

La lógica de la representación moderna: Discursos sobre teatro y sociedad en el Santiago republicano, 1818-1842*

Martín Bowen Silva

Alumno de Licenciatura en Historia, Universidad Católica de Chile

Introducción

El teatro chileno de inicios del siglo XIX ha sido objeto de múltiples reseñas en obras *generales*¹, así como de investigaciones específicas². Pero estos trabajos nos parecen insuficientes por diversos motivos. El principal problema de la historiografía tradicional ha sido adoptar ella misma el discurso del saber dominante³, aplicando así criterios evolucionistas a la historia de la cultura y las ideas. Esta postura ha sido enormemente

dañina, en cuanto no reconoce las manifestaciones culturales diversas del Chile de la época sino como noculturas, una negación de la *verdadera* cultura. Esta perspectiva ha sobrevivido en la historiografía posterior, en la medida que se concibe la trayectoria histórica del teatro como un flujo constante, sin contradicciones. Así, la instauración de determinada forma teatral no sería más que el *producto natural* de su superioridad como manifestación artística. Hasta ahora, nos parece, no se ha

estudiado la *violencia simbólica* subyacente en los primeros años de vida republicana, excepto contadas excepciones⁴.

Por otra parte, la historia de las ideas en Chile se ha centrado en aquellas de carácter político, considerándolas como aquellas más relevantes para la historia del país⁵. E incluso, el único trabajo sobre la historia de las ideas en relación con la cultura que conocemos escapa, por su carácter monográfico, al tema y periodo analizados en este

* Agradezco a los profesores Isabel Cruz y Gabriel Castillo sus observaciones y correcciones al original, así como la ayuda prestada en la elaboración de este trabajo, presentado en un curso de pre-grado del Instituto de Historia, PUC.

1. Ver, a modo de ejemplo, Ramón Sotomayor, 1980, *Historia de Chile bajo el gobierno del general don Joaquín Prieto*, Santiago: Universitaria, Tomo IV pp.100-104. Para esta reseña bibliográfica fueron también revisados los tomos XV y XVI de Diego Barros Arana, 1897, *Historia general de Chile*, ed. Josefina M. De Palacios, Santiago, y los tomos X y XI de Francisco Encina, 1940-1952, *Historia de Chile: desde la prehistoria hasta 1891*, Santiago: Nascimento.
2. Miguel Luis Amunátegui, 1888, *Las primeras representaciones dramáticas en Chile*, Santiago: Imprenta Nacional; Nicolás Peña, 1912, "Introducción", en *Teatro dramático nacional*, Biblioteca de Escritores de Chile, tomo IX, Santiago: Barcelona; Mario Cánepa, 1966, *El teatro en Chile. Desde los indios hasta los teatros universitarios*, Santiago: Arancibia Hnos.; Eugenio Pereira, 1974, *Historia del teatro en Chile, desde sus orígenes hasta la muerte de Juan Casacuberta, 1849*, Santiago: U. de Chile.
3. Entendiendo el saber (o saberes) dominante como aquel conjunto teórico que, mediante diversos mecanismos, ejerce su dominación sobre otros saberes, descalificándolos y relegándolos. Ver Michel Foucault, 2000, *El orden del discurso*, Fábula, Tusquets, 2ª Edición, y del mismo autor, 2000, *Defender la sociedad*, Buenos Aires: FCE.
4. Eugenio Pereira, op. cit., ha dado algunas claves principales en pp. 152-154, pero si bien da cuenta de esta *imposición*, no logra concebirla fuera de los parámetros del discurso evolucionista general. Una excepción a esta regla es el trabajo de María Angélica Illanes, "2003Censura, desacato y simulacro. Expansión e implosión cultural en Chile republicano. 1800-1900" en *Chile descentrado. Formación socio-cultural republicana y transición capitalista (1810-1910)*, Santiago: Lom.
5. Ver Ricardo Donoso, 1967, *Las ideas políticas en Chile*, Santiago: U. de Chile, 2ª ed., y Simon Collier, 1977, *Ideas y política de la independencia chilena: 1808-1833*, Santiago: Andrés Bello.

trabajo⁶. Creemos, por tanto, que hay aquí un vacío historiográfico notable, que este trabajo tratará, en cierta medida, de paliar.

Respecto del mismo fenómeno teatral, nuestra investigación se centró particularmente en el *quiebre*, iniciado a fines del siglo XVIII, entre las manifestaciones tradicionales y el teatro moderno. En este sentido, nuestro trabajo se centra en el discurso dominante y sus implicaciones socioculturales, dejando apenas consignado cómo la compleja realidad cultural chilena dio a luz, a pesar de todos los intentos de que ocurriese lo contrario, a un teatro *híbrido*. Así, nuestro análisis no pretende llegar a la *totalidad* del teatro en el período estudiado, sino más bien apunta a consignar el discurso de las élites hacia este fenómeno durante los años de formación sociocultural republicanos.

El teatro, para el historiador, en cuanto espectáculo es un fenómeno muy difícil de aprehender. Esto debido a que la historia del teatro no es la historia de los textos teatrales, sino más bien es la historia de una *puesta en escena*, de una escenificación por definición *efímera*⁷. El teatro se agota en sí mismo, por lo que sólo podemos reconstruir las aspiraciones y discursos que existieron al respecto con algo de veracidad. El mismo espectáculo teatral sólo puede ser revivido, en contadas ocasiones, a través de la mirada de algún testigo presencial.

1. El discurso moderno: la lógica de la representación

A inicios del siglo XIX, las élites chilenas llevaban ya toda una trayectoria cultural en relación con la Ilustración y la modernidad que se remontaba a mediados del siglo anterior⁸. Una vez consolidada la independencia política de España, estas ideas se potenciaron, se re-actualizaron, desencadenando procesos de enorme trascendencia para la historia sociocultural del país. Nuestra tesis es que en Chile se desarrolló, a partir de esta tradición ilustrada, un discurso moderno sobre el teatro que consistió, básicamente, en lo que hemos denominado una *lógica de la representación*. Esta lógica moderna de la representación ha sido convenientemente sintetizada por Jacques Derrida, en lo que él denomina *la escena teológica*:

La escena es teológica en cuanto esté dominada por la palabra, por una voluntad de palabra, por el designio de un logos primero que, sin pertenecer al lugar teatral, lo gobierna a distancia. La escena es teológica en tanto que su estructura comporta, siguiendo a toda la tradición, los elementos siguientes: un autor-creador que, ausente y desde lejos, armado con un texto, vigila, reúne y dirige el tiempo o el sentido de la representación (...). Representar por medio de los representantes, directores o actores, intérpretes sometidos que represen-

*tan personajes que, en primer lugar mediante lo que dicen, representan más o menos directamente el pensamiento del "creador" (...). Y finalmente un público pasivo, sentado, un público de espectadores, de consumidores, de "disfrutadores" (...)*⁹.

● El teatro como acto comunicativo/persuasivo

El discurso ilustrado concebía al teatro como un espectáculo eminentemente comunicativo y persuasivo, en cuanto en él primaria la palabra, el mensaje, la idea. Así daba a entender el periódico El Sol de Chile en 1819: *Entre todas las diversiones, ocupan las dramáticas un lugar muy distinguido, porque todo lo que es intelectual debe obtener la preferencia. Los estados se engrandecen con el ejercicio de las facultades mentales; el pueblo se ilustra, i se extingue la barbarie*¹⁰. Como acto comunicativo, en el teatro se entroniza la *Palabra* como protagonista de la escena, convirtiéndose el texto, el mensaje teatral, en uno de los componentes primordiales de la obra. Desde esta perspectiva, el teatro era entonces instrumento perfecto para la *moralización* de los pueblos. El historiador Eugenio Pereira Salas atribuye esta idea a la estética neoclásica, la cual, siguiendo los dictámenes de la Ilustración, se esforzaba en convertir el teatro en una verdadera *escuela de costumbres*¹¹.

6. Bernardo Subercaseaux, 1997, *Historia de las ideas y de la cultura en Chile. Tomo I: Sociedad y cultura liberal en el siglo XIX*: J. V. Lastarria, Santiago: Universitaria.

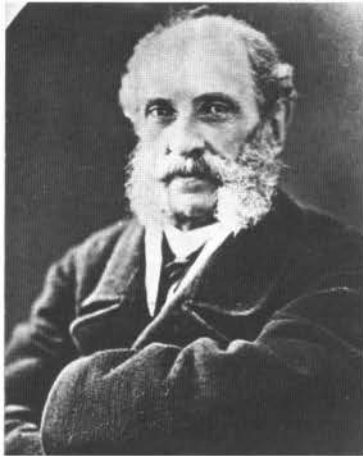
7. Marco de Marinis, 1997, *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrología*, Buenos Aires: Galerna, pp. 35-64.

8. Alfredo Jocelyn-Holt, 1992, *La independencia de Chile. Tradición, modernización y mito*, Madrid: MAPFRE.

9. Jacques Derrida, 1989, "El teatro de la crueldad y la clausura de la representación" en *La escritura y la diferencia*, Barcelona: Anthropos.

10. El Sol de Chile, 1º de Enero de 1819.

11. En expresión de El Telégrafo 14 Diciembre de 1819. Ver Pereira, op. cit.



Vicente Pérez Rosales. En Archivo Biblioteca Nacional (www.memoriachilena.cl)



José Joaquín Prieto. En Archivo Biblioteca Nacional (www.memoriachilena.cl)



Joaquín Tocornal, fotografía de J. A. Ovalle. En Archivo Biblioteca Nacional (www.memoriachilena.cl)

Así, el teatro *comunicaría* una idea a la vez que *persuadiría* a los sujetos-espectadores de su superioridad. Como veremos más adelante, esta concepción del teatro va de la mano con una nueva visión del sujeto y de las técnicas de dominación del individuo, con un desplazamiento desde el eje del *castigo* al eje del *disciplinamiento*.

● Actores y espectadores. La estética de la recepción ilustrada

En 1793, Antonio Aranaz, empresario teatral, pidió para sus espectáculos la presencia de *la fuerza pública a fin de evitar insultos y desórdenes que podían acontecer*. Estos desórdenes, nos relata Mario Cánepa, *se relacionaban con la participación del público en los argumentos, que tomaba decididos partidos contra los buenos y los malos, llegando muchas*

*veces a las vías del hecho*¹². Asimismo, hacia el año 1820, Vicente Pérez Rosales recordaba que *en el teatro ni actores ni espectadores se daban cuenta del papel que a cada uno correspondía. En el simulacro de las batallas, los de afuera animaban a los del proscenio; en el baile, los de afuera tamboreaban el compás, y si alguno hacia de escondido y otro parecía que le buscaba inútilmente, nunca faltaba quien le ayudase desde la platea diciendo "bajo la mesa está"*¹³. Así se explica que en el año 1832, un reglamento gubernamental firmado por el presidente Joaquín Prieto y el ministro Joaquín Tocornal estableciese: *No podrán los actores y actrices hacer jestos, señales, ni corresponder con cortesías a los aplausos que recibieren, porque además de los inconvenientes morales que resultan de estos abusos, todos conspiran a destruir la ilusión teatral*¹⁴.

El discurso moderno, al concebir

al teatro como un acto comunicativo/persuasivo, intentó instalar en él una estructura similar a la del sermón eclesiástico: la acción, *la palabra*, debía residir en aquel intérprete del discurso (en este caso, el actor), el cual transmitiría su mensaje a una concurrencia pasiva, dispuesta a ser persuadida.

En cierta medida, y de manera paradójica, se trataba de *feminizar* al público para *virilizarlo* mediante el discurso ilustrado/moderno. Feminizar al público porque se concebía a la mujer como *receptora, sensible e inocente*. Así, José Joaquín de Mora expresaba respecto de los dramas en 1828: *Es grato para un buen actor arrancar lágrimas al sexo sensible, como a los hombres de espíritu, lágrimas de compasión* y que *las violentas pasiones no las resiste el corazón de una joven, sin que dejen impresiones perjudiciales a la salud*¹⁵. La mu-

12. Cánepa, op. cit. p. 35.

13. Vicente Pérez Rosales, 1980, *Recuerdos del pasado (1814-1860)*, Santiago: Andrés Bello.

14. Sotomayor, op. cit. Tomo I, p. 408.

15. El Mercurio Chileno, 1º Junio de 1828, cit en Amunátegui, op. cit., pp. 136-137.



José Joaquín de Mora. En Archivo Biblioteca Nacional (www.memoriachilena.cl)

jer era asociada a una pasividad inocente, a un receptáculo vacío, lo que le significó ser el público objetivo de la censura teatral¹⁶. A partir de esta concepción de lo femenino, el discurso moderno asoció *feminidad* con *súbdito*. En palabras de Miguel Luis Amunátegui, los revolucionarios de principios de siglo *Estaban impacientes por que el rebaño de súbditos criado por la metrópoli en las comarcas del nuevo mundo se convirtiera en un pueblo instruido y varonil*¹⁷. De esta manera, en El Censor de 1817, Camilo Henríquez rechazaba todo espectáculo *fútil, enervante, afeminador. Eso está bueno para pueblos estúpidos y bribones*¹⁸. La época del súbdito-afeminado sería superada mediante su transformación en ciudadano-viril a través de la pedagogía teatral; pa-



Camilo Henríquez. En Archivo Biblioteca Nacional (www.memoriachilena.cl)

radójicamente, esto implicaba *afeminar* al público espectador (según los parámetros ilustrados, por cierto), convertirlo en un receptáculo vacío.

● El autor como eje referencial de la obra teatral

El discurso teatral moderno pone también sobre el tapete la cuestión del autor. El teatro tradicional era hasta ese momento en gran parte una producción *anónima*, y por tanto conllevaba en su seno una cierta libertad creadora, en la medida que la obra no debía ceñirse a los designios de un *autor-amo*¹⁹. De hecho, la concepción de *autoría* intelectual en el derecho chileno fue introducida, por primera vez, recién en 1834²⁰.

La visión moderna del teatro, al

vislumbrarlo como *escuela de costumbres*, necesitaba que esta libertad creadora del teatro quedase restringida y sujeta, que el actor se convirtiese en *intérprete* del discurso del autor. De esta manera, un reglamento teatral de 1827 instauraba un Director Censor de Teatro, que debía velar por el buen funcionamiento del espectáculo. Dentro de los parámetros que definían este buen funcionamiento, se encontraba que de los actores *ninguno podrá añadir, variar ni cortar nada de los papeles que se le reparten, sin el consentimiento del Director censor de teatros*²¹. Se penaba la falta a los ensayos y el mal estudio de los papeles, incluso con la cárcel.

Por otra parte, se intentará inculcar en el público chileno el juicio de la obra a partir del autor. En el medio cultural chileno, las obras comenzarán a conocerse y juzgarse a partir de la *subjetividad creativa* que las habría engendrado. Michel Foucault, respecto del sometimiento del discurso a la noción de autor, ha expresado: *El autor es quien da al inquietante lenguaje de la ficción sus unidades, sus nudos de coherencia, su inserción en lo real.(...) El principio del autor limita ese mismo azar [del lenguaje] por el juego de una "identidad" que tiene la forma de la "individualidad" y del "yo"*²². De esta manera, se busca un dominio del discurso, y una evaluación del mismo, a partir del eje del autor-amo.

16. Véase *Ibid*, pp. 241-280. Es notorio como la censura teatral ponía su acento en *salvar* al público femenino de los mensajes impropios o inmorales.

17. *Ibidem*, p. 103.

18. Cit. en *Ibidem*, p. 104.

19. Ver nota 9.

20. Sotomayor, *op. cit.*, Tomo I, p. 401.

21. Cit. en Pereira, *op. cit.*, p. 124.

22. Foucault, *El orden...*, *op. cit.* p. 31.

2. Representación moderna y sociedad

● Lo verídico, lo absurdo y la educación en la representación

Como ha sido estudiado, las élites decimonónicas se identificaron a sí mismas, en cuanto a categoría corporal, con la *cabeza*: lo racional, lo intelectual; identificando a la vez al mundo popular con el cuerpo *cabeza para abajo*: lo sensual, lo desordenado²³. En una reafirmación identitaria, la élite proyectó en los sectores populares su *espejo invertido*, comenzando así a construirse una identidad propia. El mundo popular, en cuanto Otro, definiría ahora a la élite.

En 1818, se publicó en la Gaceta Ministerial una carta en que "El amigo del orden" expresaba: *habiendo visto el título de El diablo predicador, me acometió la extravagante curiosidad de conocer a este personaje. (...) El autor seguramente no tenía la menor idea de las reglas necesarias para la formación de un drama, pues tal comedia es un tejido de pasajes pueriles, absurdos, y sólo capaces de*

*divertir a los niños que se embelezan [sic] oyendo los cuentos de nodrices*²⁴.

El diablo predicador era una *farsa*, estilo dramático español de mucho apego popular, nacido en el siglo XVIII, pero que se entroncaba con la tradición teatral hispana. El viajero Samuel Haigh habría visto una *farsa* en Chile en el año 1818, en la cual un monje seductor se hace pasar por santo para evitar ser descubierto por el marido de la mujer seducida, arrojándose a una procesión por parte de sus improvisados devotos, hasta que el alcalde descubre la impostura y el monje recibe una buena paliza²⁵.

Esta obra resulta pródiga para expresarnos el contenido *transgresor* de estas manifestaciones teatrales. La violación de lo que el psicoanálisis ha identificado como la Prohibición del Padre, produce un efecto gozoso sólo en cuanto *reconoce la prohibición*; este goce siempre es algo *impuesto*, no poniendo así en jaque el orden social, sino, más bien, reafirmando²⁶. Su lógica interior tiene que ver con un orden instaurado a partir del eje del *castigo*: la sociedad tradicional castigará a quien ose traspasar sus

reglas, así el falso santo es golpeado al fin de la obra. Si bien durante la Conquista y la Colonia hubo múltiples intentos de instaurar estrategias de dominación basadas en el control de las mentes, como la confesión y el sermón, nos parece que el eje de estas estrategias continuaba siendo, mayoritariamente, el *castigo*: el infierno esperaba a aquellos que rompieran las reglas de vida *en policía*. De aquí la dimensión gozosa de la transgresión, en cuanto el sistema de dominación no esperaba, generalmente, una adhesión *interior y voluntaria* del individuo a sus paradigmas.

Pero el discurso moderno moverá el eje de dominación desde el castigo al disciplinamiento de los cuerpos y de las mentes. Esta será la tónica del discurso ilustrado desde mediados del siglo XVIII, discurso que será adoptado por la élite local chilena muy tempranamente²⁷. Básicamente, lo que aquí postulamos bajo el nombre de *disciplinamiento*, es la búsqueda del poder por hacerse *deseados*²⁸. Si el goce producía satisfacción en cuanto *transgresión*, el disciplinamiento espera provocar sa-

23. Illanes, op. cit. y Alejandra Araya, "Aproximación hacia una historia del cuerpo. Los vínculos de dependencia personal en la sociedad colonial: gestos, actitudes, y símbolos entre elites y subordinados", en *Historia de las mentalidades*, 2000, Santiago: Monografía de Cuadernos de Historia N° 1.

24. Gaceta Ministerial de Chile, 5 de junio de 1819. En Archivo O'Higgins Vol. 12 pp.232-233.

25. Samuel Haigh, "Viaje a Chile en la época de la Independencia, 1817" en 1955, *Viajeros en Chile, 1817-1847*, Santiago: del Pacífico, p.97. En 1822 el viajero Gilbert Mathison vio una obra *tan disparatada, que habría podido representarse con mucha más propiedad delante del Monje del Desorden y el Abad de la Locura, durante los días de las disolutas saturnales, autorizadas en algunos sitios por el clero católico romano*. Gilbert Mathison, "Santiago y Valparaíso, ahora un siglo", en ed. José Toribio Medina, *Viajes relativos a Chile*, Tomo II, p.381.

26. Slavoj Žižek, 1998, *Porque no saben lo que hacen. El goce como factor político*, Buenos Aires: Paidós, pp. 22.

27. Ver Leonardo León. "Elite y bajo pueblo durante el período colonial. La guerra contra las pulperas en Santiago de Chile", en *Historia de las...* op. cit. pp.93-114; del mismo autor, "La construcción del orden social oligárquico en Chile colonial: la creación del Cuerpo de Dragones, 1758", en 2000, coord. Julio Retamal, *Estudios coloniales I*, Santiago: UNAB y RIL, y Jocelyn-Holt, op. cit.

28. El deseo no debe confundirse con el goce. Mientras el goce es de naturaleza *negativa*, al producir satisfacción sólo mediante la transgresión, el deseo es de naturaleza *afirmativa* y su satisfacción proviene de su mera existencia. Creemos que la transgresión funcionaba también como medio de canalización del deseo, no sólo como mero goce. Ver Florencia Abbate y Pablo Páez, 2001, *Deleuze para principiantes*, Buenos Aires: Era Naciente SRL.



Andrés Bello. En Archivo Biblioteca Nacional (www.memoriachilena.cl)

tisfacción en el Deseo de la Ley. De allí que "el amigo del orden" fuese incapaz de gozar con El diablo predicador, y en cambio, enviar esa misiva a la Gaceta Ministerial, exigiendo censura teatral para estas funciones, debe haberle producido una enorme satisfacción. Un ejemplo de disciplina ciudadana.

Así, las élites/cabeza/razón buscarán educar al pueblo/cuerpo/absurdo. Esta educación es, en realidad, un disciplinamiento, o como lo conocían en la época, una moralización, concebida pronto en torno a la lucha entre civilización y barbarie. Como vimos, el teatro será un espacio considerado privilegiado para llevar a cabo esta tarea, en cuanto el sujeto es concebido ahora como una interioridad, predominando el logos de la palabra en cualquier acto persuasivo.

En la identificación de las manifestaciones culturales tradicionales con el absurdo, el discurso moderno desea mostrar la inefable realidad del nuevo orden social en cuanto racional, y con ello la perpetuidad del mismo. La sociedad moderna, al ser racional, es también natural, por lo que no admite en su seno manifestaciones reñidas con la naturaleza. De esta manera, el teatro tradicional era también vinculado con la inmoralidad y la corrupción de las costumbres, lo que daba pie a la justa erradicación de estas manifestaciones.

Así, Miguel Luis Amunátegui, haciéndose eco de las opiniones de la época, declaró que el Chile de 1827 era una sociedad que acababa de nacer a la vida intelectual²⁹. Esta declaración implica una negación de los saberes tradicionales, del bagaje cultural híbrido legado por la Colonia. Eugenio Pereira Salas declara que El pueblo no reprobaba entonces los hábitos, usos y costumbres de sus mayores y estaban lejos de adquirir esa capacidad de gozar con lo que se llama la cultura³⁰. El pueblo, en suma, no tenía (la) cultura. De hecho, lo que se concibe como manifestación popular no es sino un simulacro de cultura, una falsa representación de la verdadera cultura. Esta cultura-simulacro definía a estos saberes como corruptos e inmorales, persiguiendo entonces el discurso moderno una clausura de éstos en pos de la cultura-ciudadana. En el caso del teatro, esto se traduce en

la imposición de la lógica de la representación antes señalada. Así, finalmente *Un teatro bien arreglado puede hacer un pueblo virtuoso y moral de uno bárbaro y corrompido, al paso que desordenado pervertirá las más sanas costumbres*³¹.

• La violencia simbólica: teatro v/s chingana³²

En cuanto se entendió al teatro como un instrumento privilegiado de moralización, la chingana fue vindicada como su peor enemiga. Esto porque en la dicotomía civilización/barbarie, si el teatro fue vinculado a la cabeza/razón/orden, las chinganas lo fueron al cuerpo/sensualidad/desorden:

*Cada cual sabe la clase de espectáculos que se ofrecen al público en esas reuniones nocturnas en donde las sombras i la confusión de todo jénero de personas, estimulando la licencia, van poco a poco aflojando los vínculos de la moral (...). Allí los movimientos voluptuosos, las canciones lascivas y los dicharachos insolentes hieren los sentidos de la tierna joven, a quien los escrúpulos del padre o del confesor han prohibido el teatro*³³. Este era el lapidario juicio de Andrés Bello en 1832 respecto de las chinganas. Lo más importante es que se concibe al teatro como opuesto de la chingana, siendo imposible una convivencia entre ambas manifestaciones. El mismo año 1832,

29. Amunátegui, op. cit. p. 65. Esta es la opinión de la época, como se puede ver en "Contestación del Coronel D. Domingo Arteaga", en Hemeroteca, rollo P3, Biblioteca Nacional de Santiago.

30. Pereira, op. cit. p. 149.

31. José Miguel Varas en *Lecciones elementales de moral*, cit en *Ibidem*, p. 147

32. Seguimos aquí los planteamientos de Illanes, op. cit.

33. Andrés Bello, en *El Araucano*, 7 enero de 1832, cit. en Amunátegui, op. cit. p. 146

Domingo Arteaga, empresario del teatro, pidió *el cierre de las chinganas en las noches de los domingos, principal función de la semana, para no perjudicar las funciones teatrales*³⁴.

El teatro es concebido como el espacio del ciudadano-trabajador, un espacio donde el cuerpo es además relegado a segundo plano en aras de la primacía de la palabra. Mientras, la chingana sería el espacio de develamiento de los cuerpos, de sensualidad irracional, opuesta en su naturaleza al espíritu del trabajo³⁵.

El fenómeno de persecución sistemática de las chinganas por parte de la élite chilena es, sin lugar a dudas, muy complejo en sus significaciones, y ha sido bastante estudiado³⁶. Su consignación por nuestra parte apunta a recalcar la dimensión de *violencia simbólica* que implicó el paradigma cultural moderno. La lógica cultural que rigió a las élites decimonónicas implicaba la *destrucción de manifestaciones culturales diversas*. Las élites vieron justificadas su empresa destructora en cuanto no concebían la diversidad cultural de Chile sino como *culturas-simulacros* (en cuanto representaciones deficientes de la verdadera cultura, como vimos con anterioridad), como



Chingana en tres puntas, ca. 1852. En Archivo Biblioteca Nacional (www.memoriachilena.cl)

no-culturas. Se intenta, otra vez, implantar lo Único sobre lo Diverso³⁷.

Pero el tema es más complejo que una simple oposición cultura-de-las-élites versus cultura-del-pueblo. Evidentemente en Chile existían una serie de *tradiciones culturales* que estaban más o menos repartidas en diversos grupos, no necesariamente sociales. Así, cuando nos referimos a *élite ilustrada* a lo que apuntamos es a consignar a aquél grupo que, desde posiciones de poder, expresó el nuevo discurso hegemónico de la moder-

idad. Pero esto no implica la real aplicación de tal discurso o su dominio inmediato. Si bien es un tema que daría para un largo estudio, muchos elementos nos indican que en Chile la Ilustración fue también un *simulacro*, en cuanto aquellos que la propugnaban no actuaron realmente conforme a ella³⁸. Sólo así nos explicamos que aún en 1842 los asistentes a las funciones teatrales (la élite), lo hiciesen atraídos tanto por artilugios propios del barroco como por la belleza de las bailarinas, y no

34. Cit. en Pereira, op. cit. p. 153.

35. Ver Illanes, op. cit.

36. Por ejemplo: Leyla Flores, "Mujeres del bajo pueblo y la construcción de una sociabilidad propia: la experiencia de las pulperías en Santiago, Valparaíso y el Norte Chico (1750-1830)", en s/f (1998?). *Dimensión histórica de Chile N°13-14. Mujer, historia y sociedad*, Santiago: UMCE. En este artículo se analiza el fenómeno desde una perspectiva que combina la historia de género con la historia social. León, en op. cit. lo hace desde una perspectiva que pone el énfasis en los nuevos paradigmas de dominación del siglo XVIII. Maximiliano Salinas, "El que ríe último. La seriedad del orden aristocrático-burgués y la prensa humorística en el Chile del siglo XIX", en Maximiliano Salinas et. al. *El que ríe último... caricaturas y poesías en la prensa humorística del siglo XIX*, sostiene que estas dinámicas culturales se basan en la oposición entre una cultura popular basada en la alegría y la comicidad, y una cultura aristocrático-burguesa seria y ordenada. Creemos que su análisis es interesante, pero que en el caso específico de la cultura de las élites, confunde el discurso auto-identitario de las mismas con su realidad cultural.

37. Roberto Aceituno, "Notas sobre los cuerpos sociales (Reflexiones críticas sobre la identidad cultural)", en 2003, (comp.) Sonia Montecino, *Revisitando Chile. Identidades, mitos e historias*, Santiago: Publicaciones del Bicentenario.

38. Agradecemos esta observación al profesor Gabriel Castillo. Ver las conclusiones de este trabajo.



Programa del Teatro de Arteaga, 1828. En Eugenio Pereira Salas, 1974: *Historia del teatro en Chile*, p. 108.



El hijo asesino del padre. Programa del Teatro Parral Gómez, 1839. Los programas incluyen un drama, una pieza jocosa que cierra la función, y algún divertimento. En Eugenio Pereira Salas, op. cit., p. 158.



El marido ambicioso, en versión de J.J. Mora en 1840 y actuada entre otros por H. Moreno. En Eugenio Pereira Salas, op. cit., p. 151.

por el placer intelectual que supuestamente provocarían las obras³⁹. Incluso parte de la élite habría expresado su rechazo al *proyecto civilizador* ilustrado. Citemos las memorias de Ignacio Domeyko, quien, recordando las fiestas patrias de 1838 en Coquimbo, anota que un *rico burgués* se habría dirigido a su vecino, expresándole lo siguiente: *Al parecer, querido compadre, todos nuestros juegos nobles y caballerescos caerán en el olvido. Quieren transformarnos a la fuerza en ingleses o franceses*⁴⁰.

● **Canalización y fin del deseo**

El teatro jugó otros papeles socio-culturales importantes dentro del discurso moderno. Dentro de su noción *representacional*, para la élite moderna *el estado del teatro podía ser una especie de barómetro de la civilización*⁴¹. El teatro era entonces un reflejo de la cultura del país. Así lo expresaron los versos de Bernardo Vera y Pintado, quien escribió en el telón del primer teatro permanente republicano: *He aquí el espejo de vir-*

*tud y vicio/ Miraos en él y pronunciad el juicio*⁴².

De esta manera, en la medida en que se fuera instaurando la lógica de la representación moderna, la élite tendría un teatro/espejo que cada vez le devolvería un reflejo más complaciente. La élite iría adquiriendo tal nivel de satisfacción con sus avances culturales, que en 1827 *en Santiago arreciaba el clamor general para la construcción de un 'teatro que correspondiera a la capital de Chile y la civilización de sus habitantes'*⁴³. Miguel

39. Ver Amunátegui, op. cit. p. 333.

40. Ignacio Domeyko, "La fiesta del Aniversario de la Independencia de Chile. Coquimbo, 18 de septiembre de 1838" en 1963, MAPOCHO, Tomo I, Santiago: DIBAM. Lo que esta cita pretende demostrar no es una supuesta *unidad cultural* existente antes de la Independencia, sino más bien cómo el discurso socio-cultural moderno podía afectar también rasgos de la cultura de la propia élite, rasgos que se compartían con sectores populares. Creemos que el Chile de la época se caracterizaba por un hibridismo cultural, por una diversidad cultural, que no eran consentidos por la élite, que nunca fueron ni han sido consentidos.

41. El Farolito, 1835, cit en Pereira, op. cit. p. 187.

42. Pérez Rosales, op. cit. p. 21.

43. Pereira, op. cit. p. 127.

Luis Amunátegui no sabía si atribuir a los reglamentos de teatro o a la creciente ilustración de los habitantes el que en un artículo de *El Araucano* de 1835 se expresase: *Quizá en ningún país del mundo hai teatro público en donde la concurrencia sea tan lucida y decente, como en el de Santiago*⁴⁴.

Si entendemos que el teatro se concebía como instrumento moralizador-educador-disciplinador, podremos observar cómo este *reflejo complaciente* cumplía con la necesidad legitimante del discurso republicano. Esto porque este discurso adoptado implicaba, en su versión más conservadora y definitiva, la necesidad de educar ciudadanos antes de darles una constitución democrática o liberal⁴⁵. Así, el teatro sería el reflejo tanto de estas aspiraciones pedagógicas como de sus benignos resultados. La élite se veía entonces auto-legitimada y sus conciencias apaciguadas. Así, el *deseo* de cambio que producía el discurso republicano se canalizaba por la vía oficial del *educar para después cambiar*. Sostenemos que ésta fue una estrategia de canalización del deseo, basada en la seducción de las apariencias⁴⁶.

Hacia 1830, la angustia de la élite ante las vicisitudes políticas la llevó a alejarse de los paradigmas *serios y dramáticos* del neoclasicismo. En

1834, *El filántropo* expresaba *si el teatro no nos ofrece una saludable distracción, un pasatiempo que vigorice nuestro espíritu cansado con las fatigas del día, como nuestro cuerpo, no nos compensa el tiempo que en él se pierde*⁴⁷. Esta recuperación de la alegría se inscribía dentro del discurso moderno, en cuanto la concibe como canalización del deseo y la angustia producida por un régimen de trabajo. En el fondo, es la *recuperación de la alegría para beneficio del trabajo*. En 1828, en un artículo titulado *Abuso de la tragedia*, José Joaquín de Mora expresaba: *Los habitantes de las grandes poblaciones necesitan descansar de las fatigas del día i calmar las excitaciones morales producidas por las ocupaciones serias. La comedia es el calmante más eficaz...*⁴⁸. La angustia del trabajo compulsivo del sistema moderno de organización laboral debía ser conjurada mediante un *pasatiempo* como el teatro. El temor radicaba en que esa angustia se convirtiese en *deseo* de cambio, en resistencia, en alegría disruptora e insumisa:

Mui bueno es que el pueblo tenga sus distracciones, porque es una necesidad de la vida; pero no todas son aparentes [sic] para todas las clases de la sociedad, ni deben repetirse todos los días, ni abandonarse



Trinidad Guevara, actriz argentina que actuó en Chile en la década de 1820. En Klein, 1994: *De Casacuberta a los Podestá*, p. 17.

*a la discreción de los logreros que buscan ganancias en el exceso de los placeres i en el progreso de los extravíos. Una diversión moderada es el descanso del trabajador; mas una repetición de actos licenciosos (...) son el agente de la relajación y el fomento de los vicios más perniciosos. El artesano consume en esas casas [se refiere a las chinganas] el producto de su taller, abandonando los deberes hacia su familia; i los sirvientes domésticos se desprenden de los cuidados de su oficio mientras malgastan el salario*⁴⁹.

44. Amunátegui, op. cit. p. 249.

45. Ana María Stüven, "Republicanism and liberalism in the first half of the 19th century. Was there a liberal project in Chile?", en 2003, (compiladores) Manuel Loyola y Sergio Grez, *Los proyectos nacionales en el pensamiento político y social chileno del Siglo XIX*, Santiago: UCSH, 2ª edición. Respecto de los orígenes de la necesidad pedagógica y la dimensión estética de la misma, pueden consultarse los estudios contenidos en Hans Robert Jauss, 1995, *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*, Madrid: Visor. Véase también Jocelyn-Holt op. cit. para entender la diferencia entre el discurso republicano legitimante y la realidad sociopolítica deseada realmente por la élite.

46. Ver III "de la seducción", en este trabajo.

47. Cit. en Pereira, op. cit. p. 181.

48. Cit. en Amunátegui, op. cit. p. 136.

49. Andrés Bello, en *El Araucano*, 7 de enero de 1832, cit. en *Ibid*, p. 147.



Boceto de Mauricio Rugendas de *Romeo y Julieta*.
En Archivo de la Escuela de Teatro PUC.

3. De la seducción. El teatro y el juego de las apariencias

El pensador francés Jean Baudrillard ha llamado la atención sobre el fenómeno de la seducción y de las apariencias (o más bien, la seducción de las apariencias), poniendo en duda los esquemas interpretativos clásicos que colocan la imagen y la palabra como meros representantes de un contenido que les es ajeno y superior⁵⁰. Analicemos, entonces, los niveles de seducción discursiva presentes en el teatro de las primeras décadas republicanas.

Creemos que el teatro fue un espacio privilegiado para que las élites se sedujesen mutuamente. La sensación de progreso en las luces, la apariencia de estar educando ciudadanos, la épica gloriosa de su gesta independentista y más tarde aquella sensibi-

lidad algo forzada y poco sincera del romanticismo, todo ello nos parece una cierta estrategia desplegada por las apariencias, apariencias que, en realidad, tenían tanto o más poder que todos los discursos legitimantes y todos los contenidos reales del republicanismo o del proyecto modernizador adoptado. De alguna manera, la ritualización de las invocaciones a la libertad, la igualdad, la república, etc., despojó a estas palabras su sentido original; lo cual redundó, contrariamente a lo que se podría pensar, en una mayor importancia de las mismas. En conjunto con esta seducción de la *palabra vacía* – que sería opuesta a la *semiótica teatral* de la lógica moderna, pero resultado de la misma – se desplegaría también una interesante seducción audiovisual, basada en el fasto y el boato creciente de las representaciones, la captura de la mirada, la emoti-

vidad de la música, etc. Esto nos podría llevar a pensar que, en realidad, todos los discursos teatrales, las estrategias seductivo/persuasivas desplegadas y sus simbologías espaciales fueron consumidas por su propia imagen, por su reflejo, introduciendo a la élite en el juego de las apariencias. Pero, ante esta postura radical, que De Marinis ha calificado como *nihilista*, podemos esgrimir una cierta complementariedad entre la seducción y el discurso, complejizándose así el escenario analizado⁵¹. Esto porque la seducción, si bien puede anular el discurso, puede también potenciarlo, al sumergir al espectador dentro de una estrategia de las apariencias voluntariamente aceptada, que transmite de todas maneras un cierto discurso, o que por lo menos lo sostiene.

Dentro de este contexto, siempre aparecen los *estropea-juegos*, personajes dispuestos a denunciar a las apariencias y su disolución de la *realidad*. Para el caso específico del teatro, en 1823 el polémico Tizón Republicano expresaba respecto de los prisioneros españoles: *Y cuando nos enronquecemos gritando Libertad hay entre nosotros hombres que nos oyen en el fondo de un encierro...*⁵². Esta aseveración, de por sí crítica, se torna irónica si consideramos que los actores del Coliseo dirigido por el Coronel Domingo Arteaga eran todos prisioneros, que se enronquecían cada función en fútiles declamaciones sobre la libertad y el republicanismo. Esta acusación provocó la enfurecida réplica de Domingo Arteaga, encargado de los

50. Jean Baudrillard, 1994, *De la seducción*, 6ª Edición, Madrid: Cátedra y 1998, *Cultura y simulacro*, 5ª Ed., Barcelona: Kairós. Véase la crítica a la noción de *representación* en Abate y Páez, op. cit., y en Jacques Derrida, 1989, *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía: la retirada de la metáfora*, Barcelona: Paidós.

51. Marco de Marinis, 1997, *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrología*, Buenos Aires: Galerna, pp.17-33.

52. El Tizón Republicano, 3 de Marzo de 1823.

prisioneros españoles, quien expresó particularmente que aquellos que trabajaban en el Coliseo *me ganan lo mismo que los hijos del país*, y, más importante aún, que *sin saberlo*, [se] *les hace el mayor mal cuando* [se] *quiere retirarlos de mi auspicio*⁵³. Para justificar esta posición, Arteaga tuvo que recurrir a una serie de argumentos anti-liberales, incluso justificando la esclavitud. Pero podemos imaginarlo, luego de escribir y hacer pública su contestación, entrando al Coliseo a seducirse con las ideas liberales vociferadas por sus prisioneros-actores. Lo mismo valga para el resto de la élite chilena.

5. Conclusiones

La formación sociocultural chilena ha estado impregnada de una violencia, tanto física como simbólica, que ha sido bastante ignorada por los estudiosos de la realidad nacional. Hemos visto acá como el teatro/civilización se oponía (en el plano del discurso) a muerte con la chingana/ barbarie, en lo que es sólo un ejemplo de la política cultural del Chile republicano. Analizamos así como se intentó instaurar, a la fuerza si era necesario, una determinada *lógica de la representación*, la cual contaba con una serie de implicancias socioculturales de primera importancia para entender la organización de Chile en sus primeros años de vida independiente. Entre ellas, contamos la función simbólica que jugó el teatro en el proceso discursivo identitario de las élites chilenas y en su autolegiti-

mación y autosedución, a la vez que en la conformación de un paradigma dominador basado en el disciplinamiento. Esta *lógica*, por otra parte, es un ejemplo claro de una *estética ilustrada* que luchará por imponer sus esquemas interpretativos y de producción de sentido en las primeras décadas de vida independiente del país.

Pero la visión de un teatro/civilizado concurrido por una élite/civilizada es poco convincente. En realidad, el teatro no era tan *civilizado* como aparentaba: en él, convivían las representaciones dramáticas con los bailes populares y los sainetes del siglo XVIII. Ya desde 1820, el ilustrado gobierno de O'Higgins habría mostrado su preocupación ante el *público de la cazuela* (la cazuela era el espacio de entrada más barata en el teatro), que habría impreso, según Pereira, un aire campechano a las representaciones teatrales. Este público *populachero* habría bajado la calidad de las representaciones⁵⁴. Este mismo autor atribuye al *jugoso aporte* del público popular la persistencia de ciertas manifestaciones coloniales en los programas de teatro⁵⁵. Esta interpretación se basa en el mismo presupuesto *civilización/barbarie* que coloca a una supuesta *cultura de la élite* como antagónica a la *cultura popular*, interpretación que deseamos por motivos explicados con anterioridad. Lo que queremos poner en duda es: ¿era la élite tan *civilizada* como deseaba aparentar? Creemos que, por lo menos en las primeras décadas de vida republicana, no. Fue

la misma élite la responsable, finalmente, de que se mantuvieran manifestaciones tradicionales en el teatro de la época. La alegría de estos sainetes y bailes contrastaban de manera maravillosa con la seriedad dramática de las últimas tendencias, y eran garantía segura de una mayor asistencia⁵⁶. El público, de cualquier clase social, oscilaba así entre la civilización deseada y la barbarie alegremente gozada.

Finalmente, la realidad cultural que vislumbramos en el Chile de la época nos presenta un conflicto fundamental: Lo Uno, el discurso moderno, intenta eliminar lo Diverso, desplegando para ello una serie de estrategias, que se movían desde la descalificación de los saberes hasta la reglamentación gubernamental. Pero no debemos considerar como irreconciliablemente opuestas las tradiciones y las modernidades propuestas (porque son múltiples, aquella teoría que opone *la tradición a la modernidad*, además de incorrecta, es peligrosamente reduccionista): las culturas y las identidades no son estáticas. Así, debemos entender que el discurso moderno analizado en este trabajo no correspondió a la realidad de la escena teatral chilena, dando origen entonces a un teatro que no era ni barroco ni ilustrado, ni tradicional ni moderno. Más bien, era un híbrido nacido de una heterogénea mezcla. La Ilustración estética fue un simulacro de sí misma y una seductora compañera de las élites. ■

53. "Contestación del Coronel D. Domingo Arteaga", op. cit.

54. Pereira, op. cit., p. 100 y 102.

55. Ibid, p. 168 y 206.

56. Ver Pereira, op.cit. pp. 138 y 144.