

Revista *Apuntes de Teatro*
Escuela de Teatro-Facultad de Artes UC

Aproximación al Teatro y a la Crítica desde *Beckett y Godot*

Andrea Ubal

Actriz y Directora Teatral UC

Patricio Rodríguez-Plaza

Dr. en Artes y Ciencias del Arte U. de París

Profesores Escuela de Teatro Universidad Católica de Chile

Abstract

Artículo que esboza ciertas problemáticas con respecto al teatro y a la crítica en nuestro medio nacional, entendidos ambos, como fenómenos culturales amplios. Tales problemáticas y tales fenómenos son trabajados desde la obra *Beckett y Godot*, la que ha sido pensada, armada y creada por el Laboratorio Teatral, de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica de Chile y presentada en el TEUC y en varias ciudades de nuestro país.

Introducción

El siguiente texto es resultado parcial de la convergencia de dos quehaceres al interior de la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile: el trabajo de dirección y coordinación general de la profesora Andrea Ubal con respecto a la obra *Beckett y Godot*, lo que obviamente significó una relación con mucho de lo que sobre la obra se decía y escribía; y del curso de Crítica Teatral a cargo del profesor Patricio Rodríguez-Plaza, una de cuyas preocupaciones es la escritura crítica, tanto desde el ámbito universitario, como desde los medios.

Desde aquí se plantean cuestiones generales con respecto a los entrecruzamientos y preocupaciones de una obra de teatro, inscrita en la tradición de la teatralidad artística moderna y en relación a ejercicios escriturales de alumnos universitarios, venidos de distintas disciplinas, cuyo horizonte es la crítica como una tarea intelectual inscrita también en la modernidad¹.

Ahora bien, el teatro situado en el ámbito universitario, necesita ser pensado críticamente. La crítica es parte constitutiva de su desarrollo y despliegue creativo. Pero también la crítica es una herramienta susceptible de ser pensada desde una perspectiva analítica.

En el caso de la crítica se trata principalmente de revisar sus más importantes resonancias semánticas tales como: examinar, ordenar, discernir, distinguir, elegir, decidir, juzgar, y evaluar;

para volver sobre ellas en tanto conceptos abiertos, que dicen más de lo que normalmente se dice con ellos; oteando de paso, lo producido en nuestro medio a nivel de prensa y de internet. Evidentemente se trata aquí de una perspectiva académica, que mira aquellas producciones mediáticas de manera oblicua y analíticamente tentativa, por lo que los alcances no pueden ser distanciados, generales y hasta ignorantes. Lo que interesa, luego, no es sólo la crítica periodística, sino la idea más amplia de crítica como aquello que Octavio Paz señalara como...“un espacio abierto, una plaza pública y un camino: una discusión, (y) un método, el que ha fundado, por lo demás, nuestra época moderna y cuyo único principio es examinar a todos los principios”.²

En cuanto al teatro, la idea es explorarlo desde la diversidad que lo funda y anima en términos de esa misma modernidad. Diversidad que supone las nociones de temática, texto, dirección, diseño, representación material y puesta en escena. Pero que también implica horizontes de expectativas históricas y de experiencias colectivas, las que no comparecen simplemente a decodificar sentidos preconstruidos frente a tal o cual representación, sino que *son, completan y determinan* sentido.

No importa, luego, sólo el teatro o la crítica, entendidos desde las conspicuas y aceptadas calidades oficiales, sino las sinuosidades e inflexiones culturales que son reconocidas y consumidas en los más diversos ambientes y estratos sociales.

Crítica y Teatro serían, entonces, a partir de estas coordenadas, zonas de convergencia que pueden aspirar a una sistematización que las prolongue y retroalimente en el marco de estudios académicos y de activamiento pedagógico, con los que una escuela emplazada en una facultad universitaria, edifica y difunde sus niveles de competencia. Niveles que se alcanzan y potencian con la producción de textos concebidos desde su especificidad, para, desde allí, dialogar con otros quehaceres disciplinares.

Pensamos que todo este esbozo puede trabajarse, de manera ejemplar, con la obra *Beckett y Godot* de Juan Radrigán, llevaba a escena por el Laboratorio Teatral de la Universidad Católica. ¿Por qué de tal elección?

1. Por tratarse de una obra compleja que ha recibido, por igual, galardones de la crítica y aplausos de público.

¹ La noción de moderno y por extensión de modernidad posee una serie de resonancias, cuya aclaración no es motivo de estas notas. Sólo bástenos con citar a Marshall Berman y su conocido texto, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, (México, Siglo XX, 1994), para tener alguna precisión acerca del uso que le damos en este contexto.

² Cf. Paz, (Octavio), *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona, Seix Barral, 1989. p. 49

2. Por ser una representación de mínimos recursos, pero llena de sinuosidades e inflexiones creativas que expone dichos recursos a exigencias y resultados contundentes y vistosos.
3. Porque sus realizadores la complementaron, en el tiempo que duraron sus presentaciones, de una serie de charlas, junto con un diálogo abierto con el público, cuyo objetivo era explicar, exponer y exhibir detalles biográficos, históricos, teatrales y temáticos para una mejor recepción por parte de quienes asistieron a sus funciones.
4. Finalmente por el carácter institucionalmente conocido y familiar que permite investigar aspectos difíciles y a veces casi imposibles de ser pesquisados desde fuera. La mayor parte de su elenco y su equipo artístico y técnico está ligado o pertenece a la Escuela de Teatro de la UC.

Así, sobre *Beckett y Godot* se puede tener una aproximación, tanto de su material gráfico y sonoro, como de las reflexiones de sus actores, productores, escenógrafo y directora, pasando por los encargados del vestuario, la iluminación, los técnicos y hasta por quienes tuvieron a su cargo las voces en *off*. Simultáneamente se puede vislumbrar algo de las percepciones de aquellos que eventualmente asistieron a las representaciones, hayan sido críticos y comentaristas o público en general.

Evidentemente, todo lo anunciado requeriría un trabajo que excede el espacio de estas notas, por lo que aquí son simplemente enunciados los avances realizados, insinuadas las pistas de reflexión necesarias y consignados los autores, que nos parecen pertinentes para la realización de un trabajo más consistente y extendido.

Teatro y crítica como fenómenos culturales

Es evidente que el teatro maneja especificidades que se juegan en una simultaneidad de lenguajes, que no obstante ha configurado una reconocida especificidad histórica. Si desde la modernidad las artes (y más precisamente el arte desde su concepción de universo autónomo vuelto sobre si mismo) han vivido una búsqueda incesante de afirmación autoreflexiva -que para algunos es nada más y nada menos que la fundación y nacimiento histórico del arte³- en el caso del teatro esto se encuentra marcado por una especie de especificidad holística. Lo cual no deja de significar una paradoja que somete al teatro a una tirantes preciosa de tesisuras múltiples.

³ Cf. Debray, (Régis), *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, 1992. También Bourdieu, (Pierre), "La génesis histórica de la estética pura", En *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, tercera edición 2003.

El nacimiento del actor, del autor, de los espacios y lenguajes de autonomía y sobretodo, del público asociado al nacimiento del espacio público (“un grupo de sujetos libres con el derecho reconocido de juzgar la representación a la que asiste”), nos indica los signos más elocuentes de la aparición histórica de tal especificidad.⁴

Algo parecido ocurre con al crítica, la que sólo por pereza podemos circunscribir a la página escrita periodísticamente o al ensayo académico. En efecto, lo que normalmente entendemos por crítica puede ser un “abanico (donde caben) desde las formas de crítica trascendente que vincula la obra con totalidades más amplias –de índole artística, moral, o social- hasta formas de crítica episódica como la que suele practicarse en los medios masivos de comunicación; desde la teoría literaria que indaga en sus propios supuestos o la crítica sistemática con ambición científica que propone nuevas lecturas, pasando por el comentario o la reseña de sesgo empirista hasta la nota o la simple información...”⁵

En esta línea el teatro y la crítica son hechos culturales que muestran una capacidad elástica pudiendo, incluso alcanzar al espacio social sin que las personas hayan asistido efectivamente a una representación *in situ* o sin haber leído lo que solemos entender por crítica.

Debe reconocerse, luego, el carácter legitimador de unas instituciones como la escuela y los medios de comunicación, en tanto conformadores de los signos y de ciertas de las estructuras teatrales más vistosas. Así, el teatro es enseñado, no sólo desde sus tradicionales espectacularidades de gestos, tramoyas, cortinajes o maquillajes de seres que encarnan personajes, sino que su propia producción es puesta en marcha, por ejemplo, desde las asignaturas escolares tradicionales que tienen a su cargo, entre otras, la enseñanza del lenguaje. El “taller de teatro”, los familiares juegos de roles o las escenificaciones históricas, potencian la idea de lo teatral como una práctica instrumental de los valores pedagógicos, asociados a la “moral” que se supone debe ser inculcada para “cultivar” espíritus que adolecen de las indispensables herramientas de desarrollo ético y social. A ello se le suma la entrega de informaciones enciclopédicas con respecto a fechas, nombres, géneros, vocabularios y enaltecimientos de todo tipo; todo lo cual contribuye a estructurar la imagen que será repetida y legitimada acerca del teatro como arte y espectáculo de funciones diversas.

⁴ Un par de autores que puede resultar clave para comprender el nacimiento del teatro occidental dentro y casi exclusivamente de los tiempos modernos es Juan Carlos Rodríguez (*De qué hablamos cuando hablamos de literatura*, Granada, Comares, 2002) y Luis García Montero (*El teatro medieval: polémica de una inexistencia*), España, Don Quijote, 1984. Con respecto al espacio público, ver el ya clásico texto de J. Habermas, *Historia y crítica de la opinión pública*, Barcelona, Gustavo Gili, 1994.

En el caso del ámbito mediático, casi todo es posible de ser reconocido como representación que hace converger distintos lenguajes espectaculares. Desde el teatro televisado, en donde se puede dar cita lo clásico o vanguardista, pasando por la farandulización política, hasta el melodrama telenovelesco o el *reality show* que presenta la vida misma como la más sofisticada puesta en escena, los medios negocian y recrean ciertos aspectos teatrales reconocidos por los grupos, cada vez más extensos de tele-espectadores.

En fin, el teatro y la crítica son hechos, acontecimientos y realidades, fabricadas mil veces, por entremedio de redes, que muchas veces disfrazan, aluden o muestran abiertamente, el teatro o la crítica como asuntos que desbordan sus más tradicionales apariciones fenomenológicas.

Beckett y Godot desde el Laboratorio de Experimentación Teatral

En cuanto a la obra *Beckett y Godot*, cabe consignar, de partida, que se trata del resultado del sostenido trabajo del Laboratorio Teatral al interior de la Escuela de Teatro de la Facultad de Artes, de la Pontificia Universidad Católica de Chile⁶. Un espacio de reflexión y experimentación, cuyos antecedentes son el Taller de Experimentación Teatral (TET) y el Taller de Investigación Teatral (TIT), y que hasta donde entendemos, pretendieron trabajar no sólo desde la línea de interpretaciones *del* sentido del teatro, en tanto producción terminal, sino desde los involucramientos espectaculares y analíticos *con* el sentido del teatro, desde los procesos creativos.⁷ Activando de paso, un tipo de estrategia que proteja, justamente, las tentativas y los ensayos teatrales que no siempre tienen cabida en los recovecos perversos del mercado, dándole espacio, luego, a la búsqueda de nuevos lenguajes, tanto desde la dimensión de textos dramáticos, como desde las zonas de la representación y puesta en escena.⁸

Desde allí, entonces, que las cavilaciones creativas propusieran a la directora de la obra Andrea Ubal, experimentar en el segundo semestre de 2002 con el antecedente de una pequeña y desconocida obra -al menos en nuestro medio- del dramaturgo y periodista rumano instalado en

⁵ Subercaseaux, (Bernardo), "Transformaciones de la crítica literaria en Chile 1960-1983", En *Cuadernos Americanos*, 1, México, 1983.

⁶ Cf. El texto de Milena Grass, "Qué son los laboratorios teatrales", En *Apuntes* N° 125, 2004.

⁷ Parafraseamos libremente el planteamiento de Nelly Richard con respecto a parte de su trabajo crítico, "Las coordenadas de producción crítica que sitúan mi trabajo", En *Aisthesis* N° 21, Instituto de Estética, PUC, 1988.

⁸ Para una comprensión de tales definiciones y alcances notacionales ver Pavis, (Patrice), "Del texto a la escena: un parto difícil", En *Teatro contemporáneo: imágenes y voces*, Santiago, Lom, Universidad Arcis, 1998.

París, Matéi Visniec, titulada *Le dernier Godot* y que ella había tenido al oportunidad de leer en 1998, guardándola con la esperanza de ser utilizada en algún momento.⁹

Tal texto es, de una cierta manera, un homenaje al escritor irlandés, también vecindado y muerto en Francia, Samuel Beckett y muestra el paradójico encuentro (aunque en teatro o en arte la palabra paradoja pierde el sentido habitual que tiene), entre el autor Beckett y su personaje más famoso: Godot. Ambos están a la salida de un teatro decepcionados y enfadados, debido a la suspensión, por falta de público, de una representación de *Esperando a Godot*, escena que reedita el escudriñamiento moderno del arte consigo mismo, cuya imagen pictórica más sobresaliente y famosa, quizás sea el cuadro *Las Meninas* de Velásquez, en donde las cuestiones humanas y culturales son literalmente exhibidas desde la pintura misma, en cuanto oficio de pintor que se pinta pintando.

Beckett, por su parte, ha sabido tejer aquello con algunas de los asuntos e interrogaciones que ha afectado a vastos rincones del mundo occidental, especialmente en el ámbito topográfico y cultural de la modernidad: soledad, desamparo, muerte, existencia, y lo ha hecho descarnada y simplemente.

En fin, desde allí se instaló para Ubal una estructura representacional imaginada, que no sólo no la abandonará, sino que será refrendada, cada vez, por sus recuerdos de la representación en Chile de *Esperando a Godot* en 1994, cuyos protagonistas fueron actores de gran peso específico tales como el consistente Ramón Núñez y el sólido Arnaldo Berríos, bajo la dirección de Mauricio Pesutic, siendo parte de la programación del Teatro de la Universidad Católica. Y fue a esos mismos actores a quienes logró entusiasmar para un trabajo de mayor aliento y elaboración, incluyendo esta vez, al dramaturgo Juan Radrigán.

Este último, tomó, elaboró, pensó y desecho con el equipo que se había armado, más de alguna vez lo realizado, para finalmente proponer un texto, que funciona en una relación intertextual, debido a proposiciones creativas que no están lejos de la dramaturgia de Beckett: desolación, desnudez, pérdida, desamparo, miseria, curiosidad y seducción hacia la vida y hacia la muerte; sin

⁹ Ubal cursaba en ese momento el Postítulo de Dirección Teatral en la Escuela de Teatro de la misma Universidad Católica, y fue dentro de ese marco que echo mano de la obra de Visniec para responder a una necesidad académica planteada por la profesora Verónica García-Huidobro, que consistía en trabajar una escena desde distintos estilos, montándola en los códigos del realismo y el expresionismo. En aquella oportunidad el ejercicio corrió por cuenta de Alexei Vergara y Hugo Marchant, no contando aún con la producción de un texto dramático.

Cf. Visniec, (Matei), *Le dernier Godot*, Lyon, Editions du Cosmogone, 1996. La obra misma fue escrita, no obstante por Visniec en 1987. Otras obras reconocidas del autor, gran admirador de Ionesco, son *Paparazzi o la historia de un amanecer abortado* y *Se busca un payaso*.

obliterar el humor como parte constitutiva de lo humano, encarnado en seres envejecidos por los años y bruñidos por la sabiduría.

Simultáneamente el trabajo de investigación recorrió las sendas existenciales, biográficas e intelectuales de los autores y las personalidades en cuestión, sosteniendo el valor del teatro a partir de las premisas de Beckett: simpleza, verdad, honestidad, a sabiendas de la dificultad que significa asir tales conceptos e ideas.

Ahora, el trabajo del montaje, de la representación, que debe desembocar en la puesta en escena y que como sabemos, no es simplemente la materialización de estructuras intelectuales prearmadas, sino la materialización matérica de sentidos construidos *también* desde sí mismos, puede ejemplificarse y explicarse, al menos en parte, desde la producción escenográfica y desde los detalles de la iluminación. Detalles que convergen hacia una armonía teatral, alimentada a su vez por la experiencia de quienes se ven llamados a trabajar, consciente o inconscientemente, en la concreción de tal armonía.

Los actores, el dramaturgo, los técnicos, la directora y el público llamado y habilitado para percibir y descodificar los códigos en que está puesto el lenguaje teatral, son todas personalidades que se mueven en el interior, de lo que se ha llamado un campo capaz de imponer sus propios fines frente a demandas externas. Fines que se encuentran reafirmados por las relaciones hasta informales que va determinando el camino hacia la realización de la obra en cuestión, pero que no por ser informales dejan de ser eficaces.¹⁰

Durante más de un año el equipo trabajó en las ideas y las formalizaciones que fueron determinando que toda la obra trascurriera en las ruinas de un teatro o en un teatro en ruinas, o quizás en la ruinosidad que se instala en las cosas cuando han dejado de amarrarse a la vida cotidiana de las personas. Cuando lo cotidiano deviene rutina que se vuelve permanencia invariable vuelta sobre la nada. Al parecer, Beckett, quien al final de sus días se enclaustró en un hogar de reposo en las afueras de París (1989), se dejó llevar por las preguntas que lo conducían sólo al sin sentido.

Ramón López fue el encargado del trabajo técnico y creativo, cuyo escollo y gracia mayor, era tener delante la monumentalidad de *Esperando a Godot*. Pero también el problema de tener que vérselas con la convergencia, sobre escena, del creador en tanto creación (Beckett) y de la creación

¹⁰ Núñez, Berríos, Ubal y Radrigán, o habían trabajado juntos, o compartían las filiaciones, las creencias o los saberes que suelen amalgamar a los integrantes de un campo cultural más allá de las divergencias propias de personalidades, géneros o generaciones. Ver Bourdieu, (Pierre), *Op. Cit.*

convertida en personaje “inexistente” en los antecedentes que todos dicen reconocer, pero del cual no existe mayor detalle (Godot).

López parte de la constatación elemental, aunque no por eso menos verdadera, de la colectividad del trabajo teatral; de la creencia en las personas, en el grupo, en la absoluta complementariedad del grupo.¹¹ La escenografía debe, según él, servir a una idea originaria, servir al autor, proponer un correlato con la luz, la iconicidad y el espacio. Desde estas premisas aborda su trabajo y por ende, ese fue el modo de operar con respecto a *Beckett y Godot*.

Este fue un trabajo fundamental de reciclaje, de trabajabilidad sobre y a partir de sobras, desechos y despuntaduras, que debía estar al servicio de los personajes (no del actor), proponiendo y creando atmósfera. Todo este andamiaje pierde cualquier sentido al dejar de existir la ficción teatral, pero al momento de diseñarlo se tuvo en cuenta la eventual itinerancia, que efectivamente ocurrió al ganarse la obra, tanto el Fondart 2004, categoría Itinerancia, como al participar del Proyecto Sismo en el 2005.¹²

También se pensó en que la acción requería manipular objetualidades, (red estructurante de cosas, elementos, objetos y decoraciones), instalar una decoración mínima, que fuese a su vez funcional en el sentido más literal del término. Godot era el asistente (¿divinizado?) de Beckett, quien lo asiste a vivir para morir, y eso exigía labores domésticas y domesticables, en más de un nivel, desde la acción dinámica del personaje.

La luz, por su parte es usada como composición que debe producir la virtualidad de los llenos y de los vacíos, debe a coayudar en las percepciones más variadas, de modo de acomodarse, insertarse, engranarse y hasta tensionar al público y su respiración (todo está revestido y cubierto, en este caso concreto, por el filtro del azul y el verde). La luz vive, pero también muere, brilla en aquella escalera que cita, una y otra vez, al teatro (*Esperando a Godot, Días Felices*) en el teatro (*Beckett y Godot*) del teatro (TEUC). Desde allí se escuchan igualmente las voces que repiten, recrean aquella obra a la cual no tiene ni tuvo acceso Godot, en donde un niño contesta: “oui, monsieur... non, monsieur...elle était blanche, monsieur”.¹³

¹¹ Muchos de los alcances al pensamiento del profesor Ramón López están tomadas de una entrevista informal, realizada por Patricio Rodríguez-Plaza el martes 27 de septiembre de 2005, en la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Ver también de López, (Ramón), “La imaginación escenográfica”, En *Apuntes* N° 115, 1er semestre, 1999.

¹² De manera intermite y sostenida, *Beckett y Godot*, se presentó en Viña del Mar, Valparaíso, Temuco, Villarrica, Chiloé, Santiago, La Serena, San Fernando, Talca, Concepción y Chillán.

¹³ Esa voz en *off* pertenece a Maximiliano (13 años), quien al ser consultado por su experiencia al momento de asistir a la representación ha dicho: “yo pensé que aparecía todo lo grabado por mi de una sola vez...y resulta que aparece cortado”...o sea que quien prestó su voz desde la más absoluta inexperiencia en este tipo de trabajo, no sabía del montaje. No sabía de los cortes y remiendos que va sufriendo la puesta en escena al verse manejada por tecnicidades sumadas al teatro como espectáculo total.

Todo esto se planifica, se graba y se resuelve en las tecnicidades del teatro contemporáneo, que pese a los avances sorprendentes, no hacen más que inscribirse en la tradición de la ficcionalidad creativa y seductora del espectáculo.

La crítica, *Beckett y Godot*

En cuanto a la crítica aparecida en los medios con respecto a la obra en cuestión, es paradójico que un porcentaje nada despreciable de lo publicado sea obra de la producción de la obra misma.

En efecto, la directora Andrea Ubal, propuso escritos informativos o introductorios al conocimiento, tanto de la figura como de la obra de Samuel Beckett, tanto de las problemáticas asociadas al montaje y a las discusiones creativas y previas a la representación ante el público. Y son, precisamente estos escritos los que, sintetizados o recortados, se difunden y consumen en los medios, que en algún momento se vieron interesados o forzados por las circunstancias noticiosas, a decir algo sobre tal acontecimiento.

Sin embargo, las personalidades críticas reconocidas en nuestro medio nacional, dijeron algo más que los comentarios antes aludidos.

Rodrigo Miranda (*La Tercera*) y Javier Ibacache (*La Segunda*), estructuran sus comentarios a partir de entrevistas a Juan Radrigán, haciéndole dar detalles algo íntimos sobre su escritura y las vicisitudes de *Beckett y Godot*. Mientras que Verónica Marinao (*El Mercurio*) hace un texto algo más extenso que las informaciones generales, pero sin avanzar mucho más de lo que se lee en otros medios. En cambio Pedro Labra y Eduardo Guerrero se encargan de informar, destacar algunos puntos sobresalientes de la obra y sobre todo de elogiar una puesta en escena digna de “cualquier plaza culta teatralmente”.¹⁴

Ahora bien, ¿que omitió la crítica? Casi todo. Las dimensiones escenográficas, luminísticas, el vestuario, el maquillaje, los detalles originarios de las ideas que atraviesan la itinerancia de la producción de la obra, parecen no existir más que como detalles secundarios. Ni que decir de los trabajos de voz, movimiento o gestualidad actoral, que parecen ilusorios, en el peor sentido que esa palabra evoca, en consecuencia de que allí se produce algo vital para el acontecer real y situado espacial y temporalmente del teatro.

¹⁴ Con lo que citamos o comentamos no hacemos, evidentemente, justicia al desempeño de ninguno de estos críticos. Sólo esbozamos, aquí, un trabajo que espera, justamente, mayor desarrollo analítico, para estudiar, por ejemplo, las limitaciones y contradicciones que los medios pueden ejercer en el trabajo crítico. Cf. Javier Ibacache, “Crítica de teatro en Chile, un oficio en extinción”, texto entregado por el autor dentro del marco y encuentro con alumnos del curso Crítica Teatral, del profesor Patricio Rodríguez-Plaza, Escuela de Teatro UC., septiembre 21 de 2005.

Por último los alcances al público, a su historicidad, al trabajo de producción simbólica de los grupos, a las resemantizaciones de que este es capaz o a las mediaciones, por medio de las cuales este alcanza su más honda significación antropológica, no son en absoluto considerados.¹⁵

Igualmente se omitió, o al menos no se informó al elenco, y hasta donde sabemos, tampoco a los medios acerca de las fundamentaciones de los premios recibidos. Premio del Círculo de Críticos 2004, Premio Altazor en Dramaturgia 2004.¹⁶ Evidentemente los premios parecen más que merecidos y el elenco y la misma Escuela de Teatro de la Universidad Católica de Chile, están orgullosos de recibirnos, pero se echa de menos una explicación analítica, que coloque los pilares de una comprensión más allá de los valores reconocidos por los pares. Se extraña un montaje crítico capaz de crear las bases de un espacio de comunicación, confrontación y diálogo desde pareceres y perspectivas que muestren o cuestionen los asuntos, formas y contenidos que no son visibles en la inmediatez del acto de asistir a la representación teatral.

Esto que parece una exigencia necesaria en muchos ámbitos de la cultura en nuestro medio nacional, se hace especialmente patente en relación al Círculo de Críticos. Si la crítica debe moverse por las bifurcaciones de las evaluaciones, las explicaciones y los argumentos, no se entiende que la entidad o cuerpo que mejor la representa no exponga abiertamente sus razonamientos.

Terminemos (por ahora): la crítica, los comentarios y las informaciones se hacen cargo, aún sin proponérselo, de la idea hegemónica y reductora, según la cual el origen del sentido del teatro es el autor dramático, o el director, o en última instancia el actor, cuando en realidad ellos son parte – indispensable, sobresaliente e ineludible, pero parte al fin y al cabo- de un todo mayor.

¹⁵ Resultaría, por supuesto, abusivo y hasta ridículo exigirle un trabajo en tomo a la estética de la recepción a la crítica chilena. Lo que estamos constatando, es, no obstante, la precariedad de los soportes analíticos con respecto a un elemento fundamental en el paisaje del teatro, como es el o los públicos. Precariedad que la crítica en nuestro medio sólo expone como parte de un paisaje que nos involucra a todos: académicos, intelectuales, científicos, administradores culturales y entidades políticas y sociales.

¹⁶ Pedro Labra, quien a nombre del Círculo de Críticos, llamó para informar acerca de otorgamiento del Premio, nos ha enviado, amablemente, el texto que en su opinión explica y fundamenta el galardón. Viernes 30 de septiembre de 2005.