódicos y del corpus de críticas recopiladas, se puede establecer claramente el conjunto de personalidades que ejercen como críticos durante diferentes períodos en cada uno de los diarios, lo cual permite establecer una visión general del desarrollo de la crítica teatral de la época.

· 1941- 1942

En esta etapa inicial del Teatro Experimental se realizaron cuatros estrenos, llevando a escena las siguientes obras:

III. TEATRO EXPERIMENTAL: SU RECEPCIÓN CRÍTICA PERIODÍSTICA

	<i>La guarda cuidadosa</i> , Miguel de Cervantes. <i>Ligazón</i> , Ramón de Valle Inclán.
1941	<i>El deseoso de casarse</i> , Lope de Rueda. <i>Égloga Séptima</i> , Juan de Encina. <i>El mancebo que casó con mujer brava</i> , Alejandro Casona.
1942	<i>El Licenciado Pathelin</i> , anónimo. Obra francesa del siglo XV.
	<i>El caballero de Olmedo</i> , Lope de Vega.

En los diarios El Mercurio y La Nación, durante este primer período, no se encuentra ninguna columna específica sobre crítica teatral. Sin embargo, en la sección Vida Social del Mercurio, se localiza un texto de Pepita Turina, que da cuenta de la primera presentación efectuada por el Teatro Experimental.

El Diario Ilustrado cuenta con un espacio dedicado al cine y al espectáculo, a cargo de Luis Fernández Navas, quien ejerce la función de crítico de espectáculos, firmando bajo el seudónimo de Traspunte Indiscreto, nombre con el cual se identifica dicha sección. De Luis Fernández Navas se encuentran dos críticas:

- 23 de junio de 1941: *Artistas universitarios en el T. Imperio. Primer ensayo de el Teatro Experimental*. Primer estreno del Teatro Experimental, realizado el 22 de junio de 1941.
- 8 de junio de 1942: *Teatro Experimental. "La farsa de Licenciado Pathelin"*. Obra estrenada el 24 de mayo de 1942.

También, durante estos dos años, ejerce como crítico de espectáculos en la sección Traspunte Indiscreto, el escritor y cantante lírico Lautaro García (1895-1982), firmando como L.G. Su actividad como crítico se inicia precisamente en el Diario Ilustrado desde comienzos de los años 40' y se mantiene como tal, a lo largo de esta primera década de funcionamiento del conjunto universitario. De los primeros estrenos, se encuentran dos textos referentes al Teatro Experimental. Uno publicado previo al estreno inaugural del Teatro Experimental, de junio de 1941 y el otro, publicado en ocasión del segundo estreno, en el que se llevan a escena las obras *El deseo de casarse* de Lope de Ruedas, la *Égloga séptima* de Juan Encina y el entremés de *Mancebo que casó con mujer brava*, del Infante Don Juan Manuel:

- 21 de junio de 1941: Teatro Experimental Universitario.
- 28 de octubre de 1941: Teatro Experimental.

En el diario Las Últimas Noticias, durante 1941, se publica la columna *Charlas de Teatro*, del dramaturgo Natanael Yáñez Silva. Era el crítico por antonomasia durante los años cuarenta, dada su larga trayectoria como crítico de arte y de teatro en diversos medios, como La Nación, La Segunda y El Diario Ilustrado, en donde comienza en 1905 como crítico de arte y, posteriormente, se hace cargo también de los espectáculos teatrales. Su columna era leída con gran interés y era la referencia obligada para saber los antecedentes de los espectáculos teatrales de esos años. Era respetado e igualmente temido, por lo que se constituye en toda una leyenda dentro del ambiente teatral, generándose en torno a su persona infinitas anécdotas e historias controversiales.

A pesar de ser Nathanael Yáñez el crítico teatral de Las Últimas Noticias, durante el año de inicio del Teatro Experimental, no se encontró ninguna crítica bajo su firma referente al primer estreno de dicha agrupación teatral. La razón parece ser un altercado vivido por el crítico en el Teatro Imperio, el día de la primera función. Esta circunstancia anecdótica

que, por demás, da cuenta de la peculiar personalidad del crítico, es recordada por Rubén Sotoconil, como una de las anécdotas vividas durante la función inaugural del Experimental:

Invitado por Lucho Córdoba, concurrí esa mañana el más temido crítico de la época, don Nathanael Yáñez Silva, hombre que hacía y derribaba reputaciones, [...] blandiendo un programa y hablando fuerte (era sordo) buscó la butaca que acostumbraba a ocupar y se repantigó resoplando y dirigiendo severas miradas hacia sus vecinos. Pero los asientos eran numerados y llegó el momento en que la persona abandonada reclamó su lugar. -¡Pero aquí me siento yo! – Dijo con voz alterada don Natha- ¡aquí me siento en todos los estrenos, y todos los días, si se me antoja! - Lo siento, señor, yo pagué mis dos pesos y... -¡Usted no sabe con quien está hablando! – grito el crítico. -Y usted tampoco. Tenga la bondad. - Y le puso bajo la nariz un enorme puño, cuyos nudillos tenían reflejos siniestros. El escritor se levantó, furioso y abandonó la sala. Pasaron varios años antes de que Yáñez volviera a ocuparse de los “Experimentales” (Sotoconil, 2002, págs. 237-238).

Efectivamente, pasaron varios años para que dicho crítico se refiriera a los espectáculos teatrales del conjunto universitario, dado que sólo se encontraron dos críticas. Ambas referentes a obras de Luigi Pirandello representadas por el conjunto universitario en los años 1946 y 1948.

Si bien, no hubo una crítica que hiciera referencia a la primera función del Teatro Experimental en la columna de Nathanael Yáñez Silva, igualmente se encontró un texto resaltando dicho evento teatral, bajo la firma del autor y traductor teatral Renato Valenzuela (1903- 1981), crítica publicada el 26 de junio de 1941 con el título: *Una labor teatral que nos enaltece*.

- 1945 – 1946

Durante estos años el Teatro Experimental, realizó cinco estrenos, representando las siguientes obras:

1945	<i>Nuestro pueblo</i> , Thornton Wilder.
	<i>El oso</i> , Antón Chejov.
	<i>Tartufo</i> , Molière.
1946	<i>Así es... Si os parece</i> , Luigi Pirandello. <i>Los Habladores</i> , Miguel de Cervantes.

En este período se compilaron nueve críticas. En los diarios El Mercurio y La Nación ya existen espacios dedicados a la crítica teatral. En este último se ubican reseñas realizadas bajo la firma de “T”, de quien se encuentra una primera crítica sobre el Experimental publicada en 1944. No se tiene dato alguno sobre el autor quien firma bajo dicha inicial, por lo que no se consignaron mayores antecedentes sobre su trayectoria. Bajo esta autoría se publican dos textos:

- 28 de agosto de 1945: El Teatro Experimental de la U. de Chile. “Nuestro Pueblo”.
- 28 de abril de 1946: El Teatro Experimental. “Tartufo”.

En El Mercurio, a cargo de la sesión de crítica teatral, se encuentra al escritor Daniel de la Vega (1892- 1971), quien firma D. de la V.

III. TEATRO EXPERIMENTAL: SU RECEPCIÓN CRÍTICA PERIODÍSTICA

De la Vega, para estos años, publicaba también en Las Últimas Noticias la reconocida columna periodística *Hoy*, que aparecía diariamente desde el año 1922. Al Mercurio ingresa como crítico teatral en 1939, hasta 1952. Sin embargo, sólo se encuentran críticas sobre el Experimental a partir de 1944. De él se compilaron dos críticas sobre los estrenos efectuados durante 1946:

- 29 de abril de 1946: Teatro Experimental. “Tartufo”.
- 25 de octubre de 1946: Teatro Experimental. “Así es... Si os parece”.

En El Diario Ilustrado se mantiene Lautaro García como crítico, quien sólo publica una crítica el 24 de octubre de 1946, titulada *Los estrenos del Experimental. “Así es... si os parece” de Pirandello*.

En las Últimas Noticias aparecen dos críticas sobre el estreno de la obra *Nuestro Pueblo*, de Thornton Wilder, estrenada en agosto de 1945. Una de José María Navasal (1916- 1999) y otra, de Mario Garfías (1920- 1980). Ambos columnistas de reconocida trayectoria en El Diario Ilustrado.

- 1948 – 1950

La primera década de funcionamiento del Teatro Experimental fue el período más prolífero, llegando a estrenar trece obras, con un promedio de cuatro o cinco obras por año:

	<i>Seis personajes en busca de autor</i> , Luigi Pirandello. <i>Morir por Catalina</i> , Santiago del Campo.
1948	<i>Vive como quieras</i> , George Kaufman y Moss. <i>Antígona</i> , Jean Anouilh. <i>Don Gil de las calzas verdes</i> , Tirso de Molina.
1949 1950	<i>La visita del Inspector</i> , John B Priestley. <i>La vida del hombre</i> , Leónidas Andreiev. <i>Ifigenia en Taurida</i> , Johann W. Goethe. <i>La Celestina</i> , Fernando de Rojas. (Adaptación de J.R Morales) <i>Montserrat</i> , Emmanuel Robles. <i>La muerte de un Vendedor</i> , Arthur Miller. <i>Volpone</i> , Ben Jonson. <i>La isla de los bucaneros</i> , Enrique Bunster.

En cuanto a su recepción crítica periodística, en El Diario Ilustrado y el Mercurio, se mantienen como críticos teatrales Lautaro García y Daniel de la Vega. De García, durante 1948, no se publicó ninguna crítica, se recopilaron de las obras estrenadas entre 1949 y 1950 cuatro textos:

- 30 de julio de 1949: Los estrenos del Teatro Experimental de la Universidad de Chile. “La vida del hombre”, de Andreiev.
- 3 de agosto de 1949: Los estreno del Teatro Experimental de la Universidad de Chile.” La vida del hombre”, su interpretación.
- 30 de abril de 1950: “Montserrat”, de Emmanuel Robles.
- 11 de Agosto de 1950: Estreno de ayer en el Municipal. “La muerte de un vendedor” de Arthur Miller.
- 13 de agosto de 1950: “La muerte de un vendedor”. Obra estrenada el 10 de agosto de 1950.

De Daniel de la Vega se recopilaron seis críticas en El Mercurio:

- 20 de julio de 1948: Teatro Experimental. “Vive como quieras”.
- 19 de octubre de 1948: “Antígona”.

- 28 de julio de 1949: "La vida del hombre".
- 29 de noviembre de 1949: "La Celestina".
- 30 de abril de 1950: Teatro Experimental "Montserrat", de Emmanuel Robles.
- 14 de agosto de 1950: Teatro Experimental. "La muerte del vendedor".

En Las últimas Noticias durante el año 1948 aparece una crítica de Nathanael Yáñez Silva referente al estreno de la obra de Luigi Pirandello *Seis personajes en busca de autor*. A partir de 1949, está a cargo de la crítica teatral, el escritor Luis Merino Reyes (1912) con la columna *Crónica teatral*, espacio en el que se publican las siguientes críticas:

- 28 de julio de 1949: "La vida del hombre", de Leoninas Andreiev. Teatro Experimental.
- 31 de agosto de 1949: "Ifigenia en Taurida", tragedia en 5 actos de Johans Wolfgang Goethe. Teatro Exper. De la Univ. De Chile.
- 3 de noviembre de 1950: "Valpone de Ben Jonson". Teatro Experimental.
- 19 de diciembre de 1950: "La isla de los bucaneros" de Enrique Bunster. Teatro Experimental.

En la misma columna, *Crónica teatral* de Las Últimas Noticias, se publican en dos oportunidades críticas firmadas por Luis Sánchez Latorre (1925- 2007), escritor y crítico literario, conocido con el seudónimo de Filebo, quien es columnista y ejerce como jefe de crónicas de las Últimas Noticias desde el año 1949. Bajo su firma se publican dos críticas:

- 11 de Agosto de 1950: "La muerte de un vendedor", tragedia en dos actos de Arthur Miller, estrenada por el Teatro Experimental de la Universidad de Chile, en el Municipal.
- 10 de mayo de 1950: Sin título. Crítica referente a la obra Montserrat de Emmanuel Robles.

En La Nación se publica la columna *Críticas Teatrales*, la que aparece firmada por el seudónimo de Critilo, usado por Antonio Romera (1908-1975)⁸. Fijada su residencia en el país, a partir de 1940 cultiva y desarrolla varias facetas al mismo tiempo, desempeñándose como historiador, crítico de arte, cine y teatro; y caricaturista. En La Nación, comienza a cargo de la crítica de arte y, a partir del año 1947, como Critilo escribe su columna de crítica teatral. En esta misma época escribe, igualmente en el diario Las Últimas Noticias, con el seudónimo de Federico Desraeli, una columna de variados temas como oratoria, política, boxeo y reformas ortográficas, entre otros.

De Antonio Romera se recopilaron once críticas, de las cuales cuatro son publicadas en tres entregas:

- 16, 17y 18 de abril de 1948: Seis personajes en busca de un autor (La obra), Seis personajes en busca de un autor (Dramatis Personae), Seis personajes en busca de un autor (Dirección- Interpretación).
- 20 de julio de 1948: Vive como quieras.
- 18, 19 y 20 de octubre de 1948: Antígona I, Antígona II, Antígona III.
- 28 de julio de 1949: La vida del hombre.
- 31 de agosto de 1949: Ifigenia en Táurida.
- 28 de noviembre de 1949: La Celestina.
- 30 de abril, 2 y 3 de mayo de 1950: Montserrat, Montserrat II, Montserrat III.
- 4 de noviembre de 1950: Volpone.

⁸ Exiliado republicano español, quien residió en Chile desde 1939 hasta su muerte, en el año 1975.

3.2. Críticas periodísticas sobre los espectáculos teatrales realizados por el Teatro Experimental de la Universidad de Chile

El análisis de la crítica teatral periodística da cuenta de un conjunto de datos que informa sobre las diversas obras espectaculares realizadas por El Teatro Experimental de la Universidad de Chile. El acercamiento a estas obras escénicas se ha desarrollado a partir de una detallada lectura de las distintas valoraciones emitidas por los críticos teatrales. Estos comentan la representación a partir de la elaboración de un texto configurado por un cuerpo descriptivo en el que se destacan los distintos elementos que componen la totalidad del espectáculo teatral.

Para el análisis de cada una de las representaciones, se estructura un esquema en el que se destaca la obra representada, fecha y lugar de estreno, dirección, escenografía y los críticos que valoran el espectáculo teatral.

Los comentarios y descripciones, vertidos por los receptores especializados en sus textos, se han organizado dividiéndolos en cuatro apartados: Observaciones sobre El Teatro Experimental, obra dramática, puesta en escena y recepción. Estos constituyen los aspectos comunes destacados por la mayoría de las críticas que conforman el corpus crítico. De este modo, se establecen cuatro secciones analíticas para dar cuenta del conjunto de aspectos abordados por la generalidad de los críticos.

Cada uno de estos elementos, referidos en cada apartado, señala una perspectiva de análisis desde la que el crítico se aproxima a la obra espectacular, focalizando su atención en uno u otro aspecto del hecho teatral para expresar la significación de la obra. En este sentido, es posible establecer las diversas estructuras de análisis que sustentan los juicios emitidos por cada uno de los críticos que configuran el corpus de estudio.

Para lograr una perspectiva unitaria del conjunto de críticos y de los elementos destacados, en cuanto a las representaciones realizadas por el Teatro Experimental, se han seleccionado las citas más representativas del pensamiento de cada crítico sobre los diferentes aspectos planteados, de manera de lograr una visión global de su recepción y poder establecer conclusiones en torno al desarrollo y evolución del conjunto universitario.

Temporada 1941

OBRA ESTRENADA: *Ligazón* de Ramón de Valle Inclán.

La guarda cuidadosa de Miguel de Cervantes.

FECHA DE ESTRENO: 22 de junio de 1941.

LUGAR: Teatro Imperio.

DIRECCIÓN: José Ricardo Morales y Pedro de la Barra.

ESCENOGRAFÍA: Héctor del Campo y E. Rogers.

CRÍTICOS: Luis Fernández Navas (Traspunte Indiscreto). Diario Ilustrado.

Renato Valenzuela. Las Últimas Noticias.

Pepita Turina. El Mercurio.

OBSERVACIONES SOBRE EL TEATRO EXPERIMENTAL

La recepción crítica de la primera presentación del Teatro Experimental genera una reflexión generalizada, en cuanto a la relevancia y significación que tiene dicho acontecimiento cultural dentro del contexto teatral chileno. Reflexión que cada crítico inicia desde diversos enfoques:

“Al descorrerse la cortina asistiréis al nacimiento de la escena. Con palabras y con gusto de 1941 veréis expresiones de hace cuatro siglos”, dijo más o menos Santiago del Campo antes de iniciarse la representación del entremés de Don Miguel de Cervantes [...] Comienzo de teatro, eso es lo que vimos: primer esfuerzo serio que se realiza en Chile, gracias al entusiasmo de un grupo de jóvenes cultos y llenos de ilusión que han comprendido que en el teatro, como en todas las cosas, hay que “comenzar por el principio”. (Traspunte Indiscreto, 1941). Un conocido telón que se descorre y un arte teatral desconocido que se hace accesible. Aficionados en escena ¿aficionados? Cabe la interrogación de dudas. Se responde: Artistas (Turina, 1941). En la mañana del domingo último el público chileno ha tenido ocasión de presenciar por primera vez la presentación de un conjunto de teatro experimental. Con escasa publicidad entorno al importante acontecimiento, la Sala Imperio abrió sus puertas a las 10:30 horas [...] Se propone a dignificar nuestro ambiente teatral, difundiendo obras seleccionadas del repertorio clásico y moderno del extranjero, como así mismo dando a conocer las comedias de los nuevos autores nacionales que permanecen inmerecidamente desconocidos, a causa del comercialismo que impera en nuestros escenarios (Valenzuela, 1941).

De esta forma se inician las tres críticas. El Traspunte Indiscreto, a partir de las entusiastas palabras del joven dramaturgo Santiago del Campo, introduce su reflexión, destacando el carácter de seriedad y gran sentido del teatro mostrado por el conjunto universitario para lograr una renovación teatral: “Así con un trabajo serio como éste, es como se educa al público y se forma escuela de teatro y surgen artistas y se crea ambiente” (1941). Renovación sustentada en los objetivos propuestos por la agrupación teatral aludidos por el crítico.

Pepita Turina centra su reflexión en torno al carácter de aficionados con el que se connota al Teatro Experimental, por estar conformado por estudiantes carentes de experiencia, destacando su valor artístico el cual supera la labor de meros aficionados. En el desarrollo de esta idea sustituye el término “aficionados” por el de “revelaciones”.

Por su parte, Renato Valenzuela, en una línea similar al Traspunte Indiscreto, destaca el fin del conjunto universitario de dignificar y de renovar el ambiente nacional, aludiendo a los objetivos permanentes propuestos por el Teatro Experimental.

OBRA DRAMÁTICA

En cuanto a la obra de Ramón de Valle Inclán y de Miguel de Cervantes, ninguno de los críticos presenta un análisis, síntesis de la fábula o planteamientos de los autores.

Pepita Turina expresa claramente su intención de no centrarse en este aspecto:

No voy hablar de la obra de Cervantes que ya está consagrada por los siglos de los siglos, amén; ni de Del Valle Inclán y su estetismo que nos cautivó desde las Sonatas. Aquí hay que hablar de lo que los críticos llaman "revelaciones" (Turina: 1941).

Como se observa, prefiere privilegiar, destacar el carácter revelador del grupo compuesto por el Teatro Experimental.

El Traspunte Indiscreto hace una breve contextualización de ambas obras representadas:

Montaron dos obras para la primera presentación: Ligazón un acto de don Ramón de Valle Inclán de la serie que bautizara con el nombre de “esperpentios”, y el entremés de Cervantes “La guarda cuidadosa”. Son ellas una primera y una última expresión del teatro español y sin embargo tan semejante, de tanta fuerza que Cervantes parece el vanguardista y don Ramón el clásico. La de Cervantes es una pieza ligera llena de picardía, que a través de los siglos ha conservado la frescura y el vigor de la verdadera obra de arte, que es permanente (Traspunte Indiscreto: 1941).

Renato Valenzuela sólo se refiere a la obra de Valle Inclán, explicando brevemente la clasificación genérica de teatro del esperpento con la cual el autor identifica su obra:

Se inició la función con la pieza en un acto de don Ramón de Valle Inclán, intitulada “Ligazón”, pieza que el ilustre escritor gallego clasificara de “esperpento”, o sea, una especie de esbozo o esquema teatral, género propio, dentro del cual el autor de las “Sonatas” realizó obras de singular valía (Valenzuela: 1941).

El crítico se refiere al “esperpento” como un esquema teatral o género denominado de esa manera por el propio Valle Inclán. Dicho término es aplicado por el autor, por primera vez, en su obra *Luces de bohemia* (1920). En esta obra a través de su personaje Max Estrella, reflexiona sobre la teoría del nuevo “género”, manifestando que los héroes clásicos reflejados en un espejo cóncavo dan como resultado formas “esperpénticas”. Así que, el “esperpento” como criterio estético es una distorsión de imagen, para mostrar los aspectos más grotescos y absurdos de la realidad española. Valle Inclán a partir de la estética del “esperpento” produce los efectos de deformación y de parodia grotesca, que afectan la intriga y el comportamiento de los personajes.

PUESTA EN ESCENA

En cuanto a la escenificación de las obras presentadas por el Experimental, los críticos valoran positivamente la interpretación actoral y la escenografía, a través de un comentario generalizado.

Pepita Turina comenta:

Yo había visto en los ensayos la capacidad y la confianza. Y he visto la superación en el momento público; la superación estética en la mímica (movimientos, gestos, actitudes); en el sonido (palabras); en lo inanimado (decorados y luz), la superación impremeditada del artista en comunión con el público (1941)

De esta forma destaca el valor estético logrado por el conjunto universitario en la puesta en escena, manifiesto en el dominio de los recursos escénicos propios de la actuación y de la escenografía.

El Traspunte Indiscreto expresa una valoración general del conjunto:

Los muchachos que estuvieron a cargo de la interpretación de ambas realizaron una labor de actores fogueados [...] Les falta sólo esa prestancia, esta autoridad

para pisar en escena que sólo la da la práctica y que por el camino emprendido conseguirán en breve (1941).

Su comentario alude a la naturalidad y buen desempeño de las interpretaciones, aunque débiles en el dominio de la escena, producto de la carencia de experiencia en las tablas.

Renato Valenzuela da una valoración más detallada de las cualidades actorales. Con respecto a Ligazón, la primera obra representada, destaca de la actuación de Hilda Larrondo la captación psicológica de su personaje; de María Maluenda, la expresiva tonalidad de su voz; de Flora Núñez, su condición actoral y, de Pedro de la Barra, su temperamento en escena.

De la interpretación de la obra de Cervantes, da una valoración positiva general, destacando "la soltura, en tono de farsa, con que cada uno de los intérpretes anima su personaje" (Valenzuela: 1941). En especial, enfatiza la actuación de Roberto Parada, subrayando su acertada entonación y matización de la voz.

Los tres críticos coinciden en el valor artístico logrado por los decorados modernos y la armonía en el colorido del vestuario.

OBRA ESTRENADA: *El deseoso de casarse* de Lope de Rueda.

Égloga séptima de Juan de Encina.

El mancebo que casó con mujer brava, de Alejandro Casona.

FECHA DE ESTRENO: 26 de octubre de 1941.

LUGAR: Teatro Imperio.

DIRECCIÓN: José Ricardo Morales y Pedro de la Barra.

ESCENOGRAFÍA: Héctor del Campo.

CRÍTICO: Lautaro García (L.G). Diario Ilustrado.

OBSERVACIONES SOBRE EL TEATRO EXPERIMENTAL

Lautaro García introduce su reseña informativa sobre el espectáculo teatral efectuado por El Teatro Experimental, resaltando la importancia del conjunto universitario en cuanto a la renovación teatral que están realizando en el contexto nacional:

Pedro de la Barra y sus compañeros de esta hermosa cruzada cultural, cuando en corrillos universitarios planearon y dieron forma efectiva a su intento, como jóvenes, sin duda soñaron con que esta iniciativa pudiera alcanzar proyecciones ilimitadas; pero lo que seguramente no se imaginaron es el trascendental servicio de depuración y remozamiento que le iban a hacer a nuestro teatro. Autores, actores y aficionados al teatro nos están refrescando lecturas olvidadas de nuestros años de estudiantes, y a los que, por razones de vida, no pudieron recibir en las aulas las enseñanzas de los fundamentos de la escena madre española les ofrecen una cátedra viva de ellos. En este aspecto, el Teatro Experimental es una escuela activa de dramaturgia (L.G, 1941).

Como se puede observar, esta renovación se identifica, especialmente, en la selección de las obras representadas, aspecto que contribuye al rescate de los clásicos del teatro y que da cuenta, a la vez, del cumplimiento de uno de los objetivos establecidos como parte del programa de acción del Experimental.

OBRA DRAMÁTICA

Lautaro García no hace referencia a ningún aspecto sobre los autores y las obras llevadas a escenas en esta oportunidad.

PUESTA EN ESCENA

En cuanto a la escenificación teatral, García hace una mención general y más bien de carácter descriptivo:

Las tres obritas, que son otros tantos trozos representativos dentro de sus épocas y modalidades, fueron presentadas con toda propiedad en lo que se refiere a vestuario, decorados y detalles de escena. Un coro de alumnos del Liceo M L Amunátegui y un grupo de cuatro danzarinas compuesto de Lissy Wagner, Isabel Sorino, Coca Melnick y Chita Goid, cooperó acierto en la animación de “la Égloga séptima” y “El mancebo que casó con mujer brava” (L.G, 1941).

Igualmente, al referirse a la interpretación, lo hace de manera general, enumerando los actores que participaron en cada una de las obras representadas:

El “Paso Quinto” de Lope de Rueda, tiene una tónica teatral picaresca que marcaron con penetrante intención Pedro Orthous, Coca Melnic, Domingo Piga y Jorge Lillo. (Los hemos citados por orden de reparto de acuerdo a las normas de eliminar el “divismo” que siguen los estudiantes). La Égloga Séptima de Juan de la Encina, nos las interpretaron con todo su sabor de un idílico lirismo prístino, Roberto Parada, María Maluenda, Domingo Mihovilovic y Edmundo de la Parra. “El Mancebo que casó con mujer brava” del Infante don Juan Manuel, que Alejandro Casona ha logrado verter en nuestra favila moderna en forma que en vez de perder ha ganado en intención y donosura, que podríamos decir preshakespeareana, tuvo excelentes animadores escénicos en Pedro de la Barra, Roberto Parada, Agustín Siré Ana María Castro, María Maluenda y Rubén Sotoconil (L.G, 1941).

La enumeración de los actores, realizada en el orden del reparto, tal como destaca García, responde a la inquietud del Teatro Experimental de eliminar los vicios que han predominado en el mundo teatral nacional, siendo el “divismo” de los actores uno de estos. La mención, por parte del crítico, da cuenta de la valoración y respeto que se tiene a los planteamientos del conjunto teatral.

El texto de Lautaro García, mas que ser una crítica, es una reseña informativa en donde se da cuenta, a través de una descripción sumaria, de lo que fue la puesta en escena de los espectáculos teatrales aludidos.

Temporada 1942

OBRA ESTRENADA: *El Licenciado Pathelin*. Obra anónima francesa del siglo XV.
TRADUCCIÓN: Rafael Alberti.

FECHA DE ESTRENO: 24 de mayo de 1942.

LUGAR: Teatro Santa Lucia.

DIRECCIÓN: Pedro de la Barra.

ESCENOGRAFÍA: Héctor del Campo.

CRÍTICO: Luis Fernández Navas (Traspunte Indiscreto). Diario Ilustrado.

OBSERVACIONES SOBRE EL TEATRO EXPERIMENTAL

El Traspunte Indiscreto introduce su texto destacando el esfuerzo realizado por El Teatro Experimental, el cual se evidencia en los progresos alcanzados, los que resalta al referirse a la puesta en escena. Igualmente, enfatiza el aporte de dicha agrupación en la selección de las obras representadas, aspecto que contribuye a “imprimir rumbos y a renovar el aire enrarecido por la rutina y el comercialismo del teatro profesional” (1942).

OBRA DRAMÁTICA

En relación a la obra *El Licenciado Pathelin* no se presenta un análisis o síntesis de la fábula

PUESTA EN ESCENA

El crítico observa claros avances en la realización escénica con respecto a las presentaciones anteriores. Progresos que visualiza en:

La calidad interpretativa de los actores aficionados, con la calidad del vestuario y del decorado. Una mayor comprensión entre las partes, una dirección más segura del diálogo y de los movimientos de conjunto y una fina sensibilidad de artista al captar la modalidad de las costumbres de hace cinco siglos y revivirlas con material humano de nuestro siglo XX (Traspunte Indiscreto, 1942).

En general, destaca avances en el logro de la armonía alcanzada en los distintos elementos escénicos que configuran el hecho teatral, como son la interpretación actoral, el vestuario, escenografía y dirección.

En cuanto a la dirección, profundiza en sus observaciones valorando la lectura actualizada de la obra clásica planteada por Pedro de la Barra, en una arquitectura escénica moderna estructurada en tres escenarios.

En las referencias a las interpretaciones actorales, valora positivamente las actuaciones efectuadas por Agustín Siré, Ana María Castro, Pedro Orthous, Roberto Parada y Domingo Mihovilovic:

Agustín Siré hizo un Licenciado Pathelin asimilando toda la picardía, la gracia, el desenfado y la soltura del papel. Su figura, su caracterización y su voz estuvieron coordinadas al efecto. Ana María Castro, discretísima en el primer cuadro del primer acto, se superó en el segundo acto, de labor difícil por sus transiciones, que supo marcar con seguridad. Pedro Orthous, en el papel de pañero Guillermo, demostró una vez más sus condiciones de comediante sagaz e inteligente y no descuidó detalle alguno para delinear mejor su personaje grotesco, sin caer en lo excesivo. Bien el juez de Roberto Parada, el recordado capitán del entremés de Cervantes “La Guarda cuidadosa”, aunque de menos lucimiento. Su voz diferente, sus actitudes y su modo de decir su parte, confirmaron la gran ductilidad que posee este artista. Domingo Mihovilovic en su Teobaldo el Cordillera, simpatiquísimo y bondadoso papel episódico, muy bien, tanto, que logró los mejores aplausos (Traspunte Indiscreto, 1942).

El crítico en su evaluación de las actuaciones presta especial atención al desenvolvimiento de los intérpretes, caracterización y voz del actor, en función de los personajes interpretados.

Temporada 1945

OBRA ESTRENADA: *Nuestro pueblo* de Thornton Wilder.

TRADUCCIÓN: Cesar Cecchi.

FECHA DE ESTRENO: 26 de agosto de 1945.

LUGAR: Teatro Municipal.

DIRECCIÓN: Pedro de la Barra.

ESCENOGRAFÍA: Héctor del Campo.

CRÍTICOS: José María Navasal. Las Últimas Noticias.

Mario Garfías. Las Últimas Noticias.

T. La Nación.

Daniel de la Vega (D.de la V). El Mercurio.

OBSERVACIONES SOBRE EL TEATRO EXPERIMENTAL

Las referencias al conjunto, en general, fueron satisfactorias, alcanzando una interpretación a la altura de actores profesionales. Así lo destacan dos de los críticos:

Los miembros del Teatro Experimental, bajo la hábil dirección de Pedro de la Barra, han pasado ya de ser simple aficionados, y ayer, en un ambiente lleno de sutiles dificultades, se desempeñaron con prestancia y seguridad de veteranos (Navasal, 1945). Los alumnos de Pedro de la Barra pueden estar orgullosos: con elementos mínimos han realizado una labor destacada que merece los mayores elogios – pueden casi ser repartidos equitativamente- llevando a las tablas la interpretación de un fresco de tipos y costumbres de un período muy especial de la historia de los Estados Unidos y haciéndolo con una propiedad y una soltura dignos no de ensayistas o principiantes, sino que de artistas profesionales (Garfías, 1945)

OBRA DRAMÁTICA

La obra *Nuestro pueblo*, de Thornton Wilder, narra la historia de los habitantes de Grover's Corners, un típico pueblo norteamericano de principios del siglo XX, en donde los personajes viven episodios esenciales de la existencia humana: nacen, crecen, se enamoran, forman sus familias y mueren. Para la puesta en escena de esta situación dramática concreta, el autor rompe con la concepción teatral tradicional, en cuanto a los aspectos formales de la representación.

Por una parte, introduce un elemento narrativo a la acción, incorporando a un narrador: el Director de Escena, personaje quien, apelando directamente al público, describe el pueblo, presenta a los habitantes y va guiando el desarrollo de las acciones. Por otra parte, reduce la escenografía, dejando sobre el escenario sólo lo esencial. De esta manera, se estimula la imaginación, a través de un proceso escénico de carácter alusivo, en el cual el espectador cumple un rol mucho más activo dentro del proceso de significación de la obra.

La recepción de la obra, por parte de los críticos, expresa cierta resistencia a las innovaciones propuestas por el autor. Los cuatro críticos centran el análisis del texto dramático, desarrollando estos tres aspectos que caracterizan la propuesta teatral de Thornton Wilder, desarrollada en *Nuestro pueblo*.

José María Navasal, destaca la renovación técnica planteada en la composición escénica, sin embargo observa que el argumento de la obra tiene carencias y estas innovaciones no contribuyen a superar esta falencia:

Falta algo en esa obra, que no puede compensarse con el brillo de las innovaciones.[...] Thornton Wilder dio al teatro una nueva técnica, al escribir “Nuestro Pueblo”. Pero le faltó llenar esa técnica con algo más sólido que las generalizaciones vagas que forman el cuerpo de la obra. Cuando se detiene en pequeños detalles humanos, logra colocar destellos de verdadero mérito (Navasal, 1945)

Navasal identifica las falencias de la obra en la generalización y falta de detalles que resalten el carácter humano en las acciones que estructuran la historia.

Una lectura similar realiza Mario Garfías, quien se refiere a esta carencia de detalles como una falta de “plasticidad sensual”:

[...] A pesar de tener “Nuestro Pueblo” innovaciones que agrandando, traicionan la imparcialidad y la visión crítica del público, no es menos verdad que adolece de un defecto común a la alta literatura norteamericana, que es el de carecer por entero de la plasticidad sensual que requiere una obra de arte. Cuando nosotros, inconscientemente nos extrañamos de la ingenuidad que se extiende a todo lo largo y ancho del argumento, estamos reaccionando precisamente ante este punto vital del problema: la falta absoluta de sensualidad, es decir, de vida (Garfías, 1945).

Garfías, en sus observaciones, destaca la falta de vida y de emoción manifiestos en el argumento, al simplificar la existencia del hombre, destacando lo externo, sin llegar a profundizar en la interioridad humana. Por esta razón, el pensamiento expuesto por Wilder en su obra no llega por sí solo al espectador, sino que requiere del apoyo técnico en la puesta en escena:

En todo caso, nadie, ni menos yo, tendría la petulancia de negar la inteligencia y el vuelo audaz del pensamiento de Thornton Wilder, pero sí su manera en “Nuestro Pueblo” de llevar la onda de su emoción hasta el lector o espectador. Porque en su representación escénica, la obra depende en gran parte del truco cinematográfico, es decir, del recurso técnico que no puede permitirle sino un logro técnico también (Garfías, 1945).

En este sentido, la valoración por parte del crítico de la obra de Wilder, se sustenta en el reconocimiento de la incorporación de innovadores recursos técnicos a la puesta en escena.

Los textos de Daniel de la Vega y T desarrollan más los aspectos relacionados con la puesta en escena. Daniel de la Vega, sin embargo, en cuanto a la obra dramática, despliega ampliamente el argumento desarrollado en *Nuestro pueblo*, especialmente el tercer acto, referente a la muerte de Emilia.

Por su parte, T. en relación al texto teatral, realiza una breve síntesis de la fábula y una valoración de los tres actos, destacando el contraste entre la sencillez y simpleza del argumento con las innovaciones propuestas por el autor en el estilo de su construcción teatral:

Con esta construcción, que podríamos anotar como antiteatral, y el contraste que aparece entre la exteriorización de una originalidad rebuscada y su fondo

narrativo simple y liviano, el autor ha perfilado una obra de interés artístico donde aflora la filosofía de las pequeñas cosas (T., 1945).

Estilo “antiteatral” que, según las observaciones del crítico, contribuye con la recepción de los planteamientos del pensamiento de Wilder, aunque con un ritmo inconstante a lo largo del desarrollo de los tres actos:

En los tres actos Wilder Mantiene su idea original; el primero nos desconcierta, el segundo, el mejor de la obra y donde hay efectos teatrales, nos interesa, y el tercero, el cual el autor ha ido un poco lejos en su búsqueda de originalidad, decae, y habríamos preferido no conocerlo para guardar más acentuadamente el recuerdo de los anteriores (T., 1945).

Este aspecto resaltado por T. concuerda con lo expuesto por Garfías, en que la recepción por parte del público de la reflexión planteada por Wilder, depende de los elementos técnicos de la puesta en escena.

PUESTA EN ESCENA

Sobre este aspecto, todos los críticos coinciden en considerar que la puesta en escena peca de “espectacularidad”, aunque reconocen que esto es un problema de disposición y configuración del autor y no un exceso por parte del Teatro Experimental.

T. valora la composición escénica de *Nuestro pueblo*, considerándola como una de las más originales realizadas en el ambiente teatral nacional. Sin embargo, destaca que en un primer momento impresiona, pero que posteriormente desconcierta. Registra detalladamente en qué consiste la originalidad de la construcción escénica de la siguiente manera:

La obra empieza y termina a telón abierto; unos cuantos trastos colocados por los mismos actores forman la escena; hay un director que narra los acontecimientos y explica lo que debe haber en el sitio donde se desarrollan, y que es, a la vez, el eje de su fondo argumental; los diálogos y escenas de conjuntos, que en ciertos momentos son retrospectivos, pasan sobre su control; el público, en armónica unión con el escenario, no es solamente espectador, y en la escena no hay ningún elemento de utilería, porque todo es figurado con el gesto, con la voz o con la acción del artista (T., 1945).

Destaca la incorporación del narrador, personificado en el Director de escena y su función dentro del desarrollo de las acciones, la eliminación del telón, la reducción de la escenografía, generando un proceso escénico de carácter alusivo. Todos aspectos que integran al público, adquiriendo este un rol mucho más activo.

Todas estas innovaciones, para Daniel de la Vega son meras “superficialidades”, “disfraz de modernismo”, recursos para embelesar al “snob”, ya que Thornton Wilder recurre a elementos del teatro primitivo que ya no son utilizados y que ahora son recibidos como novedosos: “En esta trampa cae el snobismo actual y aplaude arrobado. Es decir, desdeña el ferrocarril por anticuado y hace con entusiasmo un viaje en carreta” (D. de la V., 1945).

Estas “superficialidades”, para de la Vega más que embellecer generan “amaneramiento”:

Por ejemplo, la falta de utilería provoca actitudes falsas y amaneradas. Los niños que salen vendiendo periódicos, no portan periódicos, pero mantienen la actitud como si llevaran periódicos bajo el brazo. Su actitud es falsa, y da imperfectamente, la impresión que se pretende dar [...], mantiene un ademán

falso, zurdo, feo, inexpresivo. [...] Expresa menos que si llevase los periódicos, como en el teatro realista. ¿Qué ha conseguido, pues, el autor, al abandonar una forma más expresiva y natural por otra forma menos expresiva y menos estética? Ha conseguido conmover al snob (D. de la V. , 1945).

Para De la Vega, son recursos sin mayor expresividad que no aportan más que un golpe de efecto que busca impresionar al público y que, según Navasal, estas “innovaciones efectistas” en los momentos de debilidad de la obra logran reavivar el entusiasmo de los asistentes al espectáculo (Navasal, 1945). En especial, este crítico considera que dada la falta de fuerza y vitalidad de la obra, la puesta en escena “resultó lenta en demasía” (Navasal, 1945).

A pesar de estas consideraciones, en cuanto a la puesta en escena, todos los críticos resaltan el acierto de interpretación actoral del conjunto, valorada como excelente. Aspecto que consideran fundamental para el triunfo y la aceptación del montaje de esta pieza teatral.

Los cuatro críticos coinciden en destacar el desempeño de los actores Agustín Siré (Director de escena), Emilio Martínez (Sr. Webb), Domingo Tessier (Dr. Gibb), Horacio Peterson (Jorge Gibbs), Kerry Keler (Emilia Web), Ivonne Paz (Sra. Webb) y Bélgica Castro (Sra Gibbs).

A Siré, Navasal lo consideró “magnífico. Coloquial, cálido, amistoso, pareció dirigirse a cada espectador en particular”, y Daniel de la Vega lo encontró en la interpretación de un papel fundamental dentro de la obra “tranquilo y mesurado, habló con corrección”.

De Emilio Martínez, De la Vega considera que fue “comunicativo y espontáneo” en su interpretación.

En cuanto a Domingo Tessier, Navasal y Garfías destacan que con su actuación logró “uno de los puntos más altos de la obra” en la calidad interpretativa, siendo una de las mejores ejecuciones junto a las de Emilio Martínez y Agustín Siré. Al respecto, De la Vega destaca la excelente y mantenida caracterización realizada por Tessier a lo largo del desarrollo de la obra.

Bélgica Castro e Ivonne Paz dieron “calidad y emoción a sus papeles” (Navasal, 1945). Para Garfías (1945) Ivonne Paz “logra a la perfección su tipo de madre y de mujer, con la sincera comprensión que revela de su papel y con la honda emoción de que logra impregnar sus gestos y actitudes” y Bélgica Castro realiza una actuación “excelente tal vez por la misma seriedad – puede leerse severidad- del personaje que representa”.

Daniel de la Vega, en cuanto a la interpretación de Kerry Keller, ofrece unas “calurosas palabras de aplauso” resaltando sus condiciones de actriz y gran temperamento artístico demostrado en su fuerza dramática y su capacidad de transmitir fácilmente la emoción a través de sencillos recursos. Garfías destaca que, en general, su actuación fue magnífica, aunque no fue constante su calidad de interpretación, mostrándose inferior en la interpretación de la niñez de su personaje, con respecto a su etapa adulta.

En cuanto a Horacio Peterson, Garfías y Navasal consideran que su actuación fue de igual calidad con respecto al resto de los intérpretes, sin embargo, destacan su tendencia a la frialdad y parquedad, lo que no le permite una expresión de las emociones.

RECEPCIÓN

Acorde a las alusiones a la recepción del público, se da cuenta de la amplia concurrencia y el excelente triunfo de la pieza, expresados en el entusiasmo de los aplausos al final de cada acto, destacado por Daniel de la Vega.

Además, se menciona, igualmente, la positiva recepción a las innovaciones propuestas. Al respecto comenta Navasal:

A diferencia de los difíciles públicos de otros tiempos, el público contemporáneo recibe siempre bien las innovaciones, siempre que sean efectistas. Y eso fue una gran ayuda para la primera presentación de “Nuestro Pueblo”, que nos brindó ayer el Teatro Experimental de la Universidad de Chile. Porque en los momentos débiles de la obra, no faltó nunca el golpe de efecto que reavivara el entusiasmo de los asistentes (Navasal, 1945).

La calidad interpretativa del conjunto y los recursos técnicos expuestos en la puesta en escena, hicieron que la obra espectacular presentada por El Teatro Experimental fuera un rotundo éxito.

Temporada 1946

OBRA ESTRENADA: *Tartufo* de Molière.

FECHA DE ESTRENO: 27 de abril de 1946.

LUGAR: Teatro Municipal.

DIRECCIÓN: Pedro de la Barra.

ESCENOGRAFÍA: Héctor del Campo.

CRÍTICOS: T. La Nación.

Daniel de la Vega (D. de la V.). El Mercurio.

OBSERVACIONES SOBRE EL TEATRO EXPERIMENTAL

Las reseñas de T. y de la Vega comienzan aludiendo el cumplimiento de los objetivos de difusión del teatro universal y de orientación teatral, desarrollados por el conjunto universitario desde sus inicios, manifiesto en la cuidadosa selección de autores y obras para la realización de sus presentaciones teatrales.

T. desarrolla esta idea, enumerando las obras llevadas a escenas por el Experimental:

El Teatro Experimental, en cumplimiento de su finalidad de origen, comenzó con representaciones en aulas o salas privadas para muy luego pasar a escenarios públicos y llegar hasta nuestro Teatro Municipal, donde los muchachos mostraron su progreso, su capacidad y preparación en obras de diversos aspectos del teatro universal, como la “Guarda Cuidadosa”, de Cervantes, “Ligazón” de Valle Inclán; la farsa medieval francesa “El Licenciado Pathelin”; “El Caballero de Olmedo”, de Lope de Vega; “Otra vez el Diablo”, de Casona; “Un velero sale del puerto”, del autor nacional Enrique Bunster; “El Sueño de una noche de verano” de Shakespeare, pasando después de este clasicismo al teñido contraste de la obra moderna del autor norteamericano Thornton Wilder, “Nuestro Pueblo” cuyas novedosas presentaciones, con su modalidad teatral de avanzada, han constituido un triunfo de ponderados relieves. Y continuando en su difusión cultural ha vuelto ayer al teatro clásico, abordando nada menos que a Moliere en la interpretación del “Tartufo” una de las obras maestras del teatro francés de la época del Rey sol (T., 1946).

En esta síntesis, se da cuenta del paulatino desarrollo y evolución del conjunto, se hace alusión a la primeras presentaciones realizadas en salas privadas, como fueron las del Teatro Imperio y Teatro Santa Lucía, dirigidas a una concurrencia de público menor, en su mayoría intelectual y universitario, hasta lograr llegar a un público general, realizando sus montajes en el Teatro Municipal. Además, se muestra el amplio universo de obras de distintas épocas, de autores clásicos, modernos y nacionales ofrecido al público santiaguino en el transcurso de cinco años de funcionamiento del Teatro Experimental.

En la misma línea de T, Daniel de la Vega destaca cómo el Experimental después de explorar a un dramaturgo contemporáneo como Wilder, ahora ahonda nuevamente en el teatro clásico:

Después del prolongado éxito de “Nuestro Pueblo”, de Thornton Wilder, que es una obra modernísima, el Teatro Experimental ha vuelto al tesoro clásico, y ha presentado “Tartufo”, de Moliere [...] Al interpretar a Wilder, mostró los nuevos derroteros de los dramaturgos de hoy, y al poner en escena a Moliere, contribuye en la forma más efectiva al estudio de los autores clásicos. [...] No es difícil reconocer la importancia de la hermosa labor que realiza el Teatro Experimental (D.de la V, 1946a).

De esta manera, igualmente, rescata la importancia de difusión llevada a cabo por la agrupación teatral universitaria.

OBRA DRAMÁTICA

Sólo T. se refiere a la obra dramática, menciona el estreno realizado en una función privada ante el Rey Luis XIV en el Palacio de Versalles en el año 1664 y la posterior censura de la obra de Molière. Además, destaca la dificultad interpretativa de la obra, recurriendo a una cita del actor francés Louis Jouvet, quien expresa su experiencia ante la interpretación del texto de Molière.

PUESTA EN ESCENA

Se destaca un franco progreso en la calidad interpretativa, destacando las actuaciones de Agustín Siré (Tartufo), Emilio Martínez (Orgón), Bélgica Castro (Pernelle, madre Orgón), Fanny Fisher (Elmira, esposa de Orgón), Pedro Orthous (Damis, hijo de Orgón), Coca Melnick (Mariana, hija de Orgón) Kerry Keller (Dorina, dama de compañía de Mariana), Alejandro Misle (Valerio, pretendiente de Mariana), Jorge Lillo (cuñado de Orgón)

En especial, Daniel de la Vega menciona la hábil interpretación efectuada por Siré, aunque a veces monótono por una matización deficiente. Considera asertiva la interpretación de Fanny Fisher, al lograr una completa caracterización de una dama de época por medio de su maquillaje, mímica y voz.

A la dirección de Pedro de la Barra, dedican una breve alusión. Daniel de la Vega observa igualmente un progreso en la dirección general:

Vimos muchas escenas bien compuestas, bien conducido el movimiento de los actores y la formación de los grupos. El decorado y los vestidos contribuyeron al éxito de la representación. Pedro de la Barra puede encontrarse satisfecho de esta nueva jornada del Teatro Experimental (D. de la V., 1946a).

T. resalta la preparación intelectual y buena adaptación por parte del conjunto:

Los jóvenes artistas del teatro Experimental utilizaron el “Tartufo” para reafirmar su preparación intelectual y demostrar su capacidad de adaptación. Dentro de un

marco escenográfico cuidado y con vestuario de fidedignos diseños, movieron la comedia con vida, color costumbrista y contornos de su época, adentrándose cada uno, en los sutiles personajes creados por Moliere (T., 1946).

RECEPCIÓN

Como siempre Daniel de la Vega, alude a la buena acogida del público, expresado en sus calurosos aplausos.

OBRA ESTRENADA: *Así es... Si os parece*, de Luigi Pirandello.

TRADUCCIÓN: Emilio Martínez.

FECHA DE ESTRENO: 23 de octubre de 1946.

LUGAR: Teatro Municipal.

DIRECCIÓN: Pedro Orthous.

ESCENOGRAFÍA: Héctor del Campo.

CRÍTICOS: Lautaro García (L.G). El Diario Ilustrado.

Daniel de la Vega (D.de la V.). El Mercurio.

Nathanael Yáñez Silva. Las Últimas Noticias.

OBSERVACIONES SOBRE EL TEATRO EXPERIMENTAL

Daniel de la Vega y Lautaro García valoran positivamente el esfuerzo del Teatro Experimental al llevar a escena la obra de Pirandello, de la cual reconocen su complejidad interpretativa. Por está razón, consideran que dicho acontecimiento teatral adquiere una amplia significación artística en el contexto teatral nacional.

OBRA DRAMÁTICA

Los tres críticos revelan la tesis central planteada por Pirandello en su obra *Así es... Si os Parece*, sintetizada en la relatividad de la verdad ante la imposibilidad de establecer un conocimiento objetivo de la realidad.

Es Nathanael Yáñez Silva, quien más profundiza en los planteamientos del autor y la obra. Para el análisis del texto, parte de una cita textual consignada para referirse a la definición de “parábola”. De esa conceptualización establece que en *Así es...Si os parece* se plantea una parábola que encierra la tesis de Pirandello sobre la verdad. Tesis que desarrolla a través de la historia de un vecindario que siente una gran curiosidad por el enigma familiar de sus nuevos vecinos. Yáñez expone las diferentes versiones planteadas por los personajes el Sr. Ponza y la Sra. Frola, sobre la supuesta locura de Ponza y la verdadera identidad de su esposa.

De esta forma, destaca la habilidad del autor “por la manera que dispone la escena para encender la curiosidad”, recurriendo al “sistema tradicional, cual es saber preparar la llegada de los personajes, encender para ellos una curiosidad, o bien un interés”. Sin embargo, considera que el tratamiento de la curiosidad es exacerbado y sólo es logrado, a través de “cosas superficiales”.

Como síntesis, destaca que “la obra como cosa de teatro, enciende la curiosidad, pero como especulación filosófica, es una candidez y como tesis, sería otra candidez” (Yáñez Silva, 1946).

PUESTA EN ESCENA

En general, sobre este aspecto, los críticos se centran en la interpretación actoral. Daniel de la Vega considera sobresaliente las actuaciones de Emilio Martínez en el papel de Sr. Ponza y Bélgica Castro, en el de la Sra. Frola. Sobre Martínez, destaca su evidente progreso, mostrando en las diferentes presentaciones del conjunto nuevos aspectos interpretativos y gran habilidad para componer tipos de relieve. La interpretación de Bélgica Castro la encontró algo “monocorde”, aunque rescata que está bien orientada, manteniendo su personaje con inteligencia (D. de la V., 1946b).

Para Yáñez Silva, la interpretación del conjunto “sigue dando la impresión de cosa de aficionados que no tienen el temperamento para el teatro” (Yáñez Silva: 1946). Rescata la interpretación de Bélgica Castro, considerándola como la única que marca emoción y el sentido del personaje: “hay naturalidad, y un temblor de emoción que vence nuestra guardia de crítico. Un poco exagerada la caracterización, pero un total armonioso interesante” (Yáñez Silva: 1946). Igualmente destaca el entusiasmo de Emilio Martínez, aunque considera que su “tipo adolece de una caracterización mal hecha, de una pintura fea de la cara” (Yáñez Silva, 1946).

Con respecto a la escenografía y vestuario, Yáñez manifiesta su desacuerdo con el uso del decorado “sintético”, explicando que “el sintetismo nació en Francia cuando Copeau no tenía dinero para hacer decorados completos. [...] Esa evolución es cuestión de pobreza. Ese telón negro de fondo es funeral, y esos trastos chuecos, una desarmonía” (Yáñez Silva, 1946). Señala la incongruencia del vestuario, al no corresponder con la vestimenta de 1918 y agrega: “es un error. Y cuando se viste ‘de tiempo’ y no de época, que en una época marca un estilo, deben confeccionarse ropas buenas y no mamarrachos de ‘caucheros’ ” (Yáñez Silva, 1946).

RECEPCIÓN

Daniel de la Vega, registra la reacción del público expresado en los unánimes aplausos manifiestos al final de cada acto de la presentación de *Así es... Si os parece* realizada por el Teatro Experimental.

Temporada 1948

OBRA ESTRENADA: *Seis personajes en busca de autor*, de Luigi Pirandello. FECHA DE ESTRENO: 13 de mayo de 1948.

LUGAR: Teatro Municipal.

TRADUCCIÓN: Donato Chiacchio.

DIRECCIÓN: Carlos Piccinato.

ESCENOGRAFÍA: Héctor del Campo.

CRÍTICOS: Antonio Romera (Critilo). La Nación.

Nathanael Yáñez Silva. Las Últimas Noticias.

OBSERVACIONES SOBRE EL TEATRO EXPERIMENTAL

Los comentarios expresados sobre el conjunto universitario evidencian una disímil percepción por parte de ambos Críticos.

Para Antonio Romera, el Experimental es considerado una de “las agrupaciones escénicas de superior categoría interpretativa” en el contexto de habla hispana, por la

madurez artística alcanzada y la “inteligente orientación” en la selección de las obras demostrada a lo largo de los siete años de su desarrollo.

Contrariamente, para Yáñez Silva, la agrupación teatral no ha logrado un dominio escénico que los haga transformar su “dureza” interpretativa y su “riqueza del aficionado”, por falta de un trabajo constante al realizar actuaciones aisladas, además de carecer de un “temperamento ricamente dotado” para el teatro. Con respecto a la selección de su repertorio, considera que se ha “caracterizado por un gusto raro o curioso”, motivado por un “sentimiento netamente egoísta” que los lleva a seleccionar representaciones que le permitan lucirse, sin pensar en el agrado del público.

OBRA DRAMÁTICA

Antonio Romera, como bien aclara, no intenta “descubrir” la obra, sino aclarar las ideas fundamentales de Luigi Pirandello expresadas en su obra *Seis personajes en busca de su autor*. Para esto, recurre directamente al autor, citando la explicación dada por él de cómo se gestó la idea, en la cual una familia conformada por seis personajes es creada en su imaginación, tomando vida en su obra teatral. A partir de esta idea explica que:

Eso seis personajes se presentan en el escenario en el cual ensayan unos cómicos con la pretensión de que se les dé la corporeidad a que tienen derecho, se les haga vivir la vida a que fueron destinados. Una vez sobre el tablado escénico, esos entes de ficción van mimando fragmentariamente su drama y exponiendo su proceso de formación (Critilo, 1948a).

De esta forma, destaca que los seis personajes son, como explica Pirandello, personajes “infieri”, esbozos humanos que configuran una comedia “por hacer”.

Para Romera, los fundamentos de la obra están por un lado, en el “humorismo” desarrollado a través de lo grotesco, expresado en la desolada realidad de los personajes. Por otro, en “el entrecruzamiento de dos mundos”. Dos planteamientos por medio del cual el autor revela su “espíritu irónico” y su posición escéptica ante la vida.

Rescata igualmente el “extraordinario conocimiento de la arquitectura teatral, de su magistral dominio de la técnica” manifiesta a través de un procedimiento escénico que da cuenta “de la retórica creadora del maestro”, logrando así, incorporar al público “en el misterio del hacer dramático” (Critilo, 1948a).

Para Romera, el autor en su obra *Seis personajes en busca de autor*, a nivel técnico, logra la “superación de las dimensiones normales de la dramática”, comparándose su técnica a la desarrollada por Velázquez en su cuadro *Las meninas*.

Por su parte, Nathanael Yáñez Silva no ahonda en el análisis del texto dramático, sino que se enfoca en la obra espectacular. Desde una percepción meramente impresionista, sólo señala que “fuera de su interés puramente técnico, me parece una comedia muy aburrida”.

PUESTA EN ESCENA

Para Yáñez Silva, la escenificación de la obra como “espectáculo de teatro” le resultó “pesada, poco clara y repetida”. En cuanto a la interpretación del conjunto, considera que en general logran la armonía establecida por el director y algunas interpretaciones sobresalieron siendo “dignas de aplauso”.

Para Romera, la interpretación reflejó una “disciplina absoluta y minuciosa del conjunto”. Ambos Críticos resaltan las actuaciones de Roberto Parada (Director de escena),

Rubén Sotoconil (Padre), María Maluenda (Hijastra), Valerio Arredondo (Hijo) y Fanny Fisher (Madre).

Roberto Parada, para Romera, logra apoderarse enteramente de su papel, aunque para Yáñez Silva la representación fue natural, pero sin estilo.

Romera destaca el completo éxito alcanzado por Rubén Sotoconil en su interpretación, la cual Yáñez Silva considera que se limitó a tener una sola expresión.

María Maluenda logra una completa corporeidad de su personaje gracias a “la ductilidad de su voz, al ritmo de su drama interior, al admirable juego de su mímica y de sus manos; temerosa, altiva, como enajenada a veces, femenina y real otras”. (Critilo, 1948c). Yáñez Silva observa en Maluenda una interpretación más expresiva, con una “voz más extensa y matizada”.

Valerio Arredondo, para Romera, logró utilizar su personaje para lucir su temperamento dramático. De Fanny Fisher destaca la composición conmovedora de su personaje, logrando la expresividad necesaria para transmitir su angustia a los espectadores.

Romera da una valoración positiva del trabajo de dirección desarrollado por Carlos Piccinato, a través del cual se demuestra una equilibrada dosificación de humor, patetismo y realismo, además de demostrar un cuidado minucioso de detalles que a pesar de ser mínimos resultan importantes para la puesta en escena y expone el siguiente ejemplo:

Cuando llegan los seis personajes al escenario, los más apresurados en dar salida al drama (el Padre y la Hijastra) invaden las tablas, se mueve, se agitan nerviosamente y tratan de convencer al Director, de la necesidad de mimar sus respectivos papeles. En cambio, los otros individuos de la familia - seres más esquemáticos- permanecen en la escalera, hieráticos, mudos y absortos en esa zona fronteriza que constituye el bisel de la realidad y de la ilusión. Tapan, incluso, la vista a cierto grupo de espectadores, pero todo ello contribuye a crear la mágica superrealidad del drama (Critilo, 1948c).

Este ejemplo da cuenta del acierto de Piccinato en la composición espacial de los personajes en el escenario.

RECEPCIÓN

Para Romera, el público asistente no escatimó en sus aplausos al comprender la calidad de la pieza de Pirandello y reconocer la justeza interpretativa del conjunto universitario.

OBRA ESTRENADA: *Vive como quieras*, de George Kaufmann y Moss Hart.

TRADUCCIÓN: Techy Edwards, Kerry Keller y Roberto Terrey.

FECHA DE ESTRENO: 17 de julio de 1948.

LUGAR: Teatro Municipal.

DIRECCIÓN: David Stitchkin.

ESCENOGRAFÍA E ILUMINACIÓN: Óscar Navarro.

CRÍTICOS: Antonio Romera (Critilo). La Nación.

Daniel de la Vega (D.de la V.) El Mercurio.

OBSERVACIONES SOBRE EL TEATRO EXPERIMENTAL

Daniel de la Vega enfatiza en el constante entusiasmo y esfuerzo que caracterizan al conjunto escénico en cada una de sus presentaciones.

OBRA DRAMÁTICA

Romera es el único que se refiere al texto dramático, presentando una síntesis de la esencia de la obra y una crítica. El tema central es:

La actitud vital que frente a las conveniencias sociales y a las normas de convivencia tiene una familia singular y explosiva. Cada uno hace lo que quiere, obra de acuerdo con su personalidad, sin trabas, desdeñoso de normas y códigos (Critilo, 1948d).

Para el crítico, la obra es mala por tener un “rango artístico de poca graduación”. Considera que se alcanzan escenas divertidas, logradas a través de “un lenguaje popular y expresivo”. Sin embargo, es una comicidad “elemental, subalterna, provocada por situaciones grotescas, por salidas de tonos, por equívocos” (Romera, 1948d).

Para Romera, Kausfmann y Hart confunden el “dinamismo teatral con el trasiego escénico de los personajes”. Este aspecto hace que en escena, la comicidad tome un “lamentable aspecto circense”.

PUESTA EN ESCENA

En cuanto a la interpretación, Romera destaca la disciplina y unidad del conjunto, considerando sobresalientes las actuaciones de María Cánepa, en el papel de la Sra. Kirby, y María Maluenda como Alicia.

A Daniel de la Vega le resultaron asertivas las interpretaciones de Anita del Valle, por el marcado entusiasmo mostrado en su rol de Penélope Cynamore; Roberto Parada, por una exuberante caracterización del personaje ruso Boris Kolenkhof; María Maluenda, por su paulatino progreso interpretativo logrado, Kerry Keller, interpretando a Essie y Domingo Piga como Paul Sycamore (D.de la V., 1948a).

OBRA ESTRENADA: *Antígona*, de Jean Anouilh.

FECHA DE ESTRENO: 16 de octubre de 1948.

LUGAR: Teatro Municipal.

DIRECCIÓN Y TRADUCCIÓN: Pedro Orthous.

ESCENOGRAFÍA: Óscar Navarro.

CRÍTICOS: Antonio Romera (Critilo). La Nación.

Daniel de la Vega (D. de la V.). El Mercurio.

Lautaro García (L.G). El Diario Ilustrado.

OBSERVACIONES SOBRE EL TEATRO EXPERIMENTAL

En general, se destaca el constante progreso a lo largo de sus presentaciones, la disciplina y temperamento teatral del conjunto universitario.

OBRA DRAMÁTICA

Es Antonio Romera quien más profundiza en el análisis de la obra, centrándose en la relación de la obra de Anouilh con la de Sófocles.

El crítico se acerca a la obra, entendiéndola como una “paráfrasis” de la tragedia de Sófocles, en la que Anouilh proyecta la figura mítica al contexto de su época, alcanzando una dimensión universal de la humanidad:

La tragedia de Anouilh es la tragedia de una humanidad que ve las cosas desde un fondo obscuro (Sic) y problemático: que las ve desde dentro de sí misma. [...] El poder divino que en Sófocles era externo al hombre, se halla en la obra del francés, agarrado a la entraña humana, sujeto a ella. (Critilo, 1948e)

Para Romera, el autor “penetra en la hondura psicológica del hombre contemporáneo” (Critilo, 1948e) y, a pesar de estas alusiones, sigue manteniendo el pensamiento fundamental de la obra de Sófocles.

PUESTA EN ESCENA

Para Romera la escenificación de *Antígona* fue excelente:

Lo mejor de la interpretación de Antígona deriva de la capacidad de coordinación y armonía manifestada por la compañía del Experimental. El teatro de más alta expresión está obligado a levantar sobre esa base de amalgamamiento y coherencia su fábrica ideal. Y es no sólo unidad entre los diversos actores, sino unidad también de ambiente, unidad en el clima espiritual en que aquéllos se mueven. Relación, en suma, entre lo psicológico y el paisaje escénico (Critilo, 1948f).

En este sentido, el éxito alcanzado en la puesta en escena del Experimental es el resultado de la integración armónica de los distintos sistemas significantes que configuran la representación teatral, como son la actuación, el vestuario, iluminación y escenografía.

La interpretación actoral, en la generalidad de los críticos, fue valorada como excelente. Para Romera, los actores no sólo se limitan a dar corporeidad a sus personajes, sino que captaron su esencia, expresando a través de “la pluralidad anímica” el espíritu de los personajes interpretados. Al respecto Lautaro García destaca que la interpretación lograda es el resultado del “estudio constante y el espíritu de disciplina” del conjunto universitario. Por su parte Daniel de la Vega valora la superación interpretativa: “Han desaparecido las vacilaciones. Se han ampliado los recursos expresivos, hay más dominio de la escena y mucho más vigor” (D. de la V., 1948b).

Se destacan las actuaciones de Fanny Fisher (Antígona), Roberto Parada (Creón), Teodoro Lowey (Hemón), Agustín Siré (Coro), María Maluenda (Ismenia).

Para Lautaro García, con su interpretación, Fanny Fisher mostró una viva sensibilidad y comprensión exacta del personaje al que dio vida con un “excelente juego de matices y transiciones” (L.G, 1948). Romera resalta su capacidad interpretativa al lograr superar el “estilo recitativo”, mostrado en su anterior interpretación de Judith en la representación de la obra de Hebbel, sustituyéndolo por “la escueta significación de la palabra desnuda” por medio de la cual expresa los altibajos espirituales de su personaje Antígona.

Roberto Parada, según Romera, mostró una excelente corporeidad de su personaje, por medio de “su apostura física tan digna, el tono de su voz, la serenidad de su ademán”. Aspecto con el que coincide García, para quien Parada, con su interpretación, logra en su personaje una firme autoridad. Igualmente resalta que, dentro del conjunto, ha sido uno de los que muestra importantes progresos en “la dicción expresiva, como en su línea escénica”.

Teodoro Lowey, para García, efectuó una acertada interpretación, aunque su última escena, realizada junto a Hemón, no fue convincente.

Agustín Siré destaca García, “encarnó al Coro con gran sobriedad y medida” y De la Vega resalta su clara dicción. Romera, por su parte, considera que Siré no encontró el tono

adecuado para el coro, faltándole énfasis al estilo “versista” usado. De María Maluenda, Lautaro García, destaca que su recitación fue monótona.

Con respecto a la dirección de Pedro Orthous, los tres críticos generan una valoración positiva. Romera destaca que fue “inteligente”, aunque considera que pudo Orthous dar un ritmo más vivaz a las primeras escenas, las cuales se desarrollaron con lentitud.

Igualmente, Romera presta una especial atención a la escenografía y al vestuario, destacando el “cromatismo abstracto” creado por el juego armónico entre el color gris y negro utilizado. Aspecto que reitera “la atemporalidad del desarrollo dramático”.

En cuanto a la iluminación, destaca el mal funcionamiento de juego de luces:

Es indispensable que la luz y el claroscuro jueguen su papel en la arquitectura escénica y subrayen el perfil anímico mediante cambios rápidos y plásticos. Ese juego luminoso falló en parte en la noche del estreno (Critilo, 1948g).

OBRA ESTRENADA: *Don Gil de las calzas verdes*, de Tirso de Molina.

FECHA DE ESTRENO : 14 de diciembre de 1948.

LUGAR: Teatro Municipal.

ADAPTACIÓN: José Ricardo Morales.

DIRECCIÓN: Pedro Orthous.

ESCENOGRAFÍA: Raúl Aliaga.

CRÍTICO: Antonio Romera (Critilo). La Nación.

OBSERVACIONES SOBRE EL TEATRO EXPERIMENTAL

Romera hace una breve alusión a la temporada de teatro desarrolla con éxito por el Experimental.

OBRA DRAMÁTICA

Antonio Romera no ahonda en el análisis de la obra, sólo destaca “la universalidad, el aire de anticipación, la perfección natural de lenguaje, la fuerza vital de los personajes, la gracia de la intriga” (Critilo, 1948h). Todas virtudes que para el crítico son conservadas hasta nuestros días, a pesar de la distancia temporal.

En cuanto a la adaptación de José Ricardo Morales, destaca que la actualización realizada conserva las “prístinas esenciales” de la obra de Tirso de Molina:

El adaptador ha demostrado que es hombre de teatro, al verter de acuerdo con la sensibilidad actual una obra de intriga y de enredo, haciéndola comprensible, sin desequilibrar su desarrollo, sin rupturas arquitectónicas, sin lagunas en el desenvolvimiento escénico (Critilo, 1948h).

De esta forma, destaca el respeto y cuidado demostrados por Morales al adaptar la obra del autor español.

PUESTA EN ESCENA

Romera, en cuanto a la dirección de Pedro Orthous, considera que con “inteligencia” logra llevar a la escena el estilo de la comedia, generando un asertivo ritmo y movimiento escénico.

En la interpretación de la obra de Tirso de Molina, Romera establece dos dificultades:

Uno, el importante, hace referencia al verso. En mi opinión el teatro clásico español exige una cierta, una leve afectación fonética. El verso tiene medida, ritmo, arquitectura. Si estas condiciones no se respetan, el verso deja de ser verso. [...] El segundo escollo reside en las dificultades que crea el carácter de la propia comedia (Critilo, 1948h).

La primera dificultad, para Romera, no fue superada en la interpretación del conjunto. Por tanto, considera que la labor actoral fue “muy estimable”, destacando las escenificaciones de Kerry Keller (Doña Elvira), María Cánepa (Doña Inés) y Roberto Parada (Don Pedro) como las más sobresalientes. Y como las más acertadas, menciona las actuaciones de Rubén Sotoconil (Quintana) y Agustín Siré (Caramanchel).

De la escenografía, encuentra asertivo el doble escenario, con el cual se logra superar la imposición multiespacial establecida en la Obra. Aunque considera el decorado desigual en sus estilos.

Con respecto al vestuario, lo encuentra demasiado colorido y nada coherente con la época a la que remite la obra: “Los trajes eran, en el seiscientos español austeros y de tonos grises y quebrados. Dentro de esa gama pudo lograrse una armonía más acorde a la realidad” (Critilo, 1948h).

Igualmente señala un error en la vestimenta del alguacil “vestido con coraza y morrión de alabardero. Los alguaciles llevaban ropillas y calzas negras y una leve gola” (Critilo, 1948h).

Temporada 1949

OBRA ESTRENADA: *La vida del hombre*, de Leonidas Andreiev.

FECHA DE ESTRENO: 24 de julio de 1949.

LUGAR: Teatro Municipal.

DIRECCIÓN: Agustín Siré.

ESCENOGRAFÍA E ILUMINACIÓN: Óscar Navarro

CRÍTICOS: Antonio Romera (Critilo). La Nación.

Daniel de la Vega (D.de la V). El Mercurio.

Luis Marino Reyes. Las Últimas Noticias.

Lautaro García (L.G). El Diario Ilustrado

OBSERVACIONES SOBRE EL TEATRO EXPERIMENTAL

Lautaro García destaca el criterio de selección de las obras elegidas para sus representaciones, prevaleciendo la preferencia por “obras de reparto”, las cuales permiten compartir los compromisos interpretativos entre la mayoría de los actores del conjunto.

OBRA DRAMÁTICA

Los cuatros críticos ofrecen una síntesis de la temática planteada en la obra. Para Daniel de la Vega la obra de Leonidas Andreiev desarrolla las diversas épocas de la vida de la existencia del hombre:

El nacimiento, rodeado de misterio y de grandeza; la juventud, la lucha y el amor, en una sucesión de escenas vivas y ardientes; la plenitud de la vida con el

triunfo y la soberbia; luego la vejez con la pobreza y la desgracia y, por último, la muerte, en un obscuro (Sic) cuadro de pesadilla. Estos episodios están cruzados por símbolos, por elementos alegóricos, y por escenas que sintetizan largos períodos (D.de la V., 1949a)

Una similar interpretación da Lautaro García:

Andreief (sic) ha querido presentar los instantes fundamentales, a su juicio, de la vida de genérico protagonista: el ser humano medio que nace con el dolor de su madre; en la juventud ama, sueña y padece hambre; se enriquece en la madurez; sufre miseria y dolor en la edad proveya, y, por fin, muere (L.G, 1949a).

En esta misma línea interpretativa Romera y Merino acentúan el carácter pesimista planteado por el autor en este recorrido de la vida de un hombre:

El hombre parece destinado desde la cuna a la infelicidad y el desconsuelo, y no puede escapar al designio fatal. [...] Andreiew (Sic) ha seguido la desdichada vida del hombre. No hay concesiones al optimismo; hay apenas una nota alegre, una sonrisa. Es ésta, por tanto, una visión parcial de la humanidad (Crítico, 1949a). Andreiev en “La vida del hombre” quiere darnos una perspectiva simbólica de la efímera vida humana, sin ninguna trascendencia en la vastedad de la especie. Se trata, además, de una vida atormentada, asediada por los prejuicios, la mentira de los afectos, la relatividad de la fortuna. Para ello sigue la existencia de un ser humano, de un artista, desde el trance doloroso de su nacimiento hasta su agonía y su muerte, sumido en la desilusión y la pobreza (Merino Reyes, 1949a)

Para Romera este pesimismo es planteado en términos de un determinismo fatal intrínseco y, Merino lo ve en la concepción de la existencia humana marcada por la fugacidad.

Igualmente, para Romera, García y Merino, el pensamiento de Andreiev no se logra traspasar al espectador en la escenificación de la obra:

La idea no puede ser más que un lugar de partida. Para que ese pensamiento se impusiera al espectador exigiría un desarrollo teatral de mayor lógica escénica. La pieza de Andreiew (Sic), a la que no se le puede negar nobleza y dignidad literaria, está como larvada, sin consistencia, manca de estructura. Se nos dice lo que sucede; no lo vemos. Los personajes más que dialogar, monologan y nos libran su secreto dolor en profusos soliloquios (Crítico, 1949a). No resuelve su concepción artística, ni la belleza indudable de sus símbolos en forma que demuestre un dominio real de la técnica del teatro. [...] Se derrumba en acciones mal construidas, en parlamentos desproporcionados que destruyen el patetismo; en un lenguaje tan fuera de la verdad humana que podrían salvarse en la sublimada de la expresión poética, pero jamás en la trama de la prosa y menos en el teatro. De ahí que el público presencia la obra sin interesarse por ella, sin ser alcanzado por la intención nutriente del texto concebido para fustigarlo (Merino Reyes, 1949a). En esta obra el autor se nos presenta completamente liberado de las exigencias de una trama y de la tiranía del desarrollo continuado de ella. No hay que pensar en el encadenamiento lógico de un cuadro con el otro ni en las demás normas que entraban la andadura de una concepción escénica. [...] al derribar ciertos convencionalismos ineludibles en el

teatro propiamente tal, el dramaturgo ha levantado un obstáculo mañosamente disimulado: la arbitrariedad escénica y su secuela de tipos episódicos, que en su mayoría no tienen otra significación que la de comparsas para poner de relieve un aspecto psicológico o caricaturizar una modalidad humana; y de disquisiciones de los personajes, - o sea, monólogos abundantes y abundosos- que contribuyen a la monotonía(L.G, 1949a)

Como exponen los críticos el pensamiento de Andreiev no es digerible para el espectador por su carencia de una estructura que encadene los diversos episodios de la vida del hombre, a través de una lógica escénica que los integre. Este aspecto es para Romera y Merino una falla de la obra, pero para García esta "arbitrariedad escénica" es intencionada para enfatizar en el carácter psicológico de los personajes.

Igualmente, coinciden en la prevalencia de los monólogos sobre la acción, aspecto que produce monotonía en el desarrollo de la obra, al perderse el ritmo y movimiento que otorgan los diálogos.

PUESTA EN ESCENA

En general, la interpretación actoral fue valorada positivamente. Romera destaca la disciplina y armonía absoluta logradas por los actores. Luis Merino destaca el esfuerzo mostrado por el conjunto en general, siendo para él la actuación de María Maluenda (La Mujer) la más sobresaliente por su emotividad, por su voz bien timbrada y la sobriedad de sus recursos.

Para Daniel de la Vega y Lautaro García, las escenificaciones más señeras fueron las de María Maluenda y Domingo Tessier (El Hombre). En especial, García destaca que, en las interpretaciones, ambos actores logran una convincente ejecución hasta el cuadro tercero. Pero en el último acto, en el que los personajes exigían una caracterización de la vejez, se debilita considerablemente la calidad interpretativa:

María Maluenda, tratando de encontrar esas entonaciones bajas y sin brillo cayó en la monotonía expresiva y a pesar del "maquillaje" se le transparentaba la lozanía del rostro. Domingo Tessier por su figura y voz juvenil, tampoco lograr darnos la impresión de vejez, aunque se mantuvo en una actitud de gestos y ademanes muy controlados. A su rostro le faltó "mascara" y a su voz madurez de timbre. Se veía demasiado al galán disfrazado de viejo (L.G, 1949a)

Lautaro García, Romera y Merino destacan la dirección de Agustín Siré. Para García consigue dar ritmo y entonación a los diálogos. Merino resalta el "sentido artístico" que logra conjugar Siré a través de su dirección y la escenografía.

Romera ve en la dirección de Siré madurez profesional, logrando dar unidad a la puesta en escena al coordinar y ensamblar los diversos y disimiles elementos que intervienen en la obra. También valora positivamente la atmósfera expresionista- simbolista creada, otorgándole a la puesta en escena "categoría plástica", en especial en los cuadros primero y tercero: "Aquél por el ambiente lancinante de aguafuerte, por el claroscuro; Éste por el colorido y por el movimiento perfectamente acompasado de las masas" (Critilo, 1949a).

RECEPCIÓN

Los cuatros críticos hacen alusión a la dificultad del público para entender la obra, manifiesta en el desinterés expresada en determinados momentos del desarrollo de la obra.

OBRA ESTRENADA: *Ifigenia en Táurida*, J. W. Goethe.

FECHA DE ESTRENO: 28 de agosto de 1949.

LUGAR: Teatro Municipal.

DIRECCIÓN: Pedro Orthous.

ESCENOGRAFÍA E ILUMINACIÓN: José Venturelli.

CRÍTICOS: Antonio Romera (Critilo).La Nación.

Luis Merino Reyes. Las Últimas Noticias.

OBRA DRAMÁTICA

Antonio Romera en esta oportunidad no hace referencia alguna a la obra dramática, prevaleciendo el análisis de la puesta en escena.

Luis Merino sobre la obra se limita a contextualizar el personaje mítico de Ifigenia y presenta una síntesis de la fábula:

Goethe parte de Eurípides, o sea, de la etapa en que Ifigenia, consagrada sacerdotisa a Diana en el pueblo bárbaro de Táurida, se encuentra con su hermano Oreste, enloquecido por el asedio de las furias. Oreste viaja acompañado de su amigo Pilades, cumpliendo un mandato de Apolo, que ha elegido al pueblo de Táurida para liberarlo de su maldición ancestral. La pureza persuasiva de Ifigenia ha determinado en Táurida, que los bárbaros suspendan sus inmolaciones de extranjeros (Merino Reyes, 1949b)

A partir de este resumen de las acciones desarrolladas a lo largo de la obra de Goethe, demuestra que se trata de un texto de acción difícil para representarla en escena. De esta forma introduce su análisis de la interpretación realizada por el Teatro Experimental.

PUESTA EN ESCENA

Romera rescata el esfuerzo realizado por el Teatro Experimental al llevar a escena la obra de Goethe, aunque se incurrió en errores de interpretación que malograron el esfuerzo realizado por la agrupación universitaria. Deficiencia que recae en gran parte en la traducción marcada por el hipérbaton, por la cual, al alterar el orden sintáctico natural de la frase, la expresión verbal se vio forzada. Esta dificultad para Romera no fue superada en la interpretación:

En este caso debieron acentuar levemente el tono recitativo. En general, descuidaron la dicción, dejando mancos los finales de frases. Faltó estilo, incluso cierta monotonía suave y blanda, característica del lenguaje de la tragedia. Y naturalmente que esta norma de dicción, como en friso, requiere del mismo modo estilos en los movimientos (Critilo, 1949b)

Por tanto, la interpretación incurrió en errores en la dicción y en la falta de un estilo interpretativo coherente con la dinámica que exige el lenguaje de la tragedia. Estas faltas son observadas especialmente en la interpretación de María Maluenda, quien escenifica el papel de Ifigenia:

No señaló en ningún momento la sumisión a esa dinámica acompasada, rítmica, medida. Recorría el escenario al modo naturalista decimonónico, no como la hija de Agamenón, la sacerdotisa Ifigenia (Critilo, 1949b).

Esta falla en la dicción de Maluenda también fue mencionada por Merino. En cuanto a Roberto Parada (Rey Toas), ambos coincidieron en su correcta interpretación, logrando una armonía total entre la mímica y la palabra.

La actuación de Pedro Orthous (Oreste) también fue considerada deficiente. Romera señala la exageración del dolor, sobrepasando “las fronteras de la línea estilística” y Merino, la mala vocalización. Los mejores logros interpretativos fueron alcanzados por en Jorge Lillo (Arcas) y Héctor Márquez (Pilades).

En cuanto a la escenografía, Merino destaca su simpleza y sobriedad. Aunque Romera señala anacronismo en los capiteles de las columnas presentes en la decoración:

Los capiteles corintios o jónicos – en realidad no podíamos ver con claridad- son muy posteriores a la caída de Troya (siglo XII A. de C.), época en que se desarrolla la tragedia. Debíó tenerse esto en cuenta. Los capiteles, en todo caso, sólo podían ser dóricos(Critilo, 1949b).

OBRA ESTRENADA: *La Celestina*, de Fernando de Rojas.

FECHA DE ESTRENO: 28 de agosto de 1949.

LUGAR: Teatro Municipal.

DIRECCIÓN Y ADAPTACIÓN: José Ricardo Morales.

ESCENOGRAFÍA E ILUMINACIÓN: Óscar Navarro.

CRÍTICOS: Antonio Romera (Critilo) .La Nación.

Daniel de la Vega (D.de la V.). El Mercurio.

OBRA DRAMÁTICA

Antonio Romera contextualiza la obra ubicándola en el período de transición entre la Edad Media y el Renacimiento:

Todo lo que en “La Celestina” es externo: acción, acontecer escénico y pensamiento ético, es reminiscencia medieval. La pasión, la escrutación angustiosa y problemática de los caracteres, la vitalidad, el goce desapoderado de los sentidos, pertenecen a la concepción renacentista barroca de la vida. No faltan en “La tragicomedia de Calisto y Melibea” alusiones temporales ni críticas a las costumbres de la época. (Critilo, 1949c)

Destaca igualmente “la grandeza dramática, la perennidad del acontecer escénico, el conflicto de los caracteres” logrados por Fernando de Rojas.

PUESTA EN ESCENA

Ambos críticos destacan la calidad de adaptación y la dirección realizada por José Ricardo Morales. De la Vega señala el logro de una versión dinámica, de rápida acción, en la cual se respeta la época y los planteamientos de Fernando Rojas. Romera subraya el haber vitalizado la obra al densificar la actuación a través de la división en cuatro actos, en los cuales se condensan los cuatro puntos culminantes de la historia planteada por el autor.

En cuanto a la dirección de Morales, ambos resaltan el asertivo diseño de un escenario múltiple. Para Romera esta arquitectura escénica es un gran aporte para el desarrollo de las acciones, en especial las que corresponden al personaje de la Celestina:

Acentúa el trasiego constante de Celestina en sus pecaminosos afanes de tercería [...] La intensificación de las “carreras profesionales” a través de las callecitas medievales perfila el acento moral del tipo. A su vez, el avance de los personajes hacia el público aumenta la impresión de realidad (Critilo, 1949c).

Disposición escénica que para Daniel de la Vega le otorga dinamismos y amenidad al desarrollo de las acciones del drama.

Ambos críticos señalan la dificultad interpretativa de la obra *La Celestina*, plenamente superada por los intérpretes del Experimental. Daniel de la Vega observa que esta dificultad está en los diálogos en castellano arcaico y el peculiar estilo retórico del autor. Romera, en cambio, indica que el obstáculo de este tipo de obras clásicas está en la dificultad de captar y lograr el marcado clima histórico.

Sin embargo, para Romera, los actores lograron una “corporización” cabal de los personajes, enfatizando en la unidad del conjunto y una adaptación perfecta de cada actor a su personaje. En este sentido, se destaca el trío formado por Brisolia Herrera (Celestina), Roberto Parada (Sempronio) y Pedro Orthous (Pármeno). Romera, sobre Pedro Orthous, señala que logró efectuar el mejor “role” de su vida: “Fue el gran tímido, el socarrón y astuto criado. El rostro, la mirada, los gestos, la voz en su múltiple matización dio vitalidad plena al divertido personaje” (Critilo, 1949c).

De la pareja conformada por Melibea y Calisto, interpretada por Marta Hunees y Domingo Tessier, se destaca la plena comprensión de sus papeles. Igualmente, se mencionan por sus correctas escenificaciones a María Cánepa, Coca Melnick y Anita del Valle.

Temporada 1950

OBRA ESTRENADA : *Montserrat*, de Emmanuel Robles.

TRADUCCIÓN: Renato Valenzuela

FECHA DE ESTRENO: 28 de abril de 1950.

LUGAR: Teatro Municipal.

DIRECCIÓN: Pedro Orthous.

ESCENOGRAFÍA: Raúl Aliaga.

CRÍTICOS: Daniel de la Vega (D. de la V). El Mercurio.

Lautaro García (L.G). El Diario Ilustrado.

Antonio Romera (Critilo). La Nación.

Mario Sánchez. Las Últimas Noticias.

OBRA DRAMÁTICA

Los cuatro críticos contextualizan el desarrollo de la trama haciendo referencia a la etapa independentista de Venezuela, desarrollada específicamente en la Capitanía General de la República, ubicada en la ciudad de Valencia, hacia el año 1812. La trama remite al momento en que la causa patriótica pierde la I República y los soldados realistas españoles inician la persecución de Simón Bolívar, quien huye luego de que el Teniente General Francisco de Miranda es obligado a capitular por el jefe realista Domingo Monteverde.

Igualmente, presentan una síntesis general de la trama desarrollada en tres actos. Esta se centra en la figura del oficial realista Montserrat, quien ayuda a Bolívar a huir. Descubierta su traición, es obligado a revelar el paradero del Libertador y, ante su negativa, es apresado junto a seis personas más, quienes serán fusiladas si él no confiesa.

Romera desarrolla un análisis de los personajes, dividiéndolos en dos grupos. Uno conformado por el comerciante, la Madre, Ricardo, Elena y los oficiales Zuozola Morales y Antoñanza. Conjunto animado por “impulsos esencialmente humanos”, los cuales responden a una “psicología primaria e instintiva”. El segundo grupo está conformado por tipos que encarnan “entes de ficción”, como son Montserrat, el Alfarero, el Actor, Izquierdo y el Padre Coronil.

Para Romera, en estos personajes se constituye el “foco metafísico” del drama. Montserrat corporiza “el concepto abstracto de la libertad” y de la duda. El Alfarero está dotado por un “perfil existencialista”. El actor es para el crítico el tipo más interesante por su carácter teatral, el cual relaciona con los personajes pirandellianos por plantear un juego de cruce permanente entre los planos de realidad y ficción. Izquierdo encarna más que un hombre, una “idea apriorística”, una criatura de “índole alegórica” de la “crueldad razonada”, comparable con Calígula, el personaje de Albert Camus y Creonte, personaje de Anouilh.

En general, Romera establece relaciones con los planteamientos de Sartre, Camus y Anouilh, al encontrar que los tres actos de *Montserrat* están atravesados por el pensamiento escénico de estos dramaturgos. En especial en el segundo acto, en el que Montserrat se encuentra preso con los otros seis personajes. El crítico, por la atmósfera y el desarrollo psicológico de los personajes, lo relaciona con la obra *Huis Clos* de Sartre. Mario Sánchez también establece conexiones directas con la temática sartriana, en la preocupación por el destino del hombre planteada en la obra de Robles.

Con respecto a la obra, Sánchez señala la carencia de un “ritmo sostenido” en su desarrollo, al prevalecer la “fraseología” sobre las acciones y el contenido. Algunos diálogos son muy extensos para dar veracidad, disminuyéndose la fuerza dramática. Sin embargo, Lautaro García destaca en el autor su habilidad de “dialogador incisivo y sin eufemismo”, aspecto que para el crítico intensifica la “fuerza emotiva” del drama.

García y Romera coinciden en el exagerado énfasis en la crueldad e instinto criminal encarnado en el personaje de Izquierdo, segundo al mando del ejército realista. Crueldad de los colonizadores españoles que para Romera ya ha sido desmentida por la Historia y que para García deja al descubierto la tendencia ideológica que encierra la obra.

Romera resalta que la importancia de la obra se centra, por un lado, en “el desenvolvimiento y la maestría con que Robles ha manejado un grupo maravilloso de personajes que viven y sufren el drama de Montserrat” (Critilo, 1950b). Por otro, la habilidad del autor para hacer, llegar por diversos caminos, el drama al público. Lo que logra por la riqueza ideológica y contenido humano, además por su teatralidad manifiesta en el hábil manejo de la tensión dramática y el suspenso.

PUESTA EN ESCENA

En general, la interpretación actoral fue valorada positivamente. Daniel de la Vega la considera “eficaz” y “entusiasta”. Lautaro García la encuentra “óptima bajo todos los aspectos”. Para Romera y Sánchez fue excelente.

Se destacan las actuaciones de Domingo Tessier (Montserrat), Roberto Parada (Izquierdo), Eduardo Naveda (Actor), Emilio Martínez (Alfarero), María Cánepa (La Madre), Agustín Siré (Padre Coronil).

Lautaro García y Romera señalan la perfecta comprensión del personaje demostrada por Domingo Tessier y el dominio de los recursos escénicos expresado en sus matices y transiciones. De Roberto Parada elogian su madurez artística. Para Romera, fue

espontáneo y polifacético, haciendo gala de un juego fisionómico de actor maduro y experimentado. Sánchez destaca que logró una compenetración total con su personaje.

Para Romera y Daniel de la Vega, el actor Eduardo Naveda logró una comprensión total de su personaje. De Emilio Martínez los críticos De la Vega, Lautaro y Sánchez resaltan la labor limpia y la humanización dada a su personaje, a través de su naturalidad y justeza de tono. De María Cánepa destacan la emotividad y sinceridad dada a su personaje. Romera y Sánchez elogian el trabajo de Agustín Siré por la comprensión y compenetración lograda con su personaje.

Por el logro de un buen ritmo y entonación en sus diálogos, Lautaro García, destaca las interpretaciones de María Teresa Fricke, Rubén Sotoconil, Jorge Lillo y Valerio Arredondo.

Romera señala la fonética imprecisa y en ocasiones inaudible de Rubén Sotoconil, Carlos Molina y Flavio Candia, en especial al inicio de la representación.

En cuanto a la Dirección de Pedro Orthous, Romera destaca el clima, movimiento y norma lograda por el director, con la cual consigue una perfecta ensambladura de la arquitectura escénica.

OBRA ESTRENADA: *La muerte de un vendedor*, de Arthur Miller.

TRADUCCIÓN: César Cecci y Winnifred Manns

FECHA DE ESTRENO: 10 de agosto de 1950.

LUGAR: Teatro Municipal.

DIRECCIÓN: Agustín Siré.

ESCENOGRAFÍA: Óscar Navarro.

CRÍTICOS: Daniel de la Vega (D. de la V.). El Mercurio.

Lautaro García (L.G). El Diario Ilustrado.

Mario Sánchez. Las Últimas Noticias.

OBRA DRAMÁTICA

Daniel de la Vega, con una interpretación literal, sintetiza la fábula en la historia de una familia que lucha por sobrevivir en el contexto de una gran ciudad.

Para Luis Sánchez el tema planteado se centra en el destino de un hombre que ve sus ideales y esperanzas quebrantadas por una realidad desconcertante. Para el crítico, la tragedia de Miller tiene una profundidad filosófica al reflexionar sobre el proceso de desintegración de un hombre común frente a los avatares externos que no logra entender.

Lautaro García considera que el “nervio dramático” de la obra está en el proceso anímico que sufre el personaje Willy Loman al tratar de recuperar la dignidad mancillada por sus jefes al prescindir de sus servicios, al considerar que ya no es productivo para la empresa. Para García, el autor norteamericano plantea un nuevo concepto de Tragedia, al darle una categoría trágica a un personaje común que se constituye en héroe en la medida que se rebela a su destino, en el caso de Willy Loman la rebelión está en intentar restituir su dignidad. Sin embargo, este planteamiento, para el crítico, se desvirtúa en cierta manera al suicidarse el personaje, porque en el momento que actúa bajo el “impulso ciego” pierde su “fuerza de reacción”.

García destaca la técnica escénica planteada por Miller que se desprende de los “procedimientos realistas”, al mezclar la realidad con los delirios del protagonista, al

introducir en el presente escenas pasadas, creando una “atmósfera dramática surrealista”. Sin embargo, considera que estas innovaciones son más de forma que fondo.

Para Daniel de la Vega, estas innovaciones escénicas generan algunos “resultados estimables”, pero también crean confusión el público.

PUESTA EN ESCENA

Se destacan las actuaciones de Emilio Martínez (Willy Loman), Anita del Valle (Betty), Domingo Tessier (Biff Loman), Rubén Sotoconil (Happy Loman).

En cuanto a Emilio Martínez, Luis Sánchez, lo considera como el actor de mayor categoría del conjunto al demostrar un equilibrio y seguridad absoluta. Con respecto al resto de los actores enumerados, destaca la amplia compenetración con sus personajes y desenvolvimiento con acierto.

OBRA ESTRENADA: *Volpone*, de Ben Jonson.

FECHA DE ESTRENO: 1 de noviembre de 1950.

LUGAR: Teatro Municipal.

ADAPTACIÓN: Jules Romains y Stefan Zweig

DIRECCIÓN: Jorge Lillo.

ESCENOGRAFÍA: Óscar Navarro.

CRÍTICOS: Luis Merino Reyes. Las Últimas Noticias.

Antonio Romera (Critilo). La Nación.

OBRA DRÁMATICA

Merino presenta una breve síntesis de la fábula y hace un extenso recuento de los personajes, destacando los tipos representativos de la sociedad renacentista a la que alude Jonson en su obra *Volpone*. Para el crítico, Jonson, analiza la “racionalidad de la avaricia que pretende jugar con las contradictorias vivencias humanas y luego sucumbe aprisionado en su propia red” (Merino, 1950)

Por su parte, Antonio Romera no se refiere directamente al texto dramático, sino que presenta más bien una crítica a la adaptación realizada por Jules Romains y Stefan Zweig. Versión que para el crítico desvirtúa totalmente la obra original, generando un texto totalmente diferente:

De sátira moral se ha transformado, en el arreglo de Stefan Zweig y Jules Romains en una caricatura bastante desvergonzada. [...] La comedia ha perdido casi por completo el sentido metafórico de la fábula que debió tener para los espectadores del seiscientos. Los personajes que eran entonces ideas embutidas en unos tipos, viven ahora con rasgos naturalistas, rompiendo la línea psicológica y el clima de un determinado momento histórico (Romera, 1950d)

Para Romera, en las nuevas concepciones teatrales, la puesta en escena se impone sobre el texto dramático, por eso se realizan adaptaciones como esta que tienden a ahogar la obra, quitándoles jerarquía.

PUESTA EN ESCENA

La interpretación actoral, para Luis Merino fue “digna del más sincero aplauso” por transmitir la atmósfera isabelina de la obra. Sin embargo, para Romera fue desigual, sin dejar

de ser satisfactoria, más que por la calidad interpretativa por la carencia de coherencia de la adaptación.

Destacan las interpretaciones de Pedro Orthous (Carbaccio), Agustín Siré (Volpone), Roberto Parada (Mosca), Anita del Valle (Colomba), María Maluenda (Canina). Ambos críticos destacan en especial la excelente caracterización efectuada por Pedro Orthous y Agustín Siré.

Romera destaca los tonos gratos y bien acordados de los decorados y el vestuario, por medio de los cuales se genera en escena “el clima escénico indispensable”. En cuanto a la dirección de Jorge Lillo, la considera acertada, aunque sugiere tomar en cuenta algunos detalles en la ubicación escénica de los personajes, señalando algunos ejemplos.

3.3 Desarrollo del discurso crítico teatral periodístico 1941- 1950

La revisión del corpus de críticas teatrales recopiladas en torno a los espectáculos teatrales realizados por el Teatro de la Universidad de Chile, permite establecer las constantes y el desarrollo del discurso teatral periodístico, durante el tiempo que contempla dicha investigación.

En las críticas teatrales analizadas se advierte claramente la estructura textual a la que hace alusión Guerrero del Río al referirse a los textos críticos teatrales. Las críticas expresan una información sobre el hecho teatral al que hacen referencia, y evidencian un estilo escritural y todo un saber cultural.

Los cuatro apartados establecidos para organizar los comentarios vertidos por los críticos, constituyen una constante en cuanto a las estructuras de análisis que sustentan la perspectiva por medio de la cual el crítico se acerca a la obra espectacular. Sin embargo, se observa que no la totalidad del conjunto de críticos se aproxima a los espectáculos tomando en cuenta todos los aspectos estipulados. Esto claramente está relacionado con el proceso de concretización particular realizado por los críticos. No hay que olvidar que, como afirma Pavis (I- 1987 – XII-1985), en la confrontación entre el *metatexto* del receptor y el manifiesto en el espectáculo teatral, se produce la significación. Por tanto, el imaginario cultural, estético y teatral de cada uno de los receptores especializados va a determinar su estructura de análisis y acercamiento al espectáculo teatral.

Cada uno de los críticos fija su atención en uno u otro aspecto del hecho teatral. E incluso, en los tres períodos de tiempos considerados, se observa cómo el conjunto de los críticos va priorizando entre un período y otro, diferentes elementos del hecho teatral.

De este modo, se observa una paulatina evolución en cuanto al discurso crítico teatral que va de forma paralela con el desarrollo del Teatro Experimental. De alguna manera, la selección de obras presentadas por la agrupación teatral va generando nuevas formas en la puesta en escena, incorporando nuevos planteamientos dramáticos que obligan al crítico a fijar su atención en uno u otro aspecto para explicar y expresar la significación de la obra.

Durante los primeros dos años revisados, 1941 y 1942, los textos recopilados son, en su mayoría, reseñas informativas en donde se da cuenta, a través de una descripción sumaria, lo que fue la puesta en escena de los espectáculos teatrales aludidos. Se

observa un discurso predominantemente descriptivo. Prevalece un enfoque centrado en la puesta en escena, prestando especial atención en la interpretación actoral, de la que se expresa un elogio generalizado y en ocasiones se enumeran los actores sobresalientes en su ejecución, sin profundizar sobre sus aciertos. En cuanto a la obra dramática, generalmente, es un aspecto que no es desarrollado, simplemente se presentan breves contextualizaciones de las obras y el autor. En ocasiones, se introducen las reseñas con una pequeña síntesis de la fábula.

En general, no se manifiesta una opinión o juicio analítico sobre el espectáculo, sino una valoración colectiva de carácter impresionista, expresada a través de elogios y excesivos calificativos.

En el período comprendido entre los años 1945 y 1946, el Teatro Experimental presenta dos obras: una de Thornton Wilder y otra de Luigi Pirandello, ambos autores contemporáneos, con planteamientos innovadores en cuanto a la puesta en escena y contenido. Este aspecto hace que las críticas tomen en consideración tanto la obra dramática como la puesta en escena.

En particular, el éxito del estreno en 1945 de la obra de Thornton Wilder y la complejidad de los planteamientos del autor norteamericano, expresados en su obra, genera reacciones en el conjunto de personalidades que refieren el espectáculo teatral, por lo cual realizan un análisis mucho más exhaustivo. Sin embargo, en el conjunto de críticos se encuentra José María Navasal y Mario Garfias, quienes no son críticos teatrales. Garfias, por su parte estaba al frente de la jefatura de información del diario Las Últimas Noticias, mientras Navasal ejercía como redactor y columnista de noticias internacionales. Sin embargo, por la notoriedad e impacto que produjo esta presentación del Experimental, presentan sus críticas en el diario Las Últimas Noticias. Este es un aspecto, que llama la atención por ser ellos, quienes expresan un discurso más analítico, descriptivo y argumentativo. Ambos presentan un esquema crítico estructurado en función de la obra dramática y, la espectacular. En cuanto a la primera, expresan sus temáticas fundamentales a través de su interpretación, de forma argumentativa y analítica. Igualmente presentan una contextualización, ubicando a la obra y su autor en un contexto cultural. En relación al espectáculo teatral, expresan una valoración descriptiva general y detallada de la interpretación actoral y los recursos técnicos.

Daniel de la Vega y T, siguen manteniendo un discurso descriptivo e impresionista en el que predomina un enfoque sustentado en la puesta en escena. Es un rasgo característico de los textos de ambos críticos, en particular de Daniel de la Vega, quien se mantiene como crítico teatral en el diario El Mercurio hasta 1950.

En 1946 el crítico teatral de Las Últimas Noticias Nathanael Yáñez Silva publica un texto crítico sobre la presentación de la obra de Pirandello *Así es... Si os parece*. Igual que Daniel de la Vega y T., sus textos se caracterizan por el carácter impresionista y sus juicios son emitidos según su gusto particular, enfocándose siempre más en los desaciertos que en los aciertos, sin una argumentación analítica que sustente sus valoraciones, predominando en su discurso un tono sarcástico e irónico que caracteriza su estilo. Además que en él se observa cierto prejuicio con respecto al Teatro Experimental, destacando siempre su carácter de “aficionados” y su carente “temperamento ricamente dotado” para el teatro.

También en este período se encuentra como crítico teatral a Lautaro García, quien se mantiene en El Diario Ilustrado hasta 1950. Los textos de García superan en parte el carácter meramente descriptivo, presentan un esquema crítico centrado en la obra dramática y la interpretación escenificada en la obra espectacular. La mayoría de sus textos

se dividen en dos entregas. Una primera sobre la obra dramática y otra en relación a la interpretación. Es frecuente la alusión a la limitación con respecto al tiempo y espacio del cual dispone, aludiendo directamente al lector:

Los muchachos del Teatro Experimental [...] Mañana nos ocuparemos con mayor detención de “Así es ... si os parece”, tanto de la obra en sí misma como de la interpretación que le dieron los artistas del Experimental. (Diario Ilustrado, 24 de octubre de 1946) Y dejaremos para mañana el análisis de la interpretación que los actores universitarios hicieron de la obra de Priestley (Diario Ilustrado, 11 de junio de 1947).

A pesar de anunciar una segunda parte, en la revisión realizada del Diario Ilustrado, no se encontraron las mencionadas continuaciones. Por lo que la mayoría de las críticas se sustentan en la obra dramática y una breve mención a las actuaciones. Aunque, igualmente existen críticas contempladas en una sola entrega en la cual se expresa una visión más integral de los espectáculos teatrales.

En el período entre 1948 y 1950 el conjunto de críticos es mucho más estable en todos los periódicos consultados, manteniéndose a lo largo de los tres años. En 1948, los textos críticos de Romera, dan cuenta de una crítica teatral profesionalizada que supera la visión impresionista y subjetiva, marcando una diferencia notable con respecto a los críticos teatrales de la época. Sus textos plantean un acercamiento a los espectáculos teatrales con una objetividad de juicio y rigurosidad intelectual, en la cual se advierten sus conocimientos teóricos y su estructura de análisis.

Sus críticas de los textos espectaculares contemplan la obra dramática y teatral, a través de un discurso descriptivo, explicativo y argumentativo de los distintos sistemas significantes aludidos en la realización escénica de la obra dramática. De esta forma, incorpora todos los elementos dramáticos y teatrales para emitir una valoración integral de la representación escénica.

Al referirse a la obra dramática, toma en cuenta al autor contextualizándolo. Ofrece una reflexión sobre las temáticas fundamentales planteadas, a través de una síntesis de la fábula y el análisis de los personajes. Igualmente, manifiesta los aciertos y desaciertos de la obra en función de un análisis del desarrollo teatral, los elementos dramáticos y los mecanismos de ilusión y de crítica.

Con respecto a la realización escénica, además de la valoración de la interpretación destaca en sus observaciones, la dirección, la traducción o adaptación de los textos dramáticos, la escenografía, el vestuario e iluminación.

Generalmente emite un juicio colectivo de la interpretación, en función de la unidad, armonía y coordinación demostrada en la ejecución del conjunto teatral. Destaca, igualmente, de forma detallada las interpretaciones actorales individuales, resaltando sus logros, el desarrollo de sus capacidades y desaciertos.

En cuanto a la dirección, sus críticas se focalizan en la concretización planteada por el director en la materialización teatral de la propuesta textual y en el diseño y jerarquía compositiva de la arquitectura escénica.

Así, se puede observar en diversas críticas en las cuales Romera destaca estos aspectos. Claros ejemplos sobre sus valoraciones a la concretización y adaptaciones se pueden observar en las críticas realizadas a las representaciones de las obras *Como en Santiago* de Daniel Barros Grez, *La Celestina* de Fernando de Rojas y *Volpone* de Ben Jonson.

La escenografía e iluminación son consideradas por Romera como elementos escénicos importantes dentro de la dirección de la representación teatral, ya que contribuyen con la concretización del espectáculo. Por esta razón, en sus críticas rescata y devela los aportes de estos elementos a la significación. Por ejemplo, en la crítica realizada a la puesta en escena de *Judith*, de Federico Hebbel analiza los valores plásticos acentuados por la graduación y matizado de las luces, por medio de los cuales se crea una atmósfera acorde a los estados anímicos de los personajes. Por otro lado, analiza el color escénico, ejemplificando su acierto en el uso del blanco en dos personajes que se encuentran dentro de un grupo, se logra una jerarquía composicional y cromática que exalta los valores plásticos presentes en la obra dramática de Federico Hebbel. (Critilo, "*Judith*" (*Puesta en escena y dirección*), 1947)

En particular, el análisis del color es un elemento composicional de la escena en que Romera presta una especial atención. Este aspecto es una clara marca de su experiencia y conocimientos plásticos y cromáticos como estudioso de las artes figurativas. La expresión de esta plataforma teórica es constante en sus críticas, ya que son frecuentes las analogías entre las técnicas de algunos dramaturgos y destacados pintores. Un caso concreto se observa en la reflexión realizada en cuanto a Luigi Pirandello. Romera establece una relación entre la técnica utilizada por dicho autor en su obra *Seis personajes en busca de un autor* y la utilizada por Velázquez en su cuadro *Las meninas*, casos donde el artista se funde entre la realidad y la ficción (Critilo, "*Seis personajes en busca de autor*" (*La obra*), 1948).

El léxico y el estilo escritural del crítico Antonio Romera da cuenta de sus conocimientos dramático y literarios. Su discurso argumentativo y explicativo es reforzado siempre a través de citas de los dramaturgos o de los diálogos de personajes de las obras dramáticas representadas, logrando así explicar las temáticas planteadas en las obras. Para el desarrollo de su análisis relaciona a los autores y personajes con otros dramaturgos o personajes de otras obras literarias. Igualmente recurre a ejemplificar sus observaciones aludiendo a escenas y actos concretos.

Este aspecto, además de demostrar sus conocimientos y su plataforma teórica de análisis, también refleja su clara conciencia sobre su función mediadora entre los espectáculos y los espectadores. Por esta razón su discurso adquiere un tono conversacional que alude directamente al lector. Está apelación se observa, por ejemplo, cuando anticipa la continuidad de sus críticas para posteriores entregas: "este punto- si el lector lo permite- habré de dedicar una crónica más" (Critilo, "*Montserrat*" II, 1950). También cuando retoma un aspecto ya desarrollado en una crónica anterior y lo advierte al lector: "-como señalé en la anterior crónica-", (Critilo, "*Montserrat*" II, 1950), "ya hemos dicho por qué en la primera crónica" (Critilo, "*Judith*" (*Puesta en escena y dirección*), 1947). En general las críticas de Romera tienden a rescatar los rasgos singulares con el fin de enaltecer. Por esto objetiviza su percepción, emitiendo su juicio con profundidad analítica.

En 1949, se unen a este conjunto de críticos Luis Merino Reyes y Mario Sánchez Latorre. Los textos de Merino expresan un discurso, que da cuenta de su concepción estética en torno al teatro. Esto se manifiesta en el léxico utilizado como herramientas que configuran su plataforma crítica. Se observa un estilo discursivo descriptivo y analítico, centrado tanto en la obra dramática como en la puesta en escena. Expresa su interpretación de la fábula planteada por el texto dramático o, refiere al autor, contextualizándolo. De esta forma da inicio al análisis y valoración de la obra, tomando en los principios estructurales y organización secuencial de la trama, aludiendo a la construcción de las acciones, actos y cuadros que lo componen. Incluye, igualmente, la configuración de los personajes dentro

del universo dramático, aludiendo al carácter psicológico, el ritmo de los diálogos y acciones de los personajes.

Desde esta plataforma, establece su crítica a la obra dramática, resaltando sus desaciertos en función del efecto o reacción generada en el público. Así se observa en diversas críticas, como la realizada en torno a la representación de la obra de Leonidas Andreiev, *La vida del hombre*, en la cual destaca que el autor no logra concretar “una concepción artística, ni la belleza indudable de sus símbolos en forma que demuestre un dominio real de la técnica de teatro [...], se derrumba en acciones mal construidas, en parlamentos desproporcionados” (Merino Reyes, 1949). Acorde a estos planteamientos, el lenguaje simbólico en dicha obra prevalece sobre la acción, repercutiendo en el interés del público. En cuanto a la puesta en escena su análisis se establece, particularmente, en relación a la interpretación actoral.

Los textos de Mario Sánchez manifiestan un discurso analítico y descriptivo, con un estilo concreto y directo. Sus críticas dan cuenta de la obra dramática y la puesta en escena. Ofrece al lector una reflexión de conjunto sobre la lectura de la fábula y los personajes, contextualiza al autor y a la obra dentro de un género específico. La valoración de la puesta en escena, está focalizada en la interpretación actoral, tomando en cuenta, los desplazamientos, la comprensión y compenetración de los intérpretes con sus personajes. Al referirse a los actores, nombra a sus respectivos personajes orientando al lector. Igualmente, hace una breve referencia a la escenografía e iluminación, describiéndola y destacando su aporte en el proceso de concretización de la representación teatral.

En general, durante este período se observa un mayor desarrollo en cuanto a la crítica teatral, en relación a los dos períodos anteriores. Igualmente es un discurso crítico con mayor profundidad analítica, aunque sigue predominando el análisis de la interpretación actoral y comienzan a tomarse en cuenta los otros elementos del hecho teatral como la dirección, escenografía e iluminación.

También existe una notable diferencia entre el discurso aún descriptivo de Daniel de la Vega y Lautaro García con respecto al grupo de críticos conformados por Romera, Merino y Sánchez, quienes profundizan y entregan una visión de los espectáculos más integral, con una clara toma de posición frente a la propuesta escénica y dramática planteada por el Teatro Experimental.

Igualmente, es marcada la diferencia en cuanto a la concepción teatral. Daniel de la Vega, en particular, siempre alude al carácter “efectista” y “superfluo”, de la innovación escénica planteada por los dramaturgos modernos y vanguardistas como Thornton Wilder o Arthur Miller, lo que sugiere su predilección por el teatro clásico. Lautaro García, por su parte, con su enfoque en la interpretación actoral da cuenta de una concepción de la puesta en escena sustentada en la actuación. Además de su minuciosa atención en el trabajo vocal de los intérpretes, aspecto en el que se advierten sus conocimientos, dada su experiencia y trayectoria como cantante lírico.

Para 1950 el discurso crítico está mucho más profesionalizado, la superación escénica del Teatro Experimental, requiere de una recepción crítica mucho más sistematizada y elaborada. Por esto se observa que el desarrollo del discurso crítico periodístico teatral va evolucionando y mejorando paralelamente al crecimiento del Experimental.

El discurso crítico teatral periodístico, en general, es un conjunto heterogéneo que configura una red discursiva que dialoga entre sí en cuanto las diversas concepciones estéticas y dramáticas que imperan en la época.

Entendiendo el texto crítico bajo la noción de *dialogismo*, de Mijail Bajtín y el de *intertextualidad*, de Julia Kristeva, en la lectura realizada de las diversas críticas publicadas, durante 1941 y 1950, se observa como en la mayoría de los textos se produce por un lado, un diálogo entre el crítico y sus lectores, potenciales receptores de los espectáculos teatrales y los mismos miembros del Teatro Experimental. El columnista teatral ofrece una información sobre las obras estrenadas y su valoración. En ocasiones alude a los lectores haciendo referencia a la continuación de sus críticas en posteriores publicaciones, o alude a comentarios anteriores recordando al lector sus palabras. También extienden sus felicitaciones al conjunto universitario, e incluso, llama la atención sobre ciertas fallas en la bajada del telón, problemas de audio o proyección de la voz, para que estos aspectos sean tomados en cuenta en las próximas funciones.

Igualmente, se produce un diálogo con el contexto cultural del momento y anterior, la dimensión vertical del enunciado al cual hace referencia Kristeva y que, corresponde a los textos exteriores en diálogo, que en el caso de la crítica teatral están relacionados con el ámbito teatral, literario y dramático.

En el discurso crítico teatral del primer período analizado, la mayoría alude al estado teatral de la época. Son constantes las referencias al momento de decadencia del teatro nacional, esto es mencionados por varios críticos al destacar el propósito de renovación del conjunto universitario:

[...] Conocer las comedias de los nuevos autores nacionales que permanecen inmerecidamente desconocidos, a causa del comercialismo que impera en nuestros escenarios (Valenzuela, 1941) Viéndolos trabajar se aprecia toda la distancia que hay entre un aficionado inteligente y culto, que toma su trabajo como expresión temperamental, y el actor de profesión que en la mayoría de los casos desarrolla una labor casi mecánica, rutinaria, que es al fin su medio de vida (Traspunte Indiscreto, 1941) En nuestro ambiente está llamado a imprimir rumbos y a renovar el aire enrarecido por la rutina y el comercialismo del teatro profesional (Traspunte Indiscreto, 1942)

Como se advierte en las citas anteriores, se menciona el carácter mercantilista de las compañías teatrales, las repetidas formas escénicas, temáticas y los vicios generados en el ambiente actoral.

A partir de 1945, este diálogo se establece en otro nivel. Como se ha destacado, en este segundo período el Teatro Experimental comienza a incursionar en la puesta en escena de obras contemporáneas y esto, obliga, de alguna manera, a la crítica a incorporar en su lectura de las obras espectaculares nuevas propuestas estéticas y dramáticas. Como respuesta a estos planteamientos novedosos, los textos críticos no sólo dan una información descriptiva del espectáculo teatral sino, también se expresa la visión de los críticos sobre las obras dramáticas y espectaculares. En la manifestación de esta opinión se evidencia su imaginario cultural, o *metatexto*, en los términos de Pavis. Por tanto, la crítica teatral, entendida como un *metadiscurso* o *metatexto* incluye las obras dramáticas y espectaculares en una relación intertextual.

Los críticos como estrategias discursivas argumentativas y explicativas hacen referencia directa a los personajes, los diálogos, a determinadas escenas y actos, e incluso, citan a los autores o especialistas. Este nivel de intertextualidad, se da en mayor profundidad, en el tercer período (1948 y 1950). Así, se observa, especialmente, en las críticas de Antonio Romera, quien relaciona los personajes, obras dramáticas y

procedimientos escénicos con otras obras, otros dramaturgos e, inclusive, con pintores y obras pictóricas.

Este dialogismo e intertextualidad se observa, igualmente, en una lectura general del discurso crítico generado en torno a cada una de los estrenos realizados por el Teatro Experimental. En su conjunto conforman una amplia red discursiva de carácter dialógica e intertextual. Se expresan opiniones similares en las valoraciones emitidas en relación a los espectáculos teatrales y las obras dramáticas escenificadas, pero también, se manifiestan visiones diferentes y en algunos casos, opuestas. Diversidad que da cuenta de los diferentes *metatextos* estéticos y dramáticos de cada uno de los críticos que configuran el discurso crítico teatral estudiado. Además de advertir los estilos escriturales y estrategias discursivas particulares.

3.4 Desarrollo del Teatro Experimental de la Universidad de Chile 1941- 1950

La crítica teatral periodística es una fuente valiosa de información. El conjunto de críticas recopiladas constituyen una suerte de memoria o de archivo de la actividad realizada por el Teatro Experimental. Como se ha destacado, la lectura detallada de las diversas valoraciones emitidas por los críticos configura un cuerpo descriptivo en el que se destacan los distintos elementos que componen la totalidad de los espectáculos efectuados por la agrupación universitaria.

En el conjunto crítico periodístico se da cuenta de la evolución y desarrollo de El Teatro Experimental. A través de su revisión se advierten tres aspectos:

1.- El cumplimiento de los objetivos plantados por El Teatro Experimental en cuanto a la difusión del teatro clásico y moderno universal con el fin de ofrecer al público el conocimiento básico del acervo dramático y la generación de un ambiente teatral. Esto se manifiesta en el repertorio de obras estrenadas entre 1941 y 1950. Durante este período se estrenan obras del teatro clásico español, francés e inglés. Posteriormente, a partir de 1945, comienza a incursionar en el teatro europeo y norteamericano moderno y de vanguardia, aunque igual alterna en su repertorio obras del teatro clásico.

2.- La evolución a nivel interpretativo de los actores que componen El Teatro Experimental. A lo largo de los tres períodos se observan los comentarios unánimes, por parte de la crítica de la evolución progresiva en cuanto al dominio escénico de sus intérpretes. Entre 1941 y 1942 se destacan los avances en cuanto al timbre de la voz y la dicción. En general, en las obras clásicas de estilo versista y recitativo, es frecuente la mención a la debilidad interpretativa mostrada en la dificultad de lograr el tono, timbre y dicción que este tipo de obras exigen. Sin embargo, los críticos tras el momento inicial de esta práctica, evidencian los avances en la vocalización.

Igualmente, se expresan los progresos en cuanto a la unidad y armonía del conjunto universitario, manifiestas en la conjunción de la voz y la mímica, la comprensión y compenetración de los diversos tipos con lo que se logra dar corporeidad a los personajes interpretados. Se destaca el trabajo constante, disciplinado y minucioso demostrado por la agrupación teatral en sus interpretaciones.

3.- La puesta en escena y la configuración de un nuevo lenguaje escénico vivo y orgánico en el que se conjugan como una unidad armónica la actuación, el vestuario, iluminación y escenografía. Este aspecto revela el carácter renovador del Teatro Experimental en cuanto a una nueva concepción del espectáculo teatral en el que la arquitectura escénica y la iluminación dejan de ser un simple aditivo, transformándose en una parte orgánica dentro de la puesta en escena.

El discurso crítico advierte los aciertos y la importancia que adquiere el decorado, vestuario e iluminación en la puesta en escena del Teatro Experimental. En especial, las observaciones realizadas por Antonio Romera, destacan cómo la armonía lograda entre las actuaciones, la arquitectura escénica y la iluminación contribuyen a la creación de la significación de las obras representadas.

El gran aporte del Experimental se manifiesta en la creación de una nueva expresión escénica, a través de la incorporación de diversos elementos. La figura del director adquiere relevancia en cuanto a la creación del espectáculo, de él depende la armonía y ritmo de la acción logrando la unidad del espectáculo. Se incorporan nuevas técnicas en la construcción y diseño de los decorados. La Iluminación deja de ser un recurso accesorio potenciando su carácter plástico y expresivo, complementando la acción dramática. El oficio del actor se profesionaliza, mostrando un trabajo riguroso, constante y disciplinado a través del estudio y la preparación.

CONCLUSIONES

A través de la revisión y análisis de la recepción crítica periodística generada en torno a los espectáculos teatrales realizados por el Teatro Experimental de la Universidad de Chile, nuestras conclusiones se orientan en tres direcciones. Una que establece las constantes que configuran el discurso crítico, dentro de un marco comparativo. Otra, que determina los aportes del trabajo espectacular del Teatro Experimental. Una última, que valida la crítica teatral como objeto de estudio en el contexto de la investigación teatral.

1.- El discurso crítico teatral chileno entre 1941-1950:

En el conjunto de críticas recopiladas y analizadas, se registran datos referentes a las presentaciones como fecha y lugar de estrenos, obras dramáticas y autores representados, directores, escenógrafos y los actores sobresalientes que, constituyeron el reparto de cada una de las puestas en escena.

Los comentarios y descripciones vertidos por los críticos en sus textos, en general, se enfocan en función de valorar el desarrollo del conjunto teatral, el texto dramático, la puesta en escena y la recepción del público. Estos aspectos dan cuenta de las estructuras de análisis que sustentan los juicios emitidos por el conjunto de críticos. Sin embargo, no todos los críticos se aproximan a los espectáculos tomando en cuenta los mismos aspectos. A partir de esto, se advierte el desarrollo del discurso crítico y la influencia ejercida por los planteamientos escénicos propuestos por el Teatro Experimental.

En el desarrollo del discurso crítico se observan tres etapas, una durante los dos primeros años de funcionamiento del Teatro Experimental. En este período las críticas se caracterizaron por ser descripciones sumarias. Se centran, generalmente, en el aporte y desarrollo de la agrupación universitaria, la puesta en escena destacando sólo aspectos de la interpretación actoral y la recepción del público. En esta primera etapa, se produce una relación dialógica e intertextual en menor grado. Los textos más que críticas, se definen como reseñas informativas, no se ofrece como tal una interpretación de la puesta en escena. Por tanto, los textos no son una respuesta al planteamiento escénico y dramático desarrollado por la agrupación teatral universitaria. Sin embargo, se genera un diálogo con el contexto cultural del momento, la mayoría de los textos alude al estado de decadencia teatral de la época.

Un segundo momento, establecido a partir de 1945, en el que el Teatro Experimental comienza a incluir en su repertorio obras de autores más contemporáneos, con propuestas escénicas y temáticas mucho más actuales y novedosas. En consecuencia, las críticas empiezan a incorporar en sus textos acercamientos a las obras dramáticas, ofreciendo interpretaciones y antecedentes de los autores, a los lectores. Sin embargo, en sus juicios se revela aún una concepción teatral clásica en cuanto a los nuevos elementos escénicos incorporados y el diseño de la arquitectura escénica de carácter minimalista, en la que la iluminación y el sonido adquieren un rol más activo dentro de la significación de la Obra. Generalmente, estas “innovaciones” son consideradas esnobistas, efectistas y distractoras. Aspecto que advierte que son considerados elementos complementarios y no integrales dentro de la escenificación teatral.

En el último período, 1948 y 1950, se advierte una crítica teatral más sistematizada y elaborada, revelando una concepción teatral más acorde con la propuesta escénica integral desarrollada por El Teatro Experimental. En esta etapa se pierde ese carácter descriptivo y adquiere mayor profundidad analítica. Los juicios y valoraciones se centran básicamente en la obra dramática y la puesta en escena. En este último aspecto se integran las observaciones en cuanto a la labor del director, la adaptación o traducción. La iluminación y la escenografía adquieren una dimensión importante dentro de la significación de la representación. Sin embargo, se observa que esta profesionalización de la crítica teatral es motivada por la incorporación de tres críticos, que, paradójicamente, no están directamente ligados al quehacer teatral, sino que, son críticos de oficios, por lo que tienden a objetivar sus juicios evitando caer en una crítica subjetiva. Particularmente, destaca la presencia de Antonio Romera, quien genera un importante aporte al desarrollo y evolución de la crítica teatral.

El discurso crítico teatral se caracteriza por su heterogeneidad, cada uno de los críticos advierte diferentes concepciones teatrales. Daniel de la Vega, Lautaro García, T. y Nathanael Yáñez Silva manifiestan en su discurso una concepción teatral apegada a la tradición teatral desarrollada en Chile durante 1920 y finales de 1930, en la que se desarrollaron como prolíferos autores teatrales. Tradición que el Teatro Experimental intenta renovar y reactivar en función de una concepción teatral heredada de Stanislavsky, Antoine, Piscator y otros, quienes contribuyeron a la creación del teatro moderno Europeo. Además de una clara influencia de la concepción escénica heredada de los grupos teatrales desarrollados en España durante la República, como fueron el Teatro de Urgencia de María Teresa León, el Teatro de la Barraca de García Lorca, El Buho de Max Abú y las Misiones Pedagógicas.

Los críticos Luis Merino, Sánchez Latorre y Antonio Romera, están muchos más cercanos a las propuestas teatrales y dramatúrgicas contemporáneas. En particular, Antonio Romera es protagonista directo del período de renovación del teatro español generado durante el gobierno de la República. Por tanto, sus conocimientos le permiten obtener un proceso de significación de las obras estrenadas por el Teatro Experimental, mucho más profundo y actual en cuanto a las propuestas escénicas.

Igualmente, se advierte que, además de la concepción teatral y dramatúrgica, es fundamental la experiencia e imaginario cultural de cada crítico. Esto incide directamente en el proceso de concretización del espectáculo teatral y en la selección de los aspectos que se destacan sobre la textualización escénica. Así se observa en los textos críticos de Lautaro García y Antonio Romera. En el caso de García, sus conocimientos y experiencia como cantante lírico determinan su valoración en cuanto al desenvolvimiento interpretativo de los actores. En Romera, se revelan sus conocimientos de las artes figurativas, siendo los elementos plásticos y cromáticos elementos composicionales de la escena en que el crítico presta una especial atención.

La interpretación espectacular, expresada en la crítica teatral, responde a un proceso de concretización establecido en función de una relación dialógica en la que se cruzan y se relacionan diversas voces: la del crítico, con todo su imaginario cultural y estético, y la textualización escénica, en la cual se expresa la dramaturgia del director, escenógrafo y actores.

De esta forma, los textos críticos publicados durante la primera década de desarrollo del Teatro Experimental, como reacción dialógica a esa propuesta teatral, se configura en un espacio de conexiones intertextuales donde se cruzan estas diversas voces. Dentro del texto cultural genera una nueva red intertextual que, en el contexto del conjunto de críticas

teatrales periodísticas, genera un discurso heterogéneo en el que se cruzan diversas tendencias y concepciones teatrales, que se relacionan e interactúan entre sí y permiten establecer el desarrollo y evolución del discurso crítico teatral chileno, durante el período estudiado y, también, el desarrollo teatral del conjunto universitario.

2.- Aportes del Teatro Experimental:

El Teatro Experimental surge con el claro propósito de renovar la escena teatral chilena, respondiendo a la atmósfera y a las inquietudes progresistas de un contexto social e histórico que buscaba la reactivación del país en el ámbito político, económico, educativo y cultural. Su surgimiento no está ajeno al sentir nacional y los cuatro objetivos permanentes establecidos configuran su plan de acción para contribuir con ese proceso de reactivación nacional. Desde la renovación teatral, buscan generar un cambio cultural. Su programa de acción trae implícito una visión de vanguardia, en cuanto a la concepción del teatro como una actividad profesional en la que se integran diversos componentes y oficios inéditos hasta entonces. Aspecto que implica una propuesta estética y dramática.

En las críticas teatrales se da cuenta del proceso de evolución, desarrollo y cumplimiento de los objetivos, planteados como programa de acción permanente de la agrupación universitaria. Por medio de los comentarios vertidos en los textos críticos es posible verificar la trascendencia y repercusión que tuvo el Teatro Experimental en la escena teatral y cultural nacional.

En las críticas se registra el cumplimiento de los objetivos planteados por el Teatro Experimental. Es frecuente la alusión a la selección de las obras llevadas a escena, destacando el aporte en cuanto a la generación de un ambiente teatral, con la difusión de obras y autores representativos del teatro clásico y moderno universal.

El Teatro Experimental crea un lenguaje escénico orgánico, que incorpora nuevos elementos significantes, generando así una nueva concepción del espectáculo teatral. En las críticas se destaca la importancia que tienen la arquitectura escénica, vestuario e iluminación como elementos que determinan esta nueva concepción teatral.

El surgimiento del Teatro Experimental de la Universidad de Chile marca un punto de inflexión en la concepción y práctica teatral nacional. Al asumir el quehacer teatral como una tarea académica, colectiva y pluridisciplinaria contribuyen a la revalorización, transformación y consolidación del teatro y la dramaturgia chilena contemporánea.

Unas de sus mayores contribuciones al teatro chileno es haber logrado la profesionalización de la actividad teatral. Aspecto demostrado en el trabajo consciente, constante y disciplinado. Al evidenciar la importancia del estudio y la preparación académica de cada una de las disciplinas que conforman y participan del hecho teatral. Además de fomentar y generar nuevos valores. De su cuna nacen actores, directores y escenógrafos que posteriormente, con la creación de la escuela de teatro de la Universidad de Chile, pasan a formar el cuerpo académico de dicha Institución e, incluso contribuyen al desarrollo de otras agrupaciones teatrales universitarias como la del Teatro Experimental de la Universidad de Concepción.

3.- Validez de la crítica teatral como un instrumento apto para la metodología del estudio y la investigación teatral, particularmente, enfocada en los textos espectaculares:

Las críticas teatrales, como objeto de estudio, constituyen fuentes adecuadas para la investigación teatral, en tanto son instrumentos de descripción y valoración de las obras elaboradas por los críticos, receptores directos de las mismas. Las críticas periodísticas proporcionan al investigador una sólida base para el estudio de la recepción

teatral y la acogida que recibe una obra o agrupación teatral en unas determinadas circunstancias históricas, sociales, estéticas o teatrales. Las críticas poseen la capacidad para fundamentar aproximaciones dirigidas a trazar las líneas generales que determinan la actividad teatral de una sociedad y de un período histórico concreto. Sirven como fuentes de referencia especialmente eficaces para los estudios del teatro en cuanto hecho activo de representación. El discurso crítico cumple una clara función dentro de la esfera cultural, que en el contexto teatral responde a visualizar, describir y valorar lo que ha sido un determinado montaje teatral.

En el contexto chileno y en el período contemplado, la crítica teatral periodística constituye una memoria espectacular del desarrollo y evolución del Teatro Experimental. Parte de su historia escénica se encuentra registrada en los medios de comunicación consultados. En los textos críticos se registran los datos de estreno de cada una de las obras representadas por el conjunto universitario. A partir de esta información, compilada de las distintas críticas, fue posible reconstruir la cartelera de estrenos del Teatro Experimental, ficha técnica y reparto de cada una de las obras escenificadas.

Este es un aporte importante al estudio del Teatro Experimental ya que, si bien, la cartelera de estreno está configurada y es consignada en publicaciones como la realizada por la Universidad de Chile en *Imágenes de la Universidad de Chile* (1977) y el libro de Rubén Sotoconil *20 años de Teatro Experimental* (1991), sólo se señalan las obras estrenadas por año, sin registrar las fechas exactas de su estreno, ni el lugar dónde se realizó dicha representación. Igualmente, los datos técnicos y repartos de las representaciones se encuentran en los programas de mano entregados en ocasión de cada representación. Sin embargo, son pocos los programas conservados y los existentes se encuentran dispersos en la Biblioteca Nacional y la Biblioteca de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile.

La revisión del discurso crítico periodístico abre un importante camino para el campo investigativo, particularmente contribuye al estudio del espectáculo teatral chileno y a la preservación de la memoria artística y el trabajo espectacular desarrollado por El Teatro Experimental de la Universidad de Chile.

BIBLIOGRAFÍA

Corpus de análisis

CRITILLO (Antonio Romera) 1947. *Como en Santiago*. La Nación, Santiago, Chile, 29 de julio, pág. 5.

_____ 1947. *Judith (Puesta en escena y dirección)*. La Nación, Santiago, Chile, 24 de nov, pág. 19.

_____ 1948a. *Seis personajes en busca de autor (La obra)*. La Nación, Santiago, Chile, 16 de abril, pág. 14.

_____ 1948b. *Seis personajes en busca de autor (Dramatis personae)*. La Nación, Santiago, Chile, 17 de abril, pág. 12.

_____ 1948c. *Seis personajes en busca de autor. (Dirección e interpretación)*. La Nación, Santiago, Chile, 18 de abril, pág. 24.

_____ 1948d. *Vive como quieras*. La Nación, Santiago, Chile, 28 de julio, pág. 16.

_____ 1948e. *Antígona I*. La Nación, Santiago, Chile, 18 de octb, pág. 14.

_____ 1948f. *Antígona II*. La Nación, Santiago, Chile, 19 de octb, pág. 4.

_____ 1948g. *Antígona III*. La Nación, Santiago, Chile, 20 de octb, pág. 4.

_____ 1948h. *Don Gil de las calzas verdes*. La Nación, Santiago, Chile, 16 de dic, pág. 16.

_____ 1949a. *La vida del hombre*. La Nación, Santiago, Chile, 28 de julio, pág. 4.

_____ 1949b. *Ifigenia en Táurida*. La Nación, Santiago, Chile, 31 de agosto, pág. 5.

_____ 1949c. *La Celestina*. La Nación, Santiago, Chile, 28 de nov, pág. 28.

_____ 1950a. *Montserrat* . La Nación, Santiago, Chile, 30 de abril, pág. 12.

_____ 1950b. *Montserrat II* . La Nación, Santiago, Chile, 2 de mayo, pág. 4.

_____ 1950c. *Montserrat III*. La Nación, Santiago, Chile, 3 de mayo, pág. 4.

_____ 1950d. *Volpone*. La Nación, Santiago, Chile, 4 de nov, pág. 4.

- D. DE LA V.** (Daniel de la Vega) 1945. *Teatro Experimental. Nuestro pueblo, de Thornton Wilder.* El Mercurio,Santiago, Chile, 28 de agosto, pág. 40.
- _____ 1946a. *Teatro Experimental. Tartufo.* El Mercurio,Santiago, Chile, 29 de abril, pág.26 .
- _____ 1946b. *Teatro Experimental. Así es... Si os parece.* El Mercurio,Santiago, Chile, 25 de octb, pág.42 .
- _____ 1948a. *Teatro Experimental. Vive como quieras.*El Mercurio,Santiago, Chile, 20 de julio, pág. 16 .
- _____ 1948b. *Antígona.* El Mercurio,Santiago, Chile, 19 de octb, pág.46 .
- _____ 1949a. *La vida del hombre.* El Mercurio,Santiago, Chile, 28 de julio, pág. 43.
- _____ 1949b. *La Celestina.* El Mercurio,Santiago, Chile, 29 de nov, pág.42 .
- _____ 1950a. *Montserrat, de Emmanuel Robles.* El Mercurio,Santiago, Chile, 30 de abril, pág.45 .
- _____ 1950b. *La muerte de un vendedor.* El Mercurio,Santiago, Chile, 14 de agosto, pág.45 .
- GARFÍAS**, Mario.1945. *Nuestro pueblo: Un triunfo de Pedro de la Barra.* Las Últimas Noticias , Santiago, Chile, 28 de agosto, pág. 16.
- L.G.**(Lautaro García).1941. *Teatro Experimental.* El Diario Ilustrado,Santiago, Chile, 28 de octb, pág. 6.
- _____ 1946. *Los estrenos del Experimental. Así es...Si os parece de Pirandello.* El Diario Ilustrado,Santiago, Chile, 24 de octb, pág. 15.
- _____ 1948. *Antígona, de Jean Anouilh.* El Diario Ilustrado,Santiago, Chile, 22 de octb, pág. 16.
- _____ 1949a. *Los estrenos del Experimental. La vida del Hombre, de Andreief.* El Diario Ilustrado,Santiago, Chile, 30 de julio, pág. 19.
- _____ 1949b. *Los estrenos del Experimental. La vida del Hombre, su interpretación.* El Diario Ilustrado,Santiago, Chile, 3 de agosto, pág. 21.
- _____ 1950a. *Montserrat, de Emmanuel Robles.* El Diario Ilustrado,Santiago, Chile, 30 de abril, pág. 27.
- _____ 1950b. *Estrenos de ayer en el Municipal. La muerte de un vendedor de Arthur Miller.* El Diario Ilustrado,Santiago, Chile, 11 de agosto, pág. 19.
- _____ 1950c.. *La muerte de un vendedor de Arthur Miller.* El Diario Ilustrado,Santiago, Chile, 13 de agosto, pág. 5.
- MERINO**, Luis. 1949a. *La Vida del Hombre, de Leónidas Andreiev. Teatrrro Experimental.* Las Últimas Noticias, Santiago, Chile, 28 de julio, pág.17.
- _____ 1949b. *Ifigenia en Táurida, tragedia en cinco actos de Johann Wolfgang Goethe. Teatro Experimental de la Univ. De Chile.*Las Últimas Noticias, Santiago, Chile, 31 de agosto, pág.18.

- _____ 1950. *Valpone de Ben Jonson. Teatro Experimental*. Las Últimas Noticias, Santiago, Chile, 3 de nov, pág.19.
- NAVASAL**, José María. 1945. *Nuestro Pueblo, de Thornton Wilder*. Las Últimas Noticias, Santiago, Chile, 27 de agosto, pág.20.
- T.** 1945. *El Teatro Experimental de la U. de Chile. Nuestro Pueblo*. La Nación, Santiago, Chile, 28 de agosto, pág. 14 .
- ___ 1946. *El Teatro Experimental. Tartufo*. La Nación, Santiago, Chile, 28 de abril, pág. 16 .
- TRASPUNTE INDISCRETO**(Luis Fernández Navas). 1941. *Artistas universitarios en el T. Imperio. Primer ensayo del Teatro Experimental*. El Diario Ilustrado, Santiago, Chile, 23 de junio, pág. 10.
- _____ 1942. *Teatro Experimental. La farsa del Licenciado Pathelín*. El Diario Ilustrado, Santiago, Chile, 8 de junio, pág. 16.
- TURINA**, Pepita. 1941. *El Teatro Experimental*. El Mercurio, Santiago, Chile, 26 de junio, pág. 9.
- VALENZUELA**, Renato. 1941. *Una labor teatral que nos enaltece*. Las Últimas Noticias, Santiago, Chile, 26 de junio, pág. 18.
- YÁÑEZ**, Nathanael. 1946. *S/T*. Las Últimas Noticias , Santiago, Chile, 29 de octb, pág. 17.
- _____ 1948. *S/T*. Las Últimas Noticias , Santiago, Chile, 20 de abril, pág. 2.
- SÁNCHEZ**, Luis. 1950a. *S/T*. Las Últimas Noticias, Santiago, Chile, 10 de mayo, pág. 16.
- _____ 1950b. *La muerte de un vendedor, tragedia en dos actos de Arthur Miller, estrenada por el Teatro Experimental de la Universidad de Chile, en el Municipal*. Las Últimas Noticias , Santiago, Chile, 11 de agosto, pág. 17.

Dialogismo e Intertextualidad

- BAJTÍN**, Mijail. (2005). El problema del texto en la lingüística, la filología y otras ciencias humanas. *En: Estética de la creación verbal*. Argentina: Siglo veintiuno editores, págs. 294- 323.
- _____ (2005). Hacia una metodología de las ciencias humanas. *En: Estética de la creación verbal*. Argentina: Siglo veintiuno editores, págs. 381- 396.
- KRISTEVA**, Julia. (2001). *Semiótica I*. España: Fundamentos.

Crítica y recepción teatral

- BAREI, S.** (1998). *Teoría de la Crítica*. Argentina: Alción Editora.
- BARTHES, Roland.** (2003). *¿Qué es la crítica?* En: *Ensayos críticos*. Argentina: Seix Barral, págs. 345-352.
- _____ (1971). *Crítica y verdad*. México: Siglo veintiuno editores.
- _____ (2003): *Las Enfermedades de la Indumentaria Teatral*. En: *Ensayos Críticos*. Argentina: Seix Barral, págs. 71-82.
- DEL TORO, Fernando** (1992): *Semiótica del Teatro. Del Texto a la puesta en escena*. Argentina: Editorial Galerna.
- GUERRERO, Eduardo.** (1992). *Función de la crítica teatral*. En: P. y. Roster, *De la Colonia a la Posmodernidad. Teoría teatral y crítica sobre teatro Latinoamericano*. Argentina: Galerna y ITCTL, págs. 335-337.
- PAVIS, Patrice.** (I- 1987 - XII- 1988). *Producción y Recepción en el teatro: La concretización del texto dramático y espectacular*. En: *Criterios, Teoría, estética, cultorología N° 21*, págs. 78-122.
- TRASTOY, Beatriz.** (2003)). *La emoción del espectador y el crítico teatral: un conflicto "menage á trois"*. En: O. Pellettieri (ed), *Escena y Realidad*. Argentina: Galena, págs. 59- 62.
- UBERSFELD, Anne.** (1993). *Notas teóricas sobre el metadiscurso de la crítica teatral Gestos (N°5)*: págs. 62-67.

Teatro Chileno y Teatro Experimental de la Universidad de Chile

- AHUMADA, Haydée.** (2006). *Republicanos y Experimentales: Los inicios del Teatro Universitario en Chile*. En: *Revista Laberintos: España, Universidad de Valencia*, págs. 205-213.
- DE GUZMÁN, Ramón.** (1979). *Teatro Experimental*. Araucaria de Chile (N°6), págs. 103-114.
- DE LA BARRA, Pedro.** (1939). *La Feria*. Santiago: Yunque.
- DE LA PARRA, Edmundo** (Otoño- invierno 1991). *Aprendamos a Recordar*. *Revista Apuntes de teatro (N°102)*, págs. 61-67.
- DURAN, Julio.** (1970). *Teatro Chileno Contemporáneo*. México: Aguilar.
- FERNÁNDEZ, Teodosio.** (1982). *El Teatro Chileno contemporáneo*. España: Editorial Playor.
- FISCHER, Virginia** (1984). *Tres hombres de Teatro*. Santiago: Editorial Nacimiento.
- HURTADO, María de la Luz** (marzo 1986). *Teatros y sociedad chilena: La dramaturgia de la renovación universitaria entre 1950 y 1970*. *Revista Apuntes de Teatro (N°94)*: págs. 7-20.

-
- _____ (1992). *Un Siglo de historia dramática chilena. Principales vertientes y problemas de investigación*. En: *Teatro Iberoamericano: Historia, teoría, metodología*. Santiago: Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile, págs. 68-86.
- IMÁGENES DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE**. (1977). Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile.
- PIÑA**, Juan. (1992). *Constantes en el desarrollo del teatro y la historia Chilena*. En: M. d. Hurtado, *Teatro Iberoamericano: Historia, teoría, metodología*. Santiago: Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile, págs. 49-57.
- RODRÍGUEZ**, Orlando. (1963). *La prensa y la crítica*. En: *Dos Generaciones del Teatro Chileno*. Santiago: Editorial Bolívar, Publicaciones de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, Págs. 63-70.
- _____ (1964). *El Teatro Chileno entre 1900 y 1940*. En: Piga, Domingo: *Teatro Chileno del siglo Veinte*. Santiago: Lathrop, págs. 1-70.
- SOTOCONIL**, Rubén. (2002). *Almanaque Teatral*. Chile: Galas Ediciones elimprenta.
- TEATRO EXPERIMENTAL DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE**. (nov de 1945). *Teatro* (1, n°1). Santiago: El imparcial.