

Patricia Henríquez Puentes*

**LA CRÍTICA TEATRAL PERIODÍSTICA PENQUISTA Y EL
TEATRO DE LA UNIVERSIDAD DE CONCEPCIÓN. TUC
(1945 - 1969)**

La crítica teatral periodística sobre las puestas en escena del TUC forma parte del campo de investigación de la crítica teatral sobre los Teatros Universitarios. **El discurso crítico teatral penquista forma parte de la crítica periodística teatral chilena, constituyendo un campo específico con características y desarrollo propios. La investigación sobre la crítica teatral periodística en Chile es un campo de estudio de reciente desarrollo, que ha centrado su interés en la crítica teatral producida en Santiago, sobre los elencos santiaguinos. Falta un capítulo sobre el discurso crítico periodístico teatral local que recupere la plenitud del proceso de desarrollo tanto del discurso crítico teatral propiamente como de la historia del TUC.

* Universidad de Concepción

** Este artículo es un avance de la investigación "Historia del Teatro de la Universidad de Concepción, TUC." Proyecto Fondecyt N° 1980505 de Marta Contreras, Patricia Henríquez y Adolfo Albornoz.

La actividad teatral, como síntoma de la vida cultural y artística de la ciudad, está directamente relacionada con los medios de comunicación que dan cuenta de ella. En Concepción, los tres medios de prensa que circularon durante el período 1945-1973, *El Sur*, *Crónica* y *La Patria*, desempeñaron una función muy importante en la valoración de una actividad teatral que el TUC inauguró en 1945 y que se prolongó por casi tres décadas. Durante ese período, los medios de prensa penquistas promovieron, difundieron y apoyaron la experiencia teatral inaugurada por el TUC y la de los diversos grupos teatrales vinculados con el elenco universitario. De esta manera, el desarrollo de la crítica teatral periodística penquista estuvo directamente relacionado con el desarrollo del Teatro de la Universidad de Concepción.

El análisis de los discursos periodísticos sobre el proceso teatral TUC ha permitido determinar cómo la crítica teatral registró el surgimiento, apogeo y desaparición del Teatro de la Universidad de Concepción y responder a las siguientes preguntas: ¿Cómo se organiza el discurso crítico teatral durante el surgimiento, desarrollo y desaparición del TUC?, es decir, ¿Cuáles son las constantes de este discurso?, ¿Qué explicita y qué omite el discurso crítico teatral penquista?, ¿Qué aspectos considera el crítico para analizar la obra dramática?, ¿Qué aspectos considera el crítico para dar cuenta de los diversos sistemas sémicos del espectáculo teatral?, ¿Da cuenta el crítico de la interrelación de los sistemas sémicos en función de la totalidad del espectáculo teatral?, ¿Cómo se resuelve en el discurso crítico el análisis de la obra dramática y el análisis de la representación teatral?, ¿Cuáles son los criterios a partir de los cuales el discurso crítico teatral penquista evaluó los montajes de las obras

teatrales puestas en escena por el TUC?, ¿Cómo se relaciona el proceso teatral del TUC con el proceso de desarrollo de la crítica teatral de provincia?, ¿De qué modo los procesos y cambios experimentados por la sociedad chilena (y penquista) entre las décadas del 40 y 70 determinaron el discurso de la crítica teatral local?.

Responder a estas interrogantes ha implicado analizar el discurso crítico de acuerdo a: el registro de obras anunciadas y/o puestas en escena por el TUC y por otros elencos penquistas, en los que participaron figuras del elenco universitario; el tipo de información proporcionada para acercar la obra al potencial espectador; la capacidad de los críticos para analizar la obra dramática, contextualizarla y relacionarla con la producción dramática del autor; la capacidad de los críticos para evaluar los diversos sistemas sémicos del espectáculo teatral; las políticas teatrales implementadas por el elenco universitario durante su existencia; y la función que desempeñó la difusión de las actividades de extensión y beneficencia impulsadas por el TUC.

Durante la primera etapa de la historia del elenco universitario, es decir desde 1945 a 1950, el discurso periodístico sobre el teatro local se refirió al desempeño de las grandes figuras o al de aquellas que representaban los “personajes principales”, omitiéndose generalmente todo comentario e incluso la identificación de los otros que formaban parte del reparto y del equipo técnico. Por ejemplo, en los discursos críticos sobre el primer estreno del TUC, correspondiente a 1945, *La Zapatera Prodigiosa* de Federico García Lorca, sólo hubo comentario crítico de las actuaciones de Brisolia Herrera y Alejandro Deij, obviándose la

intervención de otras 18 figuras¹ que también trabajaron activamente en la primera puesta en escena del elenco universitario.

El desempeño actoral de las figuras estelares fue generalmente elogiado por el discurso crítico de acuerdo a ciertos criterios que prácticamente se mantuvieron constantes durante las casi tres décadas que la prensa local acompañó y apoyo al Teatro Universitario. Fue habitual entonces, que la actuación contara con la aprobación del crítico si es que evidenciaba “naturalidad”, “fuerza expresiva en los gestos” y “claridad y espontaneidad en la dicción.”

El privilegio de lo estelar por sobre el trabajo de equipo, durante esta primera etapa de desarrollo del discurso crítico periodístico teatral, no impidió sin embargo, que también se hiciera referencia a otros aspectos de la puesta en escena, como la dirección, el decorado o escenografía, vestuario e iluminación, los que habitualmente fueron evaluados según una concepción ornamental e ilustrativa del texto dramático y destacados cuando, según el crítico, le daban un “tono” adecuado a la obra. La mayoría de las veces, sin embargo, estas referencias implicaron juicios de valor infundados que se limitaron a felicitar a los respectivos encargados por lo “acertado de su trabajo” y ocasionalmente, fueron explicitados los criterios de evaluación. Una de estas excepciones fue el discurso crítico sobre el trabajo de dirección de uno de los montajes del TUC correspondiente al año 1946, *El difunto*

¹ René Vergara, Moisés Luego, Norma Hernández, Alberto Reyes, Nicolás Yarur, Jorge Rimassa, Helia Pinto, Margarita Jiménez, Aída Garcés, Inés Fierro, Violeta Lama, Perla Papic, Beatriz Herrera, Rebeca Garcés, Eliana Carvajal, Ana Herrera, Guacolda Martínez, Alfonso Ugarte y Enrique Villanueva. Mario Cánepa. “Teatro de la Universidad de Concepción.” *Historia de los Teatros Universitarios*. Santiago. Ediciones Mauro. 1995.

señor Pic de Charles de Peyret-Chapuis, en el que Ric, un periodista del diario *El Sur*, junto con celebrar la selección de la obra y el logro de un ambiente adecuado, incorporó una interesante reflexión sobre el quehacer del director: “El que asiste finalmente a la representación experimenta emoción y sigue con interés el desarrollo de la trama, pero olvida o no sabe que cada gesto, cada movimiento en la escena, cada inflexión de voz es fruto de pacientes e interminables tanteos y repeticiones, reflejo de la voluntad y sensibilidad del director”.²

Durante la segunda etapa de desarrollo del Teatro Universitario penquista, 1950 – 1959, el discurso periodístico teatral comienza a consolidarse como tal. Fue habitual durante este período el desarrollo de un discurso relativamente estandarizado con énfasis en el análisis de la obra dramática y con cierto desarrollo en la especificidad teatral, es decir, en los diversos sistemas sémicos de las puestas en escena. Un ejemplo del énfasis del análisis del texto dramático por sobre la puesta en escena fue el discurso crítico de Gastón von dem Bussche sobre uno de los montajes del TUC correspondientes al año 1956, *Los Lobos* de Romain Rolland, en el que Von dem Bussche, pese a estar directamente involucrado en la puesta en escena, formando parte del elenco, obvió curiosamente toda referencia a los aspectos constitutivos de ésta, dedicándose exclusivamente a analizar el texto dramático.

Pese a la importancia que durante esta etapa tuvo el análisis textual para la crítica teatral penquista, los discursos críticos sin embargo se diferenciaron de los del período anterior, entre otras cosas, por preocuparse de difundir las

² RIC. “*El difunto señor Pic.*” *El Sur*. Concepción, 07 de octubre de 1946.

nóminas de los repartos de las distintas obras puestas en escena por el TUC. Tal fue el caso de las crónicas sobre uno de los montajes de 1951, *Asesinato en la Catedral* de T.S.Eliot, en que los discursos críticos, privilegiando el análisis del texto dramático, también dieron cuenta de la totalidad de los actores y del equipo técnico involucrado en la puesta en escena.³

Durante esta etapa fue habitual el énfasis que la prensa local dió a los juicios que, respecto de los montajes emitieron figuras relacionadas con los teatros universitarios santiaguinos o con los medios de prensa capitalinos. Así fue como la evaluación que hizo Pedro Orthous del montaje de la obra de Eliot figuró en los tres diarios penquistas de la época, tal vez porque fue el primer discurso crítico que puso en un nivel de igualdad e incluso, superioridad, el trabajo del Teatro Universitario Penquista en relación a los teatros universitarios de Santiago: “el Teatro Universitario tiene las mejores voces y la mejor dicción entre todos los conjuntos similares de Chile.”⁴

La evaluación del desempeño actoral consideró, durante esta etapa, aspectos que no habían figurado anteriormente en los discursos periodístico teatrales locales, pese a que muchas veces las evaluaciones se limitaron a meras adjetivaciones.

³ En el reparto figuraron Humberto Duvauchelle, Mauricio de la Carrera, Fernando Godoy, Mireya Mora, Emilia Meroane, Orietta Escamez, Mireya Gacitúa, Yolanda Garay, Elvira Santana, Reinaldo González, Hugo Duvauchelle, Gabriel González, Héctor Duvauchelle, Andrés Rojas Murphy, Matías Bustos y Gastón von dem Bussche. En escenografía, Javier Rast; en vestuarios, Victoria San Martín; en ejecución de calzado y cortinajes, Elsa Medina; en maquillaje, Edward Hyde y Martín González; como apuntadores, Néstor Corona y Hernán Contreras; en traspunte, Ricardo Pérez y Sergio Pineda; en ayudantía de producción, Jorge Hodgson y Edward Hyde; en asesoría de coros, Inés Rast; y en dirección musical, Arturo Medina. *La Patria*. “Éxito insuperable revistió debut del Teatro Universitario con *Asesinato en la Catedral*.” Concepción, viernes 16 de noviembre de 1951.

⁴ *El Sur*. “El Teatro de Concepción cuenta con las mejores voces de nuestro país.” Concepción, martes 20 de noviembre de 1951.

Por ejemplo, cuando Lefebvre celebró el desempeño de ciertos actores de uno de los montajes del TUC correspondientes al año 1953, *Todos son mis Hijos* de Arthur Miller, se limitó a destacar la gracia, sobriedad, ternura y natural encanto de algunos y el desplante, simpatía, gracia, sencillez y picardía de otros. Sin embargo, respecto del desempeño de otros actores explicitó un criterio de evaluación que se mantuvo constante durante las tres décadas de trabajo teatral del elenco universitario, el nivel de identificación con su personaje que el actor evidenciaba en escena o la capacidad de éste para “adaptarse al ropaje espiritual del personaje.” Pero no fue sólo Lefebvre el que durante este período consideró otros criterios de evaluación respecto del desempeño de actores y actrices; José Butaca, comentando las actuaciones de uno de los montajes presentados por el TUC en 1953, *El ensayo de la comedia* de Daniel Barros Grez, explicitó los criterios según los cuales había evaluado favorablemente tanto a unos como a otras: dicción, impostación de la voz, juego de tonalidades de voz, ausencia de titubeos, desplazamiento escénico y seguridad en los movimientos.

En relación al trabajo de dirección, los discursos críticos del período tendieron a evaluar según ciertos criterios que se hicieron recurrentes y que permanecieron durante las casi tres décadas de existencia del Teatro de la Universidad de Concepción. Podría afirmarse de esta manera que desde 1953, año de estreno de *El Ensayo de la Comedia*, dirigido por Brisolia Herrera, uno de los criterios según el cual se evaluó el trabajo de dirección fue la capacidad demostrada por el director para “seleccionar apropiadamente la obra”, pese a que este proceso habitualmente no fue de exclusiva responsa-

bilidad del director, sino de una comisión de lectura especialmente conformada para ello, excepto cuando se invitaba a un director santiaguino y éste llegaba con una obra definida para poner en escena. Lo apropiado o inapropiado de una obra pareció estar determinado por lo que para los críticos teatrales del período fue el nivel de preparación del elenco y del público penquista para comprender el mensaje comunicado a través de las puestas en escena. Por ejemplo, cuando se presentó *Asesinato en la Catedral*, H.N.Gónlez, señaló que la selección de la obra había sido un desacierto del director Jorge Elliott, sobre todo porque había exigido a los artistas condiciones especiales para salir airoso, “tanto en la recitación como en la mímica.”⁵ Respecto del mismo montaje, otra crónica firmada por Sabino Riffo, apoyándose en la afirmación de Pedro Orthous de que la obra no era para el grueso público y en la crisis interna vivida por el elenco después del estreno que provocó la renuncia de varios actores,⁶ afirmó que la obra no había sido comprendida por más del ochenta por ciento del público, el que no había alcanzado a captar el espíritu del autor.

El trabajo de dirección no fue sólo evaluado según la capacidad del director para seleccionar apropiadamente alguna obra, sino también según otros criterios, como los que fueron explicitados a propósito del montaje de *El ensayo de la*

⁵ H.N.Gónlez. “El T. Universitario de Concepción en la obra de T.S.Eliot *Asesinato en la Catedral*.” *La Patria*. Concepción, viernes 16 de noviembre de 1951.

⁶ La crisis generada al interior del Teatro Universitario por la renuncia de gran parte de los actores que habían participado en el montaje de *Asesinato en la Catedral*, fue de alguna manera beneficiosa para la actividad teatral penquista de la época, pues de esta crisis surgió el Teatro Libre de la Federación de Estudiantes, entre cuyos integrantes estuvieron los hermanos Duvauchelle. Estos posteriormente dieron origen a uno de los elencos que durante las décadas del 50 y 60 ocuparon un sitio de honor en la escena teatral chilena, la Compañía de Los Cuatro.

comedia, a cargo de Brisolia Herrera: la habilidad y sensibilidad para mantener el ritmo de la obra; y la capacidad para seleccionar el reparto, orientar la mímica y los movimientos de cuerpos y manos. Posteriormente, a estos criterios le fueron sumados otros, como aquellos considerados para evaluar la dirección de uno de los montajes de 1953, *El Capitán Carvallo* a cargo de Jorge Lillo: la capacidad del director para potenciar la unidad del conjunto de las actuaciones o presentar lo que fue denominado por la crítica como “un trabajo homogéneo”, brindar un juego escénico equilibrado y distribuir los desplazamientos y colocaciones de los actores en el tablado. En otras ocasiones, los criterios de evaluación del trabajo de dirección tuvieron que ver con la capacidad del director para producir una puesta en escena apegada rigurosamente a la propuesta del dramaturgo; como fue el caso de la crónica que hizo Lefebvre en relación al montaje de *Todos son mis Hijos* de Arthur Miller, dirigida por Jorge Lillo, “subordinó las múltiples frases auditivas y visuales, el ritmo, movimiento y pausas, al sentido de la obra, y lo más interesante, desglosó ordenadamente los diversos valores de la pieza, sin desequilibrar el conjunto en preferencias por alguna idea, matiz, situación o personaje.”⁷

La evaluación fundamentada de otros aspectos de la puesta en escena fue desarrollada incipientemente durante esta etapa. Por ejemplo, en relación a uno de los montajes del TUC correspondientes al año 1952, *Juno y el Pavo Real* de Sean O’ Casey, hubo discursos críticos que celebraron lacónicamente lo certero del maquillaje y vestuario para acentuar la psicología de los personajes. En otras ocasiones el

⁷ Alfredo Lefebvre. “Estreno del Teatro Universitario. *Todos son mis hijos*” por Arthur Miller. *La Patria*. Concepción, sábado 3 de octubre de 1953.

vestuario fue celebrado según diera cuenta con mayor o menor fidelidad del contexto histórico representado en la obra, es decir, según el realismo que evidenciara. Ambos criterios, fueron considerados posteriormente por Raúl Aliaga, el encargado del vestuario de uno de los montajes del año 1956, *Té y Simpatía* de Robert Anderson. Aliaga en una entrevista señaló al respecto que “en el Teatro no se trata de disfrazar a un personaje, sino de vestirlo. En su traje va representado el aspecto psicológico del personaje de acuerdo con el período de su actuación o desarrollo de la obra.”⁸ Respecto del maquillaje, una novedosa evaluación de este aspecto fue la que hizo Lefebvre, en relación a uno de los montajes del año 1956, *La Posadera* de Goldoni, pues señaló que el maquillador era el que luchaba con la luz para definir físicamente a los actores y caracterizarlos.

Los discursos críticos que se refirieron al trabajo escenográfico rara vez explicitaron los criterios a partir de los cuales éste era evaluado. Sin embargo, ocasionalmente fue explicitado uno de los criterios considerados por la prensa local para destacar favorable o desfavorablemente la escenografía de las puestas en escena presentadas por el elenco universitario, el nivel de fidelidad que ésta mostraba en relación a la propuesta escenográfica del texto dramático. De acuerdo a este criterio fue destacada la escenografía de uno de los montajes del TUC correspondientes al año 1953, *La Pata de Mono* de W.Jacobs-L.Parker, a cargo de Javier Rast. Al respecto, Sancho de *La Patria*, señaló que la escenografía presentaba ciertos detalles de chilenidad que nada tenían que ver con una obra ambientada en Londres, durante la época

⁸ *Crónica*. “Al actor de teatro hay que vestirlo y no disfrazarlo.” Concepción, miércoles 26 de junio de 1957.

victoriana. El mismo criterio de evaluación escenográfica fue considerado por Gónlez al referirse a este aspecto del montaje de *Té y Simpatía*. En esa ocasión fueron Francisco San Miguel y Hernán Pizarro los escenógrafos celebrados por “traducir” con exactitud la atmósfera en que la obra se desarrollaba.

La diferencia en materia de evaluación escenográfica fue inaugurada por Lefebvre, cuando consideró, para celebrar la escenografía del montaje de *Los Lobos*, el grado en que ésta había favorecido las disposiciones plásticas de las actuaciones. A fines de la década del 50, cuando el elenco universitario preparaba uno de los estrenos de 1958, *Una mirada desde el puente* de Arthur Miller, Raúl Aliaga, el escenógrafo, proporcionó algunos antecedentes sobre el trabajo que había requerido la escenografía de la puesta en escena y que no habían figurado hasta entonces: lectura de la obra dramática, consideración de las indicaciones del autor y participación en los ensayos del elenco, para “comprender el espectáculo que es preciso enmarcar, darle atmósfera y ofrecer la superficie necesaria para su desenvolvimiento.”⁹ La explicitación de las etapas básicas que para éste y cualquier montaje requería el trabajo escenográfico fueron reiteradas por los discursos críticos sobre uno de los estrenos de 1959, *Población Esperanza* de Manuel Rojas e Isidora Aguirre. Gónlez, señaló que el resultado óptimo de la escenografía había sido producto del exhaustivo estudio que Raúl Aliaga había hecho de la obra, lo que le había permitido crear la escenografía sobre la base de las sensaciones que este estudio había provocado en su espíritu. Este proceso había arrojado un

⁹ *La Patria*. “El escenógrafo Aliaga enfoca al TUC. El elenco universitario está a punto de hacer una presentación definitiva con la obra de Miller.” Concepción, miércoles 26 de noviembre de 1958.

favorable resultado, pues a su juicio, Aliaga había construido una escenografía que desempeñaba a cabalidad “el rol preciso de instrumento de la labor de los intérpretes, el personaje inmóvil y permanente en estrecha colaboración con los seres animados que se mueven en la escena.”¹⁰ Esta crítica escenográfica, que evaluaba en base a un concepto de escenografía como telón de fondo, instrumento, personaje inmóvil, en relación a la dominancia de las actuaciones, fue muy común en las críticas teatrales del período y González no estuvo al margen de ella. La misma concepción escenográfica consideró este crítico cuando se refirió a este aspecto de otro de los montajes del TUC correspondientes al año 1959, *El amor de los cuatro coroneles* de Peter Ustinov. En este caso, según González, la escenografía había estado deficiente e inadecuada porque no había “cooperado útilmente al movimiento escénico como estaba obligada, contribuyendo peligrosamente a limitar o disminuir notablemente el éxito buscado.”¹¹

Respecto de otros aspectos de la puesta en escena, como las composiciones musicales, las evaluaciones, cuando existieron, se hicieron a partir del criterio de nitidez con que los sonidos llegaban a los espectadores. La excepción a esta constante evaluativa la constituyó el discurso crítico que, sobre uno de los montajes correspondientes al año 1963, *Don Juan* de Molière, publicó *El Sur*. En éste, Gustavo Becerra, el compositor de la música incidental, figuró reflexionando sobre la relación lenguaje de la música - juego de la representación, “La música para teatro, primero tiene que servir a la obra.

¹⁰ H.N.González. “Población Esperanza”. *La Patria*. Concepción, domingo 11 de enero de 1959.

¹¹ H.N.González. “El amor de los cuatro coroneles.” *La Patria*. “Notas de teatro.” Concepción, sábado 25 de julio de 1959.

Describiendo procesos seguidos, en la creación, las etapas fundamentales serían en la música para teatro: estudiar la obra, analizar las indicaciones antepuestas, luego cotejar los puntos de vista del músico con el director, llegando a un acuerdo sobre la base del proyecto del director de la obra. Generalizando, se puede decir que cumple con muchas funciones, aparte de servir incidentalmente de fondo.”¹² La iluminación, generalmente evaluada según criterios no explicitados por los discursos críticos, fue comentada, según consideraciones dadas a conocer a los lectores y potenciales espectadores, por Lefebvre, cuando éste publicó una crónica de uno de los montajes del TUC correspondientes al año 1957, *Nuestro Pueblo* de Thornton Wilder. En esa ocasión, Pablo Dobud, el iluminador, fue celebrado porque con su trabajo “hizo las escenas, las transiciones, destacó a los personajes, separando, uniendo, creando atmósfera, subrayando ambientes y marcando los cambios de tiempo.”¹³

A comienzos de 1960 un terremoto dejó a Concepción y al TUC sin sala teatral. Durante este período, 1960-1969, el discurso crítico teatral desplaza su objeto, privilegiando informaciones de carácter general en relación a los estrenos y anunciando muchas veces montajes de los que no se vuelve a hablar.

En ocasiones, las informaciones de carácter general enfatizaron, en primer lugar, el marco en el cual tendría lugar la presentación y el desarrollo de ciertos antecedentes básicos sobre las puestas en escena, como los horarios, fechas y

¹² *El Sur*. “Autor laureado compuso música de “*Don Juan*” Concepción, miércoles 22 de enero de 1964.

¹³ Alfredo Lefebvre. “El nuevo estreno del Teatro Universitario.” *El Sur*. Concepción, sábado 3 de agosto de 1957.

escenarios de estreno. En segundo lugar, fue habitual que se proporcionaran antecedentes sobre el dramaturgo y su producción dramática, sobre todo cuando se trataba de alguien consagrado en la escena internacional, como fue el caso de los discursos críticos sobre uno de los montajes del TUC correspondientes al año 1963, *La Estrella de Sevilla* de Lope de Vega, “el poeta de las mil quinientas obras.” En tercer lugar, cuando fue incorporada a los discursos críticos la información sobre el elenco y el equipo técnico que intervenían en el montaje, ésta no hacía distinción entre aquellos que formaban parte del elenco estable del TUC y aquellos que figuraban por primera vez en un montaje. Este fue el caso de la nómina del reparto que sobre el montaje de la obra de Lope de Vega hizo *El Sur*.¹⁴

En otras ocasiones, los discursos críticos centraban su interés en especular sobre la tesis a partir de la cual había sido escrita la obra y sobre el mensaje que buscaba transmitir el dramaturgo, para lo cual fue habitual la incorporación de la síntesis argumental. Un ejemplo de ello fue el discurso crítico que, sobre uno montajes del TUC correspondiente a 1962, *La niña madre* de Egon Wolff, escribió Gastón von dem Bussche el que, basándose exclusivamente en el texto dramático, calificó *La niña madre* como una obra de “altura espiritual superior por la agonía interior de los seres humanos que vivían

¹⁴ En dirección figuró Gustavo Meza; en escenografía, Claudio Di Girólamo; en dirección de escena y utilería, Nina García; y en iluminación, Luis Saldaña y Enrique Romero. Formando parte del elenco figuraron los nombres de Pedro Villagra, Jorge Gajardo, Roberto Navarrete, Luis Troncoso, Jaime Vadell, Víctor García, Alberto Villegas, Nelson Villagra, Brisolia Herrera, Mireya Mora, Pedro Olivares, Miguel Castillo, Fernando Farías, Gloria García, Norma Gómez, Margarita Quezada, Enrique Giordano, Fernando Troncoso, Levi Vásquez, Delfín Moya, Nelson Hidalgo, Manuel Monsalves, Mario Guzmán, José Troncoso y Raúl Moreno. *El Sur*. “Nuevo estreno del TUC.” Concepción, miércoles 26 de agosto de 1963.

sujetos de la soledad y sus consecuencias.”¹⁵ Similar énfasis hubo en los discursos críticos publicados sobre otro de los estrenos del año 1962, *Su Día Gris* de Roberto Navarrete, pues hubo síntesis argumental; y especulación sobre la tesis planteada por Roberto Navarrete en la obra. La diferencia en relación a los discursos críticos anteriores, radicó en que éste incorporó una evaluación de la calidad dramática de la obra, considerando para ello los siguientes criterios: lo teatral del diálogo, la unidad y profundidad de la obra, “la cadenciosa y lógica” secuencia de las situaciones dramáticas, la dramaticidad y realismo de éstas, la unidad de la acción en un espacio-tiempo mínimo y la certera configuración de la mayoría de los personajes. Todo lo cual, según Daniel Belmar, permitía celebrar el surgimiento de un “nuevo y macizo dramaturgo formado en la dura disciplina de las tablas.”¹⁶

Cuando los discursos críticos del período aludieron a la puesta en escena, fue habitual que valoraran el desempeño del elenco en general y del director de acuerdo al criterio de homogeneidad; y analizaran cada actuación de acuerdo a criterios que en la mayoría de los casos no fueron explicitados, dando como resultado discursos críticos plenos de juicios de valor infundados. Fue el caso de la crónica firmada por Sergio Ramón Fuentealba, en relación al montaje de *Su Día Gris*, en la que celebró el desempeño de algunos actores¹⁷ por realizar “un buen trabajo” y/o “un trabajo discreto”; otros, por “conseguir crear un personaje diferente” y/o “hecho y

¹⁵ Gastón von dem Bussche. “Un drama de Egon Wolff: “*La niña madre*.” *El Sur*. Concepción, miércoles 18 de abril de 1962.

¹⁶ Daniel Belmar. “Estreno de *Su Día Gris*.” *El Sur*. Concepción, jueves 1 de noviembre de 1962.

¹⁷ Jorge Gajardo, Pedro Villagra, Fernando Farías, Nelson Villagra, Jaime Vadell, Alberto Villegas, Roberto Navarrete, Gustavo Meza, Delfina Guzmán y Shenda Román.

derecho”; y otros por “acusar dominio escénico.” Si hubo alguna crítica desfavorable, ésta se refirió al desempeño de Brisolia Herrera de la cual Sergio Ramón Fuentealba, también infundadamente, afirmó que en relación a los trabajos anteriores, éste había estado “bajo.”

En otras ocasiones los discursos críticos de la década del 60, sobre todo los de *Crónica*, privilegiaron aspectos del trabajo teatral previo implementado en función de lograr mayor autenticidad en la puesta en escena, como el viaje que realizó el elenco a la localidad de El Carmen, en la provincia de Ñuble, para “vivir lo mismo que había inspirado al autor de *La Canción Rota*”¹⁸; o como aquellas otras actividades teatrales previas que buscaban difundir el quehacer escénico en los Hogares Universitarios y en las calles penquistas. Con posterioridad al estreno, otros antecedentes de carácter general fueron incorporados a los discursos críticos, como aquellos que ilustraban estadísticamente el éxito que en Concepción había tenido la puesta en escena de *La Canción Rota*, “vieron la obra 7.194 personas y la recaudación bruta sobrepasó los cinco mil escudos, dando por tanto un derecho de autor del orden de medio millón de pesos a la viuda de Acevedo Hernández.”¹⁹ Las informaciones de carácter general habitualmente también dieron cuenta de las actividades implementadas por el elenco local para difundir y acercar la obra al potencial público penquista. Ejemplo de ello fueron los discursos críticos sobre el montaje de *El Diario de un Sinvergüenza* de Alejandro Ortovsky, en los que tuvieron especial énfasis las informaciones sobre los ensayos de

¹⁸ *La Patria*. “Para el montaje de *La Canción Rota*: Valiosa experiencia recogieron actores del TUC en El Carmen.” Concepción, martes 23 de abril de 1963.

¹⁹ *La Patria*. “Obra *La Canción Rota* fue vista por 7.194 personas.” Concepción, jueves 20 de junio de 1963.

escenas frente a la prensa, el cóctel de camaradería ofrecido por el elenco a la prensa local, la nómina de estudiantes secundarias invitadas para el ensayo general, las opiniones del escenógrafo invitado, los antecedentes de éste y de otra de las figuras que venían especialmente desde Santiago para el montaje, como “la vestuarista” Vicky Herman; los antecedentes del director de la obra, Gustavo Meza; y los de algunas figuras del reparto que contaban con reconocimiento nacional, como Brisolia Herrera, Premio Municipal de Arte 1963.

La prensa local enfatizó especialmente, durante este período, la presencia de las figuras santiaguinas que se integraban al elenco local, en calidad de invitados, proporcionando copiosos antecedentes de cada una de ellas. Un ejemplo paradigmático de ello fueron los discursos críticos sobre el montaje de *La muerte de un vendedor* de Arthur Miller, en los que hubo especial atención a los antecedentes del director Pedro Mortheiru y a los de tres invitados traídos desde Santiago, Bernardo Trumper,²⁰ invitado para hacer el trabajo de iluminación; Virginia Herman, de vestuario y Amaya Clunes, de escenografía; junto a éstos también figuraron los antecedentes de Oscar Navarro que desde la capital envió los planos de la escenografía y de Héctor Carvajal, que envió grabada la música incidental también desde la capital. De igual modo, en los discursos críticos sobre uno de los montajes del TUC correspondientes al año 1964,

²⁰ Si bien Bernardo Trumper figuró en la prensa local a cargo de la iluminación y Amaya Clunes en escenografía, fue el primero el que en una extensa entrevista se refirió al trabajo escenográfico en general y particularmente a la escenografía de *La muerte de un vendedor*. Tal vez esto ocurrió porque Trumper había hecho la escenografía de la obra cuando ésta había sido montada por un elenco norteamericano. *La Patria*. “Cómo me hice escenógrafo y cómo decoré el drama *“La muerte de un vendedor.”* Concepción, domingo 1 de diciembre de 1963.

Ayayema de María Asunción Requena, también hubo énfasis en los antecedentes de las figuras santiaguinas especialmente invitadas para integrar el reparto²¹; como así mismo del viaje que realizaba a la capital el actor Nelson Villagra, para recopilar antecedentes sobre su personaje y sobre la localidad de Puerto Edén, lugar en el que se ambientaba la obra.

En ocasiones, cuando las obras puestas en escena por el TUC contaban con reconocimiento internacional, como fue el caso de *La muerte de un vendedor*, los discursos críticos privilegiaron los antecedentes de los elencos extranjeros y de actores de renombre internacional que habían participado en los montajes; así como los antecedentes de la versión nacional que años antes había realizado el ITUCH. El mismo énfasis le dieron los discursos críticos a las informaciones generales sobre uno de los estrenos del TUC del año 1965, *Oh papá, mi pobre papá, mi mamá te tiene colgado en el closet y yo me siento muy triste* de Arthur Kopit. En este caso hubo difusión de los antecedentes del autor, de ciertos aspectos de la controversia suscitada por la obra entre la crítica norteamericana; hubo especificación sobre la compañía norteamericana que había montado la obra; y sobre el período durante el cual la obra se había presentado en Broadway, Francia e Inglaterra; hubo especulación sobre la poética

²¹ Las primeras crónicas que se publicaron en Concepción sobre el montaje de *Ayayema* informaron que habían viajado desde la capital, invitados por el Teatro Universitario, el escenógrafo Ricardo Moreno, la vestuarista Virginia Hermann, el compositor Héctor Carvajal, el sonidista Nelson Gacitúa y el director del grupo TEKNOS de la Universidad Técnica del Estado, Raúl Rivera, especialmente invitado para dirigir la obra. Posteriormente María Asunción Requena destacó la pertinencia de Rivera para dirigir la obra, por ser un conocedor del tema de los alacalufes. De igual modo Ricardo Moreno, el que había hecho el trabajo escenográfico de tres de sus obras, entre las cuales estaba *Fuerte Bulnes. El Sur*. "Llegan técnicos al teatro." Concepción, domingo 19 de abril de 1964. *El Sur*. "Teatro Universitario. Asunción Requena asistió a los ensayos de su obra "*Ayayema*." Concepción, lunes 18 de mayo de 1964.

teatral de Kopit y sobre la tesis propuesta por el dramaturgo; consideraciones sobre el carácter vanguardista de la obra y aspectos considerados por el director para elegirla; antecedentes sobre el Teatro del Absurdo; carácter benéfico de la función; y reflexiones sobre la primicia del montaje en Chile. Sumado a los antecedentes generales e introductorios, también hubo síntesis del argumento de la obra; y análisis del texto, enfatizando los aciertos de la construcción dramática (coherencia, unidad poética, presencia de elementos del teatro de Tennessee Williams, carácter tragicómico del texto).

La planificación de actividades teatrales que el elenco universitario daba a conocer a la prensa del período 1960-1969, a comienzos de año, generalmente sufría modificaciones, ya sea porque algunas obras eran anunciadas y luego no se volvía a hablar de ellas o porque a la nómina inicial, en el transcurso del tiempo, se agregaban otras obras que eventualmente eran montadas. Esta situación que había sido habitual durante los 14 años de actividades del TUC, siguió produciéndose e incrementándose a comienzos de la década del 60. Un ejemplo de ello fueron las cuatro obras anunciadas inicialmente por el elenco universitario a través de *La Patria* para el año 1961, de las cuales hubo sólo dos que fueron efectivamente puestas en escena, *Tienda de Modas* de Iván Kriloff y *El niño de oro* de Clifford Odets, en cambio las dos restantes, *El Burlador de Sevilla* de Breumarchais, no volvió a figurar en los medios locales y *La niña madre* de Wolff fue puesta en escena durante el año siguiente. Por otra parte, mientras se hacían las primeras crónicas sobre la obra de Krilov, sorpresivamente el TUC anunció su presentación en Tomé con dos obras que no habían sido mencionadas con antelación, *El hombre que se convirtió en perro* y *La peste*

bubónica, ambas de Osvaldo Dragún y de las que tampoco hubo noticia posterior al supuesto estreno. Lo mismo ocurrió respecto de dos obras más, *Chinchulín* y *Salchichón*, un cuento adaptado para teatro de títeres y *La micro* de Isidora Aguirre, montajes que al parecer tuvieron lugar en Chiguayante.

Las planificaciones teatrales del elenco universitario, difundidas a través de la prensa local, continuaron siendo inciertas durante el año 1962. Se habló entonces, de la “posibilidad” de que el elenco universitario montara una obra de Lope de Rueda, en homenaje a los 400 años de su nacimiento; y dos obras más, una de las cuales “podría ser” *Deportivo Guerrillero*, escrita por Verónica Cereceda; y la otra, *Entre gallos y medianoche*, montaje para el cual se “esperaba” contratar a Pedro Sienna para la dirección, cuestión que efectivamente ocurrió durante el primer semestre del año 1962, no así con los primeros montajes anunciados. Además de estas posibilidades, se volvió a confirmar, tal como se había hecho durante el año anterior, el estreno de *La niña madre* de Egon Wolff. Posteriormente, fue Gustavo Meza el que justificó los falsos anuncios en relación al estreno de la obra de Wolff, argumentando que “*La niña madre* estaba casi lista, pero nos resistíamos a representarla en un local como la Casa del Deporte, ya que la pieza requiere intimidad. Al fin nos decidimos a presentarla donde sea.”²²

Una situación similar ocurrió en 1967, cuando *La Patria* y *Crónica* anunciaron que entre las obras de “función completa” que el TUC tenía planificadas para la temporada se encontraban *El rescate de una libra* de Sean O’ Casey;

²² Sergio Ramón Fuentealba. “*La niña madre*.” *La Patria*. “Nuestros Escenarios.” Concepción, jueves 8 de marzo de 1962.

Después de la Caída de Arthur Miller; *El Montacargas* de Harold Pinter; *Herr Puntilla y su Criado Matte* de Bertold Brecht; *Jinetes hacia el mar* de Georg Singe; *La Señora Dally* de William Hanley; *Don Benigno y los Incendiarrios* de Max Frisch; y *El Umbral* de José Chesta. De todas estas obras, el TUC figuró en la prensa local con el montaje de las tres últimas; al parecer las otras, fueron sencillamente descartadas, y no reemplazadas por otras mejores como lo había anunciado Juan Guzmán, el director del TUC durante ese año, “cualquiera de estos títulos podría ser reemplazado por una obra mejor. No queremos estar amarrados a este programa pero es necesario planificar.”²³ La planificación para 1968 también sufrió modificaciones, pues de las cuatro obras anunciadas, sólo fueron montadas tres, *Montserrat* de Enmanuel Robles; *Las tres hermanas* de Anton Chejov; y *Arlequín Servidor de dos patronos* de Carlo Goldoni; la cuarta obra anunciada de la que no se volvió a hablar en la prensa local fue *El soldado de chocolate* de Bernard Shaw.

La imprecisión de las informaciones proporcionadas por los medios de prensa locales sobre los estrenos anuales del elenco universitario formó parte también de las características de los discursos crítico teatrales durante la última etapa de vida del elenco universitario, 1970-1973. Durante este período, sin embargo, uno de los aspectos distintivos de los discursos críticos fue la particular relación que éstos establecieron entre la actividad teatral generada por el TUC y por los elencos vinculados a éste, sobre todo en los momentos de crisis internas, y cierto modo de entender el teatro y su relación con ciertas concepciones de lo social.

²³ *Crónica*. “Obra de Chesta montará el TUC.” Concepción, viernes 27 de enero de 1967.

El análisis e interpretación de los discursos periodístico-teatrales correspondientes a esta etapa se encuentra en proceso de elaboración.