

El teatro interroga a la historia

Theatre Questions History

Milena Grass Kleiner

Pontificia Universidad Católica de Chile

mgrass@uc.cl

Resumen

Este artículo busca contribuir a la construcción del campo de la investigación histórica teatral en Chile, visibilizando los límites de la historiografía desarrollada en el marco de la modernidad, donde los “modelos prevalentes son lineales, desarrollistas —por lo general— y, a menudo, progresivos”* (Postlewait 160). Acercando elementos de la discusión historiográfica anglófona y estudios de casos chilenos recientes, abordaré cuestiones relativas al tratamiento de una cantidad importante de datos y cómo su visualización abre nuevas preguntas a los problemas del relato histórico lineal y continuo, y a la naturaleza del objeto histórico en el teatro y su contexto de producción. Para tal efecto, utilizaré los resultados de la investigación “Historia sociopolítica de Chile a través del imaginario teatral de Rodrigo Pérez”.

Palabras clave:

Teatro - historia - historiografía - Chile - Rodrigo Pérez.

Abstract

This article seeks to contribute to the construction of the field of theatrical historical research in Chile, making visible the limits of the historiography developed within the framework of modernity, where the “predominant models are linear, developmental—in general—and, often, progressive” (Postlewait 160). Bringing together elements of the discussion of Anglophone historiography and recent Chilean case studies, I will address issues related to the treatment of a significant amount of data and how its visualization opens new questions to the problems of the linear and continuous historical narrative, and to the nature of the historical object in theatre. For this purpose, I will use the results of the research “Socio-political history of Chile through the imaginary theatre of Rodrigo Pérez”.

Keywords:

Theatre - history - historiography - Chile - Rodrigo Pérez.

* Todas las traducciones son mías a no ser que se indique lo contrario.

En el proceso de reconstrucción de los acontecimientos pasados, todas las personas que se dedican a la investigación histórica, se ven enfrentadas, a determinar la autenticidad de las fuentes y la confiabilidad de los testigos presenciales. Además, deben transformar los artefactos en hechos, encontrar evidencia que sustente sus hipótesis, ubicar los acontecimientos del pasado en sus contextos adecuados, someter a juicio sus propios presupuestos y categorías y construir argumentos basados en los principios de posibilidad y plausibilidad. Lo anterior se suele lograr respondiendo las preguntas ¿quién?, ¿qué?, ¿cuándo? y ¿dónde? Sin embargo, las preguntas ¿cómo? y ¿por qué? generalmente siguen siendo objeto de debate entre las y los historiadores.

Thomas Postlewait (1)

En la cita que inaugura este artículo, el historiador teatral estadounidense Thomas Postlewait precisa el trabajo de la historia y esboza lo que serán algunas de las tareas principales de la historiografía como el conjunto de “métodos que definen y orientan la práctica de la investigación histórica y la escritura, así como la mentalidad autorreflexiva que nos lleva a investigar los procesos y objetivos de la comprensión histórica”, es decir, “la teoría y la filosofía de la historia” (Postlewait 2). Sin pretender exhaustividad, me propongo, en adelante, destacar algunos elementos que me parecen particularmente relevantes hoy en día para pensar el trabajo de historización.

Ninguna disciplina académica escapa a su propia historicidad. Cuando revisamos el estado del arte en cualquiera de sus momentos históricos, debemos considerar no solo los resultados que estas arrojan, sino también la disputa de poderes fácticos —generalmente, bajo el nombre de escuelas— que están pugnando por obtener o mantener su legitimidad y prestigio. En el caso de la historia de la historia, el surgimiento de la Escuela de los Annales (Francia, 1929) vino a desestabilizar la hegemonía de la historiografía política desarrollada en el marco de la modernidad. Junto con diversificar las historias que merecían ser contadas y las herramientas para hacerlo, llevó a cuestionar profundamente los modelos “lineales, desarrollistas —por lo general— y, a menudo, progresivos” con que esta operaba (Postlewait 160). No está demás señalar que dicha forma de operar no siempre es el resultado de la investigación misma, sino que se condice con los supuestos teóricos o filosóficos que la subyacen y que, al determinar las preguntas que se quiere responder, también delimitan los resultados que se obtienen.

Así, a pesar de las críticas y revisiones que experimentó la investigación histórica durante el siglo XX, todavía prima un modelo historiográfico que da origen a un relato desarrollista y, en cierto modo, instrumental, donde conocer las causas de un acontecimiento histórico impulsaría a la sociedad a sacar lecciones del pasado para evitar, de este modo, repetir errores de antes. Es lo que Postlewait denomina “usable pasts” (15), es decir, “pasados utilizables”, pasados que permitirían, por una parte, explicar cómo hemos llegado a nuestro presente y, por otra, proyectarnos hacia el futuro sin volver a cometer los traspies que ya vivimos. Esta forma de entender la disciplina vuelca la mirada hacia la duración —más larga o más corta, según distintas escuelas historiográficas—, organizando el tiempo histórico a través de periodos estancos y diferenciados, siempre en un marco secuencial y dando cuenta de una dimensión colectiva. En este sentido, el relato histórico suele operar a través de la síntesis; en su vocación por comprender el pasado, sutura los vacíos y construye un relato hegemónico.

En el caso de la historiografía teatral chilena, deudora del modelo general que acabo de esbozar, esta no alcanza todavía ese punto donde las historias de quienes investigan el campo son revisadas críticamente entre pares, aportando nuevas fuentes, distintas perspectivas políticas o diversas aproximaciones metodológicas. Yo misma me he quejado de que el debate historiográfico en el teatro en Chile es todavía incipiente (Grass, Nicholls y Hausdorf 2019¹). Sin embargo, en los últimos años hemos visto una multiplicación de las historias que consideran no solo la capital, sino también regiones (Martínez *et al.* *Teatro y memoria*, por ejemplo); no solo la historia de la dramaturgia chilena, sino también el aporte de las traducciones y adaptaciones de textos extranjeros en la conformación de nuestro canon dramático y escénico (Pelegri 2022); no solo el teatro “de arte” como compartimiento estanco, sino también los trasvasijos de distintos géneros que han sido invisibilizados por la historia hegemónica (Kalawski 2015). Y así, se va conformando un sano diálogo disciplinar.

El estado inicial del debate histórico teatral en Chile puede verse como un retraso, pero también como una oportunidad; la oportunidad para indagar en metodologías novedosas y pertinentes cuando se trabaja la historia del teatro en un campo en construcción. Marcia Martínez Carvajal, Nora Fuentealba Rivas y Pamela Vergara Neira (2018) abordan el tema con lucidez cuando proponen, por ejemplo, una metodología de la incertidumbre, donde el carácter lagunar es más potente que la interpretación y explicación a partir de datos escasos. Podría haber, en esta historia especulativa o informada, la posibilidad de ampliar nuestros conocimientos del pasado y también de proponer metodologías emergentes más cercanas a la creación teatral².

Como una manera de aportar a este debate disciplinar y refrescar la discusión historiográfica señalando algunos problemas que el teatro plantea a la investigación histórica tradicional, voy a aprovechar la información sistematizada y problematizada en la investigación “Historia sociopolítica de Chile a través del imaginario teatral de Rodrigo Pérez”³.

Rodrigo Pérez, cuarenta años de teatro

La elección del teatrista Rodrigo Pérez en este estudio no es azarosa. Como ya mencioné, dispongo de una cantidad de datos sistematizados que me permiten esbozar hipótesis y contrastarlas con dicha información. También hay de gusto personal; si bien indudablemente existen otros directores que tienen una larga trayectoria en el teatro santiaguino, me une con Rodrigo el hecho de pertenecer a la misma generación, gracias a lo cual he sido espectadora de muchas de sus obras. Además, comparto la sensibilidad estética de su trabajo, así como un interés por la relación entre lo que ocurre en el escenario y el contexto político que se expresa en su obra.

1 En este texto hay también una revisión crítica de las historias del teatro en Chile publicadas hasta 2010. El artículo fue publicado en el número 144 (2019) de la revista *Apuntes de Teatro*; dicho número es un correlato importante de las cuestiones que trato aquí porque fue concebido como un homenaje al teórico chileno Juan Villegas, muy influyente en el campo de la historiografía teatral latinoamericana.

2 Para una propuesta lograda en esta línea, ver Patrizio Gecele (2023).

3 Dicho ejercicio es posible gracias a los datos recogidos y sistematizados en el marco del proyecto “Historia socio-política de Chile a través del imaginario teatral de Rodrigo Pérez” (Fondo de las Artes Escénicas, Línea de Investigación 2021, Folio 573316), liderado por el investigador Andrés Kalawski.

Aunque la trayectoria de Rodrigo Pérez corresponde a una historia de corta duración en comparación con la larga historia del país, es lo suficientemente extendida para pensarla como un acontecimiento que deviene en el tiempo y que, por lo mismo, me permite cuestionar algunos supuestos de la historiografía moderna.

A pesar de lo precario del medio profesional chileno, Rodrigo ha logrado ocupar un lugar preeminente en la escena teatral chilena, desarrollando una carrera exitosa y constante en todas las dimensiones del ámbito artístico: creación, pedagogía y, últimamente, gestión. En su trayectoria de casi cuarenta años, se producen varios fenómenos interesantes en su individualidad, pero todavía más llamativos si los consideramos en su conjunto. Tras terminar la licenciatura en psicología (1984), entra a formarse como actor en el Club de Teatro⁴ (1985-1987) y empieza una pronta carrera. Esta línea de trabajo persistirá hasta el día de hoy con la particularidad de que lo vemos participar de compañías emblemáticas en cada etapa. En 1986, se unió a Teatro Fin de Siglo y, tres años después, ocupó un rol fundamental en Teatro La Memoria. Y si, en estos casos, Pérez fue dirigido por Ramón Griffiero y Alfredo Castro, en los últimos años ha trabajado con varios directores emergentes, particularmente con Manuela Infante. Paralelamente, Pérez va a ocupar, él mismo, la figura de director de teatro, iniciándose en el oficio tempranamente, en 1987, con *A puerta cerrada*⁵, obra de teatro-danza que ya permitía atisbar la relevancia que tendrá el trabajo material del cuerpo y la voz en su proyecto creativo. En el año 2003, Pérez inaugura su propia compañía, Teatro La Provincia, con el estreno de *Provincia Señalada*⁶. En 2006, la compañía se consolidará con el estreno de *Cuerpo*⁷ y continuará funcionando hasta el día de hoy.

Junto con este trabajo en el teatro, Pérez también ha trabajado como actor en televisión y cine. En 2001, fue contratado por TVN y se integró a las teleseries lideradas por Vicente Sabatini, que han sido estudiadas recientemente como un proyecto relevante de construcción de identidad de país en el periodo posdictatorial (Kalawski *et al.* 2022). Posteriormente, ha aparecido también en series y filmes de la productora chilena Fábula, fundada en 2003 por los hermanos Juan de Dios y Pablo Larraín (director de cine), que se ha proyectado internacionalmente con gran éxito.

Es importante mencionar también, que su formación inicial se completó en Alemania, gracias a una pasantía (1988-1989) financiada con una beca del Goethe Institut, entrando en contacto directo con la tradición teatral alemana, que constituirá otro sello de su trabajo como director. Las estadías de Rodrigo en el extranjero se mantuvieron a través de giras internacionales en las que ha participado como actor o director, o de invitaciones para dirigir, en Francia particularmente. Y tal como un momento de su trabajo estará marcado por el contacto con el campo artístico global, otro momento lo espejeará con un apoyo a la descentralización en Chile y su relación con la provincia; apoyo que no es solo nominal en el título de su compañía, sino

4 Fundada en 1981 por el director Fernando González, esta academia profesional constituyó una alternativa de formación teatral muy relevante en Santiago, cuando el país contaba, en la capital, con dos programas universitarios de entrenamiento actoral.

5 El inicio de la carrera de Rodrigo Pérez como director está marcado por su colaboración con el Taller Experimental de Danza Teatro, creado por la coreógrafa y bailarina Magaly Rivano en 1980. Tras su beca de perfeccionamiento en Stuttgart y Colonia (Alemania), Pérez fue invitado nuevamente a dirigir a la compañía en *24 perdidos en un balcón* (1989).

6 Si bien el colectivo adopta el nombre de Teatro La Provincia con esta producción, ya se venía trabajando como grupo desde *El vicio absurdo* (1993).

7 *Cuerpo* es parte de la *Trilogía La Patria*, que incluye también *Madre* y *Padre* (ambas estrenadas en 2006). La *Trilogía La Patria* fue dirigida por Rodrigo Pérez, contó con Soledad Lagos como dramaturgista y recibió aportes del Concurso Fondart 2005 en la categoría de Excelencia (Lagos 2006).

que se expresa en su compromiso con la escena local de Concepción. Tal como ocurrió antes con su insistencia en explorar los mundos dramáticos de autores específicos, montando varias de sus obras, como Bertolt Brecht o Juan Radrigán, últimamente ha construido una sólida relación creativa con la escritora penquista Leyla Selman. Además está decir que no solo ha sido profesor de actuación y dirección, con una dedicación particular a procesos de egreso, en la Universidad de Chile y en la Pontificia Universidad Católica de Chile, entre otras, sino que también ocupó el cargo de director de la Escuela de Teatro de la Universidad Mayor. En los últimos años, se desempeña también como director de extensión en Teatro La Memoria, espacio para la creación, investigación, formación y exhibición escénica, que cuenta, desde 2006, con una sala propia.

En este apretado recuento, se hace evidente la presencia ubicua de Rodrigo Pérez en las distintas áreas del quehacer teatral y audiovisual. Lo que se insinúa, pero es preciso recalcar, es su compromiso con el contexto político y social chileno, siempre presente en su trabajo. De allí, la investigación mencionada al comienzo de este artículo sobre la relación entre la obra de Pérez y los acontecimientos políticos, sociales y culturales en que se iban desarrollando, y gracias a la cual podemos acceder a una base de datos organizada sobre su trabajo. Dicha base se construyó a partir de entrevistas con Pérez (en ocho ocasiones entre 2018 y 2021) y con dos de sus colaboradoras más constantes: Catalina Devia y Leyla Selman. Paralelamente, se recopilaba información sobre su trabajo como director y actor a través de registros audiovisuales, recortes de prensa y críticas, artículos académicos y material de difusión (*flyers*, fotografías, videos promocionales, etc.). El resultado es una lista que recoge su participación en más de 110 producciones profesionales realizadas entre 1985 y 2022, incluida su participación en teatro, cine y televisión. La lista ciertamente es incompleta; los 23 campos de información definidos para cada producción tampoco están llenos siempre. Aun así, ¿qué capacidad tiene una historiadora —un equipo de historiadores— para procesar toda esta información? ¿De qué metodología disponemos para extraer las claves de comprensión histórica que emergen de dicho corpus? ¿Cómo damos cuenta de la multiplicidad de líneas de desarrollo que se van entremezclando en cuatro décadas de teatro, un porcentaje de tiempo importante en la historia teatral del país? ¿Qué relaciones podemos establecer con el contexto material, disciplinar, artístico, cultural, social y político en que dicha obra se produce? Finalmente, ¿cuál es el objeto de estudio específico en este acontecer y la relación con su contexto de producción?

En concreto, el ambicioso intento de construir una historia sociopolítica de Chile a partir de la obra de Rodrigo Pérez todavía es un objetivo por alcanzar. No obstante, los datos, una gran cantidad de datos, han permitido pensar qué sería lo propio de la historiografía teatral más allá de la periodización que nos brinda la historia política como algo indiscutible. Además, puso a la vista tres desafíos interesantes. En primer lugar, la recolección de datos dio origen a una paradoja: aunque quedan vacíos respecto de ciertos procesos y obras —especialmente en torno al acontecimiento teatral mismo—, la cantidad de información recolectada es muy grande en número y diversa en sus características. De aquí, se desprende una dificultad metodológica al momento de procesar la información al tiempo que hace emerger situaciones que un recorte de datos más acotado —solo el teatro, solo un periodo, solo la actuación, solo la dirección, solo Santiago, etc.— no alcanzan a mostrar. En segundo lugar, aparece la posibilidad de alejarse del relato histórico causal y único para indagar en el carácter lagunar de la información recopilada y lo que emerge precisamente de aquello que no conocemos. Finalmente, la misma complejidad

y fragmentación anteriores, nos llevan a la pregunta por cuál sería el objeto histórico en el caso del teatro y qué relación tendría con su contexto de producción⁸.

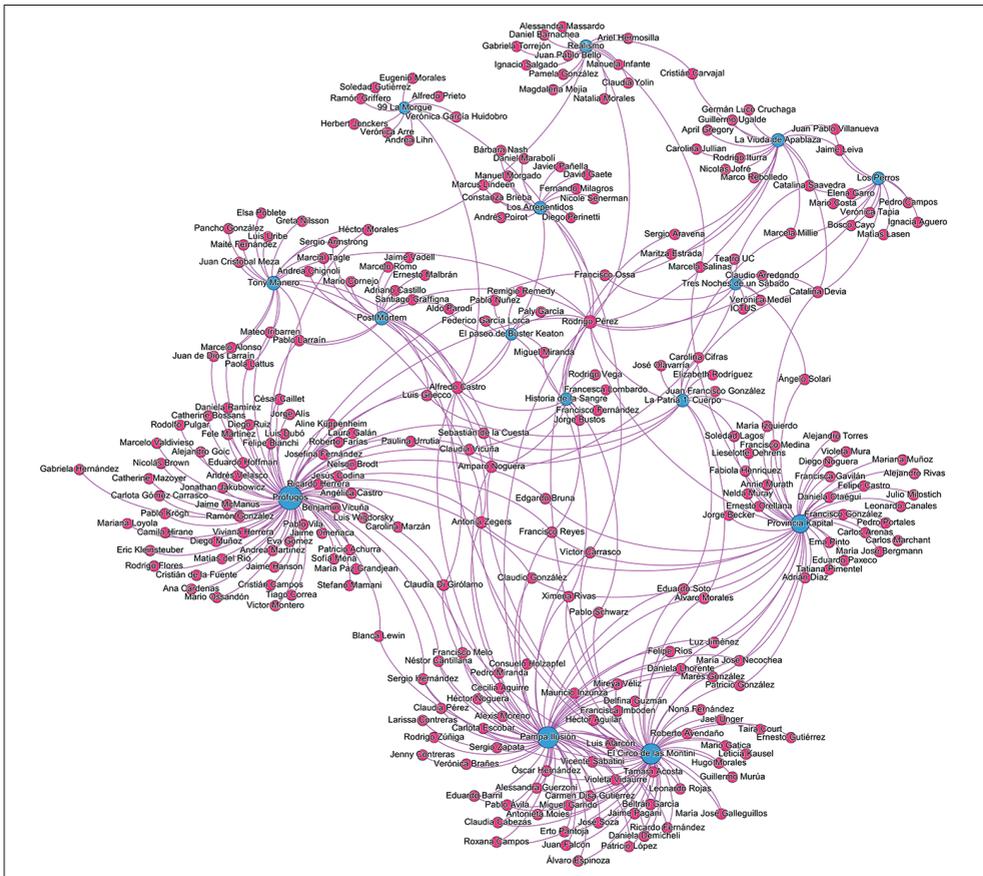
Un montón de datos

En el primer caso, el de la información, los *softwares* diseñados para el análisis y visualización de *big data* se presentan como una herramienta interesante, tanto por el procesamiento rápido de gran cantidad de datos como por las posibilidades de ver relaciones inéditas con medios más convencionales. Como dicen las historiadoras del teatro inglesas Claire Cochrane y Jo Robinson, “el cómo miramos, afecta lo que vemos; lo que vemos debería afectar como miramos” (201).

Se dice que, antes de la invención de la escritura, lo que hay es solo prehistoria. Sin duda, esto tiene que ver con la escritura como posibilidad de registro de los acontecimientos humanos, pero también con el hecho de que la linealidad de la escritura dota a la historia de su carácter progresivo. Supongamos, entonces, que la organización misma de los datos siguiendo un orden causal simple —como texto o como imagen, en una línea de tiempo típica, por ejemplo— reduce las posibilidades de restaurar las innumerables interconexiones e interdependencias del fenómeno teatral. La posibilidad de organizar la información de manera tridimensional o bidimensional en un formato multifocal que dé cuentas de redes o que permita una visualización dinámica a través del tiempo, permite hacer inferencias que, de otra manera, quizás nunca se atisban.

En el caso de Rodrigo Pérez, una característica importante es que su trayectoria, como actor, director y profesor lo sitúa como parte de una red de relaciones profesionales y afectivas en que se reconocen estabildades, incorporaciones y —menos— desapariciones. El medio teatral y audiovisual chileno es pequeño; dudamos incluso si considerarlo propiamente una industria. Por otra parte, el teatro aparece, en las últimas décadas, como el arte con mayor prestigio frente al cine —diezmado por la dictadura— y la televisión, supuestamente entregada a la mera diversión. El mayor prestigio del teatro va acompañado además de una institucionalización académica también más fuerte. El hecho de que Pérez haya dirigido sus propias creaciones o haya sido dirigido por reconocidas figuras del campo teatral y audiovisual chilenos, —figuras que son, de alguna manera, una extensión del campo teatral— aparece en los grafos como un núcleo duro de artistas que, a través del tiempo, van ocupando sucesivamente diversos roles (dirección, actuación, dramaturgia principalmente) tanto en teatro, cine y televisión. La posibilidad de producir visualizaciones de estos datos con una configuración dinámica, donde se puede elegir el nombre de la producción, el artista en cuestión o un año específico, permiten *ver* redes de relaciones y pesos relativos de las personas en el campo teatral, no solo en su dimensión sincrónica —como vemos en la figura 1— sino en su devenir diacrónico —si pudiéramos ver una animación donde van cambiando los núcleos de asociación a través del tiempo.

8 Los tres puntos que acabo de enunciar son, en la práctica, inseparables y mutuamente determinantes. Su separación solo tiene sentido con fines heurísticos y para ejemplificar nodos problemáticos. Tal como ocurre con cualquier tecnología perceptiva, el foco en una parte específica desdibuja el todo. Sin embargo, un problema que ya he planteado cuando se trata de la comunicación escrita es que el argumento se suele desarrollar en forma lineal. Aun así, no hay que olvidar que la pregunta de fondo que anima este recorrido es ¿qué estrategias podríamos usar para acercarnos a una restitución de la complejidad del fenómeno teatral en su historicidad?



Grafo con redes de actores y actrices con quienes ha trabajado Rodrigo Pérez en teatro, cine y televisión. Fuente: Louis Leclerc y Florencia Aguilera. Ver en <https://poeticateatrales.com/inicio>

En la cita que encabeza este artículo, Postlewait se preguntaba por el cómo y el porqué del acontecimiento histórico. La posibilidad de entender las redes de relaciones personal- profesionales en un campo pequeño —la actuación en Chile— aunque expandido —al vincular teatro, cine y televisión⁹—, permite verificar condiciones de posibilidad para la producción escénica que quedan invisibilizadas cuando el recorte de datos es más acotado, por ejemplo, solo al teatro¹⁰.

¿Solución de continuidad o collage?

Los ejercicios con gran cantidad de datos, como el que acabo de esbozar, obligan a sincerar decisiones iniciales que pocas veces se explicitan. Generalmente, la academia es drástica al pedir

9 Cabe mencionar que falta incorporar a estas visualizaciones los vínculos que se establecen a través de la pedagogía, particularmente en el trabajo de dirección de egresos. En el caso de Rodrigo Pérez, se verifica que exalumnos y exalumnas de dichos procesos pasan a trabajar posteriormente bajo su dirección en proyectos profesionales.
 10 Esto es algo que abordan Kalawski et al. (2023) para el caso de la serie de telenovelas lideradas por el director audiovisual Vicente Sabatini, formado no casualmente en la Escuela de Artes de la Comunicación de la Pontificia Universidad Católica de Chile, que vinculó teatro, cine y televisión durante su corta existencia entre 1970 y 1978.

fundamentos sobre definiciones puntuales —¿por qué elegimos tal fecha de inicio o término como cotas para un corpus?—, pero es mucho más generosa con cuestiones más incómodas porque responden a una ideología o una tradición. El plantearse nuevos métodos obliga a fundamentar la opción y este ejercicio visibiliza los *a priori*. En el mismo sentido, y tal como la destacado la escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie, el problema de la historia única no es solo que produce y reproduce estereotipos, sino que “[e]s imposible hablar de relato único sin hablar de poder . . . la manera en que se cuentan [las historias], quién las cuenta, cuándo las cuenta, cuántas se cuentan. . . todo ello en realidad dependen del poder” (18-19). Por ende, diversificar los focos de investigación, la manera de abordarlos y el tipo de medios con los cuales se da cuenta de los resultados, también implica una forma de desequilibrar las estructuras de poder tanto al interior de la academia con en su relación con el campo teatral, artístico, cultural, social e histórico.

En consecuencia, la historiografía teatral puede plantearse tanto en rebeldía con el mandato de la linealidad del relato y su énfasis en discontinuidad y ruptura como elementos fundamentales del devenir. El historiador alemán Reinhart Koselleck ha indicado que “[l]a discontinuidad se convierte en el principio primero y decisivo de la experiencia histórica en la Edad Moderna” (130). No es de extrañar que este fuera el caso cuando la historia estaba dedicada a la esfera del gobierno político y las luchas por mantener la corona. Sin embargo, hoy en día debemos considerar la propia historicidad de la historiografía y evaluar si, en el caso de fenómenos complejos como el quehacer teatral, la discontinuidad debe seguir ocupando ese lugar de preeminencia absoluta y, aparentemente, incontestable. En una lógica similar —aunque en otro campo—, el filósofo inglés Mark Fischer (2016) ha propuesto el concepto de realismo capitalista para indicar que el mayor éxito de la instalación del capitalismo neoliberal es que, hoy en día, ni siquiera podemos imaginar un modelo económico alternativo como algo más que una utopía. Lo mismo podría decirse de la construcción de una historiografía donde se ha normalizado la reducción de la complejidad de la realidad y la porosidad de los restos que van quedando del devenir humano a un relato lineal y causal.

En este sentido, la historiografía tradicional tiene que ver con la idea de que la investigación histórica puede llevarnos a un relato explicativo único y sin explicitar los presupuestos epistemológicos y metodológicos que han guiado el estudio. Esta transparencia es evidente porque el enfoque adoptado instala un prisma anterior al trabajo que prefigura conceptualmente los hallazgos posibles. Como dice Postlewait respecto de los métodos de periodización, estos

. . . tienden a la homogeneidad en el proceso de identificación . . . Cada uno de estos conceptos controladores se convierte no solo en una fórmula compacta del uno por el todo (una metonimia), sino también en una estructura de pensamiento reificada. Cada concepto entrega la posibilidad de poner en su lugar algo que, en realidad, es siempre cambiante, diverso y complejo (169).

Así, una forma de desestabilizar la ilusión de control que emerge del relato sin fisuras sería dar cuenta de la incertidumbre (Martínez *et al.* más arriba) y no invisibilizar el carácter lagunar de la historia del teatro. Es lo que hace Kentridge (cit. en Davis y Marx) cuando se plantea la posibilidad de la historia organizada como *collage* y no como relato, cuando dice: “Podemos encontrar la verdad en lo fragmentado e incompleto” (Kentridge cit. en Davis y Marx, 1).

Esta aproximación desde el fragmento y no desde la solución de continuidad permite poner lado a lado estrategias creativas disímiles que Pérez va desarrollando en paralelo. Él mismo distingue, en las entrevistas realizadas, dos líneas en su proyecto como director. Por una parte, estarían las “puestas en escena”, que corresponderían a proyectos de escenificación tanto propios como comisionados por terceros que arrancarían de un texto dramático preexistente. Es el caso de *La Viuda de Apablaza*, de Germán Luco Cruchaga, encargo del Centro Cultural Gabriela Mistral (2016) —por dar un ejemplo al que volveré más adelante—. Por otra parte, tendríamos “las creaciones”, término que Pérez dice tomar del contexto teatral francés, que corresponden a procesos de experimentación artística desarrollados principalmente por Teatro La Provincia, compañía que él mismo fundó y que dirige hasta hoy. Un buen ejemplo aquí es *Trilogía La Patria*, integrada por *Cuerpo* (2005), *Madre* (2006) y *Padre* (2006). A primera vista, las dos categorías aparecen como claramente distinguibles porque, en el primer caso, habría un agente externo a la compañía que iniciaría el proceso creativo y establecería ciertos pies forzados para el trabajo; en el segundo, se daría la voluntad de tener un sistema de producción con un elenco estable y una política de repertorio junto con una libertad total para la experimentación cuando la relación con la palabra dicha no está predeterminada o está al nivel de exploración de los otros elementos del lenguaje escénico. No obstante, también se dan continuidades entre ambas; por ejemplo, la diseñadora Catalina Devia, quien ha desarrollado con Pérez una verdadera estética del reciclaje, se ve involucrada tanto en las puestas en escena como en las creaciones, al igual que algunas personas del elenco de Teatro La Provincia.

Un enfoque caleidoscópico y fragmentario permite la irrupción de posibles continuidades entre elementos dispares, que, a su vez, dan origen a suposiciones informadas (*informed guesses*) que no invisibilizan el carácter lagunar de los datos. Es así como, más allá de la distinción que el director establece entre puestas en escena y creaciones, la dupla creativa Pérez-Devia utiliza, en ambos casos, las mismas estrategias para dar sostenibilidad artística y económica a su empresa creativa a través del tiempo, constituyéndose incluso en una ético-estética del trabajo. Es posible ver entonces que la misma materialidad escénica reaparece de una producción a otra, porque no solo se prioriza una economía de la persistencia en relación con las personas, sino también en relación con otras materialidades escénicas. Nos encontramos así con el mismo telón de fondo, con las mismas sillas en montajes disímiles, tanto como una forma de responsabilidad ecológica como una pregunta por aquello que genera el acontecimiento escénico; por las posibilidades transformadoras y reveladoras que el acontecimiento escénico tiene sobre la misma realidad de todos los días.

Teatro y contexto de producción

Quienes estudiamos el teatro chileno en su dimensión histórica, solemos ubicar nuestro caso de estudio en relación con la historia hegemónica, esto es, la historia política. En el caso de Rodrigo Pérez, el compromiso con su momento histórico aparece claramente expresado:

La dirección o la elección siempre está motivada desde un lugar de incomodidad; desde lugares que son incomprensibles para mí y que requieren o ameritan ser expuestos, denunciados; denunciar

un problema, algo que a mí me aproblemaba. Es un problema que no haya justicia, es un problema. Y ahí aparecen los temas digamos. Es el lugar que tiene que ver con una mirada, desde un lugar ideológico, sobre el mundo que me rodea y que me rodea en forma inmediata digamos (Pérez 2014).

Entonces, yo misma habría propuesto, una introducción histórica de este tenor: el golpe cívico-militar de 1973 es el acontecimiento histórico más importante de los últimos cien años en Chile. Más incluso que las dos grandes guerras mundiales, que nos afectaron desde la distancia, porque, aun siendo “mundiales”, ocurrieron lejos de nuestro propio territorio. Para algunos, la dimensión del trauma es proporcional al gozo que produjo la victoria de Salvador Allende, primer presidente socialista que prometía una revolución en democracia¹¹. Más que consolidarse en un relato más o menos compartido, el golpe es, hoy en día, un problema no solo para la memoria sino también para la historia. Y lo digo en medio del álgido debate por la conmemoración de sus 50 años; debate más urgente aún por ocurrir paralelamente al proceso de redacción de una nueva constitución, cuyo primer borrador ya fue rechazado en un plebiscito de salida realizado en septiembre de 2022.

Por lo mismo y a pesar de la suspicacia con que algunos modelos historiográficos miran la cuestión de la periodización, aquí, 1973 sigue marcando un antes y un después incuestionables. No obstante, hay que reconocer también que, al mismo tiempo en que esta fecha persiste en marcar un hito mayor, otras —como 1990, por ejemplo— pierden su cualidad de momento clave y se van diluyendo en una duración más larga, esa de la instalación del modelo capitalista neoliberal promovido por la dictadura cívico-militar. Hoy en día, la posibilidad de elegir vía votación directa a quienes detentan el poder ejecutivo no implica automáticamente que vivamos en un régimen esencialmente democrático y justo, ni tampoco garantiza el respeto de los derechos humanos y sociales. Así, lo que hasta antes del estallido social de 2019 era considerado básicamente un período —1973-1990, golpe y retorno a la democracia— ve cuestionadas sus cotas.

En septiembre del presente año, se conmemoran los 50 años del Golpe de Estado cívico-militar. Y, contraintuitivamente, en vez de que la historia decante, la disputa en torno a este acontecimiento es álgida. Tanto las acciones humanas que le dieron forma como la manera en que se ha construido el relato en torno a ellas alimentan la discusión sobre nuestro pasado colectivo. Entendida como un elemento clave que determina la identidad nacional en el presente y delinea las posibilidades del futuro, la verdad de la historia, la Historia de Chile con mayúsculas, nos ocupa cada vez más en los últimos tiempos.

Este punto sobre los bordes temporales que permiten identificar un período histórico no tiene por objeto desconocer la importancia radical del año 1973 para la historia política de Chile. En cambio, sí apunta a discutir si todo quiebre profundo como este, no deja también tras de sí algunas continuidades remanentes. Mi intención en este sentido es abrir la discusión respecto de las consideraciones que se hacen al momento de proponer una periodización del fenómeno teatral; entre ellas que dicha periodización no reproduzca acríticamente los períodos políticos o sociales del mundo occidental, ni tampoco los recortes temporales que se han dado otras disciplinas, como la literatura o las artes visuales, o, finalmente, que se describen partiendo del/a autor/a canónico/a en determinado momento.

11 Para un comentario sobre la productividad del gozo en el análisis histórico, ver Richards 2023.

Aún con miedo de ser majadera, repito. No se trata de relativizar el año de 1973 como un punto de quiebre para la historia del teatro chileno; sin duda lo fue. La dictadura mató, desapareció y torturó artistas y muchas personas partieron al exilio. La implantación de un toque de queda que se extendió por años, la prohibición de reunión y los actos de censura, sumado a lo anterior, dismantelaron el campo teatral. No obstante, el teatro no desapareció; se dio la tarea de sobrevivir, de denunciar y de restaurar mínima, pero poderosamente, el tejido social. Por otra parte, tal como ocurre con 1990, a la luz del trabajo de Rodrigo Pérez, no habría en esta fecha un verdadero acontecimiento que marcara un antes y un después, pensando que su carrera profesional se extiende sin interrupción desde 1985 a la fecha.

En resumen, historia política —golpe cívico militar, régimen dictatorial, estallido social, nueva constitución, conmemoración de los 50 años del golpe— y resignificación de 1990 como fin de la dictadura a través de las continuidades que persistieron tras el retorno a la democracia. Hemos leído, yo misma lo he hecho, la producción teatral chilena como una respuesta a estos acontecimientos. Tal como afirma Postlewait: “la mayoría de los historiadores del teatro hoy en día, independiente de si adscriben a modelos marxistas o de los Annales, ven el teatro como un arte social, sancionado por un contrato social y que expresa valores sociales” (168). En esa lógica, el teatro vendría a develar el *Zeitgeist* hegeliano, el espíritu de los tiempos como un sustrato colectivo que amalgamaría a la sociedad; o la *mentalité*, como el sentido común, ese conjunto de suposiciones, creencias y normas que dan forma a la vida cotidiana; o el imaginario, que agrega un énfasis especial en la relación entre las articulaciones de sentido y las prácticas colectivas; o esa parte del discurso social, la red de sentido que regula lo pensable, lo representable y lo decible (Angenot 2009).

Por ejemplo, en el análisis que hace Inés Stranger (2016) de la recepción de *La Manzana de Adán* (1990, Teatro La Memoria, dirección de Alfredo Castro) donde actuaba, precisamente, Rodrigo Pérez, la crítica no señalaba la problematización de la cuestión del género, evidente para quienes fuimos público en la época. No es plausible pensar que el contenido no estaba; hay que preguntarse entonces qué régimen de silencio se imponía entonces en la crítica periodística para que el tópico central de la obra no fuera abordado. El uso de las fuentes periodísticas, en este caso, para abordar la relación de la obra con su contexto no es suficiente por sí mismo para entender el impacto que generó *La Manzana de Adán*; ciertamente proponía una renovación del lenguaje teatral, pero también estaba dando voz a sujetos tradicionalmente marginados y, en ello, decía lo que otros regímenes discursivos de la época callaban. *La Manzana de Adán*, en este caso, exponía una serie de multiplicidades, de posibles complementos y correcciones de la supuesta historia única porque lo propio del arte es su irreductible densidad simbólica.

Volviendo una vez más a Postlewait, quiero pensar que él apunta a esto cuando señala que “[l]os aspectos formales del teatro no son un epifenómeno de las condiciones sociales; ni las condiciones sociales el mero contexto de las prácticas artísticas” (192). Y, para más abundamiento, acude a Michael Podro: “el arte está ‘ligado al contexto y, al mismo tiempo, es irreductible a las condiciones contextuales’” (cit. en Postlewait 186). En esta lógica, quiero pensar el teatro como un ejercicio del excedente, que opera desde una metodología procesual emergente.

Antes cité a Rodrigo Pérez para dar cuenta de la dimensión ideológica de su trabajo; él mismo señala también el lineamiento poético que sigue en el proceso de ensayos:

. . . no quiero que lo hagan, quiero que busquen y que se permita la aparición . . . que ocurran cosas, o sea, acontecimientos, que haya efectivamente acontecimientos, y que acontezcan cosas, por eso los accidentes son tan buenos, cuando alguien se equivoca, se va para el otro lado, qué hace el resto. Todo eso se usa, y en mi trabajo, quedan las cosas. . . La puesta en escena está dando cuenta del proceso, cuenta los acontecimientos del proceso también (Pérez 2014).

Quizás sea una señal de los tiempos que Pérez diga acontecimiento. Acontecimiento es uno de los conceptos más empleados para hablar de teatro hoy en día; también es un término clave en historia. En tiempos de irrupción de lo real, podría proponer que Rodrigo Pérez desarrolla en su trabajo una poética de la emergencia en su doble sentido: propiciar la aparición¹² de lo inesperado y abordar temáticas urgentes como la denuncia de las violaciones a los derechos humanos en un momento o el problema de la sostenibilidad del campo teatral en otros¹³.

¿Y el objeto de la historia teatral?

Llego al final de este texto y me queda una última pregunta por responder: ¿cuál sería el objeto específico de la historia del teatro? Más allá de la historia de quienes actúan y de quienes espectan; más allá de los elementos del lenguaje escénico —dirección, actuación, dramaturgia, iluminación, vestuario, escenografía, y un largo etc.—, si lo sustancial del teatro es la experiencia interpersonal, ¿qué estaríamos mirando cuando queremos estudiar el acontecimiento teatral a través del tiempo?

El acontecimiento teatral ha sido descrito de maneras diversas. Al referirse al “bucle de retroalimentación”, la investigadora alemana Erika Fischer-Lichte (2011) ha destacado su carácter emergente, relacional y efímero. El académico sueco-alemán Wilmar Sauter (2014) ha construido un modelo que destaca la interconexión generativa entre quienes actúan y quienes espectan, como también el proceso de construcción de sentido participativo que deviene de lo anterior y que es modelado por la interacción de varios contextos de naturaleza diversa (convencional, estructural, conceptual, cultural y de vida, por ejemplo)¹⁴. La dupla formada por la historiadora norteamericana Tracy Davis y su par alemán Peter Marx en una “Historia crítica de los medios” (2020)

12 Asimismo, Pérez trabaja esta aparición también como una constante y progresiva “develación de los mecanismos” (Pérez 2018). Por ejemplo, en el mantener a todo el elenco en escena (ya en 1998, cuando dirigió *Madame de Sade*, de Y. Mishima) o en la exposición del artificio teatral, como cuando dice: “No sé por qué si a mí me gusta la magia verla, pero no me gusta hacerla. . . Me gusta que se vea, me gusta, me fascina que en *La diatriba*. . . vayan y pongan ellos la música, los sonidos, lo ponen ellos, los aplausos, las risas” (Pérez 2018).

13 Sin duda, la colaboración con Manuela Infante en los últimos años refuerza las reflexiones de Rodrigo Pérez sobre las relaciones con el contexto no solo cultural, sino también material, un tópico relevante para los tiempos del Antropoceno.

14 Sauter define así estos contextos: (1) el contexto “convencional” corresponde al conocimiento sobre el teatro en determinado momento y lugar; (2) el contexto “estructural” se refiere a la forma cómo el teatro está organizado en la sociedad; (3) el contexto “conceptual” construye el mapa de las posiciones ideológicas respecto del teatro y los consecuentes resultados políticos de dichas posiciones; (4) el contexto “cultural” relaciona el teatro con otras formas artísticas y con el espectro más amplio de la cultural u otras áreas de la sociedad; y (5) el contexto de la “vida” comprende cualquiera y todas las cosas que pueden afectar el acontecimiento teatral (cit. en Aparicio). Para ahondar en la complejidad del fenómeno, Sauter describe las acciones (exhibidas, codificadas y encarnadas) que organizan la presentación en los planos sensorial, artístico y simbólico, resultando en reacciones propias de la percepción: afecto, expectación y reconocimiento; medida y evaluación; identificación e interpretación (2014).

que aborda un sistema multifactorial en que se producen interrelaciones e interdependencias complejas¹⁵. Voy a tratar de responder entonces de otra manera.

Quizás un aprendizaje en el proceso de escritura de este artículo y en las conversaciones que ha gatillado¹⁶ es que, en un país pequeño como Chile, para que una persona de teatro mantenga su relevancia a través del tiempo es necesario que sepa administrar eficientemente un sistema de redes que le permite pensarse en la larga duración al tiempo que responder a los desafíos del momento. Esto es apostar por la continuidad, en vez de hacerlo por la discontinuidad. Tal como a la historia le ha interesado más el cambio, la historia del arte pone sus ojos en quienes producen una ruptura estética que les destaca claramente. La continuidad no es ponerse del lado del *statu quo*; la continuidad puede verse como una forma de economía, de administración del cambio a través del tiempo. Quizás sea menos vistosa, pero puede ser más sostenible. Como este artículo. Quiero pensar que esta serie casi impresionista y descosida de reflexiones puede aportar a pensar la historia del teatro como campo disciplinar; como una contrahistoria que coloca al teatro en el centro para recuperar parte de las historias que no se han contado.

Y que, en el fondo, la irreductibilidad del acontecimiento teatral resulta de la larguísima duración en que este se inscribe desde el punto de vista del funcionamiento neurocognitivo. El acontecimiento teatral como ese complejo proceso de retroalimentación fisiológica, afectiva y cognitiva no ha sufrido mayores cambios en decenas de miles de años. De allí que quede fuera de las posibilidades del estudio histórico en las dimensiones temporales que este se da o con las metodologías con que contamos hoy. Es irreductible porque lo que pasa entre quien actúa y quien especta es demasiado antiguo para que encaje en nuestro limitado concepto de historia.

Obras citadas

- Adichie, Chimamanda Ngozi. *El peligro de la historia única*. España: Literatura Random House, 2018. Impreso.
- Angenot, Marc. "La crítica del discurso social: a propósito de una orientación en investigación". *Interdiscursividades, hegemonías y disidencias*. Argentina: Universidad Nacional de Córdoba, 1999. 17-27. Impreso.
- Aparicio, Andrés. *Still Bodies: A Disability-Informed Approach to Stasis in Theatre*. Tesis doctoral. Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile, 2021.
- Cochrane, Claire y Jo Robinson (Eds.). *The Methuen Drama Handbook of Theatre History and Historiography*. England: Bloomsbury Publishing, 2019. Impreso.
- . (Eds.). *Theatre History and Historiography. Ethics, Evidence and Truth*. UK: Palgrave Macmillan London, 2016. Impreso.
- Davis, Tracy C. y Peter W. Marx. "On Critical Media History". *The Routledge Companion to Theatre and Performance Historiography*. England: Routledge, 2020. 1-39. Impreso.
- Fischer, Mark. *Realismo capitalista: ¿no hay alternativa?* Argentina: Caja Negra Editora, 2016, impreso.

15 En el caso de Davis y Marx, la base de una ecología de los medios estaría dada por un modelo tripartito formado por la aisthesis (formas de espectar determinadas por cada cultura), los aparatos y las materialidades (históricamente), y las prácticas (en que confluyen las dos categorías anteriores).

16 En las que reconozco el aporte de Pablo Cisternas y Mauricio Barría.

- Fischer-Lichte, Erika. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada, 2011. Impreso.
- Gecele, Patrizio, *La historia potencial de un archivo: el caso de los álbumes teatrales de Bélgica Castro y Alejandro Sieveking (1938-1973)*. Tesis de magíster. Universidad de Santiago de Chile, Chile, 2023.
- Grass Kleiner, Milena, Mariana Hausdorf Andrade y Nancy Nicholls Lopeandía. "Apuntes historiográficos sobre canon e historia del teatro chileno". *Apuntes de teatro* 144 (2019): 47-58. Impreso.
- Kalawski, Andrés. "Falso mutis : oficio de actores en la 'época de oro' del teatro chileno 1910-1947". Tesis (Doctor en Historia), Pontificia Universidad Católica de Chile, 2015.
- Kalawski, Andrés, Pablo Cisternas y Constanza Mujica. "Territorio, nación, reconciliación: las telenovelas de Vicente Sabatini". *Hispamérica*, 2022, 52(153): 33-42. Recurso electrónico.
- Koselleck, Reinhart. *Historia/Historia*. Madrid: Trotta, 2004. Impreso.
- . *Los estratos del tiempo: estudios sobre la historia*. Barcelona: Paidós, 2001. Impreso.
- Lagos, María Soledad. "Trilogía La Patria – Teatro La Provincia: indagaciones en la identidad individual y colectiva de los chilenos". *Apuntes de Teatro* 128 (2006): 124-131. Impreso.
- Martínez Carvajal, Marcia, Nora Fuentealba Rivas y Pamela Vergara Neira. *Teatro y memoria en Concepción: prácticas teatrales en dictadura*. Concepción: Nómada Sur Ediciones, 2019. Impreso.
- . "Prácticas teatrales en Concepción durante la dictadura: notas para un estudio". *Investigación Interdisciplinaria en Cultura Política, Memoria y Derechos Humanos*. Ed. por Alina Donoso y Juan Sandoval, Valparaíso: Imprenta LOM, 2018. 165-186. Impreso.
- Pelegri, Andrea. *La traducción en los teatros universitarios en Chile (1941-1990)*. Santiago de Chile: RIL editores, 2022. Impreso.
- Pérez, Rodrigo. Entrevista personal. 2014.
- . Entrevista personal. 5 de abril de 2018.
- Postlewait, Thomas. *The Cambridge Introduction to Theatre Historiography*. UK: Cambridge University Press, 2009. Impreso.
- Richards, Ariel Florencia. "Otras memorias. El goce como táctica subversiva en contextos opresivos del Cono Sur". 2023. Texto sin publicar.
- Sauter, Willmar. *The Theatrical Event: Dynamics of Performance and Perception*. Estados Unidos: Iowa State University Press, 2014. Impreso.
- Stranger, Inés Margarita. "Historia de la sangre, elementos para comprender los mecanismos de construcción de un canon teatral". *Revista Conjunto* 181 (2016). Impreso.