Teatro para un Chile Neoliberal

Fragmentos sobre la constitución del campo teatral en el Chile de la posdictadura

Camilo Rossel
Catalina Villanueva
Héctor Ponce de la Fuente
Paulo Olivares

TEATRO PARA UN CHILE NEOLIBERAL

Fragmentos sobre la constitución del campo teatral en el Chile de la posdictadura

Camilo Rossel
Catalina Villanueva
Héctor Ponce de la Fuente
Paulo Olivares

VOZ AJENA
EDICIONES

Teatro para un Chile neoliberal.
Fragmentos sobre la constitución del campo teatral en el chile de la posdictadura.

© Camilo Rossel, Catalina Villanueva, Héctor Ponce de la Fuente, Paulo Olivares

Nº 2024-A-3427 del Registro de Propiedad Intelectual

ISBN Nº 978-956-418-056-4

Editor
Camilo Rossel

Diseño y diagramación
Mauricio Adasme Salazar

Ediciones La Voz Ajena
Santiago, Chile

Primera Edición
Abril 2024

Todos los derechos reservados

Proyecto financiado por el Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes, FONDART, Convocatoria 2020
Folio 543600

Índice

Introducción **11**

Capítulo I: "Contemporanismo" y neoliberalismo en el arte chileno. **17**

El Neoliberalismo como ideología utópica 22

Cultura y "apagón": las elipsis de una metáfora 42

La irrupción de la "avanzada": Desplazamientos y borraduras 51

Retóricas de la emancipación como prácticas de alienación 58

"No lo saben, pero lo hacen" 69

Capítulo II: De la conformación de un campo de producción. Teatro y discurso social en el Chile de la posdictadura (1990-2010) **75**

Modernidad, modernización y travestismo 87

Delimitación del corpus y definición del objeto teórico 94

Condiciones de producción y gramáticas de reconocimiento 101

Capítulo III: Hitos en la legitimación del teatro para audiencias jóvenes en el Chile de la década del 2000 **121**

El Teatro para Audiencias Jóvenes en Chile: Una síntesis histórica 124

Teatro para Audiencias Jóvenes: entre lo pedagógico y lo artístico 132

Metodología 138

Buscando el balance entre lo educativo y lo artístico en el Teatro para Audiencias Jóvenes en Chile 139

El Programa de Formación de Audiencias del Teatro de la Universidad Católica: Equilibrando lo educativo con lo artístico 141

El FAMFEST: Abriendo espacios de difusión 146

Tryo Teatro Banda: Creando desde el respeto por las audiencias jóvenes 149

Conclusión 153

Referencias **159**

Introducción

> Ha llegado a ser evidente que nada que tenga que ver con el arte es evidente, ni en sí mismo, ni en su relación con la totalidad, ni siquiera en su derecho a la existencia.
>
> **Theodor Adorno**

El epígrafe que corona estas páginas es la sentencia con la que se abre uno de los últimos textos trabajados por Theodor Adorno antes de su muerte en agosto de 1969; su *Teoría Estética,* texto que quizá es uno de los últimos intentos de la filosofía occidental por pensar la Estética como una teoría sobre las artes y, al mismo tiempo, una teoría sobre la totalidad de la existencia. Justamente el problema de entrada al que apunta dicho texto tiene que ver con la relación entre el arte y la sociedad. El antecedente fundamental para el diagnóstico señalado en el epígrafe es la condición de negatividad dialéctica que Adorno lee en la obra de arte moderna la cual es, *al mismo tiempo*, una práctica social y una práctica autónoma. Esta cuestión se complejiza con la ampliación del dominio de la racionalidad técnica en la sociedad del siglo XX y el proceso de autoconciencia *en obra* sobre el

lugar social de la práctica artística desarrollado por la Vanguardia.

> El mar de lo inimaginable, en el que se aventuraron los movimientos artísticos revolucionarios alrededor de 1910, no trajo la suerte aventurera prometida (...) en todas partes los artistas se alegraron menos del nuevo reino de libertad ganado, que de un presunto nuevo orden apenas estabilizado. Pues la libertad absoluta en el arte (es decir, en algo particular) entra en contradicción con el estado perenne de falta de libertad en la totalidad. En ésta, el lugar del arte se ha vuelto incierto. La autonomía que ganó después de sacudirse su función cultual y sus secuelas se nutría de la idea de humanidad, por lo que se desmoronó en la medida en que la sociedad se hacía menos humana. (Adorno, 2004, p. 9)

Si bien Adorno escribía esto en un contexto donde todavía no se configuraba del todo aquel modelo de sociedad que podría particularizarse con el calificativo de "neoliberal", la cuestión planteada por él es, a nuestro

juicio, la piedra angular de las problemáticas del arte[1] en una sociedad como la que se configuró en Chile entre la dictadura y los gobiernos del ciclo concertacionista. En este sentido esta tensión de base entre la autonomía artística y la existencia, dependencia y pertenencia del arte, tanto material como ideológicamente, a una sociedad que se alzará como modelo de un Neoliberalismo radical, constituye el horizonte problemático general en el cual se insertan los diferentes textos que componen el presente libro.

En este sentido, si bien cada capítulo se articula como un texto relativamente independiente de los otros abordando diversos aspectos del desarrollo del arte, y particularmente del teatro, en el contexto de la posdictadura, en su conjunto todos tienden a pensar las influencias de la revolución neoliberal de la dictadura en las lógicas de pro-

1 Dada la captura disciplinar que las artes visuales han hecho de la categoría "arte" nos parece importante aclarar que a lo largo del presente libro se utilizará "arte" y sus derivadas (teoría o historia del arte, etc.) para referirnos a la multiplicidad de disciplinas que se consideran dentro de esta categoría a partir de la articulación moderna de la misma.

ducción, simbolización y valorización del arte durante el ciclo de los gobiernos concertacionistas (1990-2010). En efecto, la misma categoría de *posdictadura* que aplicamos al marco temporal trabajado implica, por una parte, asumir la tesis de Moulian (2002) respecto del carácter revolucionario y determinante de la dictadura cívico-militar de 1973-1989 para la sociedad actual y, por otra, que la estructura general del marco cultural[2] desarrollado a partir de los '90 en Chile responde a los parámetros ideológicos instalados durante dicha dictadura.

Si bien este enfoque en términos socio-económicos no es para nada novedoso, siendo Moulian uno de los primeros en proponerlo en su famoso texto de 1997 *Chile actual. Anatomía de un mito*[3], su aplicación al campo cultural en Chile ha sido más bien limitada. En efecto, el marco cultural ha tendido a leerse a sí mismo generalmente en contraposición con los procesos de neolibera-

2 Es decir, no solamente la institucionalidad cultural generada desde los '90 sino, también, los modos de valoración y validación de los propios actores culturales dentro de su propio campo.

3 En términos específicamente histórico-económicos es significativo, también, el libro del año 2012 de Manuel Gárate *La revolución capitalista de Chile (1973-2003).*

lización desarrollados por la dictadura asumiendo que sólo algunas prácticas marginales de mercantilización cultural (arte "comercial", eventos masivos, "festivalización" cultural, etc.) cabrían en dicha idea de neoliberalización cultural. En este sentido, si bien acá se presenta una primera aproximación al problema, y desde una perspectiva más bien fragmentaria, nos parece relevante mostrar que tanto algunos aspectos generales de la reconfiguración del campo cultural entre los '80 y los '90 (Capítulo I), así como elementos específicos del teatro como sistema significante (Capítulo II), y las lógicas de valoración sobre ciertas prácticas específicas del teatro posdictatorial (Capítulo III) pueden ser leídas como parte del proceso de neoliberalización de la sociedad puesto en marcha por la dictadura.

De este modo, aun cuando en muchos sentidos cada capítulo está pensado como un texto independiente, en su conjunto avanzan desde los aspectos más globales de las discursividades culturales hacia la configuración del teatro como campo de producción en la posdictadura para finalizar remitiéndonos a un tipo de práctica concreta dentro del teatro (el teatro para audiencias jóvenes) cuya marginalización en las lógicas de valoración de los discursos hegemónicos del campo teatral dan cuenta, en

negativo, de los valores de dicho campo. Este desarrollo de lo general a lo particular en la configuración total del libro va de la mano con un cierto criterio cronológico en el análisis de cada ámbito que, en cierto modo, es interno a los problemas de cada capítulo y configura una suerte de hipótesis implícita en la dirección de las influencias discursivas a lo largo del tiempo: La configuración de un marco ideológico-cultural entre los ’80 y principios de los ’90 que rearticula la discusión al interior del campo cultural en términos de tradición v/s vanguardia reinstalando unas fuertes lógicas de distinción de funciones y valores entre los participantes de la experiencia cultural; más adelante, entre los ’90 y los 2000, la articulación de unas gramáticas de reconocimiento en el campo teatral que articulan diversos espacios para la práctica teatral y diversos valores para esos espacios que siguen la línea de las transformaciones culturales mencionadas anteriormente; y finalmente, desde los 2000 en adelante el modo en que esas gramáticas reconocen (o no) y valoran (o no) una práctica que históricamente se entendió en los márgenes de la práctica teatral.

Capítulo I: “Contemporanismo” y neoliberalismo en el arte chileno.

> De la concepción brechtiana[4] sólo retengo que, lo mismo que el escribir, también el componer está ligado a dificultades objetivas como apenas se han conocido antes; que estas dificultades tienen esencialmente que ver con la posición del arte en la sociedad y que no se las puede eliminar por el hecho de no ocuparse de ellas.
>
> **Theodor Adorno**

> No lo saben, pero lo hacen.
>
> **Karl Marx**

La mayor parte de las reflexiones en torno a “lo contemporáneo” en el panorama teórico chileno, particularmente en el ámbito del arte y la filosofía, se articulan intentando definir idealmente lo que sería dicha condición de

4 Adorno se refiere acá a la concepción sobre el lugar y la función del artista en la sociedad desarrollada por Brecht en el texto «Las cinco dificultades para decir la verdad».

"contemporaneidad"[5]. En la mayoría de los casos (si no en la totalidad) el problema teórico de base, explícita o implícitamente, se remite a la reflexión sobre la historia planteada por Nietzsche en la segunda de sus consideraciones intempestivas y que Agamben resume certeramente en su curso de Filosofía Teorética realizado en la Facultad de Artes y Diseño de Venecia entre 2006 y 2007 y publicado con el título de *¿Qué es ser Contemporáneo?:* "Pertenece realmente a su tiempo, es verdaderamente contemporáneo, aquel que no coincide perfectamente con éste ni se adecua a sus pretensiones y es por ende, en ese sentido, inactual; pero, justamente por eso, a partir de ese alejamiento y ese anacronismo, es más capaz que los otros de percibir y aprehender su tiempo."

5 Nos parece que el texto compilado y editado por Miguel Valderrama (2011) *¿Qué es lo contemporáneo? Actualidad, tiempo histórico, utopías del presente* es un buen ejemplo de este panorama. Si bien se trata de una edición que ya tiene más de 10 años, nos parece que los problemas abordados por los diversos textos que componen el volumen siguen estando en la base de las reflexiones más actuales sobre esta cuestión. En el caso del teatro un buen ejemplo que funciona a modo de recopilación y estado del arte del problema en el contexto disciplinar escénico es el texto de Insunza (2021) "Sobre el teatro contemporáneo: discusiones, periodos, impulsos y crisis" en *Revista Artescena* (ISSN 0719-7535) 2021 Nº12 pp. 17-33.

Pero más allá de la discusión en torno a lo que idealmente "debería ser" lo contemporáneo, es decir, en torno a lo que define sus límites y su identidad categorial, nos parece importante evidenciar que, se defina como se defina, "lo contemporáneo" aparece desde un tiempo a esta parte como la categoría central en la valoración simbólica y en las lógicas que determinan la inclusión/exclusión dentro del campo artístico chileno. Justamente en función de esto es por lo cual, en el marco de estas páginas, no nos interesará participar en la discusión sobre el sentido ontológico de la categoría de *contemporaneidad*, es decir, no nos interesará responder a la pregunta ¿qué es lo contemporáneo? o ¿qué es ser contemporáneo? sino, más bien, intentaremos esbozar algunas consideraciones en torno a cómo dicha categoría ha llegado a ser tan central en el campo artístico chileno de los últimos 30 o 40 años.

Por supuesto no se trata de que no nos parezca relevante o interesante la discusión ontológica sobre lo contemporáneo, sino que el destino de este texto es otro; antes que determinar cómo debería ser la relación del arte con su contexto social para poder participar de la categoría de *contemporáneo* lo que acá nos interesa es pensar cuál ha sido la posición y el funcionamiento social de ese arte

que el propio campo ha asumido como contemporáneo en un momento donde la sociedad chilena ha sufrido una de las transformaciones quizá más radicales del último siglo. Por supuesto que esta interrogante nos lleva necesariamente a preguntarnos por la relación y los vínculos ideológicos entre estos dos procesos que suceden paralelamente, es decir, entre el auge de los discursos teóricos en el arte chileno que instalarán la noción de "contemporáneo" como lugar hegemónico de articulación del campo y los procesos de neoliberalización social que se iniciarán en dictadura y se consolidarán en los gobiernos concertacionistas. Nos parece importante aclarar que no se trata de establecer un marco valorativo respecto de obras específicas (en efecto, a lo largo del presente capítulo casi no nos referiremos a obras en particular) sino más bien al modo en que la discursividad en torno a lo contemporáneo se instala como modelo hegemónico de valoración en el campo artístico, desplazando a otras categorías que habían hegemonizado la producción y discusión del campo hasta los '70, y en qué medida dicho desplazamiento puede leerse en relación con las transformaciones socio-epistémicas neoliberales.

A partir de lo anterior es que nos parece pertinente partir precisando el uso y el horizonte de sentido que le da-

remos al concepto de *Neoliberalismo* pues se trata de una noción que ha sido comprendida y aplicada de manera tan diversa que, por sí misma, ha dejado de ser garantía de explicación sobre los fenómenos a los que muchas veces se aplica. Por ello, y en la medida en que nuestro interés es avanzar algunas propuestas de lectura de los fenómenos del campo del arte y del teatro en los veinte primeros años de la posdictadura (1990-2010) en Chile, no pretendemos plantear una teoría en torno al Neoliberalismo así como tampoco pretendemos plantear una teoría en torno a lo contemporáneo sino transparentar los autores y las perspectivas que, para nosotros, llenan de sentido dichos conceptos para, de este modo, operativizar una discusión relativa a las dificultades que entraña la posición social del arte en una sociedad tecnificada bajo las lógicas neoliberales. Por supuesto que somos conscientes que, en muchos casos, el uso y abuso de estas categorías son parte central de los fenómenos estudiados pero, por esto mismo, el enfoque teórico que planteamos no se concentra en discutir si tal o cual elemento pertenece o no a una categoría determinada sino, más bien, cómo se ha usado dicha categoría y qué experiencias y prácticas se han querido asociar a la misma.

El Neoliberalismo como ideología utópica

El uso extendido y genérico que se hace hoy de la noción de *Neoliberalismo* tiende a borrar tanto sus orígenes como la compleja concepción antropológica, social y epistémica que está en la base del pensamiento de aquellos primeros economistas y filósofos que se identifican a sí mismos como neoliberales[6]. En este sentido, tal como

6 Hasta cierto punto se podría considerar al *Coloquio Lippmann* (1938), organizado por Louis Rougier, como uno de los momentos fundacionales del Neoliberalismo, tanto en un sentido terminológico, pero también en un sentido ideológico y de organización política (Cf. Denord, 2001). En efecto, dicho coloquio se transformará en la primera instancia de coordinación y programación de un nuevo modelo de comprensión económico y filosófico del liberalismo y culminará con la fundación del *Centre International d'Études pour la Rénovation du Libéralisme* (CIERL), organización de corta vida a raíz del inicio de la segunda guerra, pero que generará los lazos y los fundamentos ideológicos que, nueve años después, en 1947, le permitirán a von Hayek (activo participante del coloquio Lippmann y amigo de Louis Rougier) fundar la famosa *Sociedad Mont Pelerin,* organización fundamental para la expansión del Neoliberalismo durante la segunda mitad del siglo XX. Dicha sociedad establecerá reuniones de coordinación y exposición anuales desde 1947 a la fecha. Hasta cierto punto se podría decir que contará con "representación" en una enorme cantidad de países a través de diversos think-tanks que adscriben explícita o implícitamente al pensa-

lo señalará Foucault (2007) en un famoso ciclo de lecciones donde aborda este tema, el Neoliberalismo no sería la reedición de viejas doctrinas liberales bajo esa lógica de "siempre lo mismo para peor" (p.155)[7]. Por el contrario, más bien lo podríamos entender como una transformación que, partiendo desde teorías y consideraciones propias de la tradición liberal capitalista, proyecta una

miento y propuestas políticas desarrolladas por dicha organización (en Chile el Centro de Estudios Públicos (CEP) y más recientemente la Fundación Para el Progreso (fpp) son dos de ellos). Hasta el día de hoy los dos grandes líderes ideológicos de esta organización siguen siendo von Hayek y Milton Friedman. Para abundar en la relación entre el coloquio Lippman y la Sociedad Mont Pellerin véase Guillén (2018).

7 "Como podrán darse cuenta, estos tres tipos de respuesta ponen de manifiesto que el Neoliberalismo en definitiva no es nada en absoluto o, en todo caso, es nada más que siempre lo mismo, y siempre lo mismo para peor. Es decir: es Adam Smith apenas reactivado; segundo, es la sociedad mercantil, la misma que había descifrado y denunciado el libro 1 de El capital; y tercero, es la generalización del poder del Estado, vale decir, Solzhenitsyn a escala planetaria. Adam Smith, Marx, Solzhenitsyn, laissez-faire, sociedad mercantil y del espectáculo, universo concentracionario y gulag: he aquí, a grandes rasgos, las tres matrices analíticas y críticas con las que suele abordarse el problema del Neoliberalismo (...) me gustaría mostrarles que el Neoliberalismo es, justamente otra cosa. Gran cosa o no, no sé, pero sin duda es algo." (Foucault, 2007, pp. 155-156)

transformación general de la sociedad articulando un modelo económico-político, un modelo epistémico y una concepción antropológico-social. En este sentido, en lo que sigue abordaremos algunos autores que nos parecen clave para cada uno de estos aspectos partiendo por lo económico-político en la medida en que dicha cuestión aparece históricamente como el lugar de origen para la concepción neoliberal.

Quizá lo central de la perspectiva neoliberal en términos económico-políticos sea el cambio de concepción respecto del mercado en relación con cómo había sido concebido éste por el liberalismo clásico y decimonónico hasta principios del siglo XX[8]. Para los primeros neoliberales, aquellos reunidos en el coloquio Lippmann, era importante abandonar la "ingenuidad naturalista" de los liberales tanto del siglo XVIII como del XIX que veían en el mercado una forma de organización "natural" y reemplazar dicha idea por la consideración del mercado como una "verdad empírica" estructural y profundamente de-

8 Nos parece importante señalar que la perspectiva de análisis sobre la transformación liberal que desarrollaremos para este aspecto es, en cierta medida, un resumen de lo trabajado por Foucault (2007), el cual, a su vez, lo toma del análisis que hace Bilger (1964)

licada. Aquella "ingenuidad naturalista" de los liberales clásicos proponía al mercado como una entidad sobre la cual no había que intervenir y a la que, simplemente, había que "dejar hacer" (el famoso "*laissez faire, laissez passer*" del marqués de Gournay) lo cual, en términos políticos, daba por resultado una oposición entre el Mercado y el Estado en la cual, de acuerdo a la política liberal, había que cuidar que el Estado introdujera fenómenos de control en el Mercado desequilibrando, de ese modo, el buen y *natural* funcionamiento del intercambio (para los liberales del siglo XVIII) o de la competencia (para los liberales del siglo XIX). A diferencia de esto los neoliberales ya no considerarán al Mercado (y a la competencia, la cual será para ellos la quintaesencia de dicho mercado) como un dato natural sino como una estructura pura que permite generar un sentido objetivo para el funcionamiento social, una estructura, por un lado, generada y dependiente de las prácticas sociales pero que, por otro, funciona como una estructura abstracta cuyo sentido está determinado por reglas lógicas y no sociales, lo cual hace que sea una estructura lógicamente perfecta en teoría pero fácilmente alterable en la práctica y, por lo tanto, altamente delicada. Este cambio de perspectiva eliminará, en términos políticos (no así discursivos), la contraposición entre el Mercado y el Estado

para dar paso a un modelo en donde el Estado deberá intervenir pero, esta vez, para asegurar y proteger el buen funcionamiento de aquel delicado mecanismo puro que es el Mercado:

> (...) para el Neoliberalismo; el problema no era para nada saber –como en el liberalismo del tipo de Adam Smith, el liberalismo del siglo XVIII– cómo podía recortarse, disponerse, dentro de una sociedad política dada, un espacio libre que sería el del mercado. El problema del Neoliberalismo, al contrario, pasa por saber cómo se puede ajustar el ejercicio global del poder político a los principios de una economía de mercado. En consecuencia, no se trata de liberar un lugar vacío sino de remitir, referir, proyectar en un arte general de gobernar los principios formales de una economía de mercado. (Foucault, 2007. P.156-157)

En el contexto chileno esta cuestión tiene un ejemplo claro y radical con la captura violenta del Estado por parte de la Dictadura Cívico-Militar de 1973 y su modelamiento a través de la constitución de 1980, modelamiento que fue profundizado durante el periodo de la Concertación, orientando los diversos aspectos de la

sociedad hacia los principios del "buen funcionamiento económico". En efecto hoy en día sigue siendo casi transversal al espectro político chileno la naturalización de que un buen funcionamiento político se mide en buenos índices macroeconómicos. En este sentido, la Constitución de 1980 es un mecanismo jurídico-político cuya función central, durante los últimos cuarenta años, ha sido proteger desde el marco jurídico-estatal el "buen funcionamiento" de la sociedad, cuestión que se verifica en la "salud económica" del país. Más allá de la discursividad antiestatista de los sectores que se identifican con el modelo neoliberal (tanto en la derecha como en la izquierda), solo desde el control del poder estatal (con la dictadura primero y con el control parlamentario después) y de su transformación y modelamiento a través de la constitución de 1980, se pudo asegurar durante 40 años que el modelo ideológico neoliberal se reprodujera en la sociedad en su conjunto. Esta cuestión se hace evidente a partir del importantísimo rol político más que jurídico que, desde el retorno a la democracia, ha tenido el Tribunal Constitucional.

Volviendo a los aspectos más generales, el cambio de perspectiva respecto de esta concepción del mercado y de su efecto en la relación con el Estado se aprecia

de forma bastante clara en varias de las intervenciones dentro del coloquio Lippmann (al parecer sobre todo en los economistas de la escuela de Friburgo[9]) cuando se expone una nueva teoría de la competencia pura[10] que abandona las lógicas del liberalismo clásico sobre la competencia (la competencia como dato primitivo de la

9 Lamentablemente las actas del coloquio Lippmann son inencontrables fuera de la Biblioteca Nacional y el Museo Social de París, por lo cual hemos podido tomar contacto con ellas sólo de forma secundaria a través de los textos de Bilger (1968) y Foucault (2007) mencionados en la nota anterior. También ha sido importante para la comprensión del coloquio Lippmann el artículo de François Denord (2001) "Aux origines du néo-libéralisme en France. Louis Rougier et le Colloque Walter Lippmann de 1938» en Revista *Le Mouvement Social* n° 195.

10 Si bien el organizador del coloquio, Luis Rougier, no era economista sino filósofo, también tiene algunos textos vinculados a esta idea de la "competencia pura"; a inicios del mismo año 38 había publicado un texto en el cual aparece delineada esta cuestió*n, Les mystiques économiques; comment l'on passe des démocraties libérales aux états totalitaires*, texto publicado por la "Librairie de Médicis" (una de las editoriales fundamentales para la expansión intelectual del liberalismo de derechas en Europa) y que será la base de su intervención en el Coloquio Lippmann. Pero, por otra parte, Rougier ya había abordado algunos aspectos políticos de esta cuestión, aún desde una perspectiva un tanto germinal, en su texto del año 1929 *La mystique démocratique, ses origines, ses illusions*.

naturaleza) para dar paso a una consideración abstracta estructural sobre dicho fenómeno;

> Creo que esta desvinculación entre la economía de mercado y las políticas del *laissez-faire* alcanzó, se definió –en todo caso, se planteó su principio-, a partir del momento en que los neoliberales expusieron una teoría de la competencia pura, que no ponía de relieve esa competencia como un dato primitivo y natural presente, de alguna manera, en el principio mismo, en el fundamento de esa sociedad, y que bastaba con dejar salir a la superficie y en cierto modo redescubrirlo; lejos de ser eso, la competencia era una estructura, una estructura dotada de propiedades formales, [y] eran esas propiedades formales de la estructura competitiva las que garantizaban y podían garantizar la regulación económica por el mecanismo de los precios. Por consiguiente, si la competencia era en verdad esa estructura formal, rigurosa en su estructura interna, pero a la vez frágil en su existencia histórica y real, el problema de la política liberal consistía justamente en disponer de hecho el espacio concreto y real en el cual podía actuar la estructura formal de la competencia. (Foucault, 2007. P. 158)

Este giro en la concepción político-económica tiene en su base una transformación epistémica que podríamos denominar como *antimoderna* la cual se juega en la resignificación de la noción de *libertad*[11], la cual, para el marco Moderno, era entendida como el momento absoluto de indeterminación tanto del sujeto como del mundo, lo cual abría la posibilidad a la creación, la *poiesis*, de lo nunca antes dado. A diferencia de esto el Neoliberalismo supeditará todos los aspectos de la existencia a aquella teoría de la competencia pura que, filosóficamente hablando, no es otra cosa que la creencia en una estructura lógica, formal y mecánica que asegura un funcionamiento racional y previsible de lo dado, frente a lo cual la libertad no sería otra cosa que la mera elección entre lo ya dado. Quizá el autor más significativo en este aspecto sea el organizador del Coloquio Lippmann, Luis Rougier[12]. La manera que Rougier explica y comprende

11 Esta resignificación del concepto de libertad es lo que en muchos casos dificulta comprender el quiebre realizado por los neoliberales ya que en su discurso explícito seguirán utilizando y afirmando valores y conceptos tradicionalmente modernos pero el sentido fáctico y las implicancias prácticas que le otorgarán a aquellos conceptos será radicalmente diferente.

12 Si bien Rougier hoy en día no es tan conocido tuvo una relevancia

el conocimiento se basa en la negación de verdades absolutas indeterminadas para privilegiar, en el campo de las "ciencias de lo real"[13], la noción de *verdad empírica* –la cual es definida por Rougier como el acuerdo entre las constataciones esperadas y las constataciones vividas[14]– pero a la vez, implícitamente, la argumentación

intelectual importante entre las décadas del '20 y el '40 en Francia. Filósofo, epistemólogo y matemático cercano al positivismo lógico del círculo de Viena y gran amigo de Frederich von Hayek, se podría considerar, en gran medida, como una suerte de primer impulsor del Neoliberalismo francés. En la década del '40 caerá en desgracia a raíz de su compromiso con el gobierno de Vichy durante la guerra y, especialmente, por su acérrima defensa de la figura de Philippe Pétain luego de la derrota Nazi, siendo uno de los principales críticos al proceso de *épuration* (símil francés de la desnazificación alemana) y uno de los opositores más virulentos de De Gaulle.

13 Como Rougier denominará a todas las disciplinas de conocimiento cuyo objeto son los fenómenos del mundo y dentro de las cuales podemos situar tanto a la Economía como a la Estética.

14 La exposición de Rougier más acabado sobre estos problemas se encuentra en su texto del año 1955 *Traité de la connaissance* que, a su vez, es la ampliación y profundización de dos textos escritos por él mismo a principios de la década del 20'; *Les paralogismes du rationalisme: essai sur la théorie de la connaissance* de 1920 y *La structure des théories déductives; théorie nouvelle de la déduction* de 1921.

se sostiene en una supuesta adecuación entre los enunciados empíricos, los fenómenos u objetos a los cuales dichos enunciados se refieren y las *leyes axiomáticas estructurales* que rigen los modos de relación entre ambos aspectos; en palabras de Rougier, la verdad de los juicios consistiría "en la correspondencia de un sistema de símbolos y de relaciones entre éstos con los objetos a que se les refiere y las relaciones de tales objetos" (Rougier, 1955, como se citó en Máynez, 1957, p. 379). Con esto Rougier termina dotando a su noción de *verdad empírica* de un carácter abstracto y absoluto aún mayor que aquella vieja y moderna noción de *verdad pura*, no porque los enunciados mismos tengan un carácter absoluto sino porque aquellas leyes axiomáticas que sostienen la relación entre enunciados y fenómenos se presentarán como una estructura formal vacía y, por lo tanto, incuestionable e innegable: "lo que podemos conocer del mundo es su estructura, no su esencia. Nosotros lo pensamos en términos de relaciones de funciones, no de sustancias y de accidentes" (Rougier, 1955, como se citó en Boulez, 2009, p. 52).

Este modelo epistémico presentado por Rougier apunta a un vaciamiento semiótico de los conceptos para hacer emerger el funcionamiento estructural del mundo, es de-

cir, aquellas leyes axiomáticas que no tienen más sentido que su pura mecánica de funcionamiento; en este contexto es que, por ejemplo, para los neoliberales no tiene sentido la pregunta sobre qué es la libertad pues, en última instancia, toda respuesta directa a dicha pregunta no sería otra cosa que una "generalización empírica" de convenciones vinculadas a una época determinada[15]. El asunto se desplaza, para Rougier, a la comprensión de la estructura que determina la variación y modificación de dicho enunciado, es decir, a la búsqueda de los axiomas que han determinado las relaciones entre el enunciado libertad y los diferentes fenómenos a los cuales se ha apli-

15 «L'histoire des sciences nous apprend que les vérités rationnelles, déclarées a priori, éternelles et nécessaires, sont des généralisations empiriques, tardivement acquises au cours de l›évolution humaine, ou de simples conventions, qui ne sont ni vraies ni fausses, mais seulement plus ou moins commode, et qui ne paraissent évidentes qu›en vertu de certaines contingences empiriques du milieu qui nous sert d›habitat» [La historia de las ciencias nos enseña que las verdades racionales, declaradas a priori, eternas y necesarias, son generalizaciones empíricas tardíamente adquiridas en el curso de la evolución humana, o simples convenciones que no son ni verdaderas ni falsas sino solamente más o menos cómodas y que no parecen evidentes sino en virtud de ciertas contingencias empíricas del medio que nos sirve de hábitat] (Rougier, 1920. P. 43) La traducción es nuestra.

cado. En otras palabras, ante la pregunta sobre la libertad el Neoliberalismo responderá rastreando en el mundo de lo dado aquello que se ha mantenido siempre igual:

> L'histoire naturelle nous enseigne que les individus seuls existent, que les notions d'espèces et de genres ne sont que des abstractions statiques réalisées, que tous les caractères manifestés par un individu sont également nécessaires, qu'il n'y a pas de caractères accidentels seuls susceptibles de plus ou de moins.
>
> (...) L'inégalité est inscrite partout dans la nature. Les capacités, les mérites, le degré de bienfaisance, les titres à la reconnaissance publique des individus, des peuples et des races, appellent des mentions fort diverses; la pire des injustices serait l'égalité de traitement. (Rougier, 1920. P. 43) [16]

16 «La historia natural nos enseña que únicamente existen los individuos, que las nociones de especie y de géneros no son sino abstracciones estáticas materializadas, que todos los caracteres manifestados por un individuo son igualmente necesarios, que no hay caracteres accidentales sino sólo manifestaciones más o menos evidentes de uno u otro. (...) La desigualdad está inscrita por todas partes en la naturaleza. Las capacidades, los méritos, los grados de beneficio, los derechos al reconocimiento público de los individuos, de los pueblos y de las razas, remiten a consideraciones muy

Justamente a partir de esto, el panorama se completa con la concepción antropológica desarrollada por el amigo de Rougier, Friedrich von Hayek. Para Hayek, partiendo de las consideraciones desarrolladas más arriba por Rougier, la individualidad y la desigualdad ya no serán conceptos ni principios políticos respecto de lo humano, sino axiomas bajo los cuales se presenta *lo real* desnudo y por lo tanto son elementos incuestionables sin posibilidad de transformación; meros datos sobre los cuales tenemos que operar. De ahí que cualquier definición de humanidad debe partir desde estos axiomas y cualquier propuesta que se aleje de ellos es considerada como un error lógico y, por lo tanto, una falacia.

> Hayek sostiene que cada ser humano es un conjunto único de atributos (...) Y esta unicidad biológica es reforzada por las diferencias de educación y formación. Estas diferencias se expresan en la distinta capacidad adaptativa a la vida práctica, especialmente al mercado. Los seres humanos se dividen en la mayoría y la minoría. La primera "constituye la masa". (...) Ellos son "insuficientemente civilizados", y se

diversas; la peor de las injusticias sería la igualdad de trato.» La traducción es nuestra.

> guían por los "atavismos". (...) Estas serían las reglas sociales arcaicas de la sociedad tribal, basadas en la solidaridad (Hayek 1989). La minoría, en cambio, posee todas las capacidades de las que carecen las masas. Son enteramente civilizadas, pueden comprender y aplicar las reglas abstractas que rigen la vida social y el mercado. Por ello obtienen éxito en la vida práctica y en el mercado. Consecuentemente, sostiene que, en una sociedad de mercado, las desigualdades sociales y económicas son una consecuencia esperable y deseable del ejercicio de la libertad y de la competencia en el mercado entre individuos desiguales. (Vergara, 2009, p. 164)

Esta consideración antropológica fundamentada en la individualidad y la desigualdad lleva, a la larga, a una anulación práctica de la noción misma de sociedad pues ésta no sería si no la pura sumatoria de individualidades sin posibilidades de comparación entre unas y otras[17].

17 Ya lo decía Thatcher en una memorable entrevista del año 1987 para la Revista Woman's Own: "¿quién es la sociedad? ¡No existe tal cosa! Hay hombres y mujeres individuales y hay familias y ningún gobierno puede hacer nada excepto a través de las personas y las personas se miran a sí mismas primero" (Woman's Own, 1987). No

A partir de esto es que podríamos decir que la concepción antropológica del Neoliberalismo funciona como una *antropología negativa*, en la medida en que el cumplimiento del ideal antropológico neoliberal (la plena individuación) eliminaría la posibilidad de concebir "lo humano" como especie y, por lo tanto, como categoría operativa para cualquier tipo de acción o reflexión común. En este sentido, la categoría de *individuo*[18] funciona al mismo tiempo como axioma para leer la historia de "lo humano", y como ideal civilizatorio cuyo cumplimiento permitiría despojarnos de ficciones atavistas como la misma noción de "humanidad" o de "sociedad".

Como consecuencia de esto es que se podría decir que *la política* neoliberal se constituye como una negación de *lo político*[19] para hacer emerger *lo real* como tal, es

hay que olvidar que Hayek, a través del *Centre for Policy Studies,* será uno de los principales asesores de Thatcher en el proceso de transformación económica del Reino Unido durante los '80.

18 A la cual, por lo demás, de acuerdo con el planteamiento neoliberal, le es inherente la desigualdad como su modo propio de aparecer en el mundo.

19 "Si quisiéramos expresar dicha distinción [entre la política y lo político] de un modo filosófico, podríamos decir, tomando el vocabu-

decir, el funcionamiento estructural del mundo a través de aquellas leyes axiomáticas que no tienen más sentido que su pura mecánica de funcionamiento. En otras palabras, este "liberalismo positivo", como lo llamaría Louis Rougier, se plantea bajo la lógica del único camino posible[20] frente al cual no tiene sentido disentir pues el modelo presentado por dicho marco epistémico, tal como lo conciben sus ideólogos y defensores, no es otra cosa que la estructura absoluta y totalitaria del funcionamiento de la realidad:

> Se puede decir que existe entre los economistas un consenso sobre la eficacia superior de la economía

lario de Heidegger, que "la política" se refiere al nivel "óntico", mientras que "lo político" tiene que ver con el nivel "ontológico". Esto significa que lo óntico tiene que ver con la multitud de prácticas de la política convencional, mientras que lo ontológico tiene que ver con el modo mismo en que se instituye la sociedad. (...) Algunos teóricos como Hannah Arendt perciben lo político como un espacio de libertad y deliberación pública, mientras que otros lo consideran como un espacio de poder, conflicto y antagonismo." (Mouffe, 2007, pp. 15-16)

20 Claus Offe, ya en 1987, denominaba a esto la utopía de la cero opción. Por lo demás ya durante los '80 se identificará directamente el eslogan "There is no alternative" con el gobierno de Thatcher.

> de mercado, indudablemente sin alternativa: un fin de la historia que contraría a los idealistas y a los ideólogos quienes sueñan con un mundo más justo, más espiritual y más verde. (Sorman, 2011, como se citó en Rojas, 2012. Pp. 63-64)

La articulación de estos tres aspectos desarrollados más arriba[21] generan un ideal de funcionamiento social que, tal como ya lo planteara Moulian (2002) podríamos definir como una *ideología utópica*, es decir, una manera específica y limitada[22] de concebir el sentido y la relación con el mundo cuya característica central es su falta de consciencia de dichos límites, cuestión que la lleva a asumir que aquel sentido y aquella relación establecida son la forma absoluta e incuestionable en que el mundo *es*. En este sentido, y siguiendo a Moulian (2002), nos parece importante diferenciar este modelo de ideología utópica de las ideologías como sistemas de normatividad política, necesarias para cualquier sociedad no totalitaria, evitando de este modo aquella crítica a la noción

21 Un aspecto económico-político, un aspecto epistémico y un aspecto antropológico-social.

22 En el sentido de que, como todo pensamiento, tiene límites (históricos y culturales) para su aplicación y análisis.

misma de ideología como algo negativo y falso *per se*, cuestión que es parte del funcionamiento mismo de una ideología utópica:

> Lo que les ocurre a los críticos de las ideologías es que confunden dos tipos distintos: mezclan en un mismo paquete las ideologías en cuanto utopías, con las ideologías en cuanto sistemas de normatividad política. Efectivamente las primeras pueden desembocar en el fanatismo y en totalitarismo. La experiencia enseña que la búsqueda del "fin de la historia" y la conquista de la armonía pueden transformarse en justificaciones de la crueldad y del terror, usado en nombre de la definitiva salvación en la tierra de todos los hombres. (...) [Pero] existe (...) un tipo necesario de ideología, distinto de la ideología utópica. Es la ideología en cuanto sistema de normatividad política. Ello significa que el/los grupos políticos elaboran proyectos donde se definen fines preferenciales y donde se vincula presente con futuro. Fines dotados de valor pero sobre los cuales se está dispuesto a discutir racionalmente, arriesgando que en la lucha política sean otros los que se impongan. (Moulian, 2002. Pp. 60-61)

Lo central de la diferenciación entre ambos modelos de ideología pasa por la conciencia, en un caso, y la ausencia de dicha conciencia en el otro, respecto de los límites históricos y culturales de la propia ficción social propuesta. Esa conciencia, o su falta, determinan las formas y posibilidades de la acción política desprendida de cada modelo ideológico; mientras la ideología en tanto utopía anula la posibilidad de una política significativa al eliminar cualquier conflicto posible naturalizando el mundo que ficciona, la ideología en tanto sistema de normatividad política es la base de la acción política dentro de una sociedad no totalitaria, al entender la ficción social que propone como una más, que puede ganar o perder, dentro de la permanente confrontación ideológica que significa la acción política. De ahí que el sistema neoliberal:

> (...) presenta los tres elementos de una ideología utópica: una idea (natural) de lo social considerada como forma esencial de realización de lo humano, una idea absoluta del futuro, y la justificación del recurso a la fuerza para la defensa de esos ideales sociales "trascendentalizados", forma única de vida realmente humana. (Moulian, 2002, p. 61)

En resumen, podríamos señalar que los elementos centrales que se articulan en la noción de Neoliberalismo, tal como la estamos pensando en el marco de este texto, serían la utilización de la institucionalidad estatal para la transformación social en función de las lógicas de mercado, la concepción del individuo como axioma e ideal social al mismo tiempo que lleva a la disolución del lazo social y la trascendentalización de estos aspectos negando la validez de cualquier otro modo de organización posible. Es desde estos aspectos que nos interesa pensar algunos vínculos con el marco de autocomprensión que establece el campo artístico y cultural a partir de los '80.

Cultura y "apagón": las elipsis de una metáfora

La particular configuración que adquirirán las prácticas artísticas y el campo de la cultura en Chile a partir de los '90 tendió a pensarse durante mucho tiempo (y en algunos casos hasta hoy) bajo la metáfora del "despertar" luego del "apagón" de la Dictadura. Si bien dicha noción ha perdido fuerza respecto de la lectura del contexto cultural dictatorial cabe recordar que la primera política cultural oficial del ciclo concertacionista, *Chile quiere más cultura*,

presentada en mayo del 2005, se abría con la referencia al "apagón cultural" y al "despertar" de los '90:

> Hace sólo un par de décadas existía una grave y fundada preocupación pública por el así llamado "apagón cultural". Por ello es tan valioso que, en democracia, la cultura y las artes hayan florecido. Muchos índices e indicadores así lo demuestran: en todas las disciplinas artísticas se detecta un aumento significativo en la cantidad y calidad de creaciones y obras nacionales. (CNCA, 2005, p. 3)

Sin duda la idea del "apagón cultural" de la dictadura y de su "renacimiento" en democracia hegemonizará la autopercepción del campo cultural al menos durante las dos primeras décadas del retorno democrático generando una idea de ruptura y diferenciación radical entre el marco cultural dictatorial y el contexto concertacionista. Pero, mirado en la distancia, el verdadero contraste no se dará tanto entre el modelo cultural de la dictadura respecto del desarrollado a partir de los '90 sino, más bien, entre éste último y lo que se alcanzó a articular del proyecto cultural de la Unidad Popular. Éste último recogía las perspectivas que ya se venían planteando en los años '60 respecto de la cultura, siendo el periodo dic-

tatorial más bien un proceso de transición en el cual, por un lado, se mantienen de forma semiclandestina y un tanto resiliente algunas prácticas y lógicas del proyecto cultural de la UP y, por otro, se sientan las bases sociales de la lógica cultural que dominará tanto las políticas como las prácticas culturales a partir de los ’90. De hecho, es bastante significativo que aquellas prácticas de resistencia cultural que, durante la dictadura, intentarán continuar la lógica del proyecto cultural popular de la UP mueran definitivamente durante los ’90 sin ningún tipo de duelo por parte del campo cultural.[23]

En efecto, si comparamos la dirección general del campo cultural de fines de los ’60 y principios de los ’70 con la dirección que se tomará en los ’90 apreciaremos que, en el primer caso, el objetivo de las acciones y de las políticas culturales estaba orientado por la idea de liberar el potencial creativo de la sociedad en su conjunto en una línea que, tal como diría Raymond Williams (2001),

23 Quizá uno de los últimos proyectos de este tipo en morir será ENTEPOLA (Encuentro Teatral Popular Latinoamericano), instancia que después de 35 años de funcionamiento anunció a principios del 2022 que dejaría de realizarse.

concebía a la cultura como algo "ordinario"[24] y de lo que todos participamos activa y creativamente. En el segundo caso, tanto las políticas como las acciones del campo cultural se han orientado hacia la profesionalización de los productores culturales (artistas) y su distinción de los consumidores culturales (no artistas), las lógicas de diferenciación sectorial y disciplinar cada vez más específicas y, en suma, la organización y ordenación del campo cultural como un sector económico productivo especializado con agentes y roles bien definidos.

Si, como dice Hobsbawm (2007), las palabras y conceptos "son testigos que a menudo hablan más alto que los documentos" (p. 9), el propio itinerario de la noción de "apagón cultural" permite recomponer algunos de los supuestos en los que se asienta dicha idea, así como su reverso (el "renacimiento cultural" concertacionista).

24 "La cultura es algo ordinario: éste es el primer dato. Todas las sociedades poseen su propia forma, sus propias finalidades, sus propios significados. Todas las sociedades los expresan en las instituciones, en las artes y en el saber. Construir una sociedad significa descubrir significados y orientaciones comunes, y dicha construcción comporta un debate y mejora continua bajo las presiones ejercidas por la experiencia, el contacto y los descubrimientos, los cuales van escribiéndose en el territorio" (Williams, 2001, p. 39).

A fines del año 1976 el ministro de educación de la época, Contralmirante Arturo Troncoso, echó a circular la idea de un "apagón intelectual" a partir de los paupérrimos resultados en las pruebas de admisión de los postulantes a las Fuerzas Armadas: "Los postulantes habían dejado constancia escrita de que el gato es un animal herbívoro, que Shakespeare murió en la silla eléctrica o que Arturo Prat fue Ministro del Interior" (R.P., 1978, p. 200). A principios de 1977, el 19 de febrero, el diario *La tercera de la hora* publicará una editorial titulada "Apagón intelectual" (1977), citando al Contralmirante y posicionando la idea de una "crisis educativa" a raíz del proceso de politización de la juventud generada por la UP. Ya para mediados del mismo año la idea de un apagón cultural se había posicionado en los medios de comunicación como un tema de debate al punto que *El Mercurio* publicará un artículo especial dedicado al tema en su *Revista del Domingo* del 12 de junio de 1977: "Apagón cultural. Opinan los jóvenes" (1977)[25]. Todo este análisis y diagnóstico se sostenía en una concepción de la cultura que se articulaba en torno a una gran idea fuerza; la cultura entendi-

25 Para mayores referencias sobre este desarrollo revisar Donoso, K. (2013). El "apagón cultural" en Chile: políticas culturales y censura en la dictadura de Pinochet 1973-1983. *Outros Tempos*, 10(16), 104-129.

da como una práctica especializada desarrollada en el marco de las "bellas artes" por parte de individuos igualmente especiales (artistas) a raíz de su dominio técnico y referencial del propio campo. Esta concepción queda en evidencia a partir de la estrategia cultural que llevará a cabo el régimen para superar dicho "apagón":

> (...) se inició una campaña comunicacional por mostrar las distintas acciones llevadas a cabo, principalmente las financiadas por el Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación, como las actividades del Teatro Itinerante, la Temporada de Conciertos en el Teatro Municipal, el Ballet Folklórico Nacional, la exposición Itinerante de Pintura Chilena, publicación de diversos libros y folletos sobre culturas indígenas[26], o la implementación de la Franja Cultural en televisión o el apoyo y financiamiento de algunos festivales musicales como el de Viña del Mar, el Folklórico de San Bernardo y el del Huaso de Olmué, entre otros. Asimismo, se incluyeron dentro de estas actividades las desarrolladas por sectores privados como la publicación de una

26 "¿Qué hay del apagón cultural?", *La Tercera de la Hora*, Santiago de Chile, 23 de septiembre de 1979, p. 13.

> colección de literatura española por parte de la editorial Andrés Bello, o las actividades desarrolladas por la Sociedad de Amigos del Arte.
>
> Esta campaña por relevar las actividades culturales tenía por objeto ir dando cuenta de cómo el régimen fue superando el apagón, hasta negar su existencia hacia 1980. (Donoso, 2013, p. 109)

Ya para el año 1978 la idea del "apagón" comienza a ser discutida desde los intelectuales y artistas de izquierda poniendo en evidencia, en un primer momento, que tanto la idea de "apagón" como la de su "superación" se sostenían en una perspectiva elitista, burguesa y conservadora de la noción de cultura. En efecto, el primer número de la revista *Araucaria de Chile*[27] abre su editorial señalando lo siguiente:

> En Chile todo el mundo habla hoy del "apagón cultural". En efecto, la Junta prefiere, en el dominio de la literatura y el arte, de todas las expresiones del

27 Revista dirigida por Volodia Teitelboim y Carlos Orellana. Se publicará ininterrumpidamente entre 1978 y 1989 en Madrid y se transformaría en uno de los principales espacios de debate y difusión cultural de resistencia a la dictadura.

> pensamiento, las virtudes higiénicas del silencio y del black-out. (...) El hombre vive bajo estado de sitio y la cultura bajo toque de queda. El hombre de Chile, el pueblo en su más ancha acepción sigue luchando y la cultura, a pesar de todo, continúa resistiendo. Si en la superficie impera la atonía del espíritu, la omnipotencia de la mediocridad oficial, por debajo, en el cuerpo central del país la llama de la creación se mantiene viva. A veces consigue proyectar lejos, al exterior, destellos de su fulgor. (Editorial, 1978, p. 5)

Ya en el número 2 de la misma revista encontramos una extensa crítica a la estrategia mediática que ya estaba desarrollando el régimen para posicionar la idea de "superación" del apagón: "El mapa cultural dibujado por *El Mercurio* no tiene relieve ni color. La burguesía chilena, ejerciendo el mecenazgo de las artes y letras, constituye una caricatura deplorable" (R.P., 1978, p. 205).

Hasta este punto el debate en torno a la noción de cultura (que está implícito en la discusión sobre el "apagón") se mantiene en los mismos parámetros que a mediados de los '60, es decir, un debate que, en términos gruesos, contrapone una concepción elitizada de cultura v/s una concepción popular y "ordinaria" de la misma, identifi-

cándose cada una de estas concepciones con los posicionamientos políticos de derecha e izquierda respectivamente. Se articulaba, de este modo, un gran eje de tensión y debate entre la cultura de los "dominadores" v/s la de los "dominados". Desde esta lógica la perspectiva del discurso cultural "oficial" de la izquierda de la época se podría resumir, manteniendo la terminología propia de dicha discursividad, en que la noción de "apagón" (y, por ende, la idea de "superación" del mismo) es una estrategia discursiva de la cultura burguesa de las clases dominantes y culturalmente elitistas para invisibilizar las prácticas culturales que no se ajustan a aquellos parámetros burgueses y elitizados. De ahí es posible la crítica tanto a la noción de "apagón" como a su reverso pues, desde la perspectiva cultural de la izquierda de la época, el problema de la cultura era fenoménico-ideológico y no ontológico, es decir, la cultura no es algo que existe en sí mismo con ciertas características frente a lo cual se puede diagnosticar su presencia o no presencia, sino que la cultura es un problema vinculado a las condiciones histórico sociales que nos permiten percibir ciertos elementos como cultura o no.

La irrupción de la "avanzada": Desplazamientos y borraduras

Por estos mismos años irrumpe, en el contexto de las discursividades sobre la cultura, una perspectiva que reorganizará los parámetros y las posiciones de este debate. Nos referimos a la construcción teórica que desarrollará Nelly Richard en torno a lo que, posteriormente, denominará como escena de "avanzada"[28]. Si bien, tanto el discurso de Richard como las obras en torno a las que se construye se identifican claramente con una posición política de izquierda, la "avanzada" se instalará de forma explícita, discursiva y materialmente, fuera del proyecto cultural que había identificado a la izquierda hasta ese momento:

> Ni la cruel historia oficial de los dominadores ni la dolorosa historia contra-oficial de los dominados

28 Nos parece importante mencionar que, para los efectos de este artículo, estaremos comprendiendo dicha escena de "avanzada" (o simplemente "avanzada") no tanto como las obras que se vincularan clásicamente a este concepto sino (y fundamentalmente) como la construcción discursiva desarrollada por Nelly Richard en torno a dichas obras.

> (una historia construida – éticamente – como reverso, pero igualmente lineal en su simetría invertida), eran ya capaces de orientar al sujeto cultural hacia una finalidad y coherencia de sentido y de interpretación. La escena de "avanzada" surge en la brecha de dolor e insatisfacción dejada entre estas dos historias que se disputaban un presente fracturado: entre la oficialidad represora de la historia dominante por un lado y, por otro, la historia en negativo de sus víctimas cuyo relato nacional-popular exhibía una monumentalidad de la resistencia que ocultaba las fisuras del sentido. Es esta brecha la que marca la singular posición de descalce que ocupó la "avanzada" en el campo de recomposición sociocultural chileno. Por supuesto, el arte de la "avanzada" se sitúa en franca contraposición al régimen militar pero, a la vez, se ubica en una marginalidad polémica frente a las organizaciones militantes de la cultura opositora. (Richard, 2014, p. 21)

En este sentido, sin abandonar su posición política y su lógica de resistencia al régimen, la "avanzada" operará un desplazamiento discursivo que desactivará los ejes tradicionales de la discusión cultural hasta ese momento (cultura popular v/s alta cultura, cultura de los

dominados v/s cultura de los dominadores, cultura de izquierda v/s cultura de derecha) a través de una borradura o palimpsesto simbólico al instalar en el centro del debate otro eje que, si bien había estado presente ya desde la década del '20 en el arte chileno, a partir de los '80 comenzará lentamente a hegemonizar la discusión en el campo artístico y cultural nacional: el debate entre tradición v/s vanguardia. En efecto, el propio nombre de "escena de avanzada" deja en evidencia esta cuestión. Esto generará que, a partir de los '80, los parámetros de identificación política (y los modelos ideológico-culturales vinculados a ellos) comenzarán lentamente a perder relevancia para la discusión en torno al arte y la cultura para ir siendo reemplazados por parámetros de posicionamiento estético-procedimentales internos al campo del arte al punto que, dentro de los propios artistas de izquierda, se generará una escisión en, al menos, dos posiciones contrapuestas y sin posibilidades de convergencia:

> Las ya difíciles relaciones entre la escena de "avanzada" y los circuitos de institucionalidad política de la izquierda chilena se complicaron aún más con la vuelta de los artistas y escritores del exilio que, a partir de 1983, llegaron a integrarse al proceso de

> lucha cultural por la redemocratización del país. Con motivo de esta lucha, se formulan, durante el año 1983, varios llamados artístico-culturales a solidarizar con las protestas nacionales, cuyos títulos – *Ahora Chile, Contingencia,* etc. – expresaban el deseo de que el arte se vinculara más directamente con la militancia ciudadana. Dichos llamados exacerbaron la tensión entre, por un lado, el énfasis *crítico-experimental* de las obras de la "avanzada" que no querían abandonar el corte deconstructivo de sus análisis de los signos y, por otro, el arte del compromiso político y la protesta social que requería de un lenguaje denunciante-testimonial. El llamado "contenidista" de la cultura opositora a que el arte social hiciera más explícita su adhesión temática a las luchas populares, terminó de encerrar a las preocupaciones de la "avanzada" en el minoritario paréntesis de lo experimental. (Richard, 2014, p. 22)

Pero lo central en la instalación discursiva de dicho debate por parte de Richard (y quizá lo más importante para lo que nos interesa en este texto) será la identificación del polo vanguardia (o "avanzada" o "contemporáneo") con la idea del arte como trabajo crítico

respecto de su contexto social cuyo criticismo estará determinado por la experimentalidad de los procedimientos de producción. Esta identificación teórica entre *lo crítico* y *lo experimental* aun cuando opera en algunos momentos de forma explícita[29] en realidad constituye más bien un sistema implícito que no está necesariamente en la superficie del discurso. En efecto, Richard (2014), a nivel explícito, asocia lo crítico y lo experimental no en términos de una identificación general de ambos conceptos sino a partir del trabajo específico de la "avanzada"; es en las obras de la "avanzada" donde los procedimientos experimentales a nivel formal permitían un trabajo crítico respecto del contexto político y social del momento. Sin embargo, la evidente valoración de la producción de la "avanzada" como un modelo de arte más "verdadero" (o al menos más pertinente a su época, es decir, más "contemporáneo") que otros, junto con la reiteración continua de esta asociación contingente entre lo crítico y lo experimental, comienzan a desvanecer la conciencia del carácter contingente de este vínculo para establecer una

29 Como cuando Richard a lo largo de Márgenes e Instituciones (2014) utiliza profusamente la noción de "crítico-experimental" para referirse a las obras de la "avanzada".

identificación general y no contingente de ambos términos. En efecto, la propia Richard ya lo había pensado bajo estos parámetros para el año 1979:

> Advierto la total caducidad de experiencias artísticas asimilables al Surrealismo, al Pop Art y a la Nueva Figuración; expresiones hoy invalidadas en razón de su completo desentendimiento de las preocupaciones mayores que asume el pensamiento artístico contemporáneo como exigencias. AI perpetuar una tradición ilusionista del arte, controvierten, entre otras, la intención crítica que defiende el arte contemporáneo, intención de intervenir críticamente una situación-vida en base a la unidad espacio/tiempo (real y no ficticia) que la estructura.
>
> Paralelamente a lo regresivo de dichas tendencias señalamos un progresivo enjuiciamiento de la Pintura como sistema de re/presentación sustentador de una experiencia artística basada en un proceso de contemplación y no de comprensión, y enjuiciamiento del objeto-cuadro como objeto ideológico culpable de alimentar una concepción tradicional del arte ligada al carácter de unicidad de su producto.

> Advertimos, en consecuencia, la apertura de nuevos mecanismos de producción y comunicación artísticas destinados a modificar, radicalmente, el hábito socio-cultural que sustenta la percepción y comprensión del arte tradicional. (Richard, 1979, p. 11)

Como se puede ver, acá la asociación no es contingente sino necesaria; el procedimiento "pintura" *siempre* implicará un marco representacional que la sitúa en el contexto de la contemplación y no de la comprensión y su reverso, es decir, cualquier procedimiento experimental que rompa la lógica de la "pintura" implicará, entonces, un posicionamiento ideológico en el polo de la comprensión y de la relación crítica con la realidad, es decir, todo procedimiento *experimental* por el mero hecho de ser experimental es, siempre y al mismo tiempo, *crítico*.

A partir de esto, la estrategia discursiva de Richard es instalar una serie de dicotomías conceptuales desarrolladas a partir de la gran dicotomía vanguardia/tradición: "contemporáneo/moderno", "experimental/tradicional", "comprensión/contemplación", "arte crítico/arte ilusionista", "procesos deconstructivos/procesos testimoniales", "arte contemporáneo/arte comprometido", etc. Todas estas dicotomías van construyendo un sistema que nunca

se muestra como tal, pero que, tras bambalinas, gobierna todos los razonamientos y valoraciones. El procedimiento consiste, dicho *grosso modo*, en asociar estrechamente oposiciones conceptuales (que tomadas en sí mismas son bastante convincentes) con otras oposiciones conceptuales, de manera que al final cada categoría de una serie puede combinarse, sin ninguna condición ni explicación, con las demás categorías de la misma serie ("Vanguardia", "contemporáneo", "experimental", "comprensión", "arte crítico", "procesos deconstructivos", "arte contemporáneo") y contrastar con cualquier categoría de la otra serie ("moderno", "tradicional", "ilusionismo", "contemplación", "procesos testimoniales", "arte comprometido").

Retóricas de la emancipación como prácticas de alienación

Ahora bien, aun cuando este modelo discursivo es novedoso para el contexto cultural chileno de fines de los '70 y principios de los '80 la verdad es que se corresponde de manera bastante directa y transparente con la discursividad instalada por los movimientos artísticos de "avanzada" en la Europa de los '50 y '60. En efecto,

muy poco tiempo antes, en 1974 con la publicación de su texto *Teoría de la Vanguardia*, Peter Bürger abrirá el debate en torno a la diferenciación entre Vanguardia y Neovanguardia, siendo uno de los puntos centrales de su argumento el carácter irreflexivo con el que la neovanguardia asumirá la relación entre ciertos procedimientos formales heredados de la vanguardia y su carácter emancipatorio respecto del contexto social:

> El concepto histórico de movimiento de vanguardia se distingue de tentativas neovanguardistas, como las que se dieron en Europa durante los años cincuenta y sesenta. Aunque la neovanguardia se propone los mismos objetivos que proclamaron los movimientos históricos de la vanguardia, la pretensión de un reingreso del arte en la praxis vital ya no puede plantearse seriamente en la sociedad existente, una vez que han fracasado las intenciones vanguardistas. Cuando un artista de nuestros días envía un tubo de estufa a una exposición, ya no está a su alcance la intensidad de la protesta que ejercieron los *ready made* de Duchamp. Al contrario: mientras que el *Urinoir* de Duchamp pretendía hacer volar a la institución arte (con sus específicas formas de organización, como museos y exposiciones), el artista que encuen-

> tra el tubo de estufa anhela que su "obra" acceda a los museos. Pero, de este modo, la protesta vanguardista se ha convertido en su contrario. (Bürger, 2000, pp. 54-55)

En cierto modo, nos parece que será en la noción de "lo contemporáneo" donde se condensarán muchas de estas cuestiones, siendo el concepto central del nuevo eje de discusión ya mencionado más arriba (vanguardia v/s tradición). La pugna por el ingreso o exclusión de la categoría de "contemporáneo" será la discusión que comenzará a hegemonizar la discursividad cultural, tanto oficial como no oficial, a partir de los '80. Sería desmesurado desarrollar aquí toda la deriva de este concepto y su importancia en el marco cultural general (y no sólo de las artes visuales) desde los '80 hasta ahora, pero el propio discurso artístico institucional actual permite apreciar que las características que acabamos de analizar para la instalación discursiva que desarrolla Richard en torno a la "avanzada" son, hoy en día, el "sentido común" del discurso institucional del arte: a fines del año 2020 el

MINCAP[30] junto con la VID[31] y el MAC[32] de la Universidad de Chile (es decir, las instituciones que detentan el poder político y simbólico que configura el discurso oficial sobre el arte y la cultura en Chile) publican un *cuaderno pedagógico* destinado a la enseñanza del arte contemporáneo en colegios. Al revisar la propuesta de unidades para el desarrollo pedagógico en dicho cuaderno pareciera que estamos casi ante un resumen del índice de *Márgenes e Instituciones*: Unidad 1: El juego de los lenguajes, Unidad 2: Las preguntas de la memoria, Unidad 3: Las escenas del cuerpo, Unidad 4: La vida social del proyecto artístico. Por otra parte, cuando se caracteriza al arte contemporáneo podemos leer lo siguiente: "Una de las características destacadas del arte contemporáneo es la constante reflexión que propone sobre diversos problemas sociales, ambientales o económicos, incentivando preguntas y dilemas que ayudan a mirar el contexto de una forma no complaciente" (Mincap, MAC, VID Uchile, 2020, p. 16). Como se podrá ver la asociación entre Arte Contemporáneo y reflexión crítica pareciera

30 Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.

31 Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo.

32 Museo de Arte Contemporáneo.

inmediata y automática; no hay análisis de contexto, no hay análisis específico de obras sino el señalamiento de lo reflexivo-crítico directamente como "una de las características destacadas del arte contemporáneo" como si se tratase de un rasgo estilístico.

En efecto, y volviendo a Bürger, se podría decir que una de las diferencias fundamentales que establece dicho autor entre vanguardias y neovanguardias, tal como se puede apreciar en la cita de más arriba, es que todos aquellos procedimientos que en la vanguardia aparecían como procedimientos críticos y contextuales al campo del arte y que apuntaban a la desarticulación del mismo, en las neovanguardias aparecerán como procedimientos estilísticos absolutos (sin contexto) que permiten identificar a las obras como pertenecientes o no a "lo vanguardista" y que, finalmente, aseguran la especificidad, mantención y reproducción del campo artístico. De hecho, a partir de esta última cuestión cuya materialización está vinculada a la circulación y validación de las prácticas artísticas por parte de los agentes "oficiales" y tradicionales del campo artístico, otro de los aspectos significativo e influyentes de la "avanzada" serán sus lógicas de circulación e inserción en el campo del arte. Más allá de la intención explícita de la discursividad de la

"avanzada" de "(...) operar una reformulación del cuerpo de la obra que la desadaptara de su rol de conformidad a las estructuras de producción artística dominantes, sea negando dicha obra a la oficialidad de las gestiones encargadas por la institución-Museo, sea sustrayéndola de la red de apropiaciones mercantiles de las galerías" (Richard, 2014, p. 89), lo cierto es que tanto su circulación como su validación se darán en el marco de galerías y museos; Por un lado, y en un primer momento, el circuito de la "avanzada" estará directamente vinculado con la instalación y expansión del galerismo privado de fines de los '70 y principios de los '80[33] y, posteriormente, con su instalación en los espacios institucionales del arte y la cultura tanto a nivel nacional como internacional. En

33 Si bien en la mayor parte de los casos el galerismo, sobre todo de los '70, se desarrolla como un espacio de resistencia al régimen generando un "contracircuito" respecto de las instancias oficiales, al mismo tiempo se instala si no en oposición al menos en contrapunto respecto de los intentos de resistencia cultural desde la activación poblacional y de las comunidades locales, estableciendo una clara estrategia de distinción cultural y de cierre, más que de apertura, del campo artístico a nivel discursivo y exhibitivo. En efecto, y más allá del contexto chileno, el desarrollo del galerismo podría verse como el momento de instalación del arte en las lógicas del mercado y de los criterios privados de distinción del campo.

efecto se podría decir que la "avanzada" sostendrá gran parte de su reconocimiento por su capacidad de dialogar, en una lógica de igualdad y sincronía, con el contexto artístico museal y galerístico de Europa y Estados Unidos. La "avanzada", programáticamente (al menos de acuerdo al discurso de Richard), quiere posicionarse en los espacios oficiales del arte y en el circuito internacional de museos y galerías. En este sentido, y si bien las acciones de la "avanzada" se desarrollaban en su mayor parte en el espacio público, dicho espacio funcionaba como otro de los recursos simbólicos o semióticos para la valoración posterior de las obras en los espacios especializados y profesionales del arte. Es decir, para la "avanzada" la calle era un recurso significante y no un circuito de circulación. Este último en realidad lo constituían las galerías y, posteriormente, los espacios oficiales para el arte que el propio régimen dictatorial desarrollaba y promovía. Nuevamente será la misma Richard la que explicite esta cuestión y de cuenta, otra vez, de la fractura programática que significaba esto en el contexto de la izquierda cultural de la época:

> Después del quiebre de 1977, se fueron consolidando diversas agrupaciones artísticas populares (de carácter gremial-político) encargadas de la coordi-

nación y la difusión del trabajo plástico en centros poblacionales, sindicatos, escuelas o fábricas. Eran agrupaciones orgánicamente dependientes del militantismo combatiente de una izquierda contestataria que trabajaba en la semiclandestinidad y cuyo arte se dejó sobredeterminar por su referencia ilustrativa a la contingencia de las luchas nacionales. (...) Dichas agrupaciones (en especial, la APJ: Agrupación de Plásticos Jóvenes) desarrollaban un trabajo de gráfica popular y muralismo motivado por una estética del compromiso. Ese arte – de impulso agitativo – no se topaba casi nunca con la producción de la "avanzada" porque las ocupaciones territoriales de cada sector eran completamente diferentes. Mientras que el arte popular de las organizaciones de masas ocupaba espacios comunitarios alternativos, las obras de la "avanzada" apostaban a que su crítica institucional ganara visibilidad pública en los espacios disponibles de exhibición para desafiar el poder y la censura desde una oblicua estrategia de pliegues e interferencias. (...) Durante el período de auge cultural y económico de las Bienales Universitarias, de los Concursos de la Colocadora Nacional de Valores y de las Becas de los Amigos del Arte (un periodo que se extiende entre 1977 y 1982), las obras de la

> "avanzada" fueron generalmente admitidas y hasta premiadas por jurados que parecían haberse dejado influenciar por los criterios del arte internacional al manifestar su entusiasmo hacia las manifestaciones más experimentales del periodo. F. Smythe, E. Dittborn, C Leppe, C. Altamirano, G. Mezza, L. Rosenfeld, D. Eltit, C Gallardo, J. Castillo, J. Prieto, etc., son algunos de los artistas de la "avanzada" que fueron recompensados por premios de las instituciones oficiales. (Richard, 2014, pp. 27-28)

La incorporación de la "avanzada", por esporádica que sea, al circuito oficial de la institucionalidad cultural de principios de los '80 da cuenta de dos cuestiones importantes relativas a la reorganización general del marco discursivo-cultural de la época; por un lado muestra que incluso para el discurso cultural oficial de la dictadura ya había perdido fuerza el eje de distinción entre una cultura de "izquierdas" y de "derechas" pues, más allá de las "elipsis y metáforas" de la "avanzada", los agentes culturales del oficialismo conocían la postura política de los artistas vinculados a ella y, así y todo, eran programados en espacios oficiales y recibían premios por parte de instituciones representativas del modelo ideológico-cultural del régimen. Y, por otro lado, permite ver

que la "avanzada" responde adecuadamente a uno de los aspectos centrales del marco ideológico-cultural oficial: la comprensión de la cultura y el arte como un espacio profesional de alta especialización desarrollado por *individuos-artistas* con un alto manejo en los "juegos de lenguaje" propio de dicho espacio profesional siendo este último aspecto la cuestión determinante para establecer el "valor" de las prácticas y/u objetos exhibidos. Es decir, la posibilidad de calce de las prácticas de la "avanzada" con la idea de *Alta Cultura* bajo la cual las políticas de dictadura (y luego de la Concertación) operarán en dicho campo. De este modo la aceptación de las obras y prácticas de la "avanzada" por parte del circuito oficial del arte de la dictadura le permitirá a dicha dictadura legitimarse y "ponerse al día" respecto del circuito internacional del arte. Otra vez será la propia Richard quien lo señale:

> Al difundir propuestas visuales que se declaraban innovadoras según las categorías de promoción del arte internacional, los Concursos y Bienales ofrecían una imagen de contemporaneidad artística que pretendía dar fe no sólo de la liberalidad de los jurados sino, también, del modernismo con el cual evolucionaba el modelo (entonces solvente) de la política económica del Gobierno. El tecnologismo multimedia

> de las obras de "avanzada" – cine y video – servía de fachada para acreditar culturalmente la dinámica modernizadora de la época del *boom* consumista que duró hasta 1982. (Richard, 2014, p. 29)

Claramente será este índice de "contemporaneidad" el que funcione como amalgama simbólica y material que permita la sintonía entre la producción de la "avanzada" y el marco cultural de la dictadura. Sin duda esta sintonía será esporádica y dependerá absolutamente del censor o jurado de turno instalado en el espacio oficial. Pero lo interesante de esta dinámica es que ya hay una conciencia instalada en el marco cultural dictatorial (y por supuesto en Richard, quien nos hace ver esto) de la relación entre ciertas características formales y procedimentales del arte que, a nivel internacional, permitirían "acreditar culturalmente" el desarrollo económico y la expansión mercantil-consumista que estaba desarrollando el régimen. Desde esta perspectiva resulta extremadamente coherente que sea en los '90, con los gobiernos concertacionistas, que esta sintonía llegue a su punto culminante y duradero con el establecimiento del discurso artístico-cultural "contemporanista" como eje central de las distinciones y tensiones de campo.

“No lo saben, pero lo hacen”

Hasta acá, más allá de las relaciones implícitas que es posible establecer, no hemos explicitado la manera en que estamos leyendo el vínculo ideológico entre el discurso cultural inaugurado por la “avanzada” y las lógicas de organización de mundo que abordamos respecto del “Neoliberalismo”. Por ello nos parece necesario explicitar este vínculo que, por lo demás, ha estado funcionando en gran parte del desarrollo que hemos hecho hasta este punto.

La primera cuestión que nos parece importante establecer es la comprensión del contexto ideológico como un proceso complejo que, muchas veces, implica un descalce entre las intenciones y contenidos de un discurso y sus efectos prácticos:

> En consecuencia, las ideologías no serían sólo representaciones internalizables o internalizadas sino, además, operaciones que actúan sobre los sistemas de clasificación de representaciones y sobre las modalidades de comunicación entre los individuos; por ejemplo, definiendo lo que es política y lo que no lo es, o lo que es arte y lo que no lo es. (Brunner en Richard, 2014. Pp. 172-173)

Desde esta perspectiva, el efecto ideológico en el campo del arte de la discursividad articulada en torno a la "avanzada"[34] (que, a nuestro juicio, es la base ideológica del campo cultural de los '90 en adelante) pasará, sobre todo, como ya lo señalábamos, por el reposicionamiento y resignificación de la noción de "alta cultura" a partir del lugar central ocupado por los especialistas (artistas, críticos, académicos, etc.) en su dominio de los lenguajes del arte. Junto con esto, la valoración descontextualizada de los procedimientos experimentales y su vinculación a priori con los procesos de reflexión crítica generarán un vaciamiento radical del potencial político y crítico de dichos procedimientos de modo análogo a lo que Bürger (2000) lee en el paso entre Vanguardias y Neovanguardias haciendo que "lo crítico", "lo político" y "lo reflexivo" se vuelvan en su contrario al transformarse en rasgos estilísticos que funcionen como "pasaporte" para ingresar al campo de "lo contemporáneo" en cada disciplina y a los circuitos de circulación que se rearticularon a principios de los '90. En este sentido, esta reconfiguración de

34 Insistimos en que el análisis que hemos realizado no es sobre las obras de la "avanzada" sino sobre la articulación discursiva realizada en torno a ellas. Por lo mismo lo que nos interesa relevar son los efectos de dicho discurso en el campo del arte.

las lógicas de la "alta cultura" bajo los parámetros de "lo contemporáneo" instala a las prácticas culturales en un modo de concebir la relación entre el arte y la sociedad de manera unidireccional donde el arte produce una representación crítica sobre la sociedad, pero en donde, por un lado, la sociedad no puede devolverle nada a los especialistas (artistas, críticos, académicos, etc.) pues sólo dichos especialistas pueden hablar de arte y, por otro lado, donde se pierde de vista cómo aquella sociedad produce al propio artista y a las lógicas de producción y circulación del arte que éste realiza[35]. En este sentido, y tal como ya lo notaba Richard respecto de la relación entre el tecnologismo multimedia de las obras de la "avanzada" y el boom consumista de principio de los '80, en términos

35 En una entrevista del año 1992 que Ignacio Iñíguez le hacía a Alfredo Castro frente a la pregunta sobre qué sentía respecto de la fama y del estar en revistas de espectáculos Castro señalaba lo siguiente "No me lo creo no más (...) Sin embargo sin la TV no hubiese existido La historia de la sangre" (Castro, A. e Iñíguez, I. [13 de abril 1992]. Alfredo Castro: "Me niego a seguir la corriente realista". *Página Abierta*. P. 35). Sin duda Castro se refiere a las posibilidades de financiamiento brindadas por su trabajo en Televisión, sin embargo dicha frase funciona como una buena metáfora de la relación entre la televisión y el campo teatral en los '90 y, en ese sentido, queda por pensar cómo las lógicas materiales de producción en dicho campo influyen en la ideología de las prácticas dentro del mismo.

globales el "contemporanismo" del campo cultural en los '90 funcionará como una suerte de "sello acreditador" (o pasaporte) que permita posicionar a Chile hacia el extranjero dando cuenta de su apertura democrática y de su "sintonía" con la escena internacional:

> Si la televisión fue para la dictadura una estrategia central para el mantenimiento de una imagen de normalidad, la cultura jugó un rol similar durante la transición y dicha imagen no solo sirvió para fortalecer ciertos imaginarios útiles para el pacto transicional, sino también, como dijimos, para la construcción de una imagen país hacia el extranjero. (Barría e Insunza, 2023. P. 61)

Por otra parte, el reposicionamiento de la figura del *individuo-artista* como figura central de la práctica cultural generará, a partir de los '90, un desarrollo de campo altamente fragmentado y cuyo motor fundamental será la competitividad entre los diversos individuos-artistas. Como corolario de esta cuestión la resolución de dicha competitividad estará determinada, la mayor parte de las veces, por criterios exclusivamente individuales a los que, curiosamente, se les pueden aplicar las mismas lógicas de análisis que se aplicaban para la censura en

dictadura. Por ejemplo, el siguiente pasaje de un texto de Brunner escrito el año 1982 podría servir perfectamente (si tachamos las referencias al autoritarismo y la coacción de la censura dictatorial) para describir las lógicas de selección de FONDART y todos sus derivados o de participación en los espacios profesionales de circulación (M100, GAM, Stgo.a Mil, etc.):

> La privatización del Estado trae consigo una serie de consecuencias. Por ejemplo: la arbitrariedad de los poderes ejercidos ~~en el autoritarismo~~. ¿A qué obedece? A su carácter privado ~~y esencialmente coactivo~~. Son poderes sin regularidad normativa, sin estabilidad de costumbres, (...) Más bien ellos actúan erráticamente (...) A esto se liga estrechamente su *personalización*. Se trata de poderes privados, por ende, relacionados con la idiosincrasia y la suerte de las personas. (...) La privatización implica, asimismo, la *imposibilidad del control público* de los poderes. Estos actúan secretamente, sometidos a las influencias de personas privadas. (Brunner, como se citó en Richard, 2014, p. 33)[36]

36 Las tachaduras son nuestras.

Privatización en los criterios de enjuiciamiento y validación, distinción y exclusión del campo a partir de niveles de dominio de capitales culturales especializados, individuación de las prácticas culturales, validación de las prácticas a partir de su instalación en el mercado (ojalá internacional) de circuitos culturales. Estos son algunos de los efectos generados a partir de la hegemonización del campo cultural por parte del discurso "contemporaranista" construido en torno a la "avanzada" y hegemonizado en el contexto posdictatorial. Por supuesto que no dejamos de tener presente que en la constitución de las cuestiones enumeradas más arriba hay influencias de múltiples aspectos económicos, políticos, sociales, etc. Pero, al mismo tiempo, resulta evidente que dichas cuestiones están directamente enlazadas con los criterios de valoración y validación discursiva desarrollados por Richard. De ahí es que nos es posible señalar que la deriva del marco discursivo y analítico en torno a la "avanzada" va de los márgenes a la institución para establecer una hegemonía discursiva en torno al arte que reproduce los valores y prácticas del Chile neoliberal.

Capítulo II: De la conformación de un campo de producción. Teatro y discurso social en el Chile de la posdictadura (1990-2010)

Asumiendo el planteamiento teórico de Raymond Williams (1981), abordaremos la producción teatral chilena de la posdictadura en tanto "sistema significante a través del cual, necesariamente, un orden social se comunica, se reproduce, se experimenta y se investiga" (p. 13). Dicha posición se apoyará en una perspectiva sociosemiótica de lectura, asumiendo que la noción de *discurso social* nos permitirá entender los discursos teatrales (dramatúrgicos y escénicos) en el amplio espacio de la economía global de lo decible y lo narrable, es decir, considerando "todo lo que se narra y argumenta, si se considera que narrar y argumentar son los dos grandes modos de puesta en discurso" (Angenot, 2010, p. 21). Asumir, entonces, que el teatro y sus prácticas constituyen variantes discursivas, supone que los marcos de producción de lo decible deben ser entendidos en su lógica de circulación y

reconocimiento, cuestión que nos lleva a pensar no solo en los discursos de los practicantes, sino también en aquellas representaciones de quienes también, discursivamente, reciben e interpretan dichas prácticas.

Un sistema significante es un espacio abierto en el que confluyen elementos diversos, aunque dotados, todos, de una misma función: servir de base para entender qué aspectos de lo representable pasan a constituir repertorios, trayectos, huellas discursivas tendientes a definir una verdadera organización de sentido. Así, un sistema significante como el del teatro chileno de la posdictadura sería la suma de aquellas zonas de relevamiento de lo enunciable, asumiendo que muchas veces lo decible asume diferentes dimensiones, habida cuenta de la profusa red de enunciados que cohabitan al interior del campo teatral. El sistema es histórico, y por ende dinámico. Puede ser entendido como la economía global de los discursos que pasan a definir la identidad de un ámbito en el que se manifiestan las tensiones propias de un espacio en disputa. Por ejemplo, si hablamos de la vieja dicotomía centro-periferia, habría que tener presente que aquellas formas reconocidas como canon, generalmente vienen dictadas por los mismos representantes de una cultura ilustrada. Seamos más precisos: ¿Tiene el teatro

chileno de la posdictadura una ramificación de expresiones no necesariamente homologables, o más bien es un relato unívoco y validado desde sus propios oficiantes?

Aquello que entendemos como un sistema significante – la producción relativa a un campo teatral, de por sí complejo y por lo mismo difícil de simplificar- es el equivalente a una totalidad normada por las mismas prebendas que el sistema ha resuelto legitimar sobre la base de decisiones internas al campo. Williams (2012) piensa que en literatura (como también ocurre en teatro), se da que:

> La más común de estas falsas totalidades es la tradición, que es vista no como lo que es, una continua y activa selección y re-selección que incluso en los tiempos más recientes es siempre producto de decisiones específicas, sino, más convenientemente, como un objeto, una realidad proyectada, con la que tenemos que trabajar en sus términos, aun cuando esos términos son y deban ser siempre las valoraciones, las selecciones y las omisiones de otros hombres. (p. 33)

En tal sentido, un sistema significante como el del teatro chileno debe, necesariamente, ser entendido como

la proyección de un sistema de valores (ciertos sistemas filosóficos e ideológicos) con arreglo a los cuales son proyectadas dichas totalidades. Dicho en términos epistemológicos, se trataría de abstracciones, constructos, meras elucubraciones sobre un objeto específico: el teatro chileno de la posdictadura. Una manera bastante sencilla de ilustrar esta dialéctica es asumir que tanto el canon ilustrado, como aquellas expresiones de lo que hemos dado en denominar márgenes (o periferia), obedecen a reglas de legitimación dadas (y ciertamente aceptadas) en su propia inmanencia. Lo académico u oficial determina cuáles son los límites demarcatorios de una tradición, sobre la base de modelos historiográficos y críticos que conceden validación (la historia del teatro chileno no podría, aceptadas estas bases implícitas, incorporar formas expresivas que superen las fronteras de una demarcación plenamente aceptada). Por su parte, la existencia de un teatro popular, asociado a actores y prácticas en contextos no académicos, hace lo suyo en la medida que también delimita ciertas condiciones de admisibilidad. Es decir que lo popular también discrimina, fijando hitos de cierre o apertura, permeando fórmulas de subsistencia y creando puentes de mediación con la denominada cultura oficial.

Al respecto, podemos consignar algunas ideas inferidas a partir de una conversación-entrevista sostenida con Penélope Glass[37], especialista en teatro comunitario y conocedora del campo de producción teatral en cárceles, poblaciones y espacios culturales. Como agente protagónica y testigo, ella misma, del teatro desarrollado en espacios no oficiales, Glass fue participante activa del teatro realizado durante los últimos años de la dictadura y del de inicios del retorno de la democracia. En su opinión, un elemento significativo a la hora de comparar ambos periodos (Glass regresa a Chile en 1998) es la desaparición de muchos grupos y la recurrencia de la concursabilidad en tanto lógica de sobrevivencia de los distintos colectivos. Sin embargo, esta política de financiamiento –es decir, la competitividad- terminó por consolidar el abandono de lo popular por parte de los distintos actores, evidenciando la consagración prematura de

37 La entrevista, realizada el 6 de enero de 2021, tuvo como objeto dimensionar el espacio de producción teatral de los años noventa, considerando la experiencia profesional de Penélope Glass, y su visión personal, desde la perspectiva de una activista cultural nacida y formada en Australia, pero ahora residente estable en nuestro país. El punto de vista de Glass, como de muchos otros actores representativos de aquella zona menos visible del campo teatral, permite tensionar la dominancia del discurso canónico u oficial.

un modelo que operará como marca dominante en las relaciones y en los mecanismos de base del funcionamiento social, y, por ende, de la producción de sentido. Siendo coherentes con la conceptualización que propone Verón (2004), el sistema de relaciones entre un discurso y sus condiciones sociales de producción, determinan la existencia de lo ideológico en tanto huellas a nivel de sus gramáticas de producción (cabe precisar que para Verón (2004) las nociones de "ideología" y "lo ideológico" señalan una diferencia en términos de niveles: la "ideología" se sitúa en relación a los productos –ideas, representaciones, opiniones-, mientras "lo ideológico" corresponde al nivel de las gramáticas de su producción).

Aquello que entenderemos como la producción discursiva en un ámbito tan diverso como el teatral, en el Chile de la posdictadura (1990-2010), exige atender a las distintas manifestaciones dentro de la economía global de los discursos en el campo cultural. Tenemos, por ejemplo, un desarrollo específico de la dramaturgia, el que viene precedido de una tradición robusta, como lo atestiguan un par de investigaciones recientes (Rojo, 2023; Thomas, 2023); pero también la emergencia de discursos escénicos de naturaleza variada, algo que es contrastado en revisiones críticas que analizan el largo periodo de retorno

a la democracia (Villegas, 2020; Rostollan-Sinet, 2023; Alvarado, 2023). Por un lado, están las condiciones de producción de dichos discursos y, por otro, las gramáticas de reconocimiento de las comunidades de espectadores, la crítica especializada y las audiencias jóvenes, con un interés creciente por la renovación que se vivía en las escuelas y la oferta en salas y centros culturales.

Lograr capturar las recurrencias tópicas en esa cantidad de discursos exige atender a dimensiones históricas, políticas y culturales. Los años noventa representan un momento de fuerte crecimiento en términos económicos, algo que sin duda vuelve evidente la eclosión de un modelo regido según pautas estrictamente neoliberales (Moulian, 1997). Para Camargo (2023), la matriz ideológica del Chile concertacionista que va de 1990 a 2007, constituye una fuente de irrigación consolidada en la fórmula del "Crecimiento con Equidad", cuya derivación modernizante –avanzando desde la matriz neoliberal al neoestructuralismo, y de este último a la consolidación de un modelo "híbrido mutante"- derivaría en tres principios recurrentes en las "lógicas de actuación" de las elites políticas concertacionistas: consensualismo, representado en la democracia de los acuerdos; pragmatismo, asociado a las técnicas de mercado, las encuestas y la

fascinación por la "política de las imágenes"; y tecnocratismo, entendido como el predominio de la jerga técnica o administrativa como base central de legitimación de la actividad política[38].

Podemos asumir, siguiendo la lógica periodizadora de Rojo (1985, 2023) o Villegas (2009, 2020), la existencia de una fase más del ya discutible proyecto moderno decretado por las burguesías criollas, pero también la creciente bifurcación, más o menos evidente, entre las distintas escenas que constituyen el sistema teatral, ya sea en sus versiones oficiales o periféricas. La misma historiografía académica establece discursos –criterios, demarcaciones, selecciones-, los que derivan en una validación de un sistema significante que luego es reconocido por los distintos actores involucrados en el campo teatral. Villegas (2020), por citar un ejemplo, destaca algunos nombres en el ámbito de la dramaturgia –Ramón Griffero, Juan Radrigán, Marco Antonio de la Pa-

38 Como referencias específicas de la discusión propuesta por Camargo (2023), conviene tener presente la formulación discursiva del Proyecto de Crecimiento con Equidad (Aylwin, 1994), además de algunas reflexiones personales –como las de Tironi (1984, 2005)- y un intento de revisión crítica del periodo (Cavallo, 1998).

rra, Benjamín Galemiri- y enfatiza el auge, muy notorio en este trayecto histórico, de directores: Andrés Pérez, Ramón Griffero, Mauricio Celedón, Alfredo Castro, Luis Ureta, Óscar Castro, Nisim Sharim, Raúl Osorio, Andrés del Bosque, Abel Carrizo. Por nuestra parte, debemos decir que ese "recorte" -absolutamente masculino-, convive con un listado no menos extenso y destacado de directoras: Alejandra Gutiérrez, Claudia Echeñique, Inés Stranger, Manuela Infante. Y en la dramaturgia, Claudia Donoso, Manuela Infante, Lucía de la Maza, Ana Harcha y Flavia Radrigán.

Si tomamos en consideración el criterio de la historiografía tradicional, sumado al listado que ofrecen –casi de manera unánime- las revistas académicas de referencia (*Apuntes*, *Gestos*, *Primer Acto* y *Latin American Theatre Review*), las compañías más relevantes y reconocidas en el trayecto que va de 1990 a 2010, son: Teatro del Silencio, Gran Circo Teatro, Teatro La Memoria, Teatro Fin de Siglo, La Troppa, El Cancerbero, Teatro La Provincia, Teatro de Chile, Teatro en Blanco y Teatro La María.

De modo que, y teniendo en consideración datos como los referidos más arriba, los discursos, de producción y reconocimiento, implican la existencia de redes de rela-

ciones interdiscursivas a través de las cuales se manifiesta un desfase. Con todo, el discurso analizado (el discurso-objeto) es, desde luego, una condición de producción del discurso producido por el analista. Por lo mismo nos parece relevante oponer este sistema legitimado en la tradición historiográfica teatral de cuño más académico, con la tradición de un teatro comercial –también propuesto, en muchos casos, desde las universidades y escuelas de teatro, privadas y públicas- y, por supuesto, de aquella producción asociada a los espacios culturales y/o comunitarios.

Al respecto, cabe mencionar algunas investigaciones recientes que dan cuenta de los extramuros del canon, contribuyendo a completar, de paso, una escena fragmentaria que por ahora se reconoce como un discurso académico de documentación, aunque riguroso y muy eficiente en su afán de sistematización de aquello que aún se mantiene en las fronteras del archivo teatral. Alvarado (2023), quien en concreto explora las relaciones entre la producción de un teatro comunitario en relación con uno popular, documenta la construcción de subjetividades y trayectorias juveniles en el periodo de la dictadura. Dicho ejercicio permite proyectar aquellas prácticas comunitarias y populares que continuaron su

trabajo en las décadas siguientes, permitiendo avizorar la estabilización de un tipo de producción teatral –no académica o institucional, si se quiere- tanto en Santiago como en regiones del sur de Chile.

Investigaciones en curso –como la de Alvarado (2023) en lo relativo a teatros aficionados y populares, o las de Martínez, Fuentealba y Vergara (2019) sobre el teatro comunitario producido en Concepción- permiten dimensionar la complejidad de un sistema teatral expandido, tarea que, como sabemos, viene precedida de un arduo recorrido –Bravo Elizondo (1991), Pradenas (2006) y Díaz-Herrera (2006)- hasta llegar a la reconstitución histórica de la Agrupación Cultural Universitaria (ACU) por parte de Muñoz Tamaño (2006), y el análisis, desde la perspectiva de lo popular, que realiza Bozo (2021) de la producción teatral realizada por actores profesionales y no profesionales.

Otro trabajo, esta vez referido a la problemática de la traducción entendida como una práctica discursiva (Pelegri, 2023), nos permite avizorar cómo ciertos discursos hegemónicos incidieron en las formas de escritura y escenificación, en los repertorios universitarios –en este caso, la referencia es el Teatro UC- y también en los me-

tadiscursos producidos en torno a dichas prácticas. El dato relevante en esta publicación es que su autora, a la luz de los datos obtenidos, cuestiona una hipótesis historiográfica largamente repetida: que el uso de los textos clásicos –por parte del Teatro UC- reafirmaban un compromiso con "aquellos cuestionamientos en torno a las angustias existenciales producto del Golpe, la reivindicación de la justicia o los derechos ciudadanos" (p. 119).

Este mismo sistema significante es el que debe discernir entre la existencia de validaciones en su interior, así como también de sus repercusiones externas. Un caso muy discutido es el de la denominada Escena de Avanzada, que el sistema significante de su época reconoció como propio de formas no oficiales -periféricas, descentradas-, pero que, tal como vimos en el capítulo anterior, hoy en día pueden ser consideradas como la evidencia, altamente contradictoria, de una formación discursiva oficial -académica, institucional, canónica-, aunque muchos de sus protagonistas asuman un lugar subalterno con respecto a las hegemonías discursivas. La historia cultural puede dar por sentado el carácter "periférico" del amplio repertorio de prácticas tanto en poesía como en artes visuales o teatro, pero lo interesante de un sistema significante dinámico es que per-

mite poner en entredicho la neutralidad ideológica de aquellos que definen quiénes se sitúan dentro del centro (o núcleo) y quiénes forman parte de la periferia. Sería interesante discutir este punto con representantes del mundo académico, pero aún más con aquellas personas y colectivos no reconocidos en esa validación, a todas luces, endogámica. Pensamos, por ejemplo, en la posibilidad de contrastar las miradas de David Musa, director de la Fundación *Entepola* Chile, y la de Alfredo Castro, del *Teatro La Memoria*.

Modernidad, modernización y travestismo

La fase de crecimiento económico que sucede a la dictadura puede ser asumida como una modernización sin modernidad (García Canclini, 2001), sobre todo si consideramos el predominio de una agenda de privatizaciones, que en su momento se tradujo en grandes movimientos bursátiles, pero que en términos culturales y sociales derivó en una pérdida significativa del bienestar, un creciente menoscabo de la educación pública y el consiguiente empobrecimiento de las instituciones culturales. Estos años, como han sostenido Moulian (1997) y

Richard (1999), entre otros, generaron el enriquecimiento de una burguesía cada vez más reducida y poderosa, pero eso mismo derivó en la consolidación de un modelo ideológico que irradió en amplias zonas del tejido social chileno. En gran medida, el desarrollo de acciones como los festivales de teatro, las muestras de dramaturgia y la implementación de políticas culturales, siguieron esa orientación, diremos, programática, que ahora nos permite leer como conjunto una unidad bien vasta de producciones artísticas. Sin embargo, al analizar el periodo es posible observar que el campo cultural terminó cooptado por el modelo económico, al punto que muchas de sus políticas (tanto en esa época como hoy) evidencian una dinámica eminentemente neoliberal.

Salazar y Pinto (1999) proporcionan un marco de explicación pertinente para comprender la dimensión histórica, política y social que actúa como marco de referencialidad del campo teatral en el periodo que estamos estudiando. De acuerdo con su punto de vista:

> A partir de 1973, la sociedad chilena ha enfrentado cambios de una radicalidad difícil de igualar en otro período análogo de nuestra historia, al punto de llevar a muchos autores a calificarlo abiertamente

> como una revolución. En parte, dichos cambios han obedecido a un contexto epocal, el fin del siglo XX, que parece mover a una velocidad sin precedentes. Pero más importante que eso para el caso chileno ha sido una voluntad deliberada, gatillada por la profunda crisis experimentada por el capitalismo criollo hacia fines de los sesenta, y por la sensación de amenaza terminal que afectó a sus grupos dirigentes durante el experimento de la Unidad Popular. Puesto en marcha bajo el férreo auspicio de la Dictadura militar, el proyecto de refundación neoliberal se inspiró y desplegó gracias a la iniciativa y la conducción directa de sectores de esa propia elite, que venían preparándolo a lo menos desde fines de la década del cincuenta. (...) La elite chilena de fin de siglo, con más o menos remordimientos de conciencia, se ha reencontrado consigo misma en este Chile neoliberal. (p. 57)

Desde un punto de vista sociológico, el ya clásico libro de Tomás Moulián –*Chile actual. Anatomía de un mito* (1997)- postula como una de sus tesis "la naturalización de lo social como efecto de la hegemonía del pensamiento neo-liberal, el cual entroniza a la economía de libre mercado y la democracia representativa como tér-

mino de la historia" (1997, p. 12). A partir de un análisis histórico de tipo inductivo, Moulian (1997) sentencia en la lógica del "transformismo" el creciente apego de la sociedad a un modelo económico instalado en Dictadura, pero aceptado de manera casi espontánea en democracia. Su lectura permite colegir lo que en sus palabras definiría los lineamientos generales de este modelo en expansión:

> a) una democracia de baja intensidad invadida por la ideología tecnocrática, cuyo formalismo genera una fuerte indiferencia hacia la política institucional y un alto desprestigio de los profesionales de la actividad y b) una cultura en la cual priman los componentes individualistas y adquisitivos por sobre los componentes asociativos y expresivos. (p. 9)

En el prólogo a la tercera edición de este verdadero bestseller académico, el autor reafirma la validez del diagnóstico propuesto en la edición original del libro -el predominio de un modelo socioeconómico (de "economía libre")-, pero por sobre todo las implicancias o efectos de la lógica "transformista" y que, en palabras de Moulian, se traducen en un "reciclaje" de las bases institucionales de la dictadura por parte de la demo-

cracia concertacionista: concepción despolitizada de la política, predominio de una cultura individualista, competitiva y adquisitiva.

Para Thomas Piketty (2019), existe una recurrencia que identifica a todas las sociedades –la necesidad de justificar sus desigualdades-, debido a la validez de un relato prevalente. Ese discurso permea el campo cultural, y por extensión el teatral, replicando las condiciones de una estructura asumida como verdadera doxa:

> En las sociedades contemporáneas, el relato dominante es fundamentalmente el propietarista, empresarial y meritocrático: la desigualdad moderna es justa, puesto que deriva de un proceso libremente elegido en el que todos tenemos las mismas posibilidades de acceder al mercado y a la propiedad. (2019, p. 11)

En Chile, el modelo económico heredado de la dictadura ha tenido un impacto tan poderoso que resulta imposible encontrar argumentos que permitan contestar o rebatir su pregnancia. Mientras en educación predomina un paradigma pedagógico constructivista centrado en el *dictum* del "aprender a aprender", en cultura la aparición

de FONDART ha derivado en una verdadera cultura del concurso, es decir, de la competencia.

En el ámbito latinoamericano, muchas voces enfatizan el carácter hegemónico de la ideología neoliberal, destacando el predominio de sus diversas estrategias de operación en el campo cultural, y por ende en la educación. Las privatizaciones que marcaron el horizonte latinoamericano en los años noventa, donde Chile sin duda ocupó un lugar protagónico, son vistas en los siguientes términos por Jesús Martín-Barbero (2002), una de las voces críticas más relevantes en el último tiempo, para quien muchos de los objetivos no cumplidos por la promesa modernizadora neoliberal –como la denominada universalización de la educación- se traducen en "destiempos":

> Destiempos que se cruzan y que perversamente vienen a reforzar las recesiones económicas y las políticas neoliberales. Como lo hace patente el acelerado proceso de retraimiento del Estado y su solapado o descarado empuje a la privatización de la educación. Una privatización que no remite sin embargo únicamente al achicamiento y descomposición del Estado tradicional sino también al deterioro que ha conllevado la masificación escolar. Y la búsqueda entonces

> en los sectores medios de una educación que les permita competir en el mercado laboral, aceptando para ello los costos de un "contrato de servicios" obtenido en el mercado educativo. Privatización que encarna, de otra parte, un nuevo modelo pedagógico centrado en la *individuación*: en la exaltación de la autonomía del individuo, su capacidad de aprender a aprender, y en un proyecto meritocrático de renovación de las elites dirigentes que combina, sobre la base de una alta presión selectiva, la potenciación de la iniciativa individual con una clara recuperación de los valores de la disciplina. (2002, p. 328)

La reproducción de una lógica economicista, sumada a la política de concursos, definen el predominio de un modelo -el que muchas veces trasciende a los meros gestores de proyectos culturales-, y que hoy en día evidencia una fase de legitimación indiscutible. El campo teatral transita una etapa de profesionalización en la que cada vez cobran menos representación los impulsos cooperativistas del pasado (cabe recordar la solidez del proyecto cultural de la Unidad Popular, basado precisamente en la idea de colectivo); por el contrario, los años noventa y las últimas dos décadas conducen a pensar que los discursos más recurrentes son los de la competencia en

tanto premisa movilizadora de reconocimiento e individuación. Esta lógica, como ha quedado de manifiesto en el primer capítulo, trasciende a todas las esferas de la actividad social.

Los denominados mercados simbólicos adecuan sus reglas de participación a los mecanismos de una ideología que cruza en filigrana la estructura social, definiendo o demarcando orientaciones que, aunque discutidas, permiten acceder a fuentes de financiamiento. Así, lo que aparentemente debiese ser una de las posibilidades dentro de una orgánica institucional, se vuelve condición ineludible para dar existencia a los proyectos creativos.

Delimitación del corpus y definición del objeto teórico

Para efectos metodológicos, el corpus de análisis será agrupado en tramos o recortes históricos y semánticos: i. 1990-2000 (transición y cambio de paradigmas), ii. 2000-2010 (asentamiento y validación). Un tercer estadio, que

trasciende a los límites de esta investigación, sería el tramo 2010-2019 (una etiqueta para este período podría ser la de "metamodernidad", nombre con que algunos teóricos definen la superación de la posmodernidad).

Desde un punto de vista del objeto teórico, el propósito de este acercamiento interpretativo es coherente con una propuesta de análisis del discurso, siguiendo las perspectivas de la sociosemiótica de Eliseo Verón (1987, 2004) y Marc Angenot (1998, 2010). Por tanto, en un sentido operativo, abordaremos el repertorio tópico de aquella producción que, tanto para la historia del teatro, como para la sociología de la cultura y la teoría teatral, constituye el espacio de producción de discursos estético-ideológicos asociados al periodo de la posdictadura. Asumiremos como discurso social,

> Todo aquello que se dice y se escribe en un estado de sociedad, todo aquello que se imprime, todo lo que se habla y se representa hoy en los medios electrónicos. Todo lo que se narra y se argumenta, si se plantea que narrar y argumentar son los dos grandes modos de puesta en discurso. (1998, p. 17)

Asumir esta perspectiva teórica supone ir contra la *doxografía* posmoderna de las fragmentaciones, de los estudios reducidos a recortes mínimos. Por lo tanto, y siguiendo a Angenot (2010), nuestra orientación tiende a observar la globalidad de los *repertorios tópicos*, atendiendo al registro de las huellas discursivas que permean los dominios tradicionalmente estudiados, además de incorporar zonas invisibles de la producción social del sentido y de la representación del mundo; es decir, atender al "sistema completo de intereses de los que está cargada una sociedad" (Fossaert, 1983).

Tal como se ha señalado en las primeras páginas de este capítulo, nuestro interés subraya el énfasis en lo discursivo, tomando como base lo señalado por Verón (2004):

En su sentido amplio, la noción de "discurso" designa, no únicamente la materia lingüística, sino todo conjunto significante considerado como tal (es decir, considerado como lugar investido de sentido), sean cuales fueren las materias significantes en juego (el lenguaje propiamente dicho, el cuerpo, la imagen, etcétera). (p. 48)

De acuerdo con este marco conceptual, los discursos producen, circulan y engendran efectos, y por ende

nuestra labor consistirá en identificar y describir las clases de discursos y su economía de funcionamiento al interior de lo que ya hemos asumido como sistema significante teatral.

Tanto la historia social (Illanes, 2002; Correa, 2001; Vicuña, 2001) como la sociología de la cultura (Brunner, 1998; Moulian, 1997) han examinado las características de la transición democrática. Al respecto, existe un relativo consenso en señalar como un factor relevante la denominada "democracia de los acuerdos". Sin embargo, esa connivencia pactada resulta ser inútil para la resonancia que en esos momentos lograba el mensaje de los creadores que retornaban del exilio (Mauricio Celedón, Ramón Griffero, Andrés Pérez, Alberto Kurapel, Igor Cantillana). En cierto modo, la escena teatral de ese momento representaba un cruce de distintas lógicas en disputa. Desde un punto de vista cultural, la primera década de la posdictadura es eminentemente fundacional en térmicos de una industria creativa, respaldada en el desarrollo de políticas culturales, festivales y eventos de diversa naturaleza. Convendría tener presente, eso sí, que este episodio de asentamiento de las bases de una cultura *concertacionista* tiene como antecedente el proyecto

cultural de la Unidad Popular -pero desdibujado en sus implicancias subjetivas, sociales y políticas-, evidencia incontestable del tránsito que observa Grinor Rojo (1985, 2023) en el desarrollo del teatro universitario, popular y campesino, y su deriva de exilios, desapariciones y muertes. Está por escribirse la historia de ese pliegue que media entre estos periodos, y que Rojo (1985) asimila como la "muerte y resurrección" del teatro chileno.

Un sistema significante entendido como la economía global de lo decible en el campo teatral, es, en primera instancia, un tejido multiforme -son variadas las formas, los registros y los dispositivos de enunciación de lo teatral en un sentido global-, y, por otra, la dimensión de un trayecto de huellas discursivas que permiten reconocer la permeabilidad del *socius* en las prácticas creativas. El Chile de la transición estuvo marcado por innumerables escenas de impugnación y relevo, siendo la primera de ellas el reemplazo de un modelo realista por uno reconocidamente posmoderno[39]. Esta posmodernidad, cabe precisar, en ningún

39 Nos remitimos a la discusión en la que convergen, de un modo más o menos homogéneo, distintas perspectivas, como por ejemplo

caso existió como programa o tendencia predominante, pero en perspectiva su influjo puede ser leído como la legitimación de una poética configuradora de una matriz de sentido. Paralelamente, la escena nacional insinuó un proceso de internacionalización y apertura a nuevos lenguajes escénicos. La dramaturgia, por su parte, avanzó en el desarrollo de registros de escritura, así como también en la relevación de temáticas y referencias culturales. Avanzados los años 90, es posible observar una influencia más o menos manifiesta de la tradición posestructuralista, sobre todo en la obra de Benjamín Galemiri, y en lo escénico se verifica un cambio muy significativo: la hegemonía de los directores y escenógrafos (Ramón Griffero, Alfredo Castro, Rodrigo Pérez, Raúl Miranda *et al*.) en detrimento de los dramaturgos.

aquellas discutidas por Jesús Martín-Barbero (1987), Néstor García Canclini (1990), Beatriz Sarlo (1994), Nelly Richards (2007) o José Joaquín Brunner (1998). Al margen de las diferencias de énfasis y los posicionamientos enunciativos, cabe señalar el 'aire de familia' entre muchas de estas posturas, casi todas escritas en respuesta a la vigencia, en el contexto académico, de teorías validadas a nivel metropolitano (François Lyotard, 1979; Fredric Jameson, 1984; Jurguen Habermas, 1985; Gianni Vattimo, 1985, entre otros).

Si bien los historiadores del teatro reparan en la emergencia de diversas tradiciones, un examen global de los marcos de producción permite discriminar entre orientaciones (filiaciones estéticas, trayectorias disciplinares) y demarcación de un campo que, siguiendo la perspectiva de Williams (2005), podríamos entender como una "estructura de sentimiento" epocal. Parecida a la estrategia que define a la posmodernidad entendida en términos de Jameson (1991) -más que de Lyotard (1987)-, el periodo en estudio es, en mayor medida, la recurrencia fragmentada de una suma de citas del pasado -el tan mentado 'pastiche'-, que una lectura milenarista del cisma atribuible al Golpe Militar y sus secuelas políticas y sociales. Abiertos al influjo de una globalización galopante, muchos artistas de la posdictadura suscribieron abiertamente los principios de una posmodernidad a la carta: desfundamentación en vez de fundamentación, deconstrucción por metafísica, distopía en reemplazo de utopía. En nuestra opinión, esta deriva recién tiene un viraje a partir de la última década de este recorte histórico (2010-2019), a partir de un nuevo interés por las políticas de la memoria, el lugar del cuerpo, las biografías y el teatro testimonial. Este movimiento estaría precedido de algunos ejemplos notables, como el de la trilogía de Rodrigo Pérez (*Cuerpo*, *Madre*, *Padre*).

Condiciones de producción y gramáticas de reconocimiento

El tipo de análisis sociosemiótico que anida en la teoría de Eliseo Verón (1987, 2004), señala que los discursos pueden ser leídos como huellas cuya lectura, por parte del analista, permitirá determinar los mecanismos de la producción del sentido social en tanto conjunto significante. En tal perspectiva, "lo que se produce, lo que circula y lo que engendra efectos en el seno de una sociedad" (p. 48) constituye una densidad compleja, al punto que las huellas encontradas en la superficie de los discursos –ya sea en relación con sus reglas de producción o de reconocimiento[40]- co-

40 "Producción/Reconocimiento son los dos polos del sistema productivo de sentido. Llamamos circulación al proceso de desfase entre ambos, desfase que puede adquirir formas muy diferentes según el tipo de producción significante considerada. El analista del discurso puede interesarse ya sea por las condiciones de generación de un discurso o un tipo de discurso, ya sea por las lecturas de que ha sido objeto el discurso, es decir, por sus efectos. Decimos entonces que se interesa en el primer caso por la gramática de producción y en el segundo por una (o varias) gramáticas de reconocimiento. Por supuesto, puede interesarse por ambas, es decir, interesarse en realidad por un proceso de circulación". (Verón, 2004, p. 41)

rresponden a operaciones no reductibles a la suma de las propiedades de los enunciados que componen los discursos. En nuestro caso, el sistema teatral chileno nos provee de distintos discursos, asumiendo que esa diversidad no necesariamente significa una ampliación de los marcos dentro de los cuales se organiza su propia lógica de reconocimiento.

Como sostienen muchos actores, el campo teatral ha evidenciado una suerte de concentración en no más de tres escenas: la del denominado teatro de salas, marcadamente académico o profesional; una segunda conformada por el teatro comunitario (también llamado teatro popular); y una tercera referida al amplio margen de expresión del teatro escolar. Sin duda la escena del teatro profesional aparece mandatada por una función estética, mientras el segundo estadio tiene un carácter cultural y social, eminentemente colectivo y situado en barrios. Desde la segunda mitad de los noventa, la escena pedagógica vinculada al teatro ha tenido un reconocimiento más significativo, apoyada en el desarrollo de audiencias jóvenes y el consiguiente ingreso del teatro al curriculum escolar. Cabe precisar que el primero de estos desarrollos tiene un espacio

de concentración en Santiago, Valparaíso y Antofagasta, las únicas ciudades donde actualmente se enseña la disciplina de manera profesional.

Una entrevista realizada a María Inés Silva[41], quien fuera docente y responsable en el área de mediación del Teatro UC, nos permite adelantar una hipótesis respecto de la situación del teatro en el periodo estudiado. Según su opinión, en lo que respecta al crecimiento de la tercera de estas escenas que estamos proponiendo, existió un objetivo muy definido al interior del TEUC a propósito del crecimiento de las audiencias jóvenes. Por un lado, hubo un desarrollo específico de programas –tanto en lo referido a la formación como a la generación de material educativo-, y, por otro, el contexto institucional llevó a sus gestores a impulsar una política de programación más universal, por decirlo de algún modo, la que condujo de manera más o menos natural a la definición de una identidad específica. El rol de teatro universitario en la PUC creció de la mano de una línea de formación de au-

41 La entrevista, realizada el día 10 de marzo de 2021, fue organizada y dirigida por Catalina Villanueva. En la ocasión, pudimos abordar diversos temas relativos a la definición de una política institucional al interior de la Escuela de Teatro de la PUC.

diencias, teniendo como referencias el montaje de obras escolares y clásicos. La experiencia de Silva en Francia, donde desarrolló sus estudios de especialización, permitió hacer coincidir algunos hechos históricos específicos (como la formación del Consejo de la Cultura, por ejemplo) con el incipiente esbozo de una orientación afín a la idea de mediación cultural. Así las cosas, en ese momento el modelo inspirado en la tradición democratizadora de la cultura conocido en Francia, permitió que los encargados del proceso pensaran en aspectos organizacionales definidos: comunicación institucional, prensa, área de estudios y mediación. El proyecto del TEUC crecía entonces apegado al súper-objetivo de la formación de público.

Si atendemos a la idea de producción y reconocimiento en la propuesta de Verón (2004), resulta interesante ver cómo este discurso institucional –el de la formación de público- conforma un sistema productivo de sentido, generando, en su circulación, un desfase entre cada uno de los polos[42]. De modo que a las condiciones de generación

42 La circulación, en palabras de Verón (2004), "en lo que concierne al análisis de los discursos, sólo puede materializarse, precisamente, en la forma de una *diferencia* entre la producción y los efectos de los discursos. En otras palabras, una superficie discursiva está com-

de un discurso como el ya descrito, podemos sumar las lecturas de que ha sido objeto ese discurso (tanto las de su contraparte institucional –el Departamento de Teatro de la Universidad de Chile- como la de aquellas producciones situadas en un ámbito privado y por lo mismo diverso en su configuración a nivel político), es decir, por sus efectos. Al interesarnos tanto por las condiciones de producción como por la gramática de reconocimiento de dichos discursos, estamos poniendo un acento en el proceso de circulación, vale decir en el espacio de mediación que opera como generador de otros discursos: de los agentes o productores teatrales, de la crítica y la investigación universitarias, de la opinión del público y hasta de la propia reflexión meta-crítica de sus enunciadores originales. De hecho, la dominancia a nivel de reconocimiento nos autoriza a decir que muchas –por no decir todas, o casi todas- las acciones asociadas al modelo institucional están, lisa y llanamente, impregnadas

puesta por *marcas*. Esas marcas pueden interpretarse como *huellas* de las operaciones de engendramiento o como huellas que definen el sistema de referencias de las lecturas posibles de ese discurso en reconocimiento. Hablando con propiedad, no hay huellas de la circulación: esta se define como el desfase, que surge en un momento dado, entre las condiciones de producción del discurso y las lecturas en la recepción" (p. 42).

por una visión de mercado. Esta tesis viene a corroborar una suerte de implícito y de acuerdo tácito a la hora de interpretar los elementos que desempeñan un papel determinante para explicar las propiedades de los discursos analizados. Tratándose, en nuestro caso, de producción de discursos al interior de un sistema significante más amplio, como lo es el de la cultura, las dimensiones fundamentales a tener presentes –económica, política y social- exigen una revisión del funcionamiento de la sociedad al interior de la cual se producen estos discursos.

Un ejemplo muy sensible en términos de impacto en el medio teatral académico –no exclusivamente metropolitano- es el de la reproducción de los discursos poéticos que a partir de la docencia instalaron referentes significativos como Ramón Griffero, Andrés Pérez, Alfredo Castro y Rodrigo Pérez. Con estos nombres se define una época muy relevante para la Universidad de Chile y su Departamento de Teatro, donde sobresale la figura de Fernando González como el gran referente a nivel de formación (tal como ocurre con Ramón Núñez en la Escuela de Teatro UC). Visto en perspectiva, esta sucesión de referentes parece definir en gran medida la base de un predominio a nivel discursivo –tanto en un nivel estético como ideológico-, porque es sabido que

en esa época estos nombres definían el canon a nivel de autores, propuestas escénicas y contenidos referidos a su ejercicio docente. Así como Ramón Griffero impactó con sus propuestas afines al legado posmoderno (además de su teoría de la dramaturgia del espacio), Andrés Pérez hizo lo suyo en términos de una metodología heredada de su experiencia con Ariane Mnouchkine y el Théâtre du Solei, y, por su parte, Alfredo Castro y su incontestable aporte en la actualización de la poética de Antonin Artaud. Se dice que hay un antes y un después respecto de la manera de escenificar historias desde la idea de teatro de la crueldad, dato que podemos objetivar con solo anotar todos los lugares donde esta tendencia fue repetida, casi en modo manual, durante muchos años.

Nos atrevemos a decir que entre 2006 y 2010 estas tendencias fueron alimentadas por una variante contemporánea, cuyas figuras más descollantes serían Rodrigo Pérez, Marco Guzmán, Manuela Infante, Guillermo Calderón, Alexis Moreno y Alexandra von Hummel. Estamos señalando membresías absolutamente identificadas con una tradición incubada en el Departamento de Teatro de la Universidad de Chile, pero siguiendo la premisa de objetividad señalada más arriba. Son los nombres

más referidos por la *doxa* común, sea en espacios académicos, de discusión científica, de la crítica teatral, como también de los espectadores de dicho periodo. Y, por lo tanto, al ser parte de lo decible, indistintamente de su soporte o sustancia de expresión, constituyen aquella discursividad más recurrente en este espacio que hemos dado en llamar sistema significante teatral.

Otro dato relevante de la causa sería el predominio a nivel de prácticas docentes que estos discursos tuvieron –y siguen teniendo- en el espacio académico o profesional. De hecho, algunos de sus discípulos directos conforman un relevo natural a estas autorías, reincidiendo en temáticas, problemas y formas estéticas. Alexis Moreno y Alexandra von Hummel (Teatro La María), Guillermo Calderón y Manuela Infante, como también Marcos Guzmán, completarían una fase de progresión de estas maestrías. Si anotamos el factor pedagógico como base de una tradición replicada en distintos espacios académicos, debemos dar por sentada una verdadera dominancia a nivel de referentes. Es casi un truismo decir que estas autorías definieron en buena medida un repertorio de discursos –hegemónicos, por cierto- en el campo de producción teatral que entendemos como oficial. En menor medida, el teatro producido desde o en la Univer-

sidad Católica constituiría un espacio de pugna a nivel de legitimación del canon (al igual que otros desarrollos, menos relevantes, eso sí, representados en un par de escuelas privadas: Universidad Arcis, Universidad Mayor y Universidad Finis Terrae). Con todo, es prudente insistir en el predominio de una tendencia agrupada bajo el signo de una referencialidad –la del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile- entendiendo por tal un conjunto de formas adscritas al denominado teatro de salas o circuitos profesionales. Y esta predominancia puede ser explicada por un factor histórico y también cultural: en Chile el teatro profesional es fundamentalmente el heredero de una tradición universitaria (Teatro Experimental y Teatro de Ensayo). De ahí, entonces, el marcado sello académico del teatro entendido a la luz de las producciones culturales, últimamente vinculadas a la noción de industrias creativas.

Si hacemos una breve inducción histórica, confirmaremos una parte sustantiva de nuestra tesis. El movimiento teatral que precede al golpe militar de 1973 está signado, de acuerdo con Hurtado y Ochsenius (1982), entre otros aspectos, por la prevalencia de un modelo universitario que encauza un proyecto moderno que busca renovar formas y estructuras de creación, al mis-

mo tiempo que intenta expandir la recepción de temáticas, sujetos y prácticas sociales. Si observamos con detenimiento este alcance, habida cuenta, también, de lo que sostienen en distintos tonos y momentos estudiosos como Grínor Rojo (1985, 2023) y Juan Villegas (2000), podremos atisbar un factor de suma relevancia respecto de nuestra tesis implícita. A saber, el hecho que la revelación y puesta en valor de sujetos y subjetividades relegadas o no reconocidas, viene anunciada por este proyecto teatral universitario. Este proyecto o relato moderno es el que va a ser reencauzado, de acuerdo con la lógica que define a ese contexto, por el teatro que cierra la dictadura y abre la denominada transición democrática. El teatro que se realiza en el periodo de la Unidad Popular, que de acuerdo con Rojo (1985, 2023) forma parte de una segunda fase de modernidad en la historia del teatro chileno[43], develará unas condiciones sociales de producción y un marcado acento en la formalización de un discurso político "que no sólo plantea sino que explicita en sus antagonistas y protagonistas

43 "Bien entrados los años cincuenta, el teatro chileno cambia de signo. Es entonces cuando puede sentirse el genuino advenimiento de una etapa nueva, *que para nosotros es la segunda del período moderno en la historia local del espectáculo*" (Rojo, 1985, p. 17).

dramáticos la lucha de clases" (Hurtado y Ochsenius, 1982, 10). Pero también es un teatro que subvierte el orden canónico para dar cabida a la creación colectiva, al lenguaje discontinuo de la televisión, al sketch y a las renovaciones formales que atestiguan o documentan un estado de marcada crispación social.

> Podemos entender, de acuerdo con la visión casi unánime de los estudiosos del teatro chileno de esta época, que la producción teatral de esta hora estuvo marcada –discursivamente- por el interés en testimoniar las condiciones de vida y de lucha de los sectores populares. Ya sea por medio de una expresión de denuncia o –en algunos casos- la insistencia en un carácter didáctico, el teatro del momento es eminentemente político. La explicitación de esta característica se evidenciará en sus distintos relatos o variantes expresivas: teatro aficionado, teatro poblacional, teatro obrero y teatro campesino. Estas teatralidades, desde la perspectiva de Grínor Rojo (1985), representan a un país en el que los estratos subalternos de la sociedad poseen la fuerza que hace falta como para reclamar de parte del estado disposiciones que propenden a una distribución más equitativa de la riqueza, a una continua expansión de la

> justicia social, a una firme defensa de la democracia política y a un paulatino incremento de las oportunidades educacionales. (p. 25)

Si el teatro producido con antelación al Golpe Militar –independiente de su factura u origen- estuvo signado por el predominio de un modelo de movilización social y, por ende, de ser impulsor de una conciencia crítica en torno a los ejercicios de poder y hegemonía, también fue protagonista indiscutido del profuso desarrollo cultural que evidenció el país durante el gobierno de la Unidad Popular, y que, cabe precisar, no es otra cosa que la respuesta natural al denominado estado de compromiso que hubo de actuar, desde los inicios del Frente Popular, como marco de referencia para la búsqueda de soluciones políticas y educativas de una clase media emergente y protagonista de los cambios históricos que observaba el país.

Derrotado el gobierno de Salvador Allende, la validez de ese estado de compromiso desaparece. El modelo que le sucede –ultraliberal en lo económico y autoritario en lo político- dejará su impronta en los primeros años de la dictadura militar, periodo en que algunos grupos profesionales observan con amargura la desaparición de al-

gunos de sus miembros, o bien deciden, sea de manera forzada o voluntaria, irse al exilio; otros simplemente se desarticulan y los menos sobreviven a la persecución y el hostigamiento del régimen.

Como reiteran la mayoría de las historias del teatro chileno, los más afectados en este proceso de intervención y ocupación son los teatros universitarios, y particularmente el de la Universidad de Chile. El ejercicio de relevos de poder, de ajuste de cuentas, resulta implacable. Bajo la nueva égida, el otrora bastión de la cultura teatral chilena pasó a ser el representante de una cultura atomizada y el exponente más asiduo de la violencia institucional. Otro tanto ocurrió con el Teatro de la Universidad Católica, aunque la intervención no fue tan radical o efectiva, y con el *TEKNOS* de la Universidad Técnica del Estado, que desaparece en 1976. El teatro realizado por compañías independientes sobrevive a la implacable censura oficial realizando piezas infantiles, vodeviles o sainetes. El movimiento de teatro aficionado (poblacional, sindical y campesino) es disuelto junto con las instituciones que respaldan su origen. Los repertorios de los teatros universitarios reemplazan las obras chilenas por clásicos españoles y franceses.

De acuerdo con una clasificación que proponen María de la Luz Hurtado y Carlos Ochsenius (1982), el teatro producido en los primeros años de la dictadura militar (1973-1976) se agruparía, desde el punto de vista de su repertorio, en torno a tres ejes de desarrollo: teatro comercial, integrado mayoritariamente por teatro infantil, comedias cómicas, sainetes y vodeviles; teatro de reconocido valor cultural, expresión del trabajo más o menos estable de compañías como *Imagen, Le Signe, Los comediantes* y *Teatro joven;* y, teatro nacional, entendiendo por tal a obras de dramaturgos chilenos, verbigracia *Al principio existía la vida* (El *Aleph,* 1974) o *Te llamabas Rosicler* (Teatro *Imagen* y Luis Rivano, 1976), y que se presentaron generalmente en lugares cerrados, producto de la censura oficial.

Un segundo periodo de esta clasificación –y que va desde 1977 a 1980- es el que agrupa tanto la producción de los teatros universitarios (marcado, entonces, por el deseo de montar algunas creaciones nacionales, como en el caso de la Universidad Católica, y la incursión en temas nacionales o históricos, en la Universidad de Chile) y de aquellos colectivos que lograron mantener una continuidad en un contexto de ruptura histórica, como *Ictus, La Feria, Imagen* y el *Taller de Investigación Teatral.*

Si estas obras, escritas la mayoría de ellas entre 1977 y 1979, apostaban por testimoniar la contingencia y develar la lógica autoritaria, además de revisitar críticamente la historia de Chile, aquellas escritas y estrenadas a partir de 1980 comienzan a recepcionar un contexto de movilidad cultural en ascenso, un "movimiento cultural alternativo" cuya complejidad de formas y contenidos –desde el Canto Nuevo a la vitalidad del campo literario, y especialmente la poesía- anticipaba la emergencia de un nuevo orden en el que ya no bastaba con denunciar o *tensionar los márgenes de la censura,* sino que también descubrir un lenguaje teatral capaz de transparentar sus mecanismos de funcionamiento.

Los rasgos temáticos que prevalecen en el trabajo de los creadores de la época, coinciden en el hecho de querer revelar aquellos espacios de opacidad detentados por el régimen político, situando la gran mayoría de las obras en sectores populares y postergados, ámbitos en los que se recluía la opresión y la subalternidad. Ejemplos emblemáticos de esta valoración son, entre otras obras, *Pedro, Juan y Diego, Cuántos años tiene un día, Tres Marías y una Rosa, Los payasos de la esperanza, El último tren* y *Testimonios sobre las muertes de Sabina.*

Es en este último de los sentidos por donde debemos transitar si queremos ofrecer una mirada de conjunto respecto de las lógicas de creación-producción teatrales en Chile, particularmente en el recorte histórico que nos interesa (1990-2010). Para nuestra historia cultural resulta gravitante el ingreso de una etapa del desarrollo cultural posterior a la instalación del Consejo de la Cultura. Ese hito en particular señala el comienzo de una sistematización en términos de datos no reductibles a una mera estadística. La subjetivación de los recortes, los modelos teóricos y las personas a cargo de impulsar esas labores de arqueo-genealogía del arte teatral de la posdictadura suponen un complejo escenario, eminentemente subjetivo, en el que se transan los sistemas de archivo y documentación de la escena local.

Por lo mismo, la recurrencia de un término usado en los distintos contextos de producción teatral, el concepto o categoría de mediación[44], exige una lectura crítica en

44 Lo relevante, a nuestro juicio, es ver el uso y el sentido político atribuido al término. Para Williams (2003), "en la tradición marxista, un uso diferente de *totalidad* hacía hincapié en las contradicciones irresolubles dentro de lo que era, no obstante, una sociedad total: la mediación asumía a veces, entonces, el sentido de conexión

función de los sentidos con los que ha sido difundida, ya sea en prácticas canónicas o residuales. La historia ideológica del término, avanzando desde sus raíces francófonas hasta su uso y aceptación en el mundo angloparlante, reconoce al menos tres acepciones: interceder, con el objeto de reconciliar a los eventuales adversarios; la idea de medio de transmisión (o la agencia como un medio); y finalmente el tercer sentido, aunque ya en declarada obsolescencia, asociado a la acción de dividir o partir por mitades. La segunda de estas acepciones es, sin duda, la más reconocida en su uso al interior del campo cultural.

La segunda expresión de uso vicario en la época contemporánea es la de políticas culturales. A este respecto, nos permitimos referir algunas de las conclusiones propuestas por Tomás Peters (2020) para luego someterlas a la grilla semiótica que nos propone el marco teórico que estamos utilizando. Una política cultural tiene que ver "con la activación de nuevas formas de *producción simbólica*: es decir, con producir nuevos significados y

indirecta, ya presente en inglés. Todavía se usa con frecuencia en un sentido desfavorable, en un contraste entre relaciones reales y mediadas, en que la mediación es por ende uno de los procesos esenciales no solo de la conciencia sino de la ideología" (p. 221).

relaciones sociales en el conjunto social" (Peters, 2020, p. 177). Quiere decir, entonces, que una política cultural no se reduce a la mera expresión de los acontecimientos que definen un interior de las artes. Los antecedentes históricos destacados por las y los especialistas tienden a referir como hitos relevantes tanto a la modernización capitalista, la influencia de organismos internacionales como Unesco, como a la democratización cultural vivida en Francia en la década de 1960 (véase, al respecto, las referencias contenidas en la entrevista con María Inés Silva). Teniendo como base estos antecedentes, podemos inferir varios sentidos a partir de la puesta en circulación de la discursividad asociada a las políticas culturales.

Estos sentidos confluyen en un sentido, que es el de la hegemonía en tanto repetición de reglas de funcionamiento -en palabras de Angenot (1998): "complejos discursivos, grupos de enunciados, de imágenes, de temas que migran entre sectores diversos, y se actualizan dándose una nueva forma" (p. 21)-, para designar la diversidad de lenguajes y de prácticas significantes, es decir de una dominante interdiscursiva que de un modo u otro representa el pensamiento y los intereses de quienes redactan las políticas culturales (Angenot habla de tópica, entendiendo por tal una gnoseología que determina, de

manera sistemática, lo aceptable, en términos discursivos, de una época: temas recurrentes, impugnaciones o censuras, fobias o principios de exclusión). En Chile se han concebido políticas culturales a partir de la aceptación de principios como los señalados más arriba (sobre todo en lo relativo a la idea de democratización cultural), pero la evidencia al revisar someramente el espacio cultural –y teatral, en nuestro caso- permite constatar la vigencia de un modelo de mercado, centrado en la lógica de las industrias creativas, con acento en la competencia y las exigencias que validan formas centrales (¡hegemónicas!) de producción.

Sensu stricto, habría que revisar los tipos de proyectos seleccionados en FONDART (las personas, instituciones, contextos de producción) para hacer evidente la lectura que estamos avanzando en términos subjetivos. Sin embargo, a nivel de un reconocimiento preliminar, basado en la revisión de tendencias o marcas al interior de los discursos más reconocibles en el contexto cultural y académico, es perfectamente legítimo asumir que la constante –lo que prevalece en todos los sistemas de selección, ya sea en lo relativo a concursos públicos o convocatorias focalizadas, tanto en salas universitarias como en espacios culturales independientes- tiende a le-

gitimar aquellas propuestas consideradas centrales, en detrimento de aquellas residuales o periféricas.

Hemos intentado, siendo conscientes del propósito que alienta al análisis de los discursos, constatar aquellas diferencias o desfases interdiscursivos que hacen visibles las huellas dejadas por las condiciones –tanto de producción como de reconocimiento- en un campo teatral de suyo complejo. Nuestro interés, parafraseando a Verón (2004), es hacer algunas lecturas de esos discursos asumiendo que estamos situados, por definición, en el reconocimiento y que como analistas u observadores no hacemos –exactamente- la misma lectura que pueda realizar un "consumidor" de estas observaciones.

Capítulo III: Hitos en la legitimación del teatro para audiencias jóvenes en el Chile de la década del 2000[45]

Si bien el teatro profesional para niños, niñas y jóvenes ha tenido en Chile niveles significativos de actividad desde por lo menos el siglo pasado (Roark, 2002), se ha escrito muy poco al respecto, a diferencia de otras latitudes en Latinoamérica (véase, por ejemplo, Gomes, 2019, para el caso de Brasil). Tampoco existen en el país, según nuestras indagaciones, programas de estudio o centros de investigación que se enfoquen en este tipo de teatro. Esta aparente falta de interés desde lo académico parece indicar que, tal como manifiesta Schonmann (2006) en el contexto internacional, en nuestro país el teatro infantil y juvenil aún no ha logrado articularse como un campo de estudio establecido. Sin embargo, en la prác-

45 Una versión de este texto fue publicada en *Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 2, n. 44, p. 1–26, 2022. DOI: 10.5965/1414573102442022e0202.

tica es otro el escenario. El teatro para estas audiencias parece estar en franco desarrollo, lo que es observable en el incremento de sobre 80% de público de obras de teatro infantil en el año 2019 (Ine, 2020), constituyendo un significativo 40% del total del público teatral de ese año (Mincap, 2020). Actualmente es posible encontrar numerosas compañías de teatro enfocadas específicamente en estas audiencias y la oferta de producciones, por lo menos hasta antes de la pandemia, era amplia (véase por ejemplo la página web de ASSITEJ Teveo que reúne a más de 20 compañías teatrales). Parece oportuno, entonces, prestar mayor atención a esta rama teatral, lo que implica analizar su trayectoria de posicionamiento como ámbito cultural válido en nuestro país.

Habiendo residido tradicionalmente en los márgenes del campo teatral, el teatro profesional dirigido a menores de edad ha luchado por establecerse como una rama artística legítima en Chile. Una mirada general a su desarrollo histórico permite identificar en la década del 2000 ciertos hitos que podrían ser considerados como centrales para su despliegue en años posteriores. Específicamente, este artículo pretende interrogar cómo influyen estos hitos en el nivel de legitimidad del teatro para audiencias jóvenes del periodo, al examinar la tensión

entre lo artístico y lo educativo que subyace a esta pugna por su legitimidad. Así, buscamos contribuir a mapear un territorio bastante recorrido en la práctica, pero rara vez cartografiado analíticamente en Chile.

Antes de comenzar es importante señalar que en este capítulo esgrimiremos la expresión *Teatro para Audiencias Jóvenes* (que abreviaremos como TPAJ), siguiendo a Van de Water (2011), para referirnos a aquel teatro profesional realizado por adultos para audiencias infantiles, juveniles y sus acompañantes adultos. Preferimos este término por sobre Teatro Familiar, ya que TPAJ denota un enfoque más definido en espectadores menores de edad, permitiendo dibujar una distinción explícita con respecto al teatro para adultos. Si bien hay quienes afirman que esa distinción es inexistente o incluso indeseable (Goldberg, 1974, como se citó en Schonmann, 2006), creemos, junto con otras autoras (Lavosi, 2016; Schonmann, 2006; Sormani, 2012), que la audiencia infantil y adolescente posee cualidades especiales, sin duda fluctuantes y contextuales, que deben ser tomadas en cuenta. Tal como defiende Schonmann (2006), la categoría de TPAJ permite reconocer que esas cualidades especiales de la audiencia devienen en principios y poéticas particulares y dignas de análisis. Más allá del problema

de la terminología, cuyo análisis pormenorizado excede los objetivos de este capítulo, es posible verificar en la práctica un desarrollo específico de obras que organizan un discurso escénico pensado en audiencias no adultas. De esta forma, el presente texto asume como punto de partida la afirmación del valor del TPAJ como categoría en derecho propio, tanto práctica como investigativa, dentro del campo de los estudios teatrales.

Para ello iniciaremos con una visión histórica del teatro para niños/as y jóvenes en Chile, para luego explicitar la metodología utilizada en el estudio. Presentaremos, entonces, los resultados del análisis de hitos relevantes de la década del 2000 y su influencia en el trayecto de esta rama teatral, incorporando la mirada de agentes significativos del periodo. Concluiremos esbozando proyecciones en torno al estudio del TPAJ en nuestro país.

El Teatro para Audiencias Jóvenes en Chile: Una síntesis histórica

En Chile, el TPAJ tiene antecedentes en la época colonial, cuando el teatro infantil era utilizado con fines

evangelizadores, de acuerdo con la tradición humanista que la orden jesuita propició, de manera más consistente, en Ciudad de México y Lima, las dos capitales virreinales (Arrom, 1967). En 1883 se escribió la primera obra para niños/as en Chile, titulada *María Cenicienta*, de Amelia Solar de Claro. Más allá de esa actividad precursora, al igual que a nivel internacional, el TPAJ comenzó a instalarse como género en Chile recién en el siglo XX (Roark, 2002). Según Peña Muñoz (1982, p.18), la producción dramática infantil de principios de siglo pasado tenía "un interés más bien escolar", y atendía especialmente a la representación de efemérides patrias, sin mayor desarrollo artístico. Sería en la década de 1960 con el estreno de *La princesa Panchita* de Jaime Silva que el TPAJ tomaría un nuevo aire debido a la mayor profesionalización que podía ser percibida en esa obra (Memoria Chilena, s.f.; Peña Muñoz, 1982). Este florecimiento del TPAJ en Chile fue avanzado principalmente por Mónica Echeverría, Jorge Díaz y Claudio Di Girolamo del Teatro ICTUS (Díaz Molina, 1981), quienes llevaron teatro a diferentes poblaciones y definieron algunos códigos propios de las puestas en escena para estas audiencias, tales como el uso de la reiteración y la participación del público (Martínez, 2020). El TPAJ comenzaba a independizarse del teatro para adultos en términos estéticos

y como movimiento, encontrando sus propias formas y ganando cierto reconocimiento artístico (Roark, 2002).

Entonces sucedió el golpe militar. Gran parte de los/as teatristas de la época se enfrentaron a censura y persecuciones por sus tendencias políticas izquierdistas, debiendo recurrir al exilio (Roark, 2002). En ese contexto el TPAJ se convirtió en un espacio viable de creación y producción para quienes permanecieron en Chile. Para Roark (2002) el movimiento ofreció

> una salida creativa para sus talentos, una audiencia de base cuyos intereses en el teatro no podían ser malinterpretados como revolucionarios, y una fuente de ingresos cuando el cierre de espacios universitarios y profesionales para adultos había dejado a muchos artistas sin empleo (p.36-37)[46].

Como una especie de oasis en medio de la represión, el TPAJ atrajo a numerosos artistas escénicos. Así lo se-

46 [...] a creative outlet for their skills, an audience base whose interest in the theatre could not be misinterpreted as revolutionary, and a source of income when the closure of university and professional adult venues left many artists unemployed. (Traducción nuestra).

ñala también Martínez Carvajal (2019) quien destaca que este teatro fue percibido en el periodo "como una de las pocas formas aparentemente inofensivas" y por lo tanto más salvaguardadas de la censura (p.165). Por eso, no es extraño que entre 1974 y 1976 se estrenaran más del doble de obras para público infantil o juvenil que entre 1970 y 1973 (Rodríguez, 2001). Según Rojo (1985), la producción de obras teatrales creció en dictadura, pero precisamente con obras dedicadas a un público infantil y formas teatrales anecdóticas, no deliberantes o políticas, en el sentido literal del término. El teatro creció como forma residual, adecuando sus discursos al contexto político, buscando evitar la censura. Esto parece haber obedecido, también, a razones económicas (Roark, 2002). Mientras la actividad teatral chilena de comienzos y mediados del siglo pasado contaba con apoyo institucional considerable, la dictadura cívico-militar impuso políticas estatales más restringidas de financiamiento de la cultura (Piña, 2014). Entonces, el TPAJ, más específicamente, el teatro escolar, se presentó como un espacio no solo relativamente menos afectado por la censura, sino que también uno que ofrecía cierta posibilidad de sustentabilidad para los/as teatristas de la época.

La nueva lógica de mercado afectó también el repertorio artístico, puesto que debían privilegiarse textos dramáticos que formaban parte de programas curriculares y que fueran, por ende, admisibles y rentables (Piña, 2014). La estética de las obras de TPAJ también se vio afectada, enfatizándose un tono más espectacular, presumiblemente para atraer una audiencia más amplia (Piña, 2014). Sin embargo, es también posible reconocer un TPAJ de resistencia en este periodo con un valor estético considerable y que se realizaba mediante autogestión. Martínez Carvajal (2019) analiza el teatro para niños y niñas en Concepción en dictadura, identificando algunas compañías teatrales que ofrecían una "escena subversiva" al permitir a creadores y espectadores encontrarse en un "espacio de libertad dentro de una norma hostil" que propiciaba un olvido momentáneo del contexto nacional adverso (p.198).

Con el retorno de la democracia se levantan las restricciones y censuras y el campo teatral se abre, pero se enfatizan lógicas neoliberales de financiamiento basadas en la competencia. Aunque se multiplican las oportunidades de patrocinio estatal y aunque este no está ya sujeto, al menos no declaradamente, a una coherencia de los proyectos con la ideología imperante,

se instala la lógica de la concursabilidad (FONDART) que cada año anuncia proyectos ganadores y perdedores (Villegas, 2020). Con todo, los años noventa observaron un sostenido crecimiento del TPAJ, el que según Roark (2002), fue recibiendo progresivo reconocimiento. Aunque relegado al terreno de las asignaturas electivas, el teatro pasó a formar parte del currículum escolar nacional en la Reforma Educacional de esa década (Memoria Chilena, s.f.). La actriz y educadora teatral Verónica García-Huidobro y la Compañía de teatro La Balanza, escenificaron montajes teatrales con énfasis educativo, comenzando un trayecto que continúa hasta la actualidad. Esta misma agrupación inauguró además el Diplomado en Pedagogía Teatral de la P. Universidad Católica de Chile (La Balanza Teatro, s.f.) y en 1996 publicó el Manual de Pedagogía Teatral que hasta hoy ejerce una fuerte influencia en el área. Si bien no todas estas acciones atañen a lo que aquí entendemos como TPAJ, es claro que contribuyeron a abrir nuevos espacios propicios para la relación entre teatro y juventudes. En esta década emergieron además agrupaciones, como por ejemplo la compañía de Teatro Infantil Itinerante, fundada en 1992 por Marco Yávar y otras que, según relata Roark (2002), favorecieron el mejoramiento de la calidad profesional del TPAJ. La compañía de teatro La

Troppa, si bien no catalogaba su trabajo como teatro infantil o familiar, puede igualmente ser vista como una de las agrupaciones relevantes para este tipo de audiencias, considerando su estética asociada al cuento y al juego (García Silva, 2010).

Ya en la década del 2000 ocurren ciertos hitos que evidencian un avance en torno a la valoración del TPAJ en Chile. Entre ellos, la inauguración en 2006 del Programa de Formación de Audiencias del TEUC puede ser apreciado como un momento bisagra en ese sentido. El surgimiento de este programa se enmarca en un contexto nacional propicio. En el año 2005, el recientemente instaurado Consejo Nacional de la Cultura y de las Artes trazaba la formación de audiencias como parte principal de sus líneas estratégicas de política pública (Silva, 2006). En coherencia con ello, el Programa de Formación de Audiencias del TEUC identificaba a estudiantes de enseñanza media y a niños/as como segmentos específicos de espectadores hacia quienes dirigir un número de iniciativas (Silva, 2007). Otro hito que resulta significativo es el surgimiento del Festival Internacional de Teatro Familiar FAMFEST al alero del Centro Cultural Mori en 2007. Si bien existían otros festivales en el país enfocados en audiencias jóvenes

(Roark, 2002), FAMFEST parece haber logrado una mayor prominencia, manteniéndose vigente por ya más de 13 años (FAMFEST, 2020). Estos hitos hablan acerca de una renovada preocupación por el TPAJ la que, podemos argumentar, contribuyó a darle una mayor visibilidad y legitimidad a esta rama en el circuito teatral. La década del 2010 parece haber sido heredera de este camino hacia el reconocimiento y la des-marginalización del TPAJ, observable en la actual proliferación de compañías. También esto es visible en las reconocidas trayectorias de algunas compañías de teatro para estas audiencias, como por ejemplo Tryo Teatro Banda, con 20 años de recorrido, o La Mona Ilustre, con más de 12 años desde su fundación. Surge entonces la pregunta, ¿cómo influyeron estos hitos de la década del 2000 en la legitimidad del TPAJ en Chile? Para responder es necesario revisar algunos de los problemas que han sido identificados en la literatura internacional en torno al TPAJ, para luego entablar un diálogo con las perspectivas de algunos agentes relevantes para esta rama teatral en el Chile de la época.

Teatro para Audiencias Jóvenes: entre lo pedagógico y lo artístico

En su libro sobre teatro, juventud y cultura, Van de Water (2012) analiza el fenómeno del TPAJ aplicando los postulados de Pierre Bourdieu para explicar la marginalización de esta rama dentro del campo teatral. Van de Water identifica en la falta de reconocimiento del TPAJ como una forma artística una de las causas principales de su marginalización. La duda sobre el valor artístico del TPAJ está intrínsecamente asociada a una percepción generalizada de la preponderancia de su valor educativo. Esta pugna entre objetivos educativos y artísticos constituye una problemática central para el TPAJ y parece tener su génesis, por una parte, en ciertas concepciones dominantes respecto de la infancia y, por otra, en una crisis de la comprensión clásica de la triada de Cicerón (1992) en que la práctica del orador y del arte implica deleitar, enseñar y conmover. Lavosi (2016) realiza un recorrido histórico de la noción de infancia en Occidente e identifica el origen de la visión actual en el advenimiento de la modernidad. Con la publicación del *Emilio* de Jean-Jacques Rousseau (2007), la infancia pasa a percibirse como una etapa vital especial que conlleva una cultura propia. Como un constructo eminentemen-

te moderno, la noción de infancia surge de la mano de proyectos nacionales de ordenamiento social mediante procesos de escolarización:

> En el proceso de infantilización de una parte de la sociedad, es decir, en el proceso mediante el cual la sociedad comienza a amar, proteger y considerar como agentes heterónomos a los niños, la institución escolar juega un papel central: escolarización e infantilización parecen [...] dos fenómenos paralelos y complementarios (Baquero y Naradowski, 1994, p.62).

Para Baquero y Naradowski, esta pedagogización de la niñez sitúa al infante como un ser que debe ser protegido, guiado y educado por otras personas, ya formadas. El infante es percibido como "un ser incompleto ('aun-no' capaz, competente, fiable o responsable)" (Lavosi, 2016, p.36). Si bien, como enfatiza Lavosi, esta noción moderna de infancia ha sido puesta en crisis en las últimas décadas, es lógico que en sus inicios formales, acaecidos a principios del siglo pasado, el TPAJ tuviera un fuerte foco pedagógico (Schonmann, 2006). Como consecuencia de aquello, este teatro ha adquirido una connotación instrumentalista como medio para un fin didáctico supe-

rior (Van de Water, 2011). La caracterización de la niñez como un periodo cuya inocencia necesita ser defendida ha restringido en muchos casos las posibilidades creativas del TPAJ (Bedard, 2012; Lavosi, 2016; Sormani, 2012), llevando, por ejemplo, a evitar temáticas sensibles como la muerte o a requerir el final feliz como condición fundamental. Toda esta "tiranía de lo didáctico"[47] (Schonmann, 2006, p.10), o subordinación de lo artístico ante la primacía de lo pedagógico puede explicar el bajo estatus que ha caracterizado históricamente a esta rama teatral. Dicha subordinación o comprensión de los didáctico es particular del modo moderno de producción artística. Terry Eagleton (2010) recuerda en *Cómo leer un poema*:

> Puesto que la era moderna desconfía neuróticamente de lo didáctico, al asumir que el hecho de que a uno le enseñen debe de ser invariablemente desagradable, tiende a creer que aquellos poemas que pretenden precisamente eso son modos inferiores de escritura. Deben ser relegados a los más bajos estratos pragmáticos, junto a los billetes de autobús y

47 [...] tyranny of the didactic. (La traducción es nuestra)

> los carteles de 'No pasar'. Pero ser didáctico, (es) una palabra que significa meramente 'enseñar' (Eagleton, 2010, p.110).

Siguiendo una lógica Bourdiana (1998), las obras de arte deben ser reconocidas socialmente como tales para ser validadas. Entonces, el hecho de que existan objetivos educativos que primen sobre lo artístico dificulta el reconocimiento del TPAJ como parte legítima del campo cultural teatral (Van de Water, 2012). Un ejemplo claro de esto es observable en el lenguaje peyorativo que utiliza Peña Muñoz (1982, p.18) para referirse al teatro escolar chileno, utilizando apelativos como "la obrita". Peña Muñoz (1982, p.22) incluso adjetiva algunas de estas obras con el calificativo de "deleznables", lo que lleva a Martínez Carvajal (2019, p.164) a afirmar que la mirada de este autor "contribuye a la instrumentalización del teatro en pos de la educación, reduciéndolo solo a eso [...] como si las relaciones del teatro y la educación fueran ingenuas".

Dicha visión peyorativa del TPAJ se percibe también en la creencia de que, al no primar lo estético en estas creaciones, las destrezas artísticas de quienes lo realizan pueden ser de menor categoría. Así, Schonmann

afirmaba en 2006, p.2, que un actor de teatro infantil todavía se considera que está en el nivel más bajo de la profesión en varios países. Más aún, se puede entrever una mirada despectiva del espectador infantil. Para Sormani (2012, p.66) esto es evidente en el teatro infantil comercial, el que asume que el niño o la niña "no 'sabe' ser espectador" y que se le debe entretener "a toda costa para que no sabotee la función". Así, la obra teatral termina siendo una experiencia simplista, "un sucedáneo de la fiesta infantil", cuyo objetivo es la "captación de un público masivo y subestimado en su capacidad de representación imaginaria" (Sormani, 2012, p.66). Aunque con esta crítica Sormani se refiere en particular al teatro comercial, es posible aseverar que esta visión de niños y niñas como carentes aún de las facultades para ser espectadores 'correctos' puede haber influido en la apreciación del TPAJ en general. Nuevamente, esto parece estar asociado a la concepción moderna, pedagogizante, que se tiene de la infancia, lo que se relaciona con otra explicación que propone Van de Water (2012) en torno a la baja legitimidad del TPAJ. Si, siguiendo a Bourdieu (1998), el arte puede ser percibido como tal gracias al desarrollo de una disposición estética, dependiente del capital cultural, que permite esa identificación, niños y niñas desde una concepción moderna de la infancia ca-

recerían de dicha disposición pues no han desarrollado aún los códigos y actitudes que les permitan relacionarse apropiadamente con el arte (Van de Water, 2012, p.43). Si se acepta esta premisa, el arte para la infancia debe, por necesidad, tener objetivos educativos. Esto es así primero porque niños y niñas son todavía "incapaces de experimentar el arte como 'arte'"[48] y, por ende, su relación con la obra debe tener un fin más allá de lo artístico, y segundo, pues es necesario educarles en los códigos y comportamientos propios de una audiencia adecuada para que, eventualmente, logren tener encuentros independientes con el arte.

Sin embargo, según plantean algunos autores (Lavosi, 2016; Sormani, 2012), la preponderancia de lo didáctico en el TPAJ comenzó a ser cuestionada ya desde el siglo pasado, trayendo consigo, como es de esperarse, cambios en su nivel de legitimidad dentro del campo teatral. Para examinar hitos importantes de este proceso de validación en el caso chileno, analizaremos y discutiremos las miradas de cuatro agentes culturales relevantes.

48 are incapable of experiencing art as 'art'. (Traducción nuestra).

Metodología

En vista de la escasa producción académica en torno al TPAJ del periodo bajo estudio, se volvió necesario recabar información directamente de personas que formaron parte de la actividad del TPAJ en ese tiempo. Se aplicaron cuatro entrevistas siguiendo una pauta semiestructurada en torno a algunas de las problemáticas que podíamos identificar en nuestra revisión de la literatura. Las entrevistas se realizaron mediante videollamada, fueron registradas previo consentimiento informado de las personas entrevistadas, y fueron transcritas, codificadas y analizadas temáticamente (Braun & Clarke, 2006). Como representantes del Teatro de la Universidad Católica (TEUC), entrevistamos a Inés Stranger, directora del TEUC entre 2006 y 2011 y a María Inés Silva, encargada del área de Comunicaciones y Públicos del TEUC en esos años. Entrevistamos también a Andrea Pérez de Castro, fundadora en el año 2007 del FAMFEST. Finalmente, entrevistamos a Carolina González y Francisco Sánchez, fundadores e integrantes de Tryo Teatro Banda. Es importante señalar que estas entrevistas no tienen la intención de representar exhaustivamente el fenómeno del TPAJ de la década del 2000 en Chile. Más bien, su propósito es integrar voces que, ba-

sándonos en una visión general de la literatura, parecen particularmente significativas para el periodo y que nos permiten complementar la escasa teoría disponible. De esta forma, posicionamos esta investigación desde un paradigma metodológico cualitativo e interpretativista, con el objetivo de contribuir una perspectiva específica del desarrollo del TPAJ en nuestro país.

Buscando el balance entre lo educativo y lo artístico en el Teatro para Audiencias Jóvenes en Chile

Respecto del contexto chileno, las fuentes entrevistadas coinciden en que el TPAJ se situaba hasta el siglo pasado en los márgenes del campo teatral. Según Carolina González el TPAJ "fue visto muchos años como un teatro marginal, como algo que no tenía valor" en nuestro país (10/03/21). Andrea Pérez de Castro explica esta marginalidad en función de las características particulares del campo teatral chileno, el que, según su mirada, ha tenido una marcada orientación política, asociándose lo político a "una elite intelectual" en la que no podrían entrar niños y niñas (08/03/21). No obstante, todas las fuentes entrevistadas concuerdan en que ha existido un salto

cualitativo importante entre el inicio de este siglo y el momento actual en el nivel artístico y la valoración del TPAJ en el medio. Y en este movimiento, la preponderancia de los criterios artísticos por sobre los educativos, o al menos el balance entre ambos, parece haber sido clave. Así, la comprensión actual del TPAJ se manifiesta con claridad en lo expresado por Francisco Sánchez, para quien el teatro tiene intrínsecamente la capacidad de provocar aprendizajes, pero "no es una sala de clases", pues pretender pasar "contenido es matar al teatro" (10/03/21). Del mismo modo, Inés Stranger señala que en el teatro infantil "lo educativo no debe notarse" (12/01/21). A su vez, Andrea Pérez de Castro sostiene lo siguiente respecto de lo educativo y lo artístico:

> Yo creo que no deberían estar en pugna. Deberían convivir y dialogar. El buen teatro para niños y niñas debería tener buenos contenidos. El problema es cuando tú haces un proyecto con solo el fin de lavarse los dientes, por decir. (08/03/21).

En el Chile de postdictadura, contexto en el que el TPAJ venía saliendo de un periodo en donde se debió responder sobre todo a un imperativo curricular-escolar para encontrar solvencia, el desmarcar a esta rama teatral de

dicho imperativo y encontrar un balance entre arte y educación parece haber sido un proceso que tomó tiempo y necesitó de hitos específicos.

El Programa de Formación de Audiencias del Teatro de la Universidad Católica: Equilibrando lo educativo con lo artístico

Los lineamientos del Programa de Formación de Audiencias originado en el año 2006 en el TEUC evidencian la búsqueda de este balance. Como uno de los pocos espacios teatrales que se mantuvieron activos con cierto grado de independencia durante la dictadura, el TEUC venía desarrollando ya desde los años ochenta estrategias de promoción y ventas de funciones a establecimientos escolares (Silva, 10/03/21). De hecho, alrededor de un 65% de las ventas hacia mediados de los 2000 correspondía a un público escolar (Stranger, 12/01/21). Sin embargo, como explica María Inés Silva, la llegada de Inés Stranger a la dirección del TEUC intentó relevar el compromiso social y educativo que formaba parte de los principios fundantes de la institución (10/03/21). Esto llevó, entre otras acciones, a la gestación del Programa de For-

mación de Audiencias, siendo "el primer servicio o área de públicos en una institución cultural" en Chile (Silva, 10/03/21). El Programa importaba a territorio nacional la noción de mediación cultural que María Inés Silva había conocido en Francia. En lo relativo a las audiencias jóvenes esto se tradujo en que el TEUC comenzara a generar producciones propias orientadas específicamente hacia un público infantil y adolescente. Así, de una lógica mayormente monetaria centrada en la venta de funciones a escolares, se pasó a un enfoque de democratización del arte que permitiera un mayor acercamiento de este público al teatro (Silva, 10/03/21). Según Inés Stranger, las obras infantiles creadas durante su dirección alcanzaron logros artísticos significativos, siguiendo la premisa de que "a los niños había que darles las cosas de la mejor calidad" (12/01/21). Este renovado énfasis en el TPAJ estuvo acompañado de una metamorfosis importante del material de apoyo en el aula que se entregaba a los y las docentes que traían a sus estudiantes al teatro, material que hasta ese momento consistía en fichas con actividades pedagógicas desarrolladas por el equipo de ventas. Los cuadernillos de mediación que reemplazaron esas fichas preservaban el propósito didáctico del material anterior, pero su afán educativo ya no iba dirigido solamente hacia las conexiones con lo curricular o a la mera

comprensión de la obra de teatro. Los cuadernillos pretendían, más bien, "acercar a los escolares no solo desde lo educativo pedagógico, sino que al proceso de creación artística", permitiéndoles vislumbrar el trabajo de búsqueda creativa que conllevaba la puesta en escena (Silva, 10/03/21). Frente a esto es posible argüir que, al develar el discurso estético detrás de la pieza teatral, incluyendo "reseñas de autor, intenciones de la puesta en escena" y entrevistas a él/la director/a (Stranger, 12/01/21), los cuadernillos de mediación del TEUC mantenían la preocupación por lo formativo, pero orientándose hacia la formación del público joven en los códigos y las disposiciones legítimas del arte teatral. De esta manera, retornando a la lógica Bourdiana, es posible decir que la apuesta del TEUC contribuyó a la legitimación del TPAJ en dos sentidos: al producir teatro infantil de alta calidad estética y al reenfocar los objetivos educativos hacia una formación en la apreciación del arte.

Es interesante notar que el impulso al TPAJ que realiza el TEUC no es replicado por su homólogo, el Teatro Nacional Chileno, dependiente del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile (DETUCH). Si bien existen antecedentes de iniciativas de TPAJ en esta última institución durante esos años, como las obras para

un público adolescente escenificadas por Aliocha de la Sotta (Yévenes, 2013), estas iniciativas parecen haber sido más bien aisladas, sin llegar a tener la magnitud del programa del TEUC, el que se sustentaba sobre una política institucional de audiencias. Podríamos argumentar que esta diferencia entre ambas entidades universitarias se funda precisamente en las percepciones de legitimidad del TPAJ que ocupaban el medio y develan una lucha discursiva dentro del campo teatral chileno de postdictadura:

> el teatro chileno se impregna de postmodernidad y, como tal, tiende a enfatizar la construcción del objeto y a atraer la atención hacia el objeto en sí: el espectáculo. [...] Espectáculos que suponen un público muy sofisticado, con una competencia cultural y visual propia de individuos culturalmente globalizados (Villegas, 2020, p.230-1).

La búsqueda de este lenguaje postmoderno era percibida como una indagación de avanzada que ponía el acento "en el objeto artístico, y no en el mensaje" (Villegas, 2020, p. 223), en la autonomía del arte de objetivos externos - el arte 'puro' en la jerga Bourdiana. Hacia estas tendencias postmodernas, dominantes en el campo de la épo-

ca, apuntaban creadores asociados al DETUCH, como Alfredo Castro y Andrés Pérez, entre otros (Villegas, 2020). Dado que estas tendencias de teatro postmoderno requerían de audiencias 'sofisticadas', resulta lógico que audiencias percibidas como 'en formación', como las audiencias jóvenes, no fueran de interés. Por otra parte, el TEUC, como uno de los pocos espacios teatrales oficiales que prosigue durante la dictadura, tenía ya fidelizado un público de profesores y profesoras sobre el cual construir el Programa de Formación de Audiencias. Aun así, no deja de llamar la atención que haya sido la Universidad Católica, institución privada, y no la Universidad de Chile, institución pública, la que se haya hecho cargo del mandato de democratizar el teatro y llegar hacia audiencias diversas. Por el contrario, la búsqueda desde el canon postmoderno del DETUCH y el TNCH puede ser entendida como una elitización del teatro al apelar a un público culturalmente competente para comprenderlo y la continuación, esta vez con parámetros posmodernos, de las lógicas de validación de la "alta cultura" que el periodo dictatorial reconstruyó para anular el proyecto cultural popular de la UP.

Es debatible si efectivamente el TEUC consiguió su objetivo democratizador mediante este Programa, en parti-

cular en cuanto a las audiencias jóvenes. María Inés Silva cuestiona si los cuadernillos pedagógicos realmente llegaban a manos de los y las estudiantes o si solo eran revisados por profesores/as, cumpliendo la función de "formar a los ya formados", más que de abrir ese acervo cultural a niños/as y jóvenes (10/03/2021). Cabe señalar también que la programación continua de teatro infantil que iniciaron Stranger y Silva no perseveró después de la renovación del directorio del TEUC a fines de la década, a pesar de que esta sala de teatro sigue hasta el día de hoy generando funciones para escolares y cuadernillos de mediación pedagógica. Independientemente de aquello, el Programa del TEUC marca un hito significativo para el TPAJ al otorgarle un espacio exclusivo, aunque efímero, dentro de la línea programática de una de las instituciones teatrales de mayor trayectoria del país.

El FAMFEST: Abriendo espacios de difusión

Otro hito significativo en este trayecto hacia la legitimación del TPAJ puede ser identificado en la creación del FAMFEST en 2007, a la fecha el único festival dedicado al teatro familiar profesional de Latinoamérica

(FAMFEST, s.f.). Como relata Andrea Pérez de Castro, su fundadora, el FAMFEST nació ante su percepción de la carencia de programación dedicada a audiencias infantiles, juveniles y familiares en esos años (08/03/21). Según comenta, el FAMFEST vino a contribuir al desarrollo de esta rama teatral al abrir espacios de difusión para el TPAJ:

> Yo siento que de la mano de FAMFEST, y quizás de Mori, también, en alguna medida, y en la Católica, cuando se comenzaron a abrir espacios, hubo artistas jóvenes que empezaron a hacer un trabajo más interesante en la creación y en la producción de arte escénico para niños y niñas. Y, de hecho, muchas compañías están cumpliendo ahora 10 o 15 años.

Es interesante notar esta suerte de círculo virtuoso que describe Andrea Pérez de Castro, en el que la apertura de espacios motivó creaciones más desarrolladas artísticamente, lo que a su vez potenció la calidad de los espacios de difusión creados. Ella señala: "la línea curatorial se ha ido prolijeando [sic] porque también la calidad de los espectáculos ha ido mejorando". Posiblemente, la apertura de este espacio y la consecuente mayor visibilización del TPAJ acrecentó la percepción de su legitimidad, propi-

ciando el desarrollo de estéticas más acabadas. Nuevamente, es interesante el hecho de que, contrario al teatro para escolares más propio de las décadas anteriores, el FAMFEST no tiene un fin educativo. Al contrario, de acuerdo con lo informado por su fundadora, el Festival emerge frente a la detección de una "necesidad recreativa de calidad para niños y niñas" durante vacaciones de invierno (08/01/21). El foco en la calidad también distingue a este Festival de otros espacios de difusión masiva del TPAJ como son los centros comerciales que ofrecen espectáculos de teatro musical basados en éxitos cinematográficos con fines principalmente lucrativos. Más aún, según afirma Andrea Pérez de Castro, el Festival no genera mayores recursos, aspecto en lo que también se diferencia del teatro escolar de décadas previas que obedecía a una lógica de ventas. Aquí observamos un punto en común entre esta iniciativa y el proyecto de obras infantiles que desplegó el TEUC. Según comentan Silva y Stranger en sus entrevistas, las obras infantiles de ese espacio implicaban gastos elevados que no siempre se solventaban con la venta de entradas, lo que finalmente provocó la desarticulación de esa línea específica de teatro para niños y niñas con el cambio de equipo directivo (Stranger, 12/01/21; Silva, 10/03/21). Todo esto ratifica nuestra identificación de la primacía

de criterios artísticos en estas iniciativas por sobre criterios utilitarios, ya sean educativos o económicos, lo que contribuyó a elevar la legitimidad del TPAJ como forma de arte en sí misma dentro del campo teatral chileno.

Tryo Teatro Banda: Creando desde el respeto por las audiencias jóvenes

En su análisis del TPAJ a nivel internacional, Schonmann (2006) mira con preocupación el que, en su afán por lograr legitimación, el TPAJ se adapte a la retórica del teatro para adultos sin lograr generar su propia retórica. La autora subraya la necesidad de que el TPAJ se pare sobre sus propios pies, explorando códigos teatrales propios y adecuados para el público al que se dirige. Durante la década del 2000 emergieron compañías que instalaron en su quehacer ciertos principios del TPAJ que actualmente gozan de gran aceptación en el medio. Probablemente, una de las compañías más reconocidas en este sentido es Tryo Teatro Banda. Esta agrupación nace en el año 2000 con la intención de desarrollar creaciones escénicas sobre temáticas locales que incorporaran el teatro, la literatura y la música en vivo, itinerando por

localidades externas a los circuitos teatrales habituales (TRYO TEATRO BANDA, s.f.). Aunque esta agrupación no se define como parte del movimiento de TPAJ propiamente tal, sino más bien como compañía de Teatro Familiar, sí reconocen que uno de sus objetivos es dirigirse a audiencias infantiles y juveniles. Comentando el trabajo de su compañía, Sánchez y González distinguen una estética basada en el respeto hacia sus audiencias, creando "un teatro que sea inclusivo en las edades, con las distintas capas de entendimiento de los públicos" (González, 10/03/21). Contra aquella visión peyorativa de la infancia como carente de capacidad de comprensión, que mencionábamos anteriormente, Tryo Teatro Banda apuesta por creaciones con múltiples capas de significación que amplíen las posibilidades de percepción a distintos rangos etarios, respetando esas diferencias.

Aquí reconocemos una postura distinta de aquella que pudiera deducirse de ciertas producciones teatrales escolares que, si bien están dirigidas a público juvenil, responden más bien a los intereses de adultos (profesores y profesoras). Como afirma Van de Water (2012, p.42), existe una paradoja inherente en el TPAJ en la que "los perceptores objetivo (la audiencia infantil o juvenil) no son los consumidores (quienes compran la entrada y de-

ciden asistir a la producción)"[49]. Esta paradoja sin duda se exacerba cuando existen fines predominantemente educativos no templados por otros propósitos que releven la necesidad de comunicarse con esa audiencia en vez de responder eminentemente a requerimientos curriculares determinados por adultos. Al ofrecer diferentes capas de significación, Tryo Teatro Banda reconoce del hecho de que, como mencionan, "los niños no van solos al teatro ni en el colegio ni en ninguna parte, siempre están los adultos, los profesores, los papás" (Sánchez, 10/03/21), a la vez que se hacen cargo de la responsabilidad de comunicarse con niños, niñas y jóvenes: "[es] una responsabilidad, porque yo siempre pienso, un niño que va al teatro y se aburre, perdiste. Perdiste ese espectador. Tiene que ver algo bello, algo que lo emocione, algo que no lo trates como tonto. Porque no es tonto, [...] son capas de entendimiento". Esta renovada responsabilidad hacia la audiencia joven, en la que percibimos un hito importante dentro del periodo en estudio, posiblemente tiene que ver con cambios en las visiones dominantes de la infancia a nivel cultural. Desde hace ya algunas déca-

49 [...] the target perceivers (the child/youth audience) are not the consumers (the ones who buy the tickets and decide to attend the production). (Traducción nuestra)

das que la retórica en torno a los intereses y necesidades de niños y niñas ha ganado terreno en distintos campos, dando paso a una mayor consideración de las características situadas de la infancia en detrimento de miradas universalizantes (James & Prout, 2015). También se ha desafiado la construcción de la infancia como una etapa pasiva y en cambio se ha subrayado la importancia de reconocer a niñas, niños y adolescentes como agentes sociales relevantes (Qvortrup, 2015). Este cambio de paradigma parece haber alcanzado también al área del teatro, como se desprende del énfasis que creadores como Sánchez y González ponen en el respeto por sus audiencias: "Yo veo mucha responsabilidad en los montajes. En la mayoría de los montajes que uno ha visto en los últimos años, que te pueden gustar o no, hay miles de cosas, pero hay una manufactura, hay un cuidado" (González, 10/03/21). En este tránsito, Francisco Sánchez reconoce un esfuerzo consciente como compañía por legitimar este tipo de teatro, afirmando: "somos parte importante de la reivindicación del teatro familiar en Chile, junto con hartos colegas más" (10/03/21). De la mano del creciente respeto por las audiencias infantiles, juveniles y familiares, se comienza a instalar también una mayor valoración por un teatro cuyos principios creativos y estéticos se dirigen hacia estas audiencias.

Conclusión

A partir del análisis expuesto en las páginas precedentes es posible afirmar que la aplicación de políticas institucionales privadas de producción y creación de obras de TPAJ y la apertura de espacios de difusión, así como la formulación de principios creativos propios del trabajo con estas audiencias, fueron hitos clave que emergieron en la década del 2000 y que propiciaron el avance en la legitimación del TPAJ en Chile. Estos hitos y prácticas pusieron el acento en la calidad artística de las creaciones, sustentada sobre una mirada respetuosa de las capacidades de experiencia estética de niñas, niños y jóvenes. De manera transversal a estos hitos se percibe una conciencia de la necesidad de balance entre fines artísticos y educativos en este tipo de teatro y de la premisa de que el valor educativo del teatro solo es alcanzado cuando se despliega su potencial artístico. Como dice Schonmann (2006), puede parecer cliché subrayar esta necesidad de equilibrio, pero esto no era tan evidente en el Chile que recién dejaba atrás la dictadura, contexto en donde el TPAJ, a través de su vertiente escolar, se había instalado por décadas como una herramienta de solvencia para compañías e instituciones teatrales. Al asumir esta búsqueda de balance hacia principios de este siglo,

el TPAJ en Chile se acerca a modelos más 'puros' de teatro, en una lógica Bourdiana, pues, aunque no se abandona totalmente lo educativo, sí se lo reorienta hacia la formación de niños, niñas y adolescentes en torno a los códigos propios del teatro. Se exacerba su valor artístico y, por ende, avanza su legitimidad en el campo teatral.

Este análisis nos hace posible también identificar algunos desafíos que enfrenta actualmente el TPAJ en Chile. Sin duda, uno de los mayores retos tiene que ver con el financiamiento de propuestas de este ámbito y con la disposición de espacios para su difusión, pues no existe ningún fondo estatal especialmente diseñado para el TPAJ, como tampoco existen salas de teatro dedicadas a públicos juveniles con infraestructura adecuada a sus necesidades – algo que sí sucede en otros países, como por ejemplo Argentina. Coincidimos con Andrea Pérez de Castro (08/03/21) respecto a la contradicción patente entre los discursos oficiales del tipo 'niños y niñas primero' y la carencia de políticas públicas en esta línea, en el ámbito cultural. Queda para posteriores investigaciones examinar en mayor profundidad por qué han existido tan pocas políticas públicas al respecto. También nos resulta importante que se desplieguen estrategias que intenten superar, aunque sea parcialmente, aquella

paradoja perceptores/consumidores inherente al TPAJ de la que habla Van de Water (2012). Para ello creemos pertinente realizar investigaciones sobre la recepción de obras de TPAJ por parte del público infantil y juvenil, recogiendo y examinando sus percepciones. Asimismo, creemos que existe un escenario propicio para que, sin descartar la utilización de cuadernillos de mediación y otros materiales de ese estilo, se perfilen experiencias de participación más directa con niños, niñas y adolescentes en los procesos de creación y producción de teatro profesional. De este modo se podría, además, desafiar la idea de que niños y niñas son incapaces de generar creaciones artísticas de calidad y que ello solo está reservado a las personas adultas (Gomes, 2019). Quizás no se logre desarticular aquella paradoja intrínseca que mencionábamos antes, pero acciones de este tipo podrían contribuir a una mayor democratización de la cultura y del arte. En este sentido, y retomando el problema terminológico que señalábamos al comienzo, es importante notar que la noción de 'audiencia' puede conllevar ciertas implicancias ideológicas que suponen una lógica de producción de bienes de consumo cultural, destinados a un consumidor particularizado y que no participa del proceso de producción. Creemos importante que próximas investigaciones cuestionen si lo único educable

como parte de la práctica teatral es la función de público o espectador, indagando en la pregunta respecto a cómo el TPAJ se puede hacer cargo de la creación teatral en sentido inclusivo a través del rompimiento de la separación entre artistas y audiencia. En términos de políticas culturales, del trabajo en torno a las industrias creativas, resulta muy significativa la ampliación del canon, con la consiguiente validación de estas prácticas como formas legitimadas al interior del campo teatral.

Finalmente, esta investigación nos ha permitido entrar en el análisis de una cierta mirada despectiva en el campo teatral hacia el campo educativo que, como veíamos, parece haber subyacido a los problemas de legitimidad del TPAJ. Ya Brecht (2015, p.6) detectaba esta reticencia en la introducción a sus piezas didácticas, en donde señala: "Con la obra de aprendizaje, entonces, el escenario comienza a ser didáctico. (Una palabra a la que yo, como hombre de muchos años de experiencia en el teatro, no le tengo miedo)"[50]. En ese sentido, nos resulta inspira-

50 With the learning-play, then, the stage begins to be didactic. (A Word of which I, as a man of many years of experience in the theatre, am not afraid.). (Traducción nuestra).

dora la invitación que propone Gomes (2019, p.501), en el contexto brasileño, a "problematizar los discursos actuales de rechazo al contenido educativo de las prácticas teatrales infantiles, como si esto fuera un impedimento para el desarrollo de este lenguaje"[51]. El vínculo entre teatro y educación, en tanto forma residual, periférica o no hegemónica, ha sido vista con desatención por las/los distintos protagonistas, un aspecto que podríamos atribuir a un factor idiosincrásico en sintonía con la historia del arte y la cultura en Chile, dado que el teatro surge como formación institucional, académica o universitaria, y por lo tanto con un énfasis muy marcado en lo estético. Se ha configurado un tipo de identidad que se reafirma en ese modelo 'autoral', 'aristocrático' o 'señorial' que permanece desde la primera mitad del siglo XX. Sin duda, y teniendo presente nuestra fundamentación crítica, es necesario estudiar este fenómeno con mayor detención.

51 [...] problematizar os discursos atuais de enjeitamento ao teor educativo das práticas teatrais infantis, como se esse fosse um impeditivo ao desenvolvimento dessa linguagem (Traducción nuestra).

Referencias

ALVARADO, C. (2023). Polifonías teatrales y juventudes en dictadura: el teatro aficionado y popular en la construcción de subjetividades y trayectorias juveniles en la década del ochenta en Chile. *Teatro*, (10), 57-71.

ADORNO, T. (2004). *Teoría Estética*. Akal.

AGAMBEN, GIORGIO. *¿Qué es ser contemporáneo?*, [Trad.] Cristina Sardoy. Obtenido de: https://ddooss.org/textos/documentos/que-es-ser-contemporaneo.

ANGENOT, M. (1998). *De hegemonías y disidencias*. Trad. de Norma Fatala. Universidad Nacional de Córdoba.

ANGENOT, M. (2020). *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Trad. de Hilda García. Siglo XXI Editores.

Apagón cultural. Opinan los jóvenes. (12 de junio de 1977). *El Mercurio*, 14-15.

Apagón intelectual. (19 de febrero de 1977). *La Tercera de la Hora*, 3.

ARROM, José Juan. *Historia del teatro hispanoamericano. Época colonial*. México: Ediciones de Andrea,1967.

ASSITEJ Teveo Chile. ASSITEJ Teveo Chile. Disponible en: http://teveochile.cl/

AYLWIN, P. (1994). *Crecimiento con equidad, discursos escogidos 1992-1994*. Andrés Bello.

BAQUERO, Ricardo; NARODOWSKI, Mariano ¿Existe la infancia? *Revista IICE*, Buenos Aires, v. 3 n.6, p.61-67, 1994. Disponible en: http://repositorio.filo.uba.ar:8080/bitstream/handle/filodigital/4904/IICE4-Baquero%20Naradowski.pdf?Sequence=1&isallowed=y

BARRÍA, Mauricio e INSUNZA, Iván. (2023) *Escenas políticas. Teatro entre revueltas, 2006-2019.* Ediciones Oxímoron.

BEDARD, Roger L. Theatre for Young Audiences and Cultural Identity. En: SCHONMANN, Shifra (Ed.), *Key concepts in theatre/drama education*. Rotterdam: Sense, 2011, p.283-288.

BOURDIEU, Pierre. *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus, 1998.

BRAUN, Virginia; CLARKE, Victoria. Using thematic análisis. In *Psychology. Qualitative Research in Psychology*, v.3, n.2, p.77-101, 2006.

BRECHT, Bertolt. *The measures taken and other Lehrstücke*. Londres: Bloomsbury, 2015.

BRAVO-ELIZONDO, P. (1991). *Raíces del teatro popular en Chile*. Impresos D & M.

BRUNNER, J. J. (1998). *Globalización y posmodernidad*. Fondo de Cultura Económica.

BRUNNER, J. J. (2014). Campo artístico, escena de "avanzada" y autoritarismo en Chile. En N. RICHARD, *Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973* (pp. 171-178). ediciones/metales pesados.

BÜRGER, P. (2000). *Teoría de la Vanguardia* (J. García, Trad.; 3ª ed.). Ediciones Península.

BOZO, J. (2022). Teatro popular en Chile. Entre dictadura y transición política. El Otro Cuarto. https://www.elotrocuarto.cl/teatropopularenchile/

CAMARGO, R. (2023). *Sinuosidades de lo político*. Metales Pesados.

CASTRO, A. e IÑÍGUEZ, I. (13 de abril 1992). Alfredo Castro: "Me niego a seguir la corriente realista". *Página Abierta*. (Rescatado de https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-10280.html)

CAVALLO, A. (1998). *La historia oculta de la transición*. Grijalbo.

CICERÓN, Marco Tulio. *El orador*. España: CSIC-CSIC Press, 1992.

CORREA, S. et al. (2001). *Historia del siglo XX chileno. Balance paradojal*. Editorial Sudamericana.

DENORD, F. (2001). Aux origines du néo-libéralisme en France. Louis Rougier et le Colloque Walter Lippmann de 1938. *Le Mouvement Social*, (195), 9-34.

DÍAZ-HERRERA, F. (2006). *Teatro social en Chile: una historia inconclusa*. Fondart.

DONOSO, K. (2013). El "apagón cultural" en Chile: políticas culturales y censura en la dictadura de Pinochet 1973-1983. *Outros Tempos*, 10(16), 104-129. doi:https://doi.org/10.18817/ot.v10i16

EAGLETON, Terry. *Cómo leer un poema*. Madrid: Akal, 2010.

Editorial. (1978). *Revista Araucaria de Chile*, (1), 5-7.

FAMFEST. Historia. Disponible en: https://www.famfestchile.cl/historia/

FOUCAULT, M. (2007). *Nacimiento de la Biopolítica. Curso en el Collège de France (1978-1979)* (H. Pons, Trad.). Fondo de Cultura Económica.

GARCÍA CANCLINI, N. (2001). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Paidós.

GARCÍA SILVA, Paulina. Una mirada a la compañía teatral La Troppa. Visualidad y diseño escénico. San-

tiago, Chile, 2010. Tesis (Pregrado). Universidad de Chile. Disponible en: http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/101504

GOMES, Sidmar Silveira. Uma revisão do teatro infantil: entre o teatro escolar e o espetáculo de arte. *Urdimento*, Florianópolis, v.3, n. 36, p.484-504, 2019.

GRIFFERO, R. (2023). Neoliberalismo cultural y resistencia en una dictadura cívico militar. *Teatro*, (10), 105-116.

GUILLÉN, H. (2018). Los orígenes del Neoliberalismo: del Coloquio Lippmann a la Sociedad Mont-Pèllerin. *ECONOMIA UNAM*, 15(43)

HABERMAS, J. (1985). *El discurso filosófico de la modernidad*. Akal.

ILLANES, M. A. (2002). *La batalla de la memoria. Ensayos históricos sobre nuestro siglo: Chile, 1900-2000*. Planeta.

INE. Cultura. Disponible en: https://www.ine.cl/estadisticas/sociales/condiciones-de-vida-y-cultura/cultura

INSUNZA, Iván (2021) Sobre el teatro contemporáneo: discusiones, periodos, impulsos y crisis. *Revista Artescena* (ISSN 0719-7535) Nº12. 17-33

JAMES, Allison; PROUT Alan. (2015). *Constructing and reconstructing childhood*. Londres: Routledge.

JAMESON, F. (1991). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío*. Trad. de Paidós.

LA BALANZA TEATRO. La Balanza. Teatro & Educación. Disponible en: https://labalanzateatro.com/

LAVOSI, Margherita. El espectador implícito en las obras de teatro para niños del Teatro UC. El caso de *El pequeño violín* (2007) y *¿Y quién no sabe cómo es un dragón?* (2008). Santiago, Chile, 2016. Tesis (Magíster en Artes). Pontificia Universidad Católica de Chile.

MARTÍNEZ, Bautista. Personaje: Mónica Echeverría y el teatro infantil. *TROQUEL. Centro de estudios Fundación La Fuente*, Chile, marzo 2020. Disponible en: https://www.troquel.cl/personaje-monica-echeverria-y-el-teatro-infantil/

MARTÍNEZ CARVAJAL, Marcia. El teatro para niños y niñas. Archivos de memorias tempranas. En: MARTÍNEZ CARVAJAL, Marcia; FUENTEALBA RIVAS, Nora; VERGARA NEIRA, Pamela (Eds.), *Teatro y memoria en Concepción. Prácticas teatrales en dictadura*. Concepción: Nómada Sur, 2019, p.162-201.

MARTÍN-BARBERO, J. (2002). *Oficio de cartógrafo. Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura*. Fondo de Cultura Económica.

MARTÍNEZ, M., FUENTEALBA, N., y VERGARA, P. (2019). *Teatro y memoria en Concepción: Prácticas teatrales en Dictadura*. Nómada Sur Ediciones.

MEMORIA CHILENA. Teatro para niños y jóvenes. Disponible en: http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3712.html

MINCAP. Asistencia a espectáculos de teatro infantil creció en más de un 80% durante 2019. Chile, 29 sept. 2020. Disponible en: https://www.cultura.gob.cl/institucional/asistencia-a-espectaculos-de-teatro-infantil-crecio-en-mas-de-un-80-durante-2019/

MINCAP, MAC, VID U. de Chile. (2020). *Arte contemporáneo en Chile*. Mincap, MAC, VID U. de Chile.

MOUFFE, Chantal (2007) *En torno a la político.* Fondo de Cultura Económica.

MOULIAN, T. (1997). *Chile, anatomía de un mito*. LOM.

MOULIAN, T. (2002). *Chile actual. Anatomía de un mito* (3ª ed.). LOM.

MUÑOZ TAMAYO, V. (2006). *ACU rescatando el asombro: historia de la Agrupación Cultural Universitaria*. La Calabaza del Diablo.

OFFE, C. (1987). The Utopia of the Zero-Option. Modernity and Modernization as normative political Criteria. *PRAXIS International*, 7(1), 1-24.

PELEGRI, A. (2023). La traducción teatral como discurso social durante los primeros 7 años de dictadura en el Teuc. *Teatro*, (10), 117-128.

PEÑA MUÑOZ, Manuel. *Historia de la literatura infantil*

chilena. Santiago, Chile: Editorial Andrés Bello, 1982.

PETERS, T. (2020). *Sociología (s) del arte y de las políticas culturales*. Ediciones Metales Pesados.

PIKETTY, T. (2019). *Capital e ideología*. Trad. de Daniel Fuentes. Paidós.

PIÑA, Juan Andrés. *Historia del teatro en Chile (1941-1990)*. Santiago: Taurus, 2014.

QVORTRUP, Jens. A voice for children un statistical and social accounting: A plea for children's right to be heard. En: JAMES, Allison; PROUT Alan (Eds.), *Constructing and reconstructing childhood*. Londres: Routledge, 2015, p.83-103.

R.P. (1978). Las luces se apagan. *Revista Araucaria de Chile*, (2), 200-2005.

RICHARD, N. (1979). Dos enfoques de la plástica. *CAL*, (1), 11-12.

RICHARD, N. (2007). *Fracturas de la memoria*. Siglo XXI Editores.

RICHARD, N. (2014). *Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973* (3ª ed.). ediciones/metales pesados.

ROARK, Carolyn Dianne. Socializing the audience: Culture, nation-building, and pedagogy in Chile's Teatro Infantil. Texas, 2002. Tesis (Doctorado) - The University of Texas at Austin.

RODRÍGUEZ, Claudia. Notas para una historia del teatro en Chile (II). *Documentos Lingüísticos y Literarios*, Chile, n.24-25, p.51-58, 2001. Disponible en: http://www.revistadll.cl/index.php/revistadll/article/view/293/437

ROJO, G. (1985). *Muerte y resurrección del teatro chileno, 1973-1983*. Ediciones Michay.

ROJO, G. (2023). El teatro chileno de la segunda modernidad: 1941-1973. *Teatro*, (9), 85-101.

ROUSSEAU, Jean Jacques. *Emilio*. Madrid: EDAF, 2007.

ROJAS, S. (2012). *El arte agotado*. Sangría Editora.

ROSTOLLAN-SINET, C. (2023). Teatro chileno del 70. La continuidad utópica. *Teatro*, (9), 143-165.

SARLO, B. (1994). *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Ariel.

SCHONMANN, Shifra. *Theatre as a medium for children and young people. Images and observations*. The Netherlands: Springer, 2006.

SILVA, María Inés. El público de algo. *Revista Pausa*, Santiago, Chile, n.9, p.54-55, 2007.

SILVA, María Inés. Cultura(s) y públicos. *Cátedra de Artes*, Santiago, Chile, n.2, p.9-34, 2006.

SORMANI, Nora Lía. La escena infantil, arte y respeto por el pequeño espectador. *Todavía*, Buenos Aires, n.28, p.64-67, 2012.

THOMAS, E. (2023). La dictadura en la dramaturgia chilena: historia y memoria. *Teatro*, (9), 103-126.

TIRONI, E. (1984). *La torre de Babel. Ensayos de crítica y renovación política*. Ediciones Sur.

TIRONI, E. (2005). *El sueño chileno. Comunidad, familia*

y nación en el Bicentenario. Taurus.

TRYO TEATRO BANDA. Compañía. Disponible en: http://www.tryoteatrobanda.cl/?Page_id=5

VAN DE WATER, Manon. Framing Children's Theatre: Historiography, Material Context, and Cultural Perception. En: SCHONMANN, Shifra (Ed.), *Key concepts in theatre/drama education*. Rotterdam: Sense, 2011, p.227-282.

VAN DE WATER, Manon. *Theatre, youth and culture. A critical and historical exploration*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2012.

VATTIMO, G. (1987). *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Gedisa.

VERGARA, J. (2009). La concepción del hombre en Frederich Hayek. *Revista Filos*, 65, 161-176.

VERÓN, E. (1987). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Gedisa.

VERÓN, E. (2004). *Fragmentos de un tejido*. Gedisa.

VILLEGAS, J. (2009). El teatro chileno de la postdictadura, *Inti*, 1, (69-70), 189-205.

VILLEGAS, J. (2020). *Ensayos sobre teatro chileno*. *Siglos XX y XXI*. RIL.

WILLIAMS, R. (2001). "La cultura es algo ordinario" en *The Raymond Williams Reader*. Sin Datos de lugar. Sin datos del editor.

WILLIAMS, R. (2005). *Cultura y materialismo*. La Marca Editora.

WILLIAMS, R. (2015). *Sociología de la cultura*. Paidós.

ISBN: 978-956-418-056-4

VOZ AJENA
EDICIONES

Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio
Gobierno de Chile

Proyecto financiado por el Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes, FONDART, Convocatoria 2020
Folio 543600