

Apuntes historiográficos sobre canon e historia del teatro chileno

Historiographic Notes on the Canon and History of Chilean Theatre

Milena Grass Kleiner

Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile
mgrass@uc.cl

Mariana Hausdorf Andrade

marianahausdorf@gmail.com

Nancy Nicholls Lopeandía

Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile
nnicholls@uc.cl

Resumen

El presente artículo pone en cuestión los procesos de canonización dentro del campo teatral chileno y su relación con la historia y la historiografía teatral. Con este objetivo se analizan dos asuntos: la producción de historias del teatro chileno, circunscritas a la caracterización de las obras que abordan el periodo entre 1973 y 1990, y la comparación de las antologías de teatro chileno comisionadas por el Estado en el marco del centenario y bicentenario respectivamente. Se reconoce en ambos casos, en la elaboración de historias del teatro y en la construcción de antologías nacionales, una importante relación con los procesos de canonización y al mismo tiempo invisibilización de distintos proyectos teatrales.

Palabras clave:

Historia - historiografía - canon - teatro chileno.

Abstract

This paper discusses the canonization processes in the field of Chilean theatre and its relation to local theatre history and historiography. We analyse both the production of histories of Chilean theatre tackling with the 1973-1990 timespan and the comparison of two anthologies which were commissioned by government agencies to respectively commemorate the Centennial and the Bicentennial of the liberation from the Spaniard Crown. In the narratives produced as theatre history and the selection of plays resulting in the anthologies, we found a strong relation to canonization processes as well as the invisibilization of divergent theatre projects.

Keywords:

History - historiography - canon - Chilean theatre.

En su texto “De canonización y reanonización. Historia del teatro latinoamericano” (1992), Juan Villegas se proponía un gran proyecto¹:

Mi intención es la escritura de una historia del teatro diversificada y plural, en la cual se perciba la presencia de las producciones teatrales de las diversas conformaciones culturales que constituyen la sociedad. La pluralidad de “productores”, como entidades sociales o representantes de formaciones culturales, debe dar origen a un modelo capaz de aprehender esa pluralidad y diversidad (99).

Para conseguir dicho objetivo, Villegas planteaba asimismo la necesidad de analizar el “proceso de selección y de los factores condicionantes de inclusión y exclusión de los textos representativos de cada sistema o subsistema” (99), que constituye, en definitiva, el canon o los cánones, como él diría. Apuntaba también a la importancia de revisar la cuestión de la periodización a la luz de los hallazgos obtenidos sobre la base de una organización en cuatro estratos: sistema, subsistema, macrosistema y megasistema.

Comenzamos este artículo con esta referencia por dos razones. Por una parte, este artículo desarrolla las ideas presentadas en el coloquio “Devenires de la Teatrológia en Chile. Entrelazamientos teóricos en torno a la obra de Juan Villegas” (agosto, 2017), donde se le rindió un justo homenaje. Sin embargo, la razón no es solo sentimental. El texto seminal que acabamos de mencionar articulaba exactamente los dos ejes en que había terminado por cuajar el proyecto de investigación interdisciplinaria “Historia y memoria del teatro chileno reciente entre 1983-1995: análisis crítico de la construcción de un canon y sus exclusiones”², donde un corpus de escritos en torno a la historia del teatro chileno publicados, nos llevaron a preguntas por los procesos de canonización en el ámbito teatral practicados con ocasión de la celebración del Bicentenario de la Nación (2010).

Así, les presentamos algunos de los resultados de dicha investigación en diálogo con las cuestiones que proponía el profesor Villegas hace 25 años y que aún siguen vigentes.

Caracterización del corpus: los relatos históricos sobre teatro chileno publicados en el periodo 1973-2017

El origen del proyecto “Historia y memoria del teatro chileno reciente entre 1983-1995: análisis crítico de la construcción de un canon y sus exclusiones” se remonta a una pregunta anterior a la de la historiografía teatral; esa por los mecanismos y agentes implicados en el proceso de construcción de un canon teatral referido al teatro de Chile. Dicha pregunta supone que la construcción de los relatos históricos sobre el teatro son relevantes en el proceso de canonización de ciertas piezas teatrales y que, por ende, ambos procesos —canonización e historización— se

1 Dicho proyecto se verá materializado más de veinte años después en el libro *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina* (2005).

2 Proyecto Fondecyt Regular 1141095 (2014-2017), en que participaron Inés Stranger, Andrés Kalawski, Andrea Pelegri, Nancy Nicholls y Mariana Hausdorf, estas últimas coautoras del presente artículo. Dicho proyecto también dio origen al capítulo “Theatre History vs. Theatre Canon. The Chilean Case”. *The Methuen Handbook of Theatre History and Historiography*. Ed. Claire Cochrane y Jo Robinson. UK: Methuen Drama, 2019.

encuentran profundamente interrelacionados, en tanto ambos seleccionan acontecimientos del pasado para dotarlos de significado en el presente.

Para emprender esta tarea, seleccionamos un corpus compuesto por más de veinte libros o capítulos de libros³ que, a través de diversas aproximaciones, historizaban el teatro chileno entre 1973⁴ y 2017. Finalmente, hay que mencionar que el análisis estuvo guiado por un enfoque de corte historiográfico tal como lo plantea Thomas Postlewait (2009), donde nos interesaba reconocer quiénes eran autores de los textos, cuáles eran los objetivos que se habían dado, cuál había sido su objeto de estudio, qué preguntas históricas se habían planteado, y qué desafíos metodológicos habían encontrado⁵.

Tras un primer análisis, pudimos constatar que la producción sobre la historia del teatro chileno ha sido escrita desde distintas disciplinas (los autores no son historiadores, sino sociólogos, periodistas, críticos literarios, etc.), con diferentes objetivos y en diversas coyunturas históricas. En cuanto a los objetivos, por ejemplo, Juan Andrés Piña se propone estudiar *La historia del teatro en Chile 1941-1990* (2014), superando las reseñas cronológicas que solo consignan a los dramaturgos más destacados y el análisis y periodización de sus obras, abordando el acontecimiento teatral en un sentido amplio y situado en un contexto histórico. María Teresa Zegers, por su parte, en su libro titulado *25 años de teatro en Chile (1970-1995)* (1999), se centra en la “pormenorización cronológica” del teatro, dividida en periodos que se construyen en relación con los acontecimientos político-sociales del país, dedicándose luego al perfil de ocho dramaturgos chilenos. Si bien no se deja de lado el contexto histórico, sus objetivos son ante todo recopilatorios y descriptivos.

Si se consideran las coyunturas históricas en que se han escrito estos textos, nos encontramos con un amplio espectro temporal. Grínor Rojo escribe en el exilio los tres ensayos que componen *Muerte y resurrección del teatro chileno* entre 1981 y 1984, concibiéndolos como un aporte al esfuerzo de derrocar la dictadura. En este caso, la dictadura ocupa un lugar central en los objetivos que se propone el autor, en la metodología de análisis y en el lenguaje utilizado. En contraste, otros textos escritos en la posdictadura que se abocan al periodo dictatorial tienen enfoques y objetivos que dialogan con los nuevos contextos, intereses y problemáticas del momento en el cual son escritos. Por ejemplo, Paola Hernández, en *El teatro de Argentina y Chile, Globalización, resistencia y desencanto* (2009), analiza el teatro de la dictadura y posdictadura desde el interés por la globalización, indagando en las formas en las que el teatro se refiere y reacciona ante los síntomas de este fenómeno.

3 Con el fin de dar coherencia al trabajo comparativo y acotar el corpus, excluimos los artículos publicados en revistas.

4 Elegimos el año 1973 como punto de partida porque el golpe de Estado constituye un hito que define un antes y un después en términos político-sociales, económicos y culturales en Chile. Sin embargo, llegará el momento de preguntarse, como lo hace Juan Villegas, si la periodización histórica del teatro debe coincidir sin cuestionamiento con aquella marcada por los acontecimientos políticos.

5 “Por *historiografía* no nos referimos solo a los métodos que definen y guían la práctica del estudio y la escritura histórica, sino también la disposición autorreflexiva que nos lleva a investigar los procesos y objetivos de la comprensión histórica. Etimológicamente, la palabra *historiografía* significa la *escritura de la historia*. En este sentido, se usa referida al estudio de cómo se ha escrito la historia a través de los siglos, desde Heródoto hasta Carlo Ginzburg. A veces estudiamos la historia (es decir, lo que pasó en el pasado), a veces estudiamos a los historiadores y lo que escribieron (es decir, los métodos y objetivos que se plantearon en sus rendiciones de lo que ocurrió en el pasado). . . . Aunque la palabra *historiography* evoca los métodos escriturales de los historiadores, ha llegado a significar mucho, abarcando también la teoría y la filosofía de la historia. (Postlewait 2; la traducción es nuestra).

Es importante señalar aquí que algunas obras se declaran abiertamente historias del teatro en Chile, en tanto otras introducen elementos históricos, aunque no se definen como obras históricas propiamente tales. Además, solo unas pocas se plantean como objeto de estudio del teatro en Chile en términos amplios y generales, ya que la mayoría aborda aspectos específicos —como una compañía teatral o una escuela de teatro en particular o el teatro de alguna localidad en específico de nuestro país⁶. Las historias de los teatros de provincia representan un contrapunto con las historias del teatro de carácter “nacional” —que generalmente se refieren a Santiago—, porque suelen aludir a espacios, personas y eventos teatrales no considerados por lo general en las segundas. En términos generales, estas historias recogen los datos, reconstruyen los hechos, pero no se abren a un debate donde se manifiesten voces discordantes y dialógicas, construyendo un relato mayormente unívoco.

Otra característica del corpus es la importante presencia del análisis descriptivo por sobre el análisis crítico. Antes que problematizar el pasado, los trabajos estudiados lo reconstruyen mediante recopilaciones y descripciones cronológicas de los acontecimientos teatrales. En estas descripciones, el corpus se muestra homogéneo en la selección de las obras, las compañías, los dramaturgos, los actores y actrices y otros agentes teatrales que se consideran constitutivos del teatro del periodo y que suelen ser agrupados en cuatro categorías: los teatros universitarios⁷, el llamado teatro profesional independiente, el teatro aficionado y el teatro comercial. Se genera así un sistema de “reanonización” que invisibiliza otros tipos de teatro —teatro poblacional, teatro sindical, teatro del exilio, entre otros—, posiblemente porque no han sido considerados estéticamente relevantes⁸, criterio prioritario en los textos analizados⁹. Juan Andrés Piña (2014) le dedica un apartado al exilio, por ejemplo, señalando que este puede haber sido más significativo por su contenido de denuncia de la dictadura y por el efecto que generó en términos de la solidaridad.

¿Y la pregunta histórica?

En los trabajos revisados, rara vez aparece un verdadero problema histórico. Una pregunta, un problema que guíe el escudriñamiento del pasado, posicione a los autores y permita, a

6 Por ejemplo, Pamela Díaz Lobos estudia las compañías teatrales en la ciudad de Valparaíso y de qué manera estas llegan o no a constituir un movimiento teatral en la ciudad en el siglo XX y comienzos del XXI; Consuelo Morel investiga en la memoria y en la historia de la escuela de Teatro de la Universidad Católica en el periodo comprendido entre 1979 y 2009; y Soledad Lagos analiza el teatro chileno de creación colectiva, sobre todo de grupos juveniles caracterizados por carencias materiales y psicológicas hacia fines de la década de 1980.

7 En Chile, los llamados “teatros universitarios” surgieron y se desarrollaron al interior de diversas universidades del país desde la década de 1940 con la intención de difundir y desarrollar la creación teatral, generando asimismo escuelas para la formación de actores al interior de las mismas casas de estudio. El Teatro Experimental de la Universidad de Chile fue el primero en fundarse (1941), seguido del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica (1943), el Teatro de la Universidad de Concepción (1945), el Teatro de la Universidad Técnica del Estado (1958) y el Teatro de Antofagasta (1962).

8 Cfr. Villegas (1992) para una problematización del lugar que ha ocupado históricamente el valor estético en la canonización literaria. En la misma línea, R. W. Vince (1989) amplía el criterio estético para señalar que el teatro puede entenderse como un evento histórico y como un fenómeno sociocultural, y que la investigación puede poner el ojo crítico en la historia de la puesta en escena por sobre la historia de la obra con el fin de relevar los hechos por sobre las consideraciones estéticas.

9 Para ser justas, hay que señalar también que la invisibilización de otros tipos de teatro también se explica porque estos han dejado muy escasos registros, lo que dificulta su estudio.

quien lee, comprender el punto de partida de la investigación, a pesar de que, como señala Postlewait, “[l]a calidad de la investigación histórica depende directamente de la calidad de las preguntas realizadas” (2). Para ilustrar el punto, podríamos usar como ejemplo el escueto análisis que se hace del público y la recepción en un sentido amplio. María de La Luz Hurtado señala que, entre 1976 y 1981, surgió un activo teatro de grupo y creación colectiva de crítica a la realidad nacional que tuvo una enorme repercusión en la sociedad. Los espectadores de estas obras —que iban entre los 10.000 y 120.000 en la ciudad de Santiago con una población de 4 millones de habitantes a la fecha— no solo “provenían de sectores más pudientes, sino que había una heterogeneidad social gracias a políticas de convenios y promoción en organizaciones obreras y poblacionales” (Hurtado, *Presencia del teatro chileno* 153). ¿A qué obedeció la alta asistencia de público a estos espectáculos teatrales? ¿Fue una expresión de protesta anhelada por una sociedad reprimida en sus ideas y actos? ¿O la asistencia del público tuvo que ver con la recuperación de una cierta continuidad con la actividad teatral previa al golpe? Si las obras fueron vistas por audiencias de sectores populares, ¿existirá un vínculo entre estas producciones y lo que Salazar y Pinto denominan “ciclo comunitario”? Ellos aluden al tejido sociocultural que “...recuperó y fortaleció en los sectores populares [entre 1976 y 1982] un nuevo tipo de conciencia de clase, basado en la memoria de un quehacer protagónico propio y en una diversificada capacidad de acción y producción, en la que ‘lo político’ era una facultad más, inmersa en ‘lo social’ y determinada por ‘lo cultural’ y ‘lo local’” (Pinto y Salazar 241), y que luego habría incidido en las jornadas de protesta. ¿Se dio tal vínculo? ¿Cómo fueron significadas estas obras en dichos sectores? ¿Tuvo que ver la alta asistencia de público también a la calidad artística de las puestas en escena? Las respuestas a estas interrogantes permitirían una mayor comprensión de la historia del teatro chileno como fenómeno artístico pero también sociocultural y político, trayendo consigo nuevos nombres de obras, compañías, actores y actrices que responderían a diferentes lógicas y dotaciones de sentido del teatro.

Algunas consideraciones metodológicas sobre las fuentes y la linealidad causal

El corpus presenta algunas complejidades metodológicas. En lo que se refiere a las fuentes —donde priman los documentos escritos—, no se explicitan los criterios de selección de las obras, compañías y artistas teatrales que componen estos trabajos; su inclusión responde más bien a objetivos ilustrativos y de confirmación del planteamiento del autor o autora, antes que al desarrollo de un análisis crítico respecto de la misma evidencia. El tipo de evidencias más utilizado son los textos dramáticos y la crítica de prensa, siendo los primeros la principal fuente para el análisis. Ello presenta varios problemas, entre los cuales está la restricción del análisis teatral a aspectos meramente dramáticos. Es común incluso que los autores no hagan distinción entre puesta en escena y texto dramático. Además, es importante considerar que hay montajes teatrales de los cuales no se conservó o incluso nunca se hizo un registro escrito del texto dramático, por lo que han quedado relegadas más fácilmente al olvido. En cuanto al uso de evidencias diversas, destaca el abundante material de entrevistas utilizado por Juan Andrés Piña en *Historia del teatro en Chile 1941-1990*. Si bien, el autor incorpora fragmentos de entrevistas señalando quién es el emisor, no se detiene en precisar en qué

contexto espacio-temporal tuvieron lugar, lo que es un elemento clave para comprender las interpretaciones que hace un artista respecto de su trabajo o el de otros; es distinto lo que se puede haber dicho la noche de un estreno a lo que se dijo veinte años después del mismo. Otro aspecto que cabe señalar con relación al tipo de evidencias incorporadas es que se tienden a pasar por alto las diferencias materiales constitutivas de estas fuentes. Se tratan indistintamente los textos dramáticos, las críticas de prensa, las fotografías o las entrevistas, sin abordar el problema epistemológico que implican sus diferencias materiales.

Finalmente, hay que mencionar que la historia del teatro en Chile se ha escrito bajo una lógica lineal, según la cual, los eventos teatrales se van sucediendo en el tiempo, entretejiéndose con sus contextos político-sociales, económicos y culturales y explicándose en gran medida por ellos. En términos teóricos, la lógica lineal permite tanto el análisis diacrónico como el sincrónico; no obstante, en los textos analizados, no siempre se logra el traslape necesario entre diversos fenómenos teatrales que ocurren de manera simultánea. En general, observamos que se construyen tres líneas temporales: una que aborda el contexto general del país, la cual incluye un tratamiento más específico del contexto cultural; otra que analiza el teatro profesional universitario (fundamentalmente el de la Universidad Católica y el de la Universidad de Chile) y, finalmente, una última que trata sobre el teatro independiente y aficionado. El cómo los eventos que se sitúan en estas tres líneas temporales tratadas de manera autónoma se imbrican, se influyen mutuamente, se determinan o incluso se distancian o no se afectan entre sí, no siempre es claro, perdiéndose las posibilidades del análisis sincrónico.

Otro recurso compartido por algunos de los textos analizados consiste en hacer una relación causal entre los acontecimientos históricos y los eventos teatrales. Si bien esto es propio del análisis y de la interpretación histórica, es un rasgo particular de los casos dedicados al análisis del teatro en el periodo la dictadura. Sin embargo, este recurso invisibiliza la cuestión de si la historiografía del teatro debiera tener su propia periodización distinta de la que tradicionalmente ha utilizado la historiografía política en función de criterios propios del desarrollo interno del campo teatral como señalamos anteriormente.

En términos de consideración general y tomando en cuenta el carácter exploratorio del análisis que nos hemos propuesto, podríamos decir que los trabajos que hemos estudiado, a pesar de ser de naturaleza heterogénea, comparten un discurso bastante hegemónico y problemas metodológicos comunes que no permiten considerar que exista ya un campo historiográfico dedicado al teatro chileno donde se desarrolle la crítica, el debate y se promuevan voces discordantes. En este sentido coincidimos con Michel-Rolph Trouillot (1995), cuando indica que toda producción historiográfica es selectiva no solamente a nivel de la utilización de las fuentes, sino también en relación con los eventos históricos y sujetos que consciente o inconscientemente incluye o deja fuera. Ante esto, el desarrollo del debate historiográfico es fundamental para una historización más inclusiva, más consciente de sus contradicciones y de sus silenciamientos. Dado que, como señalamos más arriba, los procesos de historización y canonización están estrechamente imbricados; nos ha parecido relevante avanzar en este artículo analizando cómo el diagnóstico que arroja el estudio de nuestro corpus puede entrar en un diálogo crítico con el canon, interrogando su construcción.

Teatro Dramático Nacional (1912) y Antología Bicentenario (2010)

A pesar de que los acontecimientos se desarrollaron a través de un periodo mayor y en forma también más compleja, la narrativa de la Independencia de Chile ha fijado el 18 de septiembre de 1810 como la fecha en que se terminó con la servidumbre al Reino de España. Para la celebración del Centenario de la Independencia de Chile de la Corona española, Santiago, la ciudad capital, recibió los festejos con importantes inversiones en obras civiles, entre ellas la construcción del Palacio de Bellas Artes, la Estación Mapocho, el alcantarillado público y un nuevo sistema de alumbrado público. Estas mejoras se inscribían en el ideario republicano en boga, marcado por la fe en el progreso, la comprensión de la sociedad como una forma de contrato colectivo basado en la solidez de las instituciones, y el respeto a la Constitución y la democracia. En este contexto, la cultura era vista como un elemento clave para el desarrollo del país; y el teatro, como una forma privilegiada para la instrucción de la ciudadanía. Idea que se venía desarrollando ya con fuerza desde el periodo colonial, cuando las autoridades españolas en el siglo XVIII lo impulsaron convirtiéndolo en “la diversión pública más protegida y fomentada por los gobernantes y pensadores ilustrados . . . el teatro les pareció un medio eficaz para civilizar e ilustrar al pueblo” (Viqueira 53). Las ideas ilustradas acompañarían luego las acciones de los primeros republicanos, quienes mantendrían su interés en el teatro —ahora uno patriota y republicano—, capaz de colaborar en la construcción de la nueva nación. En este marco de relación tradicional que vincula teatro y nación, el presidente Montt ordenó, para la celebración del Centenario de la Independencia, la compilación de una antología de las mejores obras dramáticas escritas entre 1810 y 1910. Este gesto se sumaba al esfuerzo por construir la identidad republicana de la nación que ya habían ido forjando los historiadores positivistas chilenos¹⁰.

La antología denominada *Teatro Dramático Nacional* (1912, tomo I) incluyó, en sus primeras páginas, la ley firmada por el presidente de la República el 10 de noviembre de 1908 que creaba la Biblioteca de Escritores de Chile. Dicha ley establecía en su artículo 1: “La producción intelectual de Chile durante los cien años de vida independiente que la República está próxima a cumplir, construye, así por el número y la variedad de obras como por la importancia y entidad de las materias tratadas, una de las manifestaciones más característica y honrosas del progreso nacional” (*Teatro dramático nacional* V). Hecho este diagnóstico y considerando que era deber del gobierno difundir el saber nacional —algo que hasta la fecha se había hecho sin mediar un plan sistemático ni un criterio de selección claro—, se creaba la Biblioteca de Escritores con el encargo de publicar aquellas obras escritas en Chile o por chilenos en el extranjero después de 1810, consideradas valiosas, pero que no fueran de conocimiento público o resultaran difíciles de encontrar¹¹. En el caso de la antología, es evidente la clara voluntad de configurar un referente para la identidad nacional, construido —tal como la historia política positivista— en clave patriótica y heroica. No por nada, algunos títulos hacen referencia directa a los próceres de la

¹⁰ Cfr. Diego Barros Arana y sus 16 volúmenes de la *Historia de Chile 1830-1907*.

¹¹ El valor de las obras estaba dado por “[su] Mérito intrínseco, o por revelar el estado de cultura ó mentalidad de un determinado período de la historia patria, se estimaren dignos de ser reproducidos” (*Teatro dramático nacional* VI).

nación, incluyendo incluso el subtítulo de “drama histórico”¹². La antología contribuía con alinear la producción dramática a la voluntad del Estado de elaborar el relato histórico de la nación.

Ahora bien, si nos hemos explayado en este hito fundacional para la construcción del canon teatral es porque, casi 200 años después, la Comisión Bicentenario repetiría la comanda del presidente Montt. La *Antología Bicentenario 1910-2010*¹³ vino a replicar el modelo del *Teatro Dramático Nacional* (1912); ambas ediciones fueron encargos del Estado a instituciones que lo representaban: la Biblioteca de Escritores, en el primer caso, y las universidades de Chile y Católica en el segundo¹⁴.

En el discurso inaugural de la Comisión Bicentenario —que encargaría la *Antología*—, el presidente Ricardo Lagos decía:

Iniciamos hoy este gran proyecto nacional del Bicentenario. A esta empresa los animo, con las palabras del Prospecto de *La Aurora de Chile*, escritas durante la Patria Vieja [1810-1814], que conservan plena vigencia: “...venid, ayudad, sostened, con vuestras luces, meditaciones, libros y papeles, nuestros débiles esfuerzos y trabajos. La Patria os invoca. Toda la América espera algo bueno de nosotros” (163).

Se sellaba así la genealogía Independencia–Centenario–Bicentenario, que otorgaba un lugar inédito a la cultura en el contexto neoliberal del siglo XXI y que solo se explica por el retrotraimiento extemporáneo a ese proyecto republicano forjado en “los albores de la Patria” donde el progreso nacional descansaba en la instrucción pública. Si bien ya había pasado el periodo más conflictivo de la transición a la democracia, en 2010 Chile todavía era un país dividido por la resolución parcial de las problemáticas asociadas a la violación de los derechos humanos en la Dictadura (1973-1990), y por la brecha socioeconómica cada vez mayor que el modelo económico neoliberal había impuesto. En este escenario, no es de extrañar que se recurriera a un discurso de unidad nacional que se remontaba a la génesis de la historia republicana y su galería de héroes patrios, y que buscara fortalecer la idea del canon como selección que representa el valor y la identidad de la nación.

Siguiendo la lógica de esta vocación institucional, la *Antología Bicentenario* recayó en el esfuerzo mancomunado de la Universidad de Chile (1842) y la P. Universidad Católica de Chile (1888). Blindados por la autoridad de sus instituciones y su trayectoria como investigadores, los académicos María de la Luz Hurtado, de la Escuela de Teatro UC, y Mauricio Barría, de la Escuela de Artes de la Representación de la U. de Chile, reclutaron un consejo asesor conformado por 31 personas y revisaron unas 400 obras. Finalmente, la *Antología Bicentenario* quedó conformada

12 Las obras publicadas fueron: *La Camila ó la Patriota de Sud-América*, de Fray C. Henríquez (publicada en 1817, Buenos Aires); *Los Amores del Poeta*, de C. Bello (estrenada en 1842, Santiago); *Ernesto*, de R. Menville (estrenada en 1842, Santiago); *Juana de Nápoles*, de S. Sanfuentes (1850); *La Independencia de Chile*, de J. A. Torres (1856); *La Conjuración de Almagro*, de G. Blest Gana (estrenada en 1858, Santiago); *Manuel Rodríguez*, de C. Walker Martínez (estrenada en 1865, Santiago); y *El Tribunal del Honor*, de D. Caldera (estrenada en 1877, Santiago).

13 Conocida como *Antología Bicentenario*, la publicación a cargo de María de la Luz Hurtado y Mauricio Barría, compiladores y editores, lleva por título *Antología: Un Siglo de Dramaturgia Chilena. 1910-2010*.

14 Este gesto revisitaba la Biblioteca de Escritores de Chile, que incluía al decano de la Facultad de Humanidades y al secretario general de la Universidad junto con el ministro de Instrucción de Pública, entre otros (Teatro dramático nacional, 1912) y reconocía, a falta de un Ministerio de Cultura —que en Chile, recién se creó en agosto de 2017 con el nombre de Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio—, el papel que habían jugado ambas universidades durante todo el siglo XX operando no solo como centros de formación de creadores, sino también como agentes claves en la producción artística.

por 39 obras dispuestas en cuatro volúmenes (organizados por periodos consecutivos: 1910-1950, 1950-1973, 1973-1990, 1990-2009).

Antología, canon e historiografía

En el incipiente campo historiográfico teatral chileno, la *Antología Bicentenario* se suele leer como canon. Y esa voluntad es explícita en el mismo prólogo, donde los editores se apoyaban en la autoridad de la Real Academia de la Lengua Española para defender la elección del título alegando que lo “antológico” era “lo digno de ser destacado, extraordinario” (156). Hurtado y Barría declaraban que “estábamos conscientes que una antología, en especial si es editada por organismos oficiales en efemérides como ésta, tiende a establecer un ineludible canon de referencia” (12).

Ahora bien, todo canon se organiza sobre la base de una serie de criterios que determinan aquello que los agentes culturales autorizados consideran valioso o digno de ser preservado y reproducido en determinado momento histórico. Según explican Hurtado y Barría, la selección se hizo considerando obras:

Que tuvieran una alta calidad en su escritura y propuesta dramática; que fueran atractivas de representarse en la actualidad por distintos tipos de grupos teatrales y para diferentes circuitos de públicos; que fueran estética y temáticamente representativas de su tiempo; que tuvieran un valor de rescate, de memoria y/o de valor patrimonial; cada período podía estar representado por cerca de diez obras que en su conjunto dieran una visión del período en cuanto a: diversidad estilística, de géneros y de propuestas de sentido; diversidad de autores (Hurtado y Barría 13).

Como podemos apreciar, el siglo XX trajo una expansión en los criterios que debían cumplir las obras antologadas cien años antes. En este sentido, se destaca que el “mérito intrínseco” de una obra como criterio de selección antológico (ver nota al pie 11), se despliega en varios aspectos; y, a la calidad de la escritura y propuesta dramática, se agregan características que tienen que ver con el despliegue escénico y las posibilidades de recepción. Se mantiene el interés por que las obras representen a su época, pero a ello se suma que exhiban valor patrimonial y memorial. Es evidente que el siglo que media entre una antología y otra implica un desarrollo disciplinar y cambios en las prácticas y políticas culturales que traen consigo una mayor precisión conceptual, así como la irrupción de nuevos problemas. Por lo mismo, la muestra del Bicentenario es más compleja en cuanto estilos, autorías y subjetividades.

En este contexto general, hay que entender que cualquier ejercicio de antología, particularmente cuando se trata de un proyecto institucional como este, tiene puntos ciegos e invisibiliza tanto como destaca. Se trata, por ende, no solo de una afirmación artística, sino también política que hay que analizar detenidamente. En este caso, si bien cada volumen contiene una cantidad similar de obras, los periodos establecidos no son iguales, lo que hace pasar inadvertido el hecho de que la concentración de obras compiladas sea mayor en las últimas décadas del siglo antologado. Por otra parte, llama la atención la poca presencia de autorías femeninas: solo el 10% de los autores sean mujeres. Esto refleja la hegemonía masculina dentro del arte teatral en Chile, donde la dramaturgia y la dirección han sido cooptadas por los hombres, mientras que

las mujeres han hecho importantes carreras como actrices. ¿Habría que esperar, sin embargo, que una antología como esta propusiera una política de rescate de los sectores marginados en temas de género¹⁵, de minorías sexuales o pueblos indígenas, o de centralismo geopolítico? ¿Cuál es la decisión correcta: reproducir el sistema hegemónico o aprovechar el modo canónico para promover la diversidad? ¿Cuáles son los criterios y/o necesidades que hoy en día nos permiten determinar qué es “lo digno de ser destacado, extraordinario”?

En el contexto chileno, donde prácticamente no existe mercado editorial para las obras dramáticas, la mera circulación de las mismas las ubica en un lugar muy privilegiado para su circulación y como fuentes para la construcción de la historia del teatro chileno. Esto no solo responde a una tradición en que el texto es el motor de la escenificación —clara referencia al título algo bizarro en nuestros días de la antología de 1912: *Teatro Dramático*. Por lo mismo, la inclusión en una edición conmemorativa (de no menos de 3.000 libros en 1912 y 10.000 en el Bicentenario, mayoritariamente distribuidos en forma gratuita en establecimientos educacionales, bibliotecas y reparticiones del estado) garantiza la persistencia en el tiempo, la circulación dentro y fuera del país y la disponibilidad para pasar al escenario. Por lo tanto, el canon, en este caso, tiene mucha relación con la posibilidad de inscripción material del texto teatral, lo que en historiografía sería una de las condiciones necesarias para el ejercicio historiográfico: la existencia de las fuentes.

La *Antología Bicentenario* fue muy bien recibida. En una reseña, se señaló incluso que “la antología propone un canon que, con modificaciones mínimas, alumbrará el siglo republicano recién pasado y servirá de invaluable material para los estudios futuros sobre la literatura dramática chilena” (Matamala 130). No obstante, la idea de que el canon alumbrará el pasado se torna conflictiva, considerando el escaso desarrollo de la historiografía teatral chilena, puesto que fácilmente puede ocultar en la oscuridad todo lo que no se encuentra establecido en él. Especialmente porque el texto también afirma que ella es “un primer paso para una sólida historiografía crítica del teatro chileno” (Matamala 130). Llama la atención la rápida vinculación entre antología e historiografía, estableciendo incluso a la primera como antecedente necesario de la segunda. No obstante, una antología debiese ser producto de un análisis crítico sobre el pasado; es decir, el resultado de una reflexión historiográfica. Si no, la selección antológica pudiese ser arbitraria e invisibilizar sus propios criterios de selección, o establecer criterios muy amplios y mutuamente excluyentes como vimos antes. Por otro lado, y en este caso en particular, ¿qué sucede si la antología antes que promover una “sólida historiografía crítica”, termina construyendo y reproduciendo configuraciones canónicas escasamente criticadas y cuestionadas debido al poco desarrollo de esa misma historiografía?

A modo de conclusión

El objetivo de analizar estas antologías teatrales realizadas en cada uno de los centenarios celebrados en Chile, ha sido el de comprender cuáles son sus funciones al interior de un campo

¹⁵ La *Antología Bicentenario* se compone de 39 textos dramáticos, de los cuales tan solo cinco fueron escritos por mujeres, ninguno por un autor o autora que reivindicase su pertenencia a algún pueblo originario.

cultural en que el análisis y registro de las creaciones y prácticas teatrales pasadas son bastante escasas y aún precarias. Algunos datos que nos ayudan a ilustrar esta situación son, como ya lo señalamos anteriormente, la escasa existencia de investigadores formados en la disciplina histórica que se dedican a la historia del teatro. Sin ánimo de establecer una valoración disciplinar, esto más bien llama nuestra atención al darnos cuenta del casi inexistente desarrollo de una historia cultural en Chile. Por su parte, las escuelas de historia parecieran estar poco interesadas en la cultura y las artes, manteniendo una predilección por la historia política y social. Cabe señalar que si bien existen algunos historiadores que han realizado estudios sobre el teatro, principalmente en los últimos años, ninguno ha realizado historias generales del teatro chileno de las últimas décadas. Y creemos que su incorporación a esta discusión pudiese ser fructífera para el ejercicio historiográfico del teatro en la región, tanto para plantear nuevas interrogantes y lentes metodológicos y epistemológicos, como para incorporar nuevas voces a la discusión. Por otra parte, esta discusión está bastante reclusa en el espacio académico universitario, principalmente en las dos universidades que iniciaron y lograron mantener hasta el presente sus proyectos de teatros universitarios, hablamos de la Universidad de Chile y la Pontificia Universidad Católica. Esto nos ayuda a entender por qué los nombres de los mismos investigadores se repiten sucesivamente en los diversos trabajos¹⁶.

Todo lo anterior nos permite visualizar un restringido y poco diverso estado de la historiografía teatral chilena. Y es en este contexto que consideramos que los ejercicios antológicos revisados cumplen una función canónica que difícilmente puede ser sometida a una discusión crítica dentro de la historia teatral chilena. Estas antologías fácilmente pueden erigirse como relatos hegemónicos sobre el pasado teatral chileno, más aún si consideramos la importancia que aún mantienen los documentos escritos como fuentes de información fidedigna sobre el pasado. Idea especialmente contradictoria para el caso de una historia del teatro, pero a su vez muy predominante en nuestro país debido a la escasa publicación de textos dramáticos. En definitiva, consideramos necesario que las construcciones canónicas del teatro chileno sean constantemente revisitadas y puestas en cuestión a la luz de diversas interrogantes e inquietudes, las cuales debiesen surgir de un análisis crítico del pasado, presente y futuro teatral, asunto para el cual un desarrollo de la historiografía teatral sería muy fructífero.

Obras citadas

- Barros Arana, Diego. *Historia general de Chile, 1830-1907* (16 vols). Santiago: Universitaria, 2001-2004. Impreso.
- Díaz Lobos, Pamela. *Historia del teatro en Valparaíso durante el siglo XX*. Valparaíso: Universidad de Valparaíso Editorial, 2011. Impreso.
- Grumann Sölter, Andrés. *Anfiteatro: Estadio Nacional*. Santiago: Cuarto Propio, 2013. Impreso.
- Hernández, Paola. *El teatro de Argentina y Chile. Globalización, resistencia y desencanto*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2009. Impreso.

¹⁶ Afortunadamente, en los últimos años se ha visto una proliferación de estudios históricos del teatro chileno que, si bien abordan periodos, localidades y fenómenos específicos, plantean una reflexión historiográfica más contundente. Para más detalle ver Grumann, Kalawski, Martínez, Sentis Hermann, entre otros.

- Hurtado, María de la Luz. "Presencia del teatro chileno durante el gobierno militar". *Cuadernos Hispanoamericanos* 482-83 (1990): 149-160.
- Hurtado, María de la Luz, Carlos Ochsenius y Hernán Vidal. *Teatro chileno de la crisis institucional 1973-1980* (Antología crítica). Santiago-Minnesota: CENECA-University of Minnesota, 1982. Impreso.
- Hurtado, María de la Luz y Mauricio Barría (compiladores y editores). *Antología: un siglo de dramaturgia chilena. 1910-2010*. Santiago de Chile: Bicentenario, 2010. Impreso.
- Kalawski, Andrés. *Falso Mutis: Oficio de actores en la "época de oro" del teatro chileno 1910-1947*. Tesis doctoral. P. Universidad Católica de Chile Chile, 2015.
- Lagos, M. Soledad. *Creación colectiva. Teatro chileno a fines de la década de los 80*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1994. Impreso.
- Lagos, Ricardo. "Con motivo de la instalación de la Comisión Bicentenario". *Abrir las Puertas*. Santiago: Secretaría de Comunicación y Cultura, Ministerio Secretaría General de Gobierno, 2002-2003. 155-163. Impreso.
- Martínez, Marcia. *Teatro y memoria en Concepción. Prácticas teatrales en dictadura*. Valparaíso: Universidad de Valparaíso, 2019. Impreso.
- Matalama E., Roberto. Reseña de *Antología: Un Siglo de Dramaturgia Chilena. 1910-2010*, de María de la Luz Hurtado y Mauricio Barría (compiladores y editores). *Estudios filológicos* 45 (2010): 130-131. Recurso electrónico. <https://dx.doi.org/10.4067/S0071-17132010000100013>
- Morel, Consuelo. *Memoria histórica de la Escuela de Teatro UC (1979-2009). En la senda de la Escuela de Artes de la Comunicación*. Santiago: Adrede Editora, 2013. Impreso.
- Pinto, Julio y Gabriel Salazar. *Historia contemporánea de Chile V. Niñez y juventud*. Santiago: LOM, 2002. Impreso.
- Piña, Juan Andrés. *Historia del teatro en Chile 1941-1990*. Santiago: Aguilar Chilena de Ediciones, 2014. Impreso.
- Postlewait, Thomas. *The Cambridge introduction to theatre historiography*. UK: Cambridge University Press, 2009. Impreso.
- Rojo, Grínor. *Muerte y resurrección del teatro chileno. 1973-1983*. Madrid: Ediciones Michay, 1985. Impreso.
- Sentis Herrmann, Verónica. *Valparaíso en escena: antología de dramaturgia porteña, 1870-2015*. Santiago: RIL Editores, 2019. Impreso.
- Teatro dramático Nacional* (Tomo I). Santiago: Imprenta Barcelona, 1912. Impreso.
- Trouillot, Michel-Rolph. *Silencing the past. Power and the production of history*. Boston: Beacon Press, 1995. Impreso.
- Villegas, Juan. "De canonización y reanonización. La historia del teatro latinoamericano". *De la colonia a la postmodernidad. Teoría teatral y crítica sobre teatro latinoamericano*. Ed. P. Roster y M. Rojas, Buenos Aires: Galerna / IITCTL, 1992. 99-106. Impreso.
- Viqueira Albán, Juan Pedro. *¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la ciudad de México durante el Siglo de las Luces*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987. Impreso.
- Vince R. W. "Theatre history as an academic discipline". *Interpreting the Theatrical Past*. Ed. Thomas Postlewait y Bruce McConachie. Iowa City: University of Iowa Press, 1989. Impreso.
- Zegers, María Teresa. *25 años de teatro en Chile (1970-1995)*. Santiago: Ministerio de Educación, Departamento de Programas Culturales, División de Cultura, 1999. Impreso.