

ADECUACION DEL ESPACIO TEATRAL

(LAS SALAS DE TEATRO DE SANTIAGO)

Marta Quintana

Sin entrar en los problemas del origen y evolución histórica del Teatro, un estudio del marco espacial en que acontece, implica resolver fundamentalmente tres aspectos:

1.—Partiendo de un modelo apriorístico que interpreta el fenómeno teatral como una relación recíproca entre un sujeto-complejo contemplador y un objeto-complejo contemplado y ateniéndose al hecho puramente fenomenológico de tal conexión, se intenta obtener una base de elementos conceptuales que permita aprehender el sentido de lo que el Teatro es o significa como espectáculo y como arte para el individuo y la colectividad.

2.—Establecer los elementos espaciales y técnicos en el orden cualitativo y cuantitativo inherentes a lo que el acontecimiento teatral sea; definir sus relaciones de función y forma para fundamentar una sistematización del espacio teatral que permita situar en ella la realidad, objeto de este estudio.

3.—Mostrar el panorama de las nuevas concepciones modernas de la sala de teatro y el espacio escenográfico desde sus promotores hasta los recientes proyectos en el mundo cultural actual para situar dentro de tal contexto el nivel de la actividad teatral en cuanto a su relación con el espacio en el que acontece.

No es nuestra intención criticar a los proyectistas de teatros de Santiago sino hacer unas breves comparaciones con el movimiento teatral arquitectónico actual. No dudamos de que hay arquitectos chilenos que podrían realizar, en este campo, lo que se ha hecho en otras partes del mundo, si contaran con grandes recursos económicos. La finalidad

de este estudio es despertar la conciencia de las autoridades para que provean los medios necesarios a fin de que nuestro movimiento teatral alcance su plenitud y valor.

I. MODELOS Y EXPERIENCIAS.

El hecho teatral tiene dos grandes líneas de fuerza: la del universo escénico y la del espectador o universo de contemplación. Ambos universos juntos, y cada uno de ellos por separado, improntan sus propias espacialidades.

En la impronta de su espacialidad el hecho teatral opera como un continuum representación-contemplación en que los dos universos arriba mencionados no significan una dicotomía de improntación espacial sino la definición de dos modos funcionales propios del Teatro.

Puede pensarse en el hecho teatral como en un conjunto compuesto de dos sub-conjuntos: a) los actores y b) los espectadores.

Estos conjuntos son funcionalmente disjuntos puesto que ningún elemento de (a) pertenece a (b) (ningún actor es a la vez espectador; al transformarse en sujeto contemplador abandonaría el objeto de contemplación, es decir, el hecho teatral que sólo lo es en el presente-presencia del actor) y ningún elemento de (b) pertenece a (a) (ningún espectador, como tal, compromete su realidad en la convención escénica "el teatro no pide al espectador que se levante el brazo empuñado o caiga de rodillas rezando") (1).

Son además conjuntos cerrados porque dentro de cada uno, al hacer cualquier posible combinación de sus elementos se obtiene otro nuevo, que sigue perteneciendo al mismo conjunto. (Cualquier modo de representación sigue perteneciendo al universo escénico).

Sin embargo, desde el punto de vista de la impronta espacial que estos conjuntos importan, las envolventes espaciales no configuran otros cerrados ni disjuntos; sólo lo son en el orden funcional, no en el orden de la localización espacial de los elementos.

La pertenencia de un elemento a su correspondiente conjunto se define y queda asegurada por su función y no por su localización espacial.

La impronta espacial monolítica congruente con el conjunto funcional es sólo un extremo de la extensa gama de posibilidades; el otro extremo es la improntación insular de los elementos dentro de una sub-yacencia funcional.

(1) LOPEZ, Claudio. "El Espacio en el edificio teatral". Seminario. 1959. Universidad de Chile. Fac. de Arquitectura.

La improntación espacial del universo de contemplación se denomina "sala"; la del universo escénico constituye la "escena".

Los caracteres de las espacialidades improntadas por uno y otro universo, sus estructuras y sus relaciones ofrecen innumerables variables que es necesario sistematizar.

Podemos resumir todos estos problemas con las siguientes líneas de Jacques Polieri: "El tumulto de invenciones y proposiciones escénicas se debe a la confusión y la imprecisión de las concepciones. No todas las innovaciones resisten al análisis; las relaciones escenográficas pueden ser inscritas en el interior de algunas forma geométricas simples: el rectángulo, el círculo, el cubo, la esfera. Estos denominadores comunes contienen prácticamente todos los gráficos conocidos. Ciertos planos o diseños escenográficos pueden parecer más complejos, a primera vista; pero no son, a menudo, sino componentes o derivados de los tipos esquemáticos propuestos".

Conviene estudiar no tanto "los planos o los cortes de salas de espectáculo propiamente dichos, sino más bien la trama, los esquemas de relaciones sala-escena. De este juego y de este equilibrio de estructuras nace justamente la idea de la escenografía.

Es interesante constatar, en primera instancia, que si la mayor parte de los esquemas clásicos se inscriben en formas planas, los que indican precisamente una innovación importante piden ser transcritos en una figura de tres dimensiones.

Las relaciones se inscriben bajo un aspecto matemático en un trapecio, un triángulo, un óvalo, un polígono regular o irregular o una superficie plana delimitada por una curva cualquiera. Para los volúmenes (poliedros regulares o irregulares, esferoides, conos, formas complejas, etc.), la contextura de contrapunto escenológico se examina más difícilmente. De un modo general, un cambio de la forma del perímetro geométrico o de la superficie del volumen engendra modificaciones más o menos sensibles.

Se trata aquí de salas fijas. La movilidad de la sala o de la escena frente a frente la una de la otra crea problemas espaciales extremadamente complejos. Si se quiere definir por una notación precisa el espacio engendrado por las formas en movimiento será necesario recurrir a la cinemática (geometría de las formas en movimiento) o a la topología (geometría de las formas en movimiento y susceptibles de cambiar de características durante sus movimientos) (2).

Podríamos sistematizar el **espacio teatral**, según las proposiciones de Jacques Polieri, de la siguiente forma:

(2) POLIERI, Jacques. *Sistematización del espacio escenográfico*. En *Revisita Aujourd'hui*, N° 42-43, p. 196.

a.—El espacio inscrito en una superficie rectangular.

b.—El espacio inscrito en una superficie circular.

En ambos casos se tiene la separación y oposición sala-escena hasta la interpenetración de ellas.

c.—El espacio inscrito en un cubo.

d.—El espacio inscrito en una esfera (casquete esférico).

En estos dos últimos casos pueden darse tres posibilidades. La escena se sitúa en la base y el público se dispone sobre el conjunto de las caras laterales (interiores) del volumen, o bien, la escena se desarrolla en las caras interiores del volumen y los espectadores ocupan la base o toda la altura del centro axial del volumen. La tercera posibilidad es que los espectadores ocupen un sector de la cara interior, y la escena el resto.

“Elementos técnicos en una sala de teatro son aquellos recursos que coadyuvan al logro de la expresión dramática, sin participar, en el fondo, de la esencia del Teatro.

Hoy que la técnica ha invadido el Teatro con recursos insospechados, parece necesario determinar hasta qué punto ocupan un lugar necesario y evidente en la síntesis dramática.

El Teatro, síntesis de las artes, usa la técnica para manifestarse. No usa la técnica como la Música o la Escultura sólo para realizar su obra; la hace incidir en su propia manifestación, dándole valor dramático y por lo tanto, existencia necesaria. Pero el Teatro puede vivir sin la técnica. El nacimiento de las grandes manifestaciones teatrales no necesitó más que un tablado para la manifestación del Drama. Hoy, por el lugar que ocupa el arte teatral en la realidad contemporánea y por la misma integración de la sala teatral en la civilización, la técnica ha especializado medios para ofrecer al Teatro mayor acopio de posibilidades.

Hay dos tipos de elementos técnicos, según se observe el desarrollo de la representación, o el edificio como elemento expresivo.

Una representación contemporánea se basa en dos elementos técnicos básicos: la iluminación y la maquinaria escénica; se incluye en esta última la escenografía y los dispositivos escénicos.

El segundo grupo corresponde a los propios de un edificio moderno destinado a albergar un gran número de personas. Ventilación, servicios generales y un elemento que interviene como propio del Teatro, en este caso: condiciones acústicas.

Uno y otro son, para la existencia del Drama, sólo una manifestación contemporánea. El Teatro puede existir sin ellos. Pero así y to-

do vienen a ser para el Teatro una poderosa ayuda, aunque a veces limite la expresión a un juego de recursos meramente exteriores.

La sala tiene en sí misma, en su propia definición espacial, determinadas condiciones acústicas. El estudio de la acústica no ha llegado aún a precisiones tales que permitan asegurar su éxito definitivamente. Las buenas condiciones acústicas de una sala se dirigen básicamente a la obtención de una completa y clara audición, eliminación del eco, distribución equipotencial de la energía sonora y conservación de las cualidades características de la onda sonora; incluso a reforzar el sonido.

Si algún día la acústica es capaz de llegar a precisiones que permitan asegurar una concordancia entre resultados acústicos y sentido formal de la sala, se habrá llegado a una verdadera integración de la técnica a la Arquitectura.

Con la maquinaria escénica nace un problema grave. Puede romperse el equilibrio que precisa la representación. Se establece una desproporción entre contenido y expresión. Un escenario que suponga todo su poder expresivo en la maquinaria, es un escenario desmesurado en el que la técnica niega la escena.

El virtuosismo técnico tiende a invadir el campo destinado a la expresión pura, convirtiéndose más en un fin que en un medio.

La iluminación teatral es de todos los elementos técnicos, el que más profundamente llega a la esencia del Drama. Precisamente porque valora un elemento esencial, el observar enriqueciendo la visión del espectador. Recuérdese que el espectador es, en griego y en latín, el que mira. Las nuevas técnicas de iluminación, el control electrónico, el avance artístico que sustenta una iluminación, justifican plenamente su inclusión en la síntesis dramática; más aún, si se observa que la luz tiende a hacer desaparecer la pintura del Teatro. La situación de la fuente lumínica en la sala cumple condiciones técnicas que no estarían completas, si no significa un elemento destinado a complementar la ilusión dramática. Si la técnica de iluminación se integra a la arquitectura, la verdad será lograda sin posibilitar la pérdida de lo convencional.

La técnica apoya al arte. Los elementos técnicos pueden ser parte de la expresión dramática. Conviene adoptar la técnica para que la sala cumpla su función. Pero los elementos técnicos no pueden sojuzgar la libertad de expresión, por querer ayudarla. Los elementos encargados de colaborar al equilibrio teatral y que son justamente los que pueden quebrarlo, cumplen cada uno con una función diferente; pero, hay algo que los iguala; son elementos del arte teatral y por ello su papel no puede desbordar las posibilidades de expresión en una sala. Todo parece cuestión de equilibrio" (3).

(3) LOPEZ, Claudio, *o. c.* p. 26.

Según el escenógrafo René Allio (“Aujourd’hui” N° 43, p. 160 —artículo de Polieri—) el espacio teatral puede ser ordenado de las siguientes maneras :

1. **El teatro a la italiana.**—A partir de esta forma se han construído la mayoría de nuestros teatros. La escena es una caja de ilusión; separada del público. Los espectadores no se sienten implicados en las peripecias que allí se desarrollan. Están confortablemente instalados en sus butacas y palcos. La sala moviliza un juego sabio de curvas y de horizontales que hablan de la estabilidad de las cosas. El espectador es una ventana abierta a la ficción; la sala un instrumento de alegría. El espectador está distanciado de la fiesta, como la sala de la escena.

2. **El teatro a la isabelina.**—Es opuesto al precedente. La escena ya no está en otra parte. Con la sala comparte el mismo techo. Aquí serán utilizados todos los medios de la arquitectura y de la plástica que hagan sentir que los dos lugares se interpenetran. Es necesario que el espectador participe en la acción representada. Sobre todo, nada está en la distancia. Es un llamado al sentimiento.

3. **El teatro a la redonda.**—Es la forma evolucionada del principio arquitectural del teatro isabelino gracias al cual el mayor número posible de espectadores puede ser acogido en torno a un espectáculo. El circo antiguo; los estadios de hoy. La cosa se ve de cerca. Los teatros de este tipo son, por lo general, pequeños. Es la sensación, el deleite de mirar, de “abarcar” la escena lo que debe primar; la sensación más que el sentimiento.

4. **El teatro circular.**—El espectáculo rodea al espectador; se desplaza en torno a él para presentarle sucesivamente los diferentes lugares de la acción. En este sistema se nota la influencia del cine y de sus movimientos. Una vez terminado el movimiento, el espectador tiene la sensación de encontrarse en un teatro regular, usual. El teatro circular hace que la estabilidad de las cosas desaparezca (lo opuesto al teatro a la italiana), lo que no es despreciable.

5. **El teatro total.**—Es más bien el teatro del vértigo, derivado o compuesto de los principios del teatro isabelino. No deja ningún medio por utilizar, como, p. ej.: ingeniosas técnicas de proyección de imágenes, de estereofonía, de traslación, rotación, ascenso o descenso de plataformas. Todo esto afecta al espectador y a la representación en sí misma. Incluso puede haber la difusión de olores. Los espectadores están sumergidos con todos sus sentidos en un sentimiento de realidad que transforma; son tratados un poco como objetos; se quiere hacerlos sentir y soportar el máximo de sensaciones posibles.

El Teatro Total está aun por crearse.

No se piense que el teatro a la italiana sea algo completamente

estático. Existen posibilidades de transformarlo y hacerlo dinámico como lo propuso el arquitecto H. W. Theil, haciendo que el escenario se integre con la sala rompiendo su uniformidad lineal mediante curvas y rectas en oposición, y que hacen, sin embargo, que todos los puntos del teatro converjan hacia el escenario.

El teatro a la italiana puede tener múltiples variantes según se organice su espacio —que parte de la utilización de diversas formas poligonales simétricas— configurando nuevas formas variantes de aquéllas.

Con respecto al **escenario**, el arquitecto-ingeniero H. Gussmann, propone soluciones partiendo de los tres sistemas elementales siguientes: a) Escena giratoria circular. b) Escena móvil sobre plataformas deslizantes situadas lateralmente. c) Escena clásica en la que los diferentes planos están provistos de trampas.

Al perfeccionar estos tres sistemas y combinarlos se crean dos posibilidades de escenarios provistos de una maquinaria escénica compleja, plataforma giratoria deslizante, trampas, y plataformas laterales también deslizantes.

Finalmente ya que esta maquinaria es demasiado compleja, concluye dando tres proposiciones más funcionales: a) Escenario con plataforma giratoria anular que se abre al público, enfrentándolo. b) Plataforma anular móvil que rodea al público, y c) Sala móvil en la que la escena rodea al público.

Los ejemplos aquí dados no son los más representativos de la historia de la arquitectura teatral, sino que son elegidos más bien para mostrar el proceso de innovación respecto a lo tradicional y de incorporación de recursos cinéticos; tenemos por ejemplo el proyecto de **Joseph Furstenbach** (Ulm, 1663), que es una mesa de banquetes rodeada de cuatro escenas anulares. **Andrzej Pronaszko** y **Szymon Syrkas** han proyectado un teatro con doble escena anular, mientras que **Alfred Bernhard** de Viena, proyectó un teatro de escenas anulares con la sala móvil. El proyecto más curioso de todos es el de **Oscar Strand**; en él la escena rodea al auditorium con siete bocas de escenas separadas entre sí por pilares de tres metros de espesor.

Considerando que en una misma sala deben representarse dramas de diferente estilo y época, y que es imposible construir teatros para cada obra de índole distinta, la solución más obvia parece ser la de **salas transformables**. Por ejemplo, **Alain Bourbonnais** tiene un Proyecto para un Teatro Experimental en que las dimensiones y la forma de la sala y de la escena pueden ser modificadas a voluntad. El piso forma un exágono y el cielo otro exágono plano congruente. La superficie del piso constituye una especie de mosaico formado por triángulos equiláteros. Un haz homogéneo y conjunto de prismas idénticos es regulable

verticalmente. El comando individual de la subida y descenso de los prismas puede ser realizado manualmente mediante gatos o también por medios mecánicos automáticos.

El proyecto de **Jerzy Gurawski** para un teatro ambulante consiste en dos disposiciones escénicas: teatro simultáneo y escena clásica. Existen dos posibilidades de escena central simultánea según se dispongan las butacas, repartidas en cuatro unidades cuadradas: a) en forma radial con respecto a un escenario cuadrado y b) repartidas en forma simétrica con respecto a los lados mayores de un rectángulo que constituye el escenario.

La misma sala se puede adaptar a una escena clásica con sólo disponer las butacas en bloque frente al escenario, de distintas maneras, de tal modo que el actor nunca dé la espalda al espectador.

Un ejemplo de escena simultánea ha sido realizado por **Rodolfo Soto**, en el Estadio Nacional, con ocasión del Clásico Universitario del año 1965, representando una farsa del "Mercader de Venecia".

Existen proyectos para un "teatro del futuro" de los arquitectos **Jacques Polieri** y **Enzo Venturelli**, **Pierre** y **Etienne Vago**, llamado teatro de movimiento total, a base de escenas dispuestas en corona circular móvil con tribunas para el público ubicadas sobre brazos móviles que giran con el eje central.

En este teatro, según nos parece, se pretende unir en forma dinámica el teatro de escena superpuestas simultáneas con el de escenas anulares, también simultáneas, que rotan en torno a un eje; el espectador también gira, probablemente en sentido inverso a éstas, pudiendo adquirir, gracias a los brazos móviles que sustentan las butacas, un movimiento ascendente o descendente (vertical). El efecto de dinamismo puede acentuarse aún más con la ayuda de los múltiples recursos técnicos audiovisuales de que se dispone actualmente.

II. LAS SALAS DE TEATRO DE SANTIAGO.

1. Las salas actualmente en uso son las siguientes :

Ubicación	Nombre	Capacidad	Dirección	Compañía (variable)
1.—a—	Antonio Varas	502	Morandé 25	ITUCH
2.—	Atelier	92	Huérfanos 714	
3.—b—	Bulnes	160	Av. Bulnes 188	TECKNOS
4.—	Callejón	?	Mac Iver 273	
5.—e—	Camilo Henríquez	210	Amunátegui 31	TEUC
6.—d—	Cariola	1175	San Diego 224	SATCH
7.—	Caupolicán	?	San Diego 858	
8.—f—	Maru	148	Huérfanos/ San Antonio	Cía. Leguía-Córdoba
9.—g—	Moneda	271	Moneda 920	Cía. Durante-Vargas
10.—h—	Municipal	1430	Agustinas/ San Antonio	
11.—k—	La Comedia	192	Huérfanos 735	ICTUS
12.—m—	Petit Rex	120	Merced 349	Cía. de los Cuatro- Susana Bouquet- Club de Teatro
13.—	Sala Mozart	?	Av. Apoquindo 3384	
14.—n—	Silvia Piñeiro	814	Tarapacá 11	Cía. Silvia Piñeiro
15.—r	Talia	149	San Diego 224	
16.—	Teatro Carpa	?	Alameda 1461	TEUC

2. Esquemas de las salas de teatro de Santiago.

La organización del espacio de las salas de Santiago obedece a la acción de un público (considerado como una unidad monolítica situada en una envolvente espacial adecuada, que constituye la sala) enfrentando un umbral a través del cual se contempla la escena (considerada como una caja ilusionística independiente).

La anatomía de la sala se configura entonces a partir de la Sala y la Escena.

La Sala recibe al público coadyuvada por servo-espacios, (hall, baños, guardarropías, etc.), y la escena, con los servo-espacios de sus elementos instrumentales y humanos, acoge a los actores.

Otro rasgo de espacios surge del edificio en sí mismo, que impone los recintos inherentes a su metabolismo, y de los desplazamientos humanos que generan canales de circulación.

Son en consecuencia 7 tipos de espacios los que están implícitos en un edificio teatral :

- E Sala
- e Servo-espacios del público : hall, guardarropía, baños (b), etc.
- c Circulación del público
- o Administración y espacio propio del metabolismo del edificio.

A Escena

- a Servo-espacio de la escena: camarines, bodegas, maquinaria escénica, control de luces, proyecciones, baños(ba), etc.
- ca Circulación de actores, técnicos y auxiliares.

3. Análisis.

Ninguna de estas salas, con la sola excepción del Teatro Municipal, que merece una mención aparte, pertenece al orden del "Edificio teatral". Se trata de salas que forman parte de un edificio destinado a otro fin, generalmente edificios de rentas, oficinas y departamentos. Carecen, en consecuencia, de forma exterior. No existe el juego volumétrico o la luz del sol que signifique el espacio teatral; hay más bien un cierto anonimato arquitectónico que hace pensar al teatro como una actividad, si no del todo oculta, al menos literalmente subterránea.

Las razones que condicionan esta situación del espacio destinado al teatro son principalmente de orden económico, tanto en lo que concierne a la relación entre el nivel de la actividad teatral y su público, como a otras relaciones que requieren un enfrentamiento a nivel de equipamiento cultural en el planeamiento urbano.

Algunas de las salas mencionadas son adaptaciones de recintos destinados originalmente a otros usos: **El Atelier** es sólo un local de una galería comercial; el teatro del **Callejón**, un salón de una vieja casa; y el **Maru**, un grupo de bodegas subterráneas.

Ninguna de las salas presenta una definida exclusividad o primordialidad funcional para el teatro, y no a causa de la doble finalidad teatral y cinematográfica, sino a causa de una indefinición inicial, a nivel de programa de un proyecto, sobre el destino futuro de la sala, en la que el espectáculo teatral es una mera posibilidad, quizá la más incierta.

Las salas que toman más compromiso con el espectáculo teatral son probablemente el **Cariola**, el **Antonio Varas**, y el **Silvia Piñeiro**. Este último dotado además de una excelente acústica.

En otras salas, como el **Camilo Henríquez** y el **Bulnes**, prima la acción de sala de conferencias sobre la factibilidad teatral.

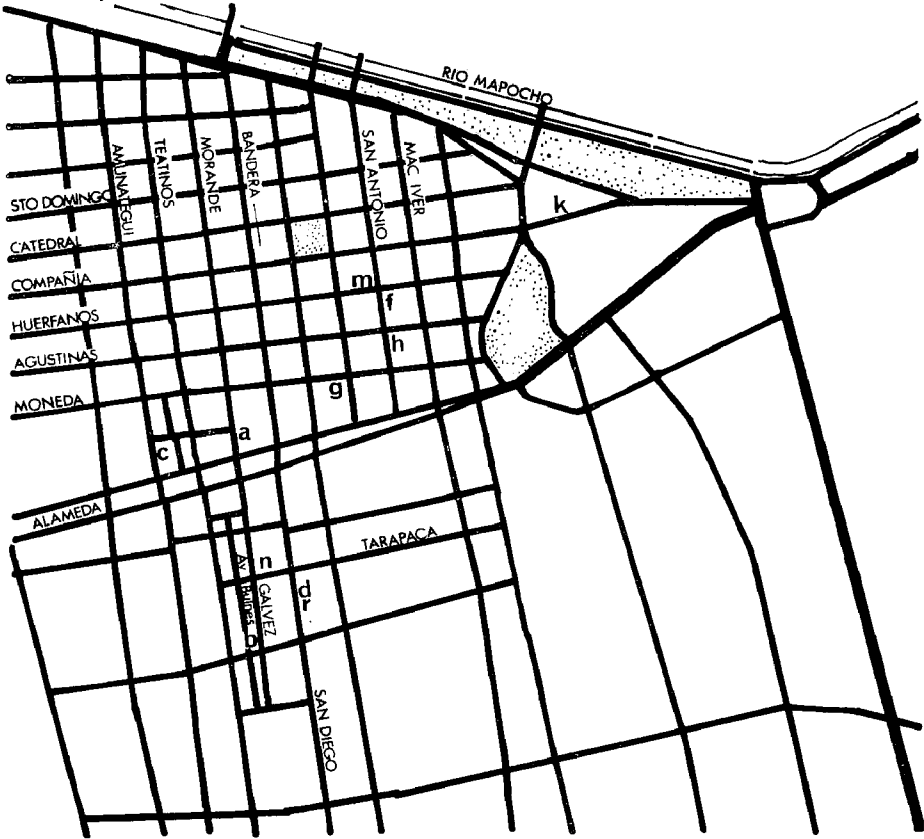
El **Petit-Rex**, adyacente al **Rex**, y el **Talia**, adyacente al **Cariola**, no son sino servo-espacios del universo escénico de las salas madres. Son primordialmente salas de ensayo en las que la independencia relativa de funcionamiento es una posibilidad apenas contemplada.

El **Moneda** y **La Comedia** son salas que quedan dentro del marco definido por la fisonomía actual de la actividad teatral nacional, su público y las determinantes de orden financiero del edificio. Dentro de tal contexto ofrecen una adecuación espacial satisfactoria.

SALAS DE TEATRO DE SANTIAGO

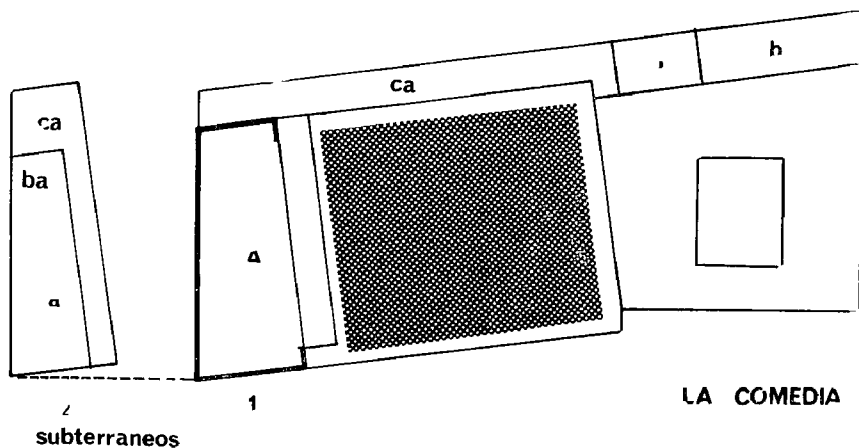
UBICACION EN EL PLANO DE SANTIAGO	I
LA COMEDIA Y MONEDA....	II
ANTONIO VARAS	III
SILVIA PIÑEIRO	IV
CAMILO HENRIQUEZ	V
BULNES	VI
MUNICIPAL	VII

Las salas de teatro de Santiago



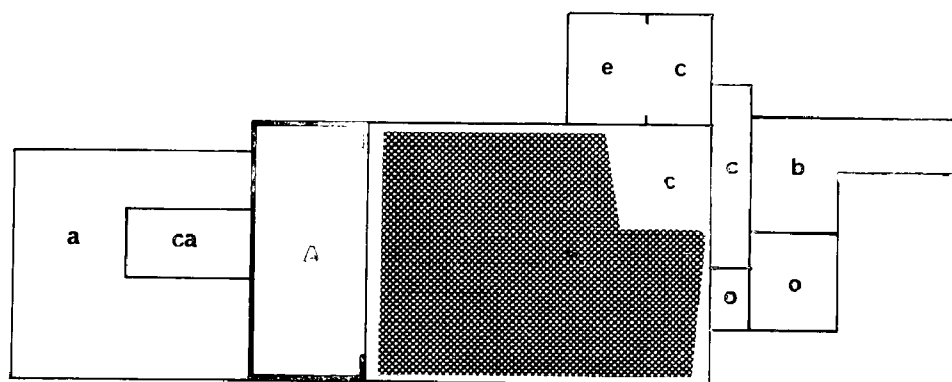
UBICACION

esquemas de las salas de Santiago



LA COMEDIA

0 5 10m

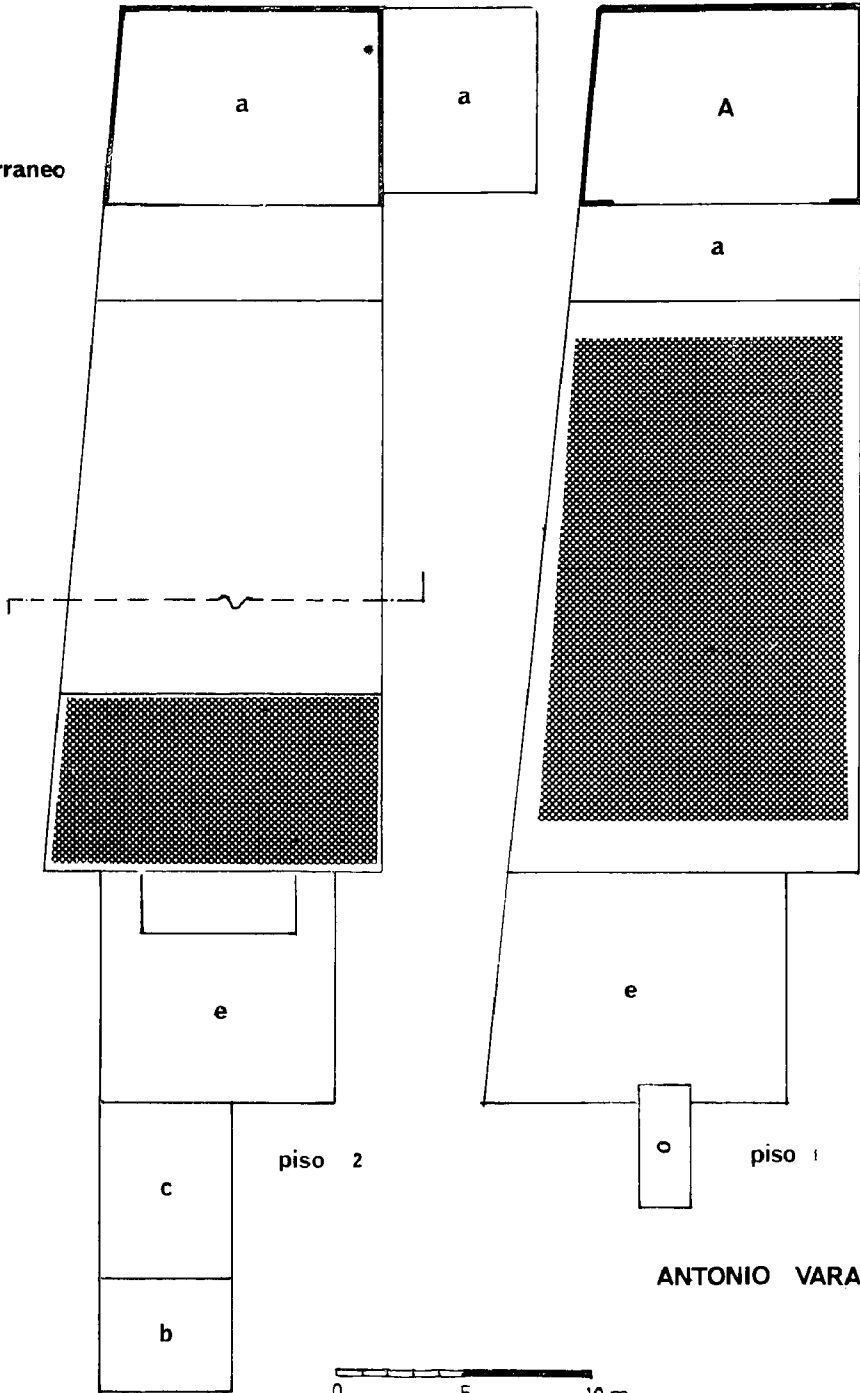


piso subterraneo

MONEDA

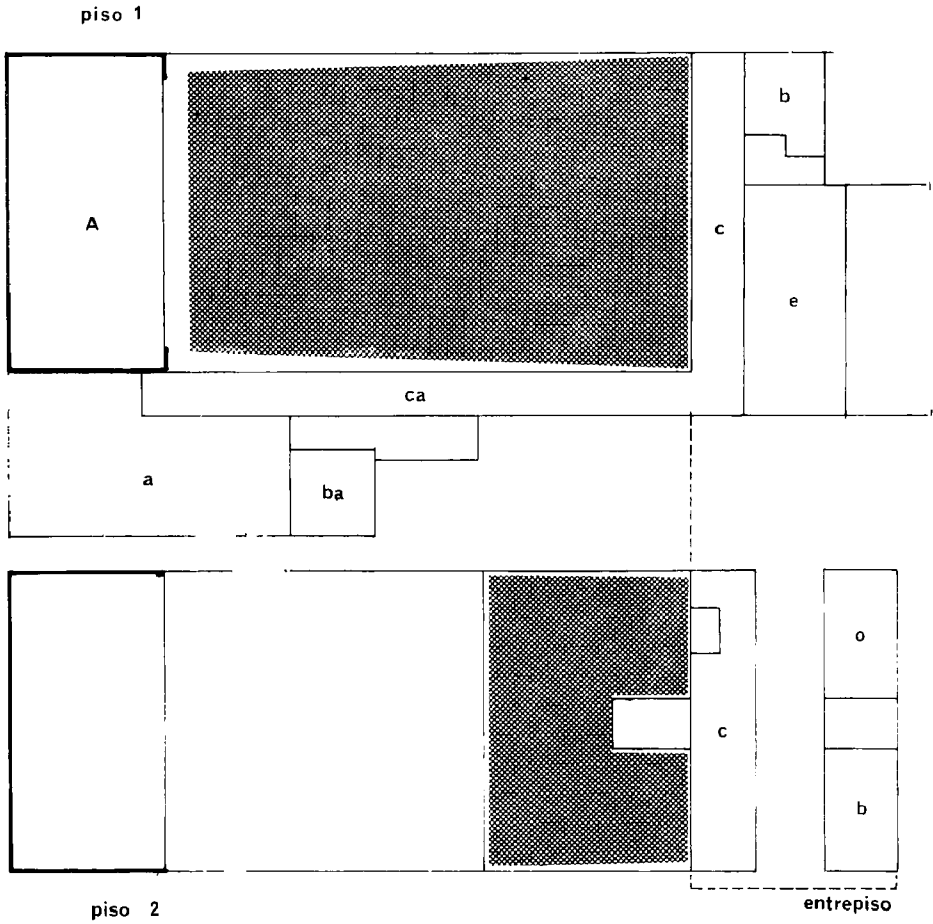
0 5 10m

subterráneo



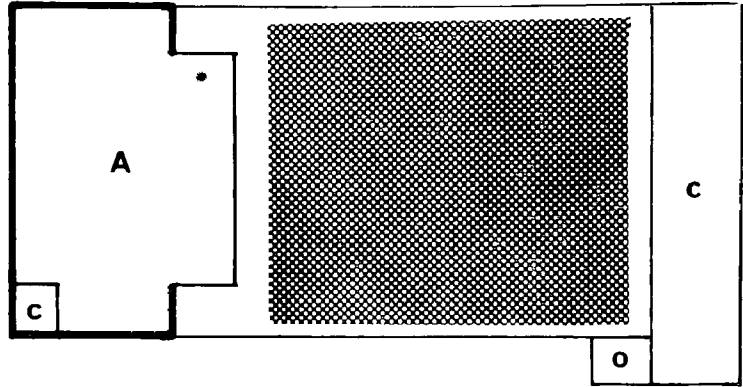
ANTONIO VARAS

0 5 10 m

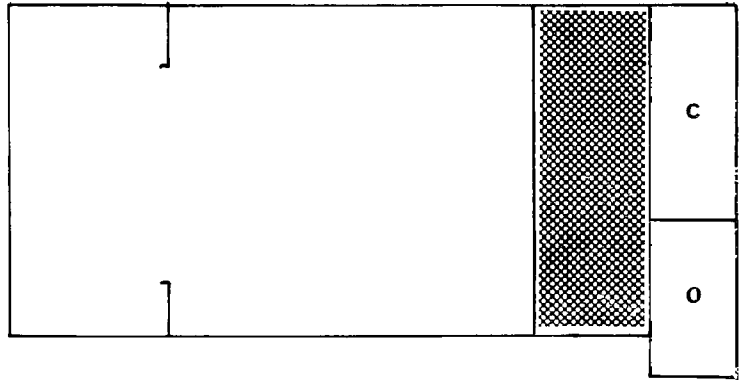


SILVIA PIÑEIRO

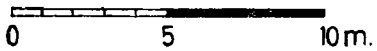
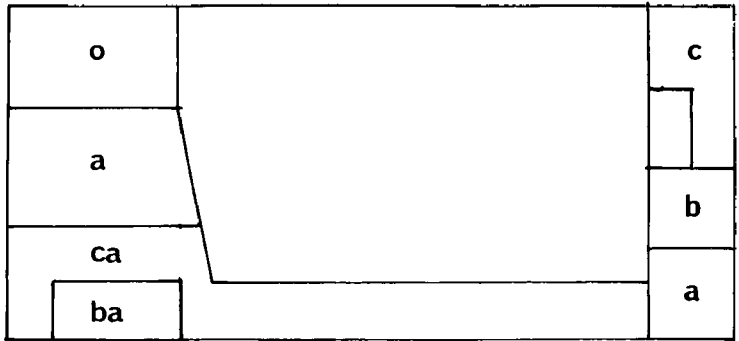
piso 1



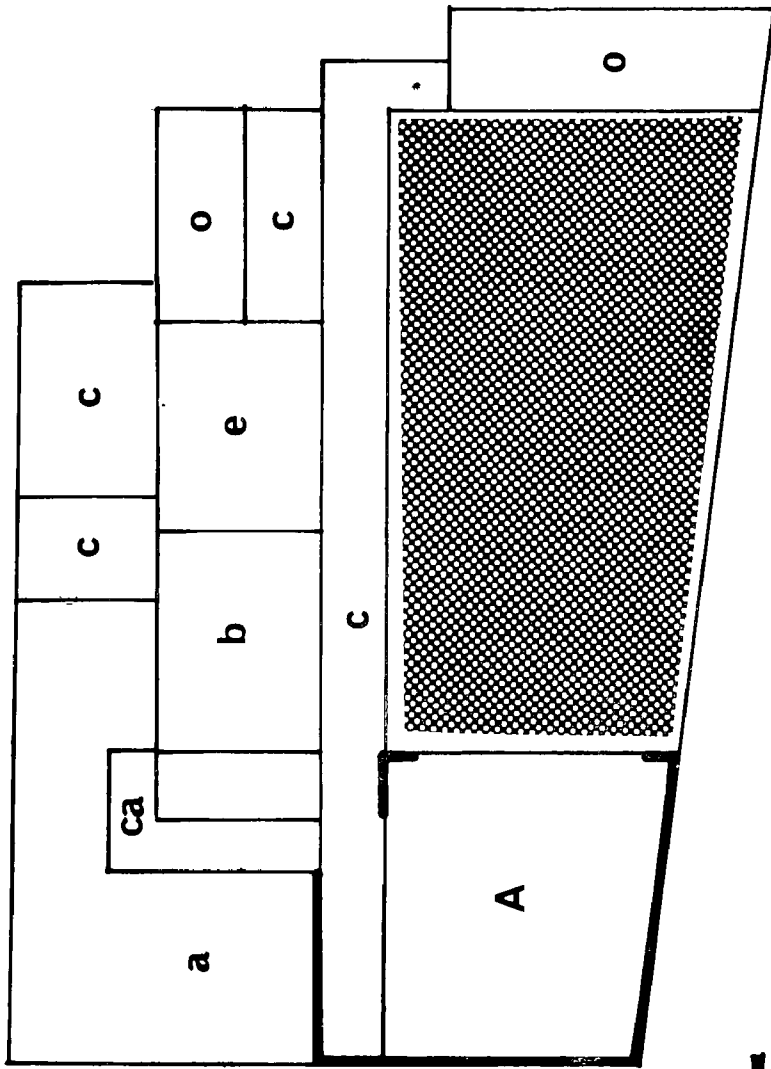
piso 2



subterraneo



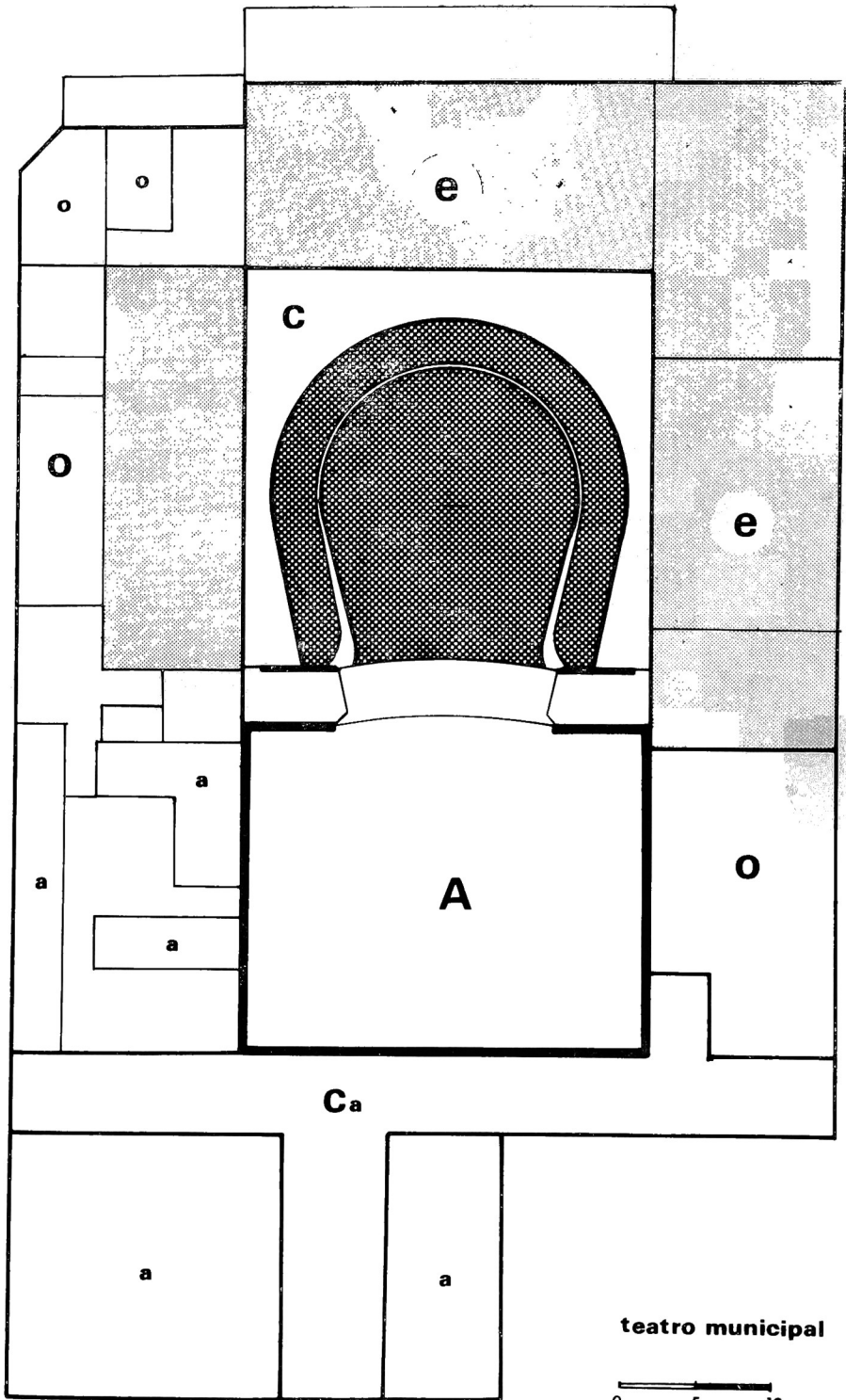
CAMILO HENRIQUEZ



piso subterráneo



BULNES



Algunas de las salas actualmente usadas por el cine fueron originalmente teatros que, mediante el simple añadido de parlantes y ecrán, se adecuaron al cine (**Alameda, Hollywood, Marconi**). Otras salas como el **Opera**, el **Victoria** y el **Cousiño** son empleadas actualmente por géneros no propiamente teatrales.

Existen en construcción dos salas más: el **Aula del Conservatorio Nacional de Música** y el **Teatro del Instituto Nacional**.

Todas las salas, con la excepción del teatro Caupolicán y el teatro Carpa, corresponden (dentro de la sistematización del espacio escenográfico que se ha expuesto) al esquema "inscripción en un rectángulo", es decir, escena a la italiana: sala y escena separadas y opuestas.

El teatro **Carpa** y el **Caupolicán** corresponden a la noción de "inscripción en un círculo", teatro a la redonda, escena central.

El nivel de las disponibilidades de elementos técnicos es muy bajo; aparte de la instrumentalidad, estrictamente mínima y esencial, no se ofrece nada más. La iluminación es prácticamente el único elemento utilizado, la maquinaria escénica no cuenta mucho en la puesta en escena (muchas veces simplemente no existe).

Las condiciones de orden acústico son en general satisfactorias, en parte, por el reducido tamaño de las salas.

4. El Teatro Municipal.

(Federico Peña Mohr).

"Resplandeciente de luces y de entusiasmo se inauguraba la noche del 17 de Septiembre de 1857, con la representación de "Ernani", de Verdi, y un acto oficial en que el Intendente, don Jerónimo Urmeneta, acompañado por veinte señoritas, entonaron el Himno Nacional, coreado por la concurrencia de esa noche memorable. Quedaba consagrada así la iniciación de una etapa gloriosa de la vida de la ciudad, y a lo largo de la cual se desarrollarían actividades artísticas de alto rango.

"En el salón filarmónico, una orquesta reducida tocaba música ligera, la que era aprovechada por la concurrencia para bailar en los intermedios, incrementando así la vida social.

"Antes de terminar ese año 1870 y en la misma fecha, 8 de Diciembre (incendio de la Iglesia de la Compañía de Jesús), ocurrió otro famoso. El Teatro Municipal daba un concierto de Carlota Patti. Concluída la función, cuando los pasillos estaban repletos de gente que se retiraba lentamente, se apagó de repente el gas; pero nadie se alarmó creyendo sólo que un guardián solícito habría cerrado las cañerías antes de tiempo. Era que el incendio había comenzado. Al salir los últimos espectadores se vieron las llamas asomando por la parte del proscenio. Un cuarto de hora después el teatro entero era un hogar que lanzaba al cielo bocanadas de fuego.

Un verdadero acontecimiento social, dice un cronista de esa época, fue la inauguración del Nuevo Teatro Municipal (18 de Julio de 1873). Además de inaugurarse el nuevo coliseo se presentaba la primera compañía lírica, venida directamente desde Italia; estrenándose al mismo tiempo una nueva ópera para Chile: **La Fuerza del Destino**.

“El terremoto del 16 de Agosto de 1906 dañó considerablemente el Teatro Municipal y fue necesario reforzarlo con hormigón armado que por aquellos años en nuestro país recién se empezaba a usar. La inauguración oficial del teatro restaurado fue el 18 de Septiembre de 1910.

“Un nuevo incendio afectó al teatro el 24 de Mayo de 1924. No tomó las proporciones del anterior, quemándose sólo una parte del escenario.

“Con el deseo de mejorar la estructura arquitectónica del teatro se encargó un proyecto de transformación a los arquitectos Fernando Valdivieso y Fernando de la Cruz.

“En 1947 se pensó hacer transformaciones de importancia y devolverle en lo posible, al teatro, su belleza perdida. El Alcalde y el consejo del teatro formado por los regidores señores Valdés, Gutiérrez Phillips y Frías, encargaron los planos al arquitecto de obras municipales Sr. Secchi.

“En 1958 no se hicieron transformaciones que alteraran la fisonomía del teatro; simplemente se reconstruyeron aquellas partes que se encontraban en mal estado.

“El partido general como el diseño de la planta son sumamente simples, y ambos están encuadrados dentro de las normas de la arquitectura teatral europea de comienzos del siglo XIX.

“Nuestro edificio está compuesto por tres cuerpos principales, uno central que comprende la sala de espectadores, y los dos laterales destinados a los servicios”.

El ya centenario Teatro Municipal es la única sala de Santiago que representa al edificio teatral, aunque evidentemente ya fuera del contexto contemporáneo y el momento social y político de nuestra realidad actual.

La capacidad actual del Teatro Municipal es de 1.473 espectadores:

Galería	110
Sillones de orquesta	266
Platea	282
Palco 1º orden	179
Palco 2º orden	198
Balcón	165
Anfiteatro	211
Palco Presidencial	31
Palco Municipal	31

1.473

CONCLUSIONES

a) Aun cuando las obras del pasado necesitaran de muy poco para ser representadas; aun cuando la imaginación del escenógrafo someta el espacio escénico a las exigencias de la representación, nuestros teatros son inadecuados para las obras de gran aliento, tales como las tragedias griegas, los dramas de Shakespeare, las obras de los grandes clásicos franceses, incluso algunas obras actuales, como las de Ionesco.

b) Esta inadecuación consiste principalmente en la falta de flexibilidad, a causa, quizás, de la excesiva convergencia del espacio sobre un centro de gravedad que descansa en el centro del marco escénico. Esta convergencia somete al hecho teatral y lo limita.

c) Otro factor de inadecuación se encuentra, quizás, en la relación entre la visión del mundo de la sociedad contemporánea y la visión ofrecida en el marco escénico.

Podemos citar libremente la opinión del Sr. Claudio López, al respecto: Parece ser que en la caja óptica el Teatro vive un mundo separado, ilusorio, convencional, correspondiente a una noción selectiva del arte y de la realidad, mostrada como a través de una "cuarta pared", en tanto que la visión del mundo del hombre actual busca más que el espejo de la sociedad, la intuición de lo esencial. Ya no basta observar el trozo de vida; ahora se quiere una vida entera. A un existir rápido, confuso y electrizante, propio de nuestra época, el hombre pide una expresión de lo simultáneo. (Claudio López: EL ESPACIO EN EL EDIFICIO TEATRAL. Seminario, 1959. Facultad de Arquitectura, Univ. de Chile, pp. 36 y 37).

d) Se hace necesario, pues, en las nuevas concepciones del espacio teatral, liberarse un tanto de la idea de mostrar para dar lugar a la sugerencia; evadirse del marco escénico, para multiplicar los lugares de acción y dar expresión a lo simultáneo; desenclavar el centro de gravedad y tornarlo dinámico; reforzar la unidad de la sala y escena.

"Porque ahora, sala y escena no son dos puntos separados. En la escena no se pinta un mundo que el espectador observe por casualidad a través de una cuarta pared. Hoy la nueva arquitectura dramática concibe un mundo entero de leyes propias, pero que forman con la sala una unidad de composición que da al Teatro su propia verdad". (Claudio López, l. c., p. 42).

SRA. MARTA QUINTANA DE RAPOSO.

Es egresada de la Escuela de Arte de la Universidad Católica de Chile y titulada de profesora de Artes Plásticas en la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación de la misma Universidad. Actualmente desempeña el cargo de prof. auxiliar de Pintura en el Departamento de Artes Plásticas.

