

## **Una mirada crítica sobre la historiografía del teatro chileno.**

**Fabián Escalona**

**(Universidad Diego Portales y Universidad Alberto Hurtado, Chile)**

En el año 1820, se leía en el telón de boca de uno de los primeros teatros existentes en Chile, el Coliseo de la Plazuela, la frase: "He aquí el espejo de la virtud y el vicio, miraos en él y emitid el juicio".

Casi dos siglos más tarde, y una vez más en torno a la actividad escénica chilena, nos es posible rastrear esta otra sentencia: "El teatro, en tanto lugar privilegiado de plasmación de modelos de autopercepción, que constituyen la base de toda propuesta identitaria, proporciona herramientas muy útiles a la hora de intentar reconstruir la identidad colectiva nacional"<sup>1</sup>.

En ambas sentencias, lo que aparece ante los ojos del lector parece ser la evidencia de que *el teatro guarda una íntima relación con la sociedad en la que tiene su origen*. El teatro hablaría, de alguna forma, de la identidad de la sociedad a la cual pertenece.

La certeza de la existencia de una relación entre el teatro y la identidad nacional ha marcado fuertemente, tanto la escritura teórica teatral chilena, como la historiográfica, y específicamente la realizada en torno de la dramaturgia, elevando esta relación a la categoría de matriz interpretativa predominante en el ámbito de la investigación académica y en el de la educación teatral, en las cátedras de historia del teatro, por ejemplo. De esa manera, cabría preguntarse por los mecanismos mediante los cuales el teatro realizaría tal acto discursivo en torno a la sociedad. Si nos aventuramos a realizar el ejercicio de rastrear, sumariamente sin duda, las características que tendría la relación antes mencionada, el resultado sería más o menos el siguiente.

En la época de la construcción del estado-nación, a principios del siglo XIX, las clases dirigentes buscaron insuflar al naciente Estado un sentimiento de Nación, que justificara la creación de aquel nuevo marco administrativo que era el Chile

---

<sup>1</sup> Soledad Lagos, "Modelos de identidad(es) y teatro chileno en las primeras tres décadas del siglo XX", en *telondefondo, Revista de Teoría y Crítica Teatral*, [www.telondefondo.org](http://www.telondefondo.org), año 2, N° 4, Diciembre de 2006; p. 2.

independiente. Es así que el teatro se convierte en un instrumento de educación cívica. Al respecto, María de la Luz Hurtado señala que "...ya instalada la República en 1818, uno de los primeros actos del gobierno triunfante fue construir un Coliseo teatral para representar comedias", y cita a Camilo Henríquez, quien por esa época afirmaba que "la musa dramática es un gran instrumento en manos de la política" y que "el pueblo se educa en el teatro... en nuestras circunstancias actuales, el teatro debe inspirar odio a la tiranía, amor a la libertad y, en fin, máximas liberales"<sup>2</sup>.

Tal tarea la realizará el teatro desde una estética predominantemente romántica, que llegó a Chile desde las metrópolis europeas, principalmente desde Francia e Inglaterra, lugares en que la clase dirigente solían recibir su instrucción.

En la segunda mitad de ese siglo, tanto en la literatura como en las artes en general, y en la dramaturgia en particular, predominará el costumbrismo como corriente estética, lo que responde claramente a la inquietud de algunos sectores de intelectuales chilenos, quienes al ver que el romanticismo de principios de siglo contribuía a construir una visión de nuestro país altamente extranjerizante, abogaron por un arte y literatura que reflejara *lo chileno*, desde una institución que se conoció como la "Sociedad Literaria", en cuya sesión inaugural, el intelectual José Victorino Lastarria "plateó la necesidad de hacer una literatura que sea el reflejo de las preocupaciones de la sociedad chilena, libre de influencias extranjeras..."<sup>3</sup>.

Años más tarde, en la dramaturgia devenida de los teatros universitarios, hacia fines de la primera mitad del siglo XX, la pregunta por *lo chileno* vuelve a ser medular: dentro de los principios vectores establecidos por el grupo de estudiantes que, en 1941, fundarán el Teatro Experimental de la Universidad de Chile se encuentra la formación de dramaturgos que generaron, una vez más, un *teatro chileno*. Ello encuentra su consumación en la denominada generación dramaturgica del 50 y 60, quienes asumirán tal búsqueda desde las distintas vertientes del realismo y, en algunos casos, desde el brechtianismo.

---

<sup>2</sup> María de la Luz Hurtado, "Paradojas del teatro Chileno en dictadura y en la transición democrática", *Primer Acto*, Nº 299. Gráficas Algarán S.A. Alcalá de Henares, 2003; p. 55.

<sup>3</sup> Remberto Latorre Vázquez, *Historia del Teatro Chileno*, Santiago, Chile, Edición del Departamento de Teatro, Universidad de Chile, 1998; p. 21.

La idea de la existencia de la relación entre teatro e identidad se complejiza en los largos años de la dictadura militar chilena, pues *lo chileno* se presenta necesariamente conflictivo para los creadores teatrales, dada la preponderancia de un discurso oficial en torno a la identidad, que guarda tintes fascistas y nacionalistas.

La generación de una impostada autopercepción proveniente de la autoridad *de facto* de la época, fortalecida por el control que ésta ejerció en la gran mayoría de los medios de comunicación masiva (radio, prensa y televisión), y la intervención de todas las universidades (en el caso de la Universidad de Chile por ejemplo, bastante más de la mitad de la planta de los profesores fue exonerada y gran parte de los estudiantes, expulsados), produjo la coexistencia de dos discursos en torno a la identidad nacional: uno homogéneo y libre de disidencias y otro abiertamente fracturado en lo simbólico.

Desde el teatro esto es dejado en evidencia por el dramaturgo nacional Marco Antonio de la Parra, al decir en una entrevista:

Yo creo que en nuestro país se vive una situación hipnótica. Estamos hipnotizados en una gran fábrica de sueños. Y es difícil que el teatro compita con el mundo hipnótico porque es un sueño, pero es un sueño paralelo (...) Me explico: yo estoy siendo comparsa, porque soy protagonista del sueño de otro. Entonces, ¿cómo voy a tener derecho a crear un espacio mágico que no rompa el sueño del otro? Ahora bien, el realismo es ahora algo mágico. Si pones la realidad en el teatro, no te la creen, porque no pueden creerlo. La realidad es tan atroz frente a este sueño que estamos viviendo que el que la dice aparece como loco o mentiroso<sup>4</sup>.

El teatro, entonces, buscará nuevos mecanismos expresivos para nominar el horror que permanece innominado en el discurso oficial, alejándose del realismo y haciendo ingresar al teatro nuevos lenguajes expresivos.

Finalmente, en la transición democrática se pueden registrar dos movimientos claramente reconocibles: uno inmediatamente posterior a la dictadura, que buscará recomponer los lazos simbólicos identitarios rotos por la dictadura, y otro, que seguirá al anterior, que continúa hasta nuestros días, y que

---

<sup>4</sup> Grinor Rojo, "Muerte y resurrección del teatro chileno, 1973-1983", España, Ediciones Michay, noviembre de 1985; p. 50.

responde principalmente a la generación de creadores noveles, en su mayoría formados luego de los 90, para quienes la pregunta por *lo chileno* pierde claridad en un contexto en que coexisten numerosas micropoéticas y en las que lo transnacional y globalizado hace borrosa la existencia de una identidad nacional clara, monolítica o dominante. Al respecto me parece ilustrativa la obra *El Último Heredero* (2008) de Jaime Lorca: en ella Huacho, uno de los personajes, cada vez que se adscribió a un proyecto identitario y luchó por él, vio cercenada una parte de su cuerpo.

Un ejercicio como el que he realizado, claramente superficial (principalmente por su corta extensión y las omisiones que ello le impone), en la que se dibuja una especie de línea continua en torno a la relación teatro-identidad, desde los albores de nuestro país hasta hoy, me parece sin embargo muy útil, ya que responde en gran medida a la forma en que la tradición teórica teatral chilena, y principalmente la que estriba en el análisis del texto dramático, ha construido dicha relación, y en tanto que ejemplifica, en mi opinión, las opacidades que guarda un relato de tales características.

La primera pregunta que cabe hacerse en torno a ese relato es ¿acerca de qué habla? ¿Habla de teatro? En mi opinión habla poco y mal acerca de los fenómenos teatrales que abarca, pues claramente los agota bajo la premisa *el proyecto identitario en cuestión es tal, por tanto el teatro será tal*, dejando de lado toda dimensión espectacular, e incluso empobreciendo el análisis de la dimensión estética, pues sobreentiende que *si la estética dominante es tal, es porque es la que mejor se adscribe al proyecto identitario que lo sustenta*. Esta construcción discursiva arrasa con la complejidad del fenómeno teatral, simplificándolo a la lógica del contenido, poniéndolo en relación con los intereses de la clase o el grupo al que va dirigida la obra.

En tal sentido Pierre Bourdieu, hablando del arte en general, afirma:

Este enfoque, que en sus formas más caricaturescas subordina al escritor o artista a las limitaciones de un medio o a las demandas directas de una clientela, sucumbe a un finalismo o a un funcionalismo ingenuo pues deduce directamente la obra de la función que le sería

socialmente asignada. A través de una especie de cortocircuito, hace desaparecer la lógica propia del espacio de producción artística<sup>5</sup>.

En otras palabras, en un relato como el que he esbozado, la dimensión estética de todo movimiento u obra, todo aquello que tiene de propiamente artístico, se ve soslayado en pos del análisis de *la función que le otorga el discurso social del que es deudor*, y pone el acento en su recepción y finalidad, interpretando como una consecuencia de éstos los mecanismos estéticos y elementos expresivos puestos en juego en su creación.

Quizás el relato aporte, entonces, elementos para enriquecer la lectura de la identidad. En mi opinión tampoco lo logra eso, pues los procesos a que hace referencia responden a análisis venidos de la antropología, la sociología y la historiografía y, en ellos, el teatro no enriquece las lecturas forjadas en torno a los procesos identitarios en cuestión, sino que es visto como una consecuencia más de estos procesos, los evidencia o simplemente los ejemplifica (en la lógica que se señalaba al comienzo, que entiende al teatro como *espejo de la realidad*).

Finalmente, es posible, en cambio, aseverar que habla de la relación teatro-identidad (ya he señalado que, en mi opinión, sin enriquecer mucho las lecturas ni del uno ni de la otra), pero presentándola como algo directo, inmediato, sin cuestionar las condiciones en que esa relación se da y omitiendo el carácter problemático de ésta.

En torno a la articulación teatro-identidad, una fundamental aclaración la recogemos de un ensayo de Eduardo Grüner, quien señala que:

Todo grupo o clase dominante –y lo mismo vale para quienes le disputen esa dominación- necesita crear consenso, necesita crear y ‘naturalizar’ un conjunto de *creencias* que sean asumidas como propias por los sectores dominados (...) así es cómo se ‘producen’ las llamadas identidades (nacionales, sociales, raciales, religiosas o culturales)<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> Pierre Bourdieu “¿Y quién creó a los creadores?”, en *Sociología y cultura*, México, Grijalbo, 2002; p. 226.

<sup>6</sup> Eduardo Grüner “¿Multiculturalismo o Conflicto Cultural?”, en Halima Tahan (comp.), *Escenas Latinoamericanas*, Buenos Aires, Ediciones Artes del Sur, 2006; p. 255.

Siguiendo a Grüner, podemos afirmar que el teatro no es un simple producto de un determinado proyecto identitario, al que no refleja ni expresa simplemente, sino que forma parte activa de la constitución de tales proyectos, en tanto que objeto cultural.

En éste punto, un análisis del sociólogo francés Jean Duvignaud resulta muy esclarecedor: en *Espectáculo y Sociedad*, investiga la forma en que el teatro ingresa en lo social, en el campo de la cultura, en tanto que espectáculo.<sup>7</sup> El análisis, que parte de la comparación entre las ceremonias de las sociedades no-históricas (o ágrafas) y las ceremonias sociales presentes en las sociedades históricas, permite afirmar al autor que, a diferencia del rito mágico, que explica y sostiene simbólicamente la estructura de las sociedades arcaicas, el rito teatral aparece como una ceremonia social que carece de efectividad, ya que mientras el rito mágico tiene una incidencia directa y real en lo social, el teatro *representa una acción* para convertirla en un discurso simbólico acerca de lo social, reafirmando su carácter mimético, estético y artístico, propios de ese campo; en otras palabras, el rito mágico realiza una acción en el campo de lo social mientras que el teatro *representa una acción*, sin llegar a realizarla. Duvignaud afirma que "la frontera entre el teatro y la vida social pasa por esta sublimación de los conflictos reales. La ceremonia dramática es una ceremonia social diferida, suspendida. El arte dramático sabe que florece al margen de la vida real"<sup>8</sup>. Nuestro autor nos esboza así la existencia de un punto en que sociedad y teatro se juntan, punto que es a la vez unión y frontera entre una y otro. El análisis, que en su desarrollo continúa plasmando las complejidades de la relación entre el teatro y la sociedad, permite al sociólogo sostener que

aquellos cándidos que quieren convertir al teatro en el *reflejo* o en la *expresión* de una sociedad o de una *visión de mundo*, dejan de lado las verdaderas relaciones que se establecen entre las estructuras sociales y la creación dramática; y que las relaciones entre la estética viviente y la sociedad son infinitamente más profundas de lo que comúnmente se dice"<sup>9</sup>.

---

<sup>7</sup> Jean Duvignaud, *Espectáculo y sociedad*, Caracas, Tiempo Nuevo, 1970 (trad. de C. M. Nones de Guillet).

<sup>8</sup> Idem; p. 28.

<sup>9</sup> Idem ;p. 31.

Con todo lo anterior, podemos afirmar, junto con Grüner, que en la constitución de las *identidades*, la naturalización de creencias es fundamental y que en ese proceso de naturalización, lo que llamamos *cultura* juega un rol central. Es así que podemos ver que el teatro, en tanto que objeto cultural y ceremonia social, necesariamente desempeña un rol. Luego, con Duvignaud, reconocemos lo complejo y problemático de las condiciones en que desarrolla tal rol, puesto que el teatro se relaciona con lo social desde su carácter ficcional, como simbolización de una acción, y, en tanto tal, afirma por una parte su ineficacia como ceremonia, y, por otra, la especificidad que guarda el teatro frente a las otras ceremonias sociales como objeto estético. Todo ello impide sostener una relación directa entre teatro e identidad.

Aquel componente artístico y estético propio del teatro, que lo caracteriza como *campo*, es lo que necesariamente condiciona la relación entre lo social y lo teatral, y, explicita claramente Bourdieu, cuando afirma que:

La historia [en este caso del teatro] es lo que define los medios y límites de lo pensable y hace que lo que ocurra en el campo no sea nunca el reflejo directo de las limitaciones o demandas externas, sino una expresión simbólica, refractada por toda la lógica propia del campo. La historia... es ese prisma que se interpone entre el mundo externo al campo y la obra de arte, provocando en los acontecimientos externos...una verdadera refracción<sup>10</sup>.

Cuando he reconstruido sucintamente la forma en que se ha desarrollado gran parte de la historiografía y la teoría del teatro chileno, en torno a la relación teatro-identidad, he señalado que era mi intención el caracterizar las opacidades que ese relato guardaba. En mi opinión es esto último, lo señalado por Bourdieu, lo que sintetiza la omisión más peligrosa que se desprende de aquella lectura dominante: que lo que se deje de lado sea precisamente la lógica de *campo* a la que responde el teatro, y que es en el seno de su propia tradición donde se debe analizar su desarrollo y evolución.

---

<sup>10</sup> Idem; p. 235-236.

Lo que debía ser una herramienta más dentro del análisis de lo dramático y teatral de nuestro país, se ha convertido en la lectura más recurrida y las consecuencias más evidentes de ello son la exclusión de ciertos artistas teatrales de la historiografía del teatro chileno (el caso ejemplar del dramaturgo chileno Oscar Stuardo, prácticamente excluido del relato historiográfico nacional, resulta esclarecedor), que por no ingresar en la lógica de lo identitario (ni en lo temático ni en lo formal), no pueden formar parte de un relato construido sobre la base de la relación del teatro con la identidad, o bien la generalización que se realiza respecto de periodos históricos del teatro chileno que, al centrar su mirada en lo identitario, difuminan las especificidades que pueden presentar autores puntuales, en lo relativo a sus propuestas estéticas, dentro de escuelas, estilos o generaciones.

Finalmente, es necesario señalar la aparición, en la última década, de al menos dos trabajos que, en mi opinión, al rescatar la relación teatro-identidad, expresan y plasman la necesidad de resaltar la lógica del campo específico de lo dramático y teatral, sin reducir a esa relación las propuestas estéticas de los fenómenos analizados: me refiero al texto citado al comienzo, de Soledad Lagos "Modelos de identidad(es) y teatro chileno en las primeras tres décadas del siglo XX", y a "Teatro Chileno y Modernidad: Identidad y Crisis Social" de María de la Luz Hurtado. En ambos casos, si bien se trabaja la relación teatro-identidad, lo hacen centrando la mirada en las condiciones específicas del campo dramático-teatral, lo que, en mi opinión, es absolutamente necesario al abordar tal relación de manera que la lectura del fenómeno teatral se vea enriquecido al ser analizado desde el prisma de *lo identitario*.

[fabianescalona@gmail.com](mailto:fabianescalona@gmail.com)



### **Abstract**

In Chile, the common interpretation of the theater phenomenon according to what identity means, has created the beginning of a lot of reading, not only in theory, but also in theater critique, making a change on the articulation "theater - identity" into the most important interpretative mold in such reflection. This work interrogates the theoretical performance that such think would currently keep; it also examines the characteristics that the critique has taken, when tackling the history of Chilean theater, it has focused on its identity personality and finally it goes through the ideological and theoretical budgets of what such practice lays on.

**Palabras claves:** Historia - Teatro- Identidad - Crítica - dramaturgia chilena contemporánea

**Key Words:** History - theater - identity - critique - Chilean contemporary Dramaturgy