

Revista Cátedra de Artes

Nº 2 • Junio 2006



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE
FACULTAD DE ARTES

REVISTA CÁTEDRA DE ARTES

FACULTAD DE ARTES

PROYECTO MAGÍSTER EN ARTES

ISSN 0718-2759 (versión impresa)

ISSN 0718-2767 (versión en línea)

DIRECTORES

Patricio Rodríguez-Plaza
Ignacio Villegas Vergara

CONTACTOS Y CORRESPONDENCIA

Av. Jaime Guzmán Errázuriz 3300
Fono (56-2) 3545144
Fax (56-2) 3545252
revistacatedra@uc.cl
www.catedradeartes.cl
Santiago de Chile

WEBMASTER

Joaquín Cociña
catedradeartes@gmail.com

DISEÑO Y EDICIÓN

Frasis editores
Edición al cuidado de M. A. Coloma
Fonofax (56-2) 4367283
contacto@frasis.cl

© Facultad de Artes
P. Universidad Católica de Chile

Cátedra de Arte es financiada por la Dirección de Investigación, Postgrados, Centros y Programas (DIPUC) de Vicerrectoría Académica de la P. Universidad Católica de Chile, a través del Concurso Especial Proyecto DIPUC 2004 N°10/CE (Investigador responsable: Ignacio Villegas Vergara; Co-investigador: Patricio Rodríguez-Plaza).

COMITÉ EDITORIAL

Verónica Barraza
Pontificia Universidad Católica de Chile

Omar Corrado
Universidad de Buenos Aires

Jaime Donoso
Pontificia Universidad Católica de Chile

Aldo Enrici
Universidad Nacional de la Patagonia Austral

Roberto Farriol Gispert
Pontificia Universidad Católica de Chile

Juan Pablo González Rodríguez
Pontificia Universidad Católica de Chile

Iliana Hernández
Pontificia Universidad Javeriana

Jean Lancri
Universidad de París I

Katya Mandoki
Universidad Autónoma Metropolitana

Jesús Martín-Barbero
Pontificia Universidad Javeriana

Ana María Ochoa
Universidad de Nueva York

Alicia Pino Rodríguez
Instituto de Filosofía de La Habana

Carlos Plasencia Climent
Universidad Politécnica de Valencia

Evgenia Roubina
Universidad Nacional Autónoma de México

Inés Stranger
Pontificia Universidad Católica de Chile

Tabla de contenidos

Revista Cátedra de Artes N° 2 • Junio 2006

- 7-8 ■ Presentación
- 9-34 ■ MARÍA INÉS SILVA
Cultura(s) y públicos
Culture(s) and audience
- 35-42 ■ PABLO MIRANDA BOWN
La comarca del olvido
The country of oblivion
- 43-49 ■ OMAR RINCÓN
Es-téticas de telenovela
Es-téticas de telenovela
- 51-65 ■ ANDRÉS KALAWSKI ISLA
Dos gelatinas en el teatro documental contemporáneo
Two gelatins in the contemporary documentary theatre
- 67-87 ■ JORGE ITURRIAGA E.
Rentabilidad y aceptación. La imagen de Chile en el cine argumental,
1910-1920
Profit and acceptance. The image of Chile in fiction cinema, 1910-1920
- 89-90 ■ Sobre los autores publicados en este número
- 91-93 ■ Normas editoriales

Presentación

PRESENTAMOS ESTE SEGUNDO NÚMERO de nuestra revista *Cátedra de Artes*, haciéndonos cargo de una apertura con respecto a ciertas dimensiones artísticas que comienzan a formar parte de los debates y las reflexiones que nos competen, en tanto agentes de producción creativa.

De este modo, el número se abre con una perspectiva de política cultural, teniendo como punto de partida al público o los públicos, desde la condición del Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile, cuyo manejo artístico y administrativo pertenece a la Escuela de Teatro de la misma Universidad. Condición poco usual con respecto a otras tradiciones continentales u occidentales, aunque no necesariamente con respecto a Chile, que ha hecho de esta manera de funcionamiento un objeto digno de atención y tensión analítica y fáctica. Así, María Inés Silva propone no sólo una lectura posible de tal complejidad, sino también una proyección de cómo abordar, teórica y prácticamente, los desafíos más urgentes con respecto a una tarea que debe ser asumida tanto desde los cambios epocales como desde una línea de comprensión de las recepciones, entendidas como zonas de producción simbólica.

Luego, Pablo Miranda nos conduce desde las fotografías, o mejor, desde una fotografía, por los vericuetos de la habladería de la imagen visual y de la oralidad. Deteniéndose en los rastros oblicuos de la memoria y de los comentarios de los últimos pampinos chilenos, el texto nos ofrece una bella reflexión antropológica en el que no sólo gana la memoria de los habitantes de ese lugar olvidado del mundo, sino también nuestra propia actualidad. Ésta debería mirarse antropológicamente desde la modernidad que ha construido, entre otras cosas, para reconocerse como parte de un todo y no sólo como supuesto agotamiento de lo real.

Por otra parte, el teórico y profesor colombiano Omar Rincón, indaga indicativamente en la estética de la telenovela, en tanto fenómeno cultural latinoamericano sobresaliente. A la manera de *zapping*, como él mismo lo sostiene, se adentra no solamente en tal objeto televisivo, sino igualmente en las perspectivas epistemológicas que suelen guiar, ya sea su abordamiento, ya sea su obliteración por el asco producido entre nuestra academia. Rincón nos recuerda así, tanto la teatralidad presente allí, como la productividad simbólica de una industria cultural que produce simultáneamente extrañeza y goce estético.

Enseguida, Andrés Kalawski recurre a la metáfora culinaria y juguetona de la gelatina para proponer una lectura desenfadada de un cierto teatro posmoderno presente en el escenario, no solo *a la italiana*, sino también en las intertextualidades de toda una época que, en muchos sentidos, desborda tal convencionalidad. Kalawski escudriña, expone y enseña, en una escritura que en varios puntos hace converger al profesor y al dramaturgo, dando como resultado un texto que fragua (usando ahora la metáfora del hormigón o el yeso) en pistas de reflexión y proposiciones de análisis.

Por último, el investigador Jorge Iturriaga propone, desde un abordamiento historiográfico, una lectura del cine producido en Chile a principios del siglo XX, en tanto conformador de realidades que exceden su especificidad; entrecruzando élites, modernidad, urbanidad, ciudadanía y nación. Este cine es abordado por Iturriaga desde las lecturas contemporáneas de sus recepciones, pasando revista pormenorizada de las obras más significativas y precariamente ubicables en el campo cultural chileno. El cine le sirve así al autor como un excelente pretexto para otear algunos de los signos manifiestos u ocultos de las identidades chilenas.

Reiteramos desde esta tribuna la invitación a colaborar con tematizaciones originales, proyectos de investigación atingentes, elaboraciones conceptuales y estrategias metodológicas con respecto a nuestros territorios y horizontes de expectativas. Ello nos permitiría tanto comprensiones explicativas como interrogaciones precarias que nos recuerden, cada vez y entre otras muchas cosas, que lo artístico o la reflexión es más que un mero asunto académico u objetual.

Aprovechamos de agradecer una vez más a la Dirección de Investigación y Postgrado (DIPUC) de nuestra Universidad, que a través de su Concurso Especial en Ciencias Sociales y Humanidades 2004 ha hecho también posible el presente número. Igualmente al Instituto de Música y a las Escuelas de Teatro y Arte de nuestra Facultad, que por medio de su Decanato han confiado siempre en nuestro trabajo.

Gracias también a Milena Grass por su colaboración en la traducción de partes imprescindibles de algunas presentaciones de artículos de esta edición, y a Magdalena Amenábar, Óscar Ohlsen y Humberto Minay por su participación y ayuda en el lanzamiento de nuestro primer número en el mes de diciembre de 2005. Un especial agradecimiento a Rodrigo Lisboa por permitirnos la utilización de una fotografía de su autoría en la ilustración de nuestra portada, y a la profesora Consuelo Morel por la atenta e informada lectura que hizo de una de las colaboraciones recibidas.

Finalmente hacemos un reconocimiento al trabajo de Marco Antonio Coloma y a Frasis Editores, por su profesional y cuidado trabajo en la edición de esta revista.

ROBERTO FARRIOL, JUAN PABLO GONZÁLEZ,
PATRICIO RODRÍGUEZ-PLAZA E IGNACIO VILLEGAS

Cultura(s) y públicos

Culture(s) and audience

MARÍA INÉS SILVA

Escuela de Teatro

Pontificia Universidad Católica de Chile

9

resumen

El objetivo de este trabajo es presentar las problemáticas generales que plantea la definición de un proyecto o programa cultural, que persigue cierta continuidad en el tiempo, en sociedades complejas. Al abordar estas problemáticas desde una perspectiva teórica, podemos constatar la universalidad del problema. La experiencia de la institución francesa Parc et Grande Halle de la Villette, constituye una aplicación de las temáticas expuestas. Su análisis nos permite dimensionar en qué pueden residir las particularidades de cada caso y visualizar criterios a considerar en realidades como la nuestra. A partir de lo anterior y tomando en cuenta el contexto cultural que se vive en Chile, presentamos los desafíos que plantea el proyecto artístico-cultural que busca impulsar el Teatro de la Universidad Católica de Chile a partir de este año.

PALABRAS CLAVE: *Democratización, públicos, estudios de medición, diversidad, democracia cultural.*

abstract

The aim of this article is to present the main issues concerning the definition of long term cultural projects or programs developed in complex societies. From a theoretical point of view, the problem reveals its universality, which can be seized, from a practical point of view this time, at the experience of the French institution Parc et Grande Halle de la Villette. Its analysis points out the specificities of each particular case, and the criteria to be considered when facing a definite reality. Therefore, taking into account the present Chilean cultural context, we present the stakes in the current artistic-cultural project of Teatro de la Universidad Católica.

KEYWORDS: *Democratization, audiences, measurement studies, diversity, cultural democracy.*

I. Introducción

Uno de los conceptos más utilizados a la hora de definir una política o programa cultural es el de democratización cultural, el proyecto de hacer accesible la cultura al mayor número de personas. Sin embargo, muchas veces se cae en banalidades; el término es utilizado para justificar cualquier tipo de acción cultural, sin importar su naturaleza ni temporalidad, y la noción pasa rápidamente a formar parte de la larga lista de «lugares comunes» político-culturales. En general, esto suele ocurrir no por mala voluntad, sino porque la polisemia del término «democratización» plantea una serie de problemáticas con respecto a las nociones de público, de accesibilidad y de cultura, que pueden confundir y generar ambigüedades.

Embarcarse en la elaboración de cualquier programa cultural, sea a nivel de Estado, de región, de municipalidades, de institución cultural o de agrupación, supone asumir el desafío de abordar y analizar estas problemáticas, con el fin de determinar una misión y objetivos que estén vinculados a un territorio, a una población y a públicos definidos. En segunda instancia, y si lo que se busca impulsar es entendido como un proceso de desarrollo,¹ es necesario tener en cuenta que el «corto plazo» en términos culturales significa un mínimo de tres años a cinco años.

Una vez superada esta etapa, el paso siguiente es la toma de decisiones frente a diversas alternativas —no necesariamente excluyentes—, para definir el marco en el cual se implementarán los principios, las líneas de trabajo, la programación artística y las acciones de formación y fidelización de públicos, todos elementos constitutivos de la política o el programa.

El nuevo marco constituye una herramienta que permite disminuir el riesgo de que la energía y recursos, que suelen ser escasos, se diluyan en el amplio espectro de los eventos aislados. Además, él aumenta las posibilidades de promover los principios de continuidad y flexibilidad, dos de los pilares fundamentales de cualquier proceso de desarrollo cultural. Y es en este momento que la idea de democratización cobra valor y sentido y puede también ser cuestionada.

En Chile, más que democratización se ha utilizado históricamente el concepto de «sensibilización de públicos». Sin embargo, en el nuevo contexto cultural que se vive en nuestro país,² este término ha ido quedando

¹ Ello implica un impacto en la comunidad beneficiaria. Este impacto va a ser definido durante la elaboración del proyecto. Puede significar un impacto a nivel de accesibilidad material... uno de orden psicosocial, etc.

² Desde 1989, año en que se pone fin de manera formal a la dictadura militar en Chile, el principal desafío político fue el restablecimiento y consolidación de la democracia en sus diferentes dimensiones. En términos de cultura, el objetivo inicial era la elaboración de un nuevo modelo, en contraposición al existente durante el

atrás para dar paso al de participación ciudadana en cultura y al de formación de audiencias.

En mayo del 2000, el presidente socialista Ricardo Lagos anuncia su programa de gobierno en cultura y nombra al abogado, doctor en derecho y ex rector de la Universidad de Valparaíso, Agustín Squella Narducci, como asesor presidencial en cultura. Su misión era coordinar a los organismos públicos de la cultura y elaborar el proyecto para una nueva institucionalidad cultural.

En julio del 2003, se promulga la ley 19.891, que crea el Consejo Nacio-

gobierno de Augusto Pinochet (1973-1989). Con el presidente demócratacristiano Patricio Aylwin se establecieron las primeras nociones que reflejaban el cambio político: libertad en oposición a la censura, pluralismo que reconoce la diversidad, autonomía de la vida cultural, protección del patrimonio nacional y apertura a la cultura universal a partir de una base latinoamericana. Desde ese momento, se determinaron las grandes líneas de acción: se desarrollan actividades culturales en zonas marginales, se estimula la promoción de la industria del libro y del cine, se crea el Fondo Nacional de la Cultura y las Artes (FONDART), se promulga la Ley de Donaciones Culturales (ley que estimula las donaciones provenientes del sector privado en materia cultural a través de la deducción de impuestos) y se implementan diversas iniciativas para promover la participación de la sociedad civil en la vida cultural.

Paralelamente, se explicita la necesidad de contar con una institucionalidad cultural que diera cuenta de la nueva situación del país. La primera medida fue la constitución de una comisión, presidida por el sociólogo Manuel Antonio Garretón, que tenía por objetivo elaborar una propuesta para la institucionalidad cultural chilena. Su trabajo finalizó en agosto de 1991 con la proposición de crear un Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, dependiente directamente de la Presidencia, y con una autoridad máxima que tuviera el rango de ministro. En noviembre de 1996 un grupo de diputados y de gestores culturales convocaron al «Encuentro de Políticas Públicas, Legislación y Propuestas Culturales», realizado en Valparaíso. De allí emanó un documento con 120 propuestas las cuales reiteraban las conclusiones del equipo de Garretón. Ese mismo año, el presidente Eduardo Frei formó una nueva comisión, encabezada por Milan Ivelic, para reelaborar una propuesta cultural, la cual en su informe final también insistía en la propuesta de la creación de la institucionalidad chilena.

Lo que ocurría era que a pesar de que se implementaban una serie de medidas que hacían avanzar en la reactivación de una vida cultural con cimientos democráticos, muchas veces ellas se veían limitadas y manifestaban signos de incoherencias. Esto se debía, por una parte, a las dificultades propias del restablecimiento de la democracia que se impulsaba en Chile. Por otro lado, la ausencia de un organismo que coordinara el proceso de desarrollo cultural producía una dispersión en la elaboración e implementación de las políticas. En esos momentos, los asuntos culturales eran dirigidos por la División de Cultura del Ministerio de Educación, por las secretarías de cultura de otros ministerios, por la Presidencia, y por diferentes organismos estatales.

nal de la Cultura y de las Artes y que da lugar a «una nueva institucionalidad cultural en Chile, autónoma, descentralizada y territorialmente desconcentrada».³ El año 2005 fue previsto como un año de consolidación y, como principal medida, el recién instalado Consejo entregó al presidente Lagos el documento *Chile quiere más cultura. Definiciones de Política Cultural 2005-2010*. En él se sintetiza «un proceso que propondrá las medidas que podrían hacer la diferencia, en materia cultural, entre el Chile de hoy y el del Bicentenario» (www.consejodelacultura.cl).

Una de las cinco líneas estratégicas que establece la ley es la «Participación en la cultura: difusión, acceso y formación de audiencias», la cual incluye los siguientes objetivos: promover la calidad de la TV chilena...; inducir por medio de estímulos una mayor difusión por parte de las radioemisoras del repertorio musical chileno...; reforzar y mejorar la enseñanza de las disciplinas artísticas, el patrimonio y la gestión cultural en la educación formal; fomentar las iniciativas municipales de difusión artística y cultural; incorporar, a través de programas específicos, la dimensión cultural en la labor de los organismos del estado encargados de sectores vulnerables; lograr que el cien por ciento de la infraestructura cultural cuente con programas de acceso que contemplen las necesidades de la población discapacitada y adultos mayores; desarrollar un programa para los cultores aficionados que vincule la actividad con los artistas profesionales a través de redes, escuelas, talleres y otras experiencias de este tipo; y lograr que los Gobiernos Regionales incorporen el desarrollo cultural como un eje de sus Programas de Desarrollo Regional de corto y mediano plazo, implementando planes y programas concretos de participación cultural de los ciudadanos.

A partir de este documento, cada una de las trece regiones del país debía elaborar y presentar su propia política. En función de los objetivos de este

³ La Ley 19.891 puede ser consultada en el sitio web <www.consejodelacultura.cl>. Si bien no se trata de un ministerio, la nueva estructura recibe un presupuesto para su funcionamiento anual (como cualquier otro ministerio) y su director tiene el rango de ministro. El Consejo, «que cuenta con personalidad jurídica y patrimonio propio, tiene entre sus funciones el estudiar, adoptar, poner en ejecución, evaluar y renovar políticas culturales, así como elaborar planes y programas del mismo carácter». A partir de la promulgación de la ley, se ha cumplido un itinerario que ha incluido la constitución del Directorio Nacional del Consejo de la Cultura, del Comité Consultivo Nacional, de los consejos regionales y de los comités consultivos regionales, en un proceso democrático que ha involucrado a 517 organizaciones culturales. También se han aprobado legislaciones de promoción y protección, se han asumido compromisos en el marco de convenios internacionales —Tratado de Libre Comercio con Estados Unidos y Acuerdo de Cooperación con la Unión Europea—, se han asignado nuevos recursos y se han realizado una serie de actividades concretas, considerando la participación activa de diferentes actores, artistas, creadores, gestores, políticos, académicos, la comunidad... (CNCA, 2004).

trabajo, resulta pertinente presentar el planteamiento de la Región Metropolitana que propone «fomentar la participación ciudadana, vista como proceso y como meta en sí misma. Ya no basta con promover la democratización cultural —el acceso a los bienes—, también se hace necesaria una democracia participativa en que todos, en sus barrios, en sus comunas, en las provincias y en la Región entera, tengan derecho y posibilidades de expresarse, de producir, de organizarse y de ser agentes activos del desarrollo cultural y del mejoramiento de la calidad de vida» (2006).

Con respecto a lo anterior, vale la pena precisar que la democratización cultural es más que el acceso a los bienes y que los términos «sensibilización de públicos» y «formación de audiencias» tienen un menor alcance que ella. Por otra parte y considerando el estadio actual de nivel de desarrollo cultural en Chile,⁴ promover la participación ciudadana en el marco de un programa cultural supone posicionarse tanto desde una perspectiva de democratización como desde otra de democracia cultural. Y ello se materializa a través de estrategias y acciones específicas que son definidas en los orígenes del proyecto, obviamente con amplios márgenes de flexibilidad que permitan su readecuación en el transcurso del tiempo.

El objetivo de este trabajo es presentar las problemáticas generales que es necesario considerar y despejar antes de definir un proyecto o programa cultural que persigue cierta continuidad en el tiempo. Al abordar de manera teórica las nociones de democratización, público, población, territorio y accesibilidad, así como una evolución de la idea de cultura en el marco de algunas sociedades complejas,⁵ podemos constatar la universalidad que se da en este ámbito, en un contexto de globalización.

La presentación de la experiencia de la institución francesa Parc et Grande Halle de la Villette,⁶ de sus objetivos, acciones y relación con sus públicos,

⁴ Véase la Encuesta de Consumo Cultural 2004 (Región Metropolitana) y 2005 (Nacional), realizadas por el INE y el CNCA, y disponibles en <www.consejodelacultura.cl>.

⁵ Escolarización masiva, desigualdad de recursos, ascenso de nuevos actores sociales, tecnologías de la comunicación y de la información, autonomía del sector cultural.

⁶ El Establecimiento Público del Parc y la Grande de Halle de La Villette (EPPGHV) es una de las instituciones culturales que ha abordado el tema de la gestión de la diversidad como principal línea directriz. Dependiente del Ministerio de la Cultura y de la Comunicación de Francia, fue creado el año 1993 bajo el concepto de «parque cultural urbano». Éste se encuentra ubicado en la zona noreste de París, en el límite entre la capital y su periferia. Constituido como un «laboratorio de democratización cultural», los objetivos principales eran hacer dialogar al arte y la sociedad, plantearse cuestionamientos como el rol del arte y de la cultura en la construcción de nuevas formas de estar juntos, preguntarse sobre qué tipo de instalaciones y/o de mejoras urbanas permiten hoy a la ciudad convertirse en un centro de reencuentro, en un crisol de ciudadanía.

constituye una aplicación en terreno de las problemáticas expuestas anteriormente. A pesar de que se trata de una enorme estructura que cuenta con un apoyo estatal desconocido e inimaginable en países como Chile, que responde a características específicas con respecto al territorio en el que está inserta y en relación a la población y públicos con los que trabaja, su análisis nos permite dimensionar en qué residirían las particularidades de cada caso y visualizar criterios a considerar en realidades como la nuestra.

Tomando como referencia lo anterior y considerando el contexto cultural chileno presentamos la situación del Teatro de la Universidad Católica de Chile (TEUC). Con 63 años de existencia, el TEUC ha decidido impulsar un proceso de renovación donde los desafíos para el 2006 son: redefinir su rol de teatro universitario, considerando el aumento considerable de escuelas de teatro, salas y producciones en los últimos quince años; determinar la responsabilidad artística, social y educativa que éste implica; delinear una estrategia de trabajo con diversos públicos que implique una continuidad en el tiempo, que sea medible y evaluable, y constituir desde el ámbito teatral un aporte al proceso de desarrollo cultural chileno.

PROBLEMÁTICAS INICIALES

Una manera de comenzar es asumir la indisociable relación que se establece entre el concepto de democratización cultural y el de públicos. Desde una perspectiva fija, la noción de público se refiere al conjunto de personas que se constituyen efectivamente como auditores, visitantes, espectadores, lectores... de una obra artística. Desde una perspectiva dinámica, estaríamos hablando de la síntesis de una práctica cultural propuesta al conjunto de miembros de una sociedad en el marco de un proyecto político (la democracia). Tomando en cuenta que este «conjunto de personas» forman parte de un «grupo social», podemos concluir que ambas dimensiones van o deberían ir de la mano, lo que nos plantea la vinculación entre los términos población y público, que para algunos son sinónimos con respecto a las prácticas culturales.

En un uso corriente, la palabra población se refiere a un grupo residente en un mismo territorio (barrio, comuna, ciudad, nación, e incluso el planeta). Pero este término puede aplicarse también a una parte del conjunto, al realizar distinciones según criterios biológicos (niño/adulto, masculino/femenino...) o de acuerdo a estratos sociales...

La implementación de una política o proyecto por parte de una institución cultural supone a priori una reflexión que considere la aprehensión específica de la población con la que se pretende trabajar, en sus aspectos sociológicos y territoriales. Sólo después de ello se pueden definir las categorías de públicos. La etapa siguiente consiste en establecer las diversas iniciativas o acciones culturales para trabajar con cada público y sus respec-

tivos objetivos, lo cual se encuentra estrechamente ligado al tema de la accesibilidad.

Si nos situamos desde el punto de vista de la oferta cultural (instituciones, equipamientos, espectáculos...), el proyecto de hacer la cultura accesible es abordado en el sentido de una accesibilidad material. Si perseguimos objetivos que afectan a un público, la democratización es entendida desde una perspectiva más ambiciosa, como una accesibilidad de orden social. La primera vela por repartir «igualmente» los equipamientos en el territorio, por mantener precios de entrada «razonables»... La segunda busca actuar sobre las condiciones mismas de las prácticas culturales, de la producción «del deseo» de cultura, con el fin de atacar las causas de su desigual distribución.

Lo anterior supone enfrentarnos a la aparente alternativa de trabajar por un aumento de volumen o por la modificación de la estructura social del público; por estimular el aumento del número de entradas o por favorecer la apropiación de la cultura a través de una política de fidelización; por objetivos estrictamente cuantitativos o por otros de naturaleza más cualitativa.

El aumento de la frecuentación de una institución cultural, de la progresión del número de entradas, de la ampliación y/o diversificación de los públicos no significa automáticamente una democratización del acceso. Al analizar durante un período una institución cultural, no bastan los indicadores cuantitativos. Una interpretación del fenómeno observado debiera exigir también un análisis de la evolución estructural del grupo social que está siendo afectado y medido.

Asumidas estas problemáticas, queda por definir cuál es la cultura —o culturas— que se quiere hacer accesible al mayor número de personas.

II. Una evolución de la idea de cultura⁷

En noviembre 2004 se realizó en Valencia, España, el Seminario Internacional de Construcción de Públicos en las Artes Escénicas. La apertura del encuentro estuvo a cargo de Antonio Ariño, Vicerrector de Estudios y Director del Departamento de Sociología de la Universidad de Valencia, quien en el discurso inaugural plantea un cuestionamiento al tema de la visión de la legitimidad única de la cultura: aquella que parece concebir la sociedad como un zigurat, donde la legitimidad se encuentra en la cumbre y todos los peldaños miran y ascienden (aspiran) a ella.

Ariño se refiere a la obra de Pierre Bourdieu (1979), donde esta concepción se encuentra subyacente. En *La distinción*, el sociólogo francés desa-

⁷ A partir de una síntesis del artículo *Cultura(s)*, de Antonio Ariño, presentado como introducción en el Seminario Internacional de Construcción de Públicos en las Artes Escénicas, realizado en Valencia el 29 y 30 de noviembre 2004.

rolla la tesis de que la sensibilidad estética no funciona como una propiedad o don innato, ni como una cualidad o competencia objetiva de disposición universal, sino que ella está socialmente determinada y constituida. El acceso a una obra de arte o a cualquier objeto de consumo, no depende sólo de una cuestión de accesibilidad física: la obra de arte existe sólo para quienes disponen de los medios y las capacidades para comprenderla. La competencia cultural y en concreto la disposición estética, es el resultado de un largo proceso de inculcación que comienza en la familia, que se conforma en relación con los niveles económicos, académicos y culturales y que es reforzada por el sistema educativo.

Bourdieu sostiene que en el orden de las disposiciones estéticas pueden diferenciarse tres universos: el gusto legítimo o distinguido (por las obras legítimas), el gusto medio o pretencioso (por las obras menores de las artes mayores y por las más importantes de las menores) y el gusto popular o vulgar (representado por la elección de obras de la música ligera o de música desvalorizada por la divulgación). Para Ariño, la teoría de Bourdieu presupone la existencia de un único principio de legitimidad en el campo del consumo cultural. Supone que dicho espacio es homogéneo al menos en un sentido: en tanto que todos los grupos sociales confieren valor a las mismas cosas, tienen puesta la mirada en una misma meta y, en consecuencia, corren la misma carrera: los valores de la clase dominante constituyen el horizonte para todas las clases inferiores y todo el mundo comparte las mismas categorías de percepción, tienen la misma fe en la cultura legítima, si bien no todos controlan del mismo modo y en el mismo grado los medios para alcanzarla.

Para Bernard Lahire (2003), todo el mundo juega el mismo juego, con los mismos objetivos y las mismas reglas, los jugadores tan sólo se distinguen entre sí en función de las bazas que tienen en la mano. Los grupos que carecen de un determinado bien aspiran a apropiárselo y presionan para ello a las clases superiores, que a su vez desarrollan estrategias de distinción con el fin de mantener su singularidad y el valor de los títulos que poseen. Todos los grupos corren en la misma dirección y aspiran a los mismos bienes, los cuales están fijados por la categoría social que lidera la carrera. Y a juicio de Bourdieu, esta dialéctica de pugna sólo consigue perpetuar las distinciones, pues los cambios no afectan a la diferencia de condiciones.

En las sociedades complejas (escolarización masiva, desigualdad de recursos, ascenso de nuevos actores sociales, tecnologías de la comunicación y de la información, autonomía del sector cultural), más que una unificación del mundo social con una única legitimidad cultural, suelen darse instancias de legitimidad concurrentes (clubes de fans, redes de sociabilidad o comunidades de práctica, la comunidad nacional o la comunidad familiar). La clase social sigue siendo, evidentemente, un factor determinante, pero su capacidad de influencia está cada vez más mediatizada por otras varia-

bles: la edad, el género, la generación, la profesión, la propia autonomía de la cultura, el momento del ciclo vital, etcétera.

A partir de este supuesto, Ariño plantea que se han desarrollado diferentes visiones que cuestionan el enfoque de la monolegitimidad cultural, desde diferentes perspectivas y subrayando distintas dimensiones de la heterogeneidad.

1. EL OMNÍVORO CONSUMIDOR CULTURAL

El sociólogo español comienza haciendo referencia a los estadounidenses Richard Peterson y Roger Ken, quienes realizaron un análisis de los gustos culturales en Estados Unidos a partir de la comparación de resultados de encuestas de 1982 y 1992. Ellos plantean que se ha producido un cambio cualitativo en la forma de señalar y marcar el estatus de élite: las prácticas exclusivistas, típicas de los *snob*, han dado paso a una forma de apropiación cultural omnívora, que consiste en picar de diversos menús o en apreciar diversos tipos de prácticas.

Esta forma de apropiación tiene un carácter general, difundido en todas las clases, aun cuando los amantes de la alta cultura sean más omnívoros que el resto de las categorías sociales. Este cambio de tendencia es explicando, según los autores, por cinco factores:

- la exclusión elitista se ha vuelto más difícil en condiciones de educación básica universal, de concurrencia de los medios de comunicación de masas, de incremento de los niveles de vida y de movilidad horizontal y vertical;
- se ha dado un cambio intergeneracional en los valores con una orientación posmaterialista en la que la tolerancia goza de alto reconocimiento;
- los propios cambios internos en el mundo del arte, con una pérdida de control que ejercían las academias e instituciones oficiales;
- la política generacional, en el sentido de que actualmente los valores de los jóvenes persisten en el tiempo, en vez de adaptarse a las etapas de ciclo vital;
- la política del mundo global gobernado en parte por aquellos que muestran respeto a las expresiones culturales de otros.

Para el francés Olivier Donnat, investigador del Departamento de Estudios y de la Prospección del Ministerio de la Cultura y la Comunicación de Francia, la condición de omnívoro cultural tiene un perfil juvenil y generacional. A partir de los resultados sobre prácticas culturales realizadas en Francia, Donnat (2003) concluye que escuchar exclusivamente música

clásica o frecuentar los conciertos de música clásica sin ir al mismo tiempo a otros tipos de concierto se ha convertido en una actitud propia de personas de edad avanzada, más bien provincianas. Las generaciones jóvenes, por el contrario, combinan diversidad de géneros, asocian obras que pertenecen a tradiciones diferentes, a veces clasificadas de forma muy distinta en la escala de la legitimidad.

Bernard Lahire (2004) complementa esta postura cuando plantea la disonancia como concepto central en su obra *La cultura de los individuos*. La incoherencia, la contradicción y la pluralidad de prácticas son la norma, y no una excepción. Las conductas de los individuos son variables en función de los momentos y de los contextos. Se puede ser a la vez amante de la ópera y del rock, de los museos y del karaoke. Para Lahire esta disonancia es un fenómeno general y constante, pero puede encontrarse particularmente favorecida en condiciones de modernidad avanzada por el espectacular incremento de la oferta cultural, de los equipamientos culturales en el hogar y por la diversidad de ámbitos de sociabilización que atraviesan los individuos a lo largo del ciclo de vida.

2. UN BALANCE A LA DEMOCRATIZACIÓN

Gilles Pronovost (2001), en un análisis comparativo de distintos países sobre la participación cultural, ha defendido la existencia de un proceso de intensificación y de diversificación de prácticas culturales de Occidente, de expansión del espectro de productos culturales. Acá los jóvenes juegan un rol primordial al socializarse en la era de la información y con respecto a las prácticas culturales relacionadas con los medios y las nuevas tecnologías.

Sin embargo, Pronovost señala también que en la década de los ochenta se ha asistido a un reforzamiento y a una diversificación de las desigualdades. A pesar de los esfuerzos de democratización cultural, en el campo de la cultura no se implementan políticas igualitarias como las introducidas en otros campos. Ariño sostiene que quienes han evaluado recientemente el alcance de las políticas de democratización cultural, especialmente Donnat, afirman que el balance es problemático y que las desigualdades persisten. Paul Willis, en su obra *Cultura viva* (1998), plantea que ellas no sólo persisten, sino que son insalvables. Willis cuestiona de una manera radical la legitimidad que se arroga la alta cultura como espacio privilegiado de la creatividad. En una serie de investigaciones realizadas sobre las prácticas culturales de los jóvenes, fundamentó la tesis de la existencia de una difundida aunque a menudo invisible creatividad en la vida de los jóvenes, de una estética terrena articulada en su práctica diaria. Esta creatividad es el fundamento de la cultura común, distinta de y en desafío a la cultura comercial o popular. Es común en el sentido de que toda actividad humana que involucre comprensión y significado (asentada o no sobre bases comer-

ciales), tiene un elemento creativo. Para Willis, la creatividad no es un modo de ver o distanciar, sino de ser en y de constituir el mundo cotidiano (1999). Es diferente de la cultura comercial en el sentido de que es vivida, de que surge en la vida cotidiana, surge de sus impredecibles usos creativos.

Willis afirma que no solamente existe una desigualdad en la distribución de los productos culturales legítimos, sino que se da una ausencia total de reconocimiento de otras formas de creatividad, que deberían ostentar la misma legitimidad que las prácticas instituidas. Para el autor, la mejor manera de potenciar una democracia artística no tiene que ver la democratización de las artes (abrir el acceso de nuevos públicos a las instituciones y prácticas establecidas), sino con identificar, reconocer y fomentar las experiencias y actividades creativas ya existentes que no son consideradas como artísticas y que forman parte de nuestra cultura común.

3. HACIA UNA DEMOCRACIA CULTURAL

A partir de este análisis, Ariño plantea que nos encontramos frente a un cambio de paradigma: hemos pasado de la democratización de la cultura a la democracia cultural, los problemas de reconocimiento relegan del escenario a los problemas de distribución, universalidad y diversidad y exigen una nueva fórmula de conjugación. Este nuevo sistema cultural se caracteriza principalmente por dos rasgos: la cultura virtual y la gestión de la diversidad. En otras palabras, toda cultura se convierte en cultura mediada y la gestión de la diversidad se transforma en el eje gravitatorio de toda acción política en el campo cultural.

La centralidad que han adquirido los medios de comunicación en la sociedad contemporánea permite afirmar que estos constituyen hoy el tejido simbólico de nuestra vida y que proporcionan la materia prima para los procesos de comunicación social y construcción de significados. La matriz social de la cultura es electrónica. Este sistema construye el nuevo entorno simbólico en el que se desarrollan nuestras vidas. Para Ariño, resulta prematuro describir sus características sustantivas, sin embargo, algunos de los cambios e implicaciones que comporta ya se han hecho patentes: la conversión de la cultura en mercancía y la culturalización de toda realidad, la expansión al infinito de la cultura objetiva, la aparición de fuentes concurrentes de legitimidad cultural frente a la centralidad del sistema escolar y de las academias, la existencia de nuevas fracturas sociales (brecha digital) y la formación de comunidades virtuales.

Por otra parte, la modernidad avanzada se caracteriza por un pluralismo constitutivo específico. Su diversidad es el resultado de la transformación de las desigualdades de los ingresos y de la aparición de nuevos mercados de consumo, de las consecuencias del proceso de individualización, de la diversidad de las trayectorias educacionales, familiares, laborales, de la frag-

mentación de los públicos, de la eclosión de las políticas de la identidad y de la emergencia de enclaves multiculturales en un mundo multicivilizacional. Cada vez más se da la coexistencia en el mismo espacio social y geográfico de individuos pertenecientes a culturas diversas, que las practican en esos espacios y que reclaman los derechos culturales correlativos para dicha práctica.

De esta manera, afirma Ariño, se hace patente la ineficiencia del esquema centro-periferia, alta cultura-baja cultura, y se produce una proliferación de legitimidades concurrentes en el espacio público. Y a las generaciones precedentes de derechos políticos y sociales, se añade ahora una nueva generación de derechos: los culturales.

La combinación de cultura virtual y gestión de la diversidad constitutiva de la modernidad avanzada, crea un escenario radicalmente nuevo para la producción y la participación cultural. Cualquier propuesta, cualquier estrategia, cualquier política que no tome estos hechos como la condición a partir de la cual se va a actuar está abocada necesariamente al fracaso (2004: 10).

III. La experiencia del Parc y la Grande de Halle de La Villette

Una de las instituciones culturales que ha abordado el tema de la gestión de la diversidad como principal línea directriz es el Establecimiento Público del Parc y la Grande de Halle de La Villette (EPPGHV).

Ello se manifiesta, en primer término, en la definición de sus grandes líneas de programación artística, que son hasta hoy la renovación de artes populares —circo, cabaret, artes de la calle, cine y marionetas, presentadas en sus formas contemporáneas—; el reconocimiento de nuevas formas de expresión artística como el hip hop, danza, rap, tag, slam...; la atención a problemáticas sociales, como la intolerancia, la guerra, el medio ambiente, abordadas en grandes exposiciones; el conocimiento y difusión de otras culturas a través de sus obras y de sus creadores: plástica, música, teatro.

En segundo lugar, y con el fin de que un mayor número de personas accedieran a esta amplia y variada oferta cultural, el EPPGHV ha definido e implementado un vasto y profundo trabajo con diversos públicos en el ámbito de la educación artística y de la mediación cultural. A través de los polos de «Acción Educativa y Cultural» y de «Talleres y Visitas», que luego se reagrupan en el Servicio de Mediación Cultural,⁸ La Villette constituye una interesante herramienta de observación y aprendizaje.

El Servicio Mediación Cultural ha desarrollado una red de «relevos» educativos (profesores o asistentes sociales). Ellos son informados tanto de

⁸ Creado el año 2003 al interior de la Dirección de la Comunicación y Públicos de La Villette.

la oferta artístico-cultural, así como de la de mediación que la acompañan. El objetivo es organizar las vistas grupales en las mejores condiciones. También se proponen formaciones a los profesores y asistentes sociales bajo la forma de talleres y pasantías, con el fin de familiarizarlos en las diferentes disciplinas y temáticas abordadas. Como herramienta de apoyo, se elaboran documentos pedagógicos: cuadernos de circo, de marionetas, documentos que acompañan las visitas, videos, DVD y sitios Internet para cada manifestación.⁹

Para evaluar sus resultados, el EPPGHV organiza sistemáticamente estudios de público. Ellos permiten medir los efectos de las actividades, evaluar los objetivos que apuntan a aumentar el nivel de democratización en los públicos y proponer nuevas pistas de experimentación.

Sin embargo, y considerando los innumerables avances, para La Villette la democratización cultural es todavía un proceso de enorme complejidad. Esto se debe, por una parte, a esa vocación interdisciplinaria de la institución que busca abarcar e incluir variados contenidos, formas y estrategias con el fin de desarrollar un proyecto de sociedad, participativo e integrador, con la diversidad que ello implica. Y es, finalmente, esta misma diversidad la que promueve la complejidad y contradicciones propias de un proceso de desarrollo cultural. Se programan tanto espectáculos para públicos masivos, así como otros dirigidos a una pequeña élite (sobre todo los que tienen que ver con nuevas tendencias); se organizan actividades que apuntan a un reconocimiento de la diversidad, mientras que otras pueden resultar bastante herméticas; algunas son gratuitas, mientras que otras son pagadas y a precios relativamente altos. Por otra parte, el caso del EPPGHV nos indica que más de diez años de trabajo tampoco es tanto tiempo en proyectos de esta índole.

1. LOS ESTUDIOS DE PÚBLICOS DE LA VILLETTE¹⁰

En 1999, el Departamento de Estudios y de la Prospectiva (DEP) del Ministerio de la Cultura y de la Comunicación de Francia organizó un seminario de trabajo mensual sobre el conocimiento de los públicos de diversas insti-

⁹ Los grupos escolares y socioculturales son también destinatarios directos de numerosas ofertas de talleres y de programas de acción cultural. Los más pequeños abordan indirectamente los contenidos culturales del Parque y de su programación a través de talleres lúdicos y pedagógicos. Los más grandes son sensibilizados con una presentación de la disciplina o tema. También se puede profundizar a través de un taller práctico o de un encuentro con los artistas. Algunos grupos van incluso más lejos cuando participan de un proyecto de acción cultural, concebido por ellos, el cual puede terminar en una verdadera creación.

¹⁰ A partir del artículo de Florence Levy, «La démocratisation de l'accès à la culture: réflexion a partir des études sur les publics du Parc et de la Grande Halle de la Villette», en *Les publics des équipements culturels* (2002).

tuciones culturales francesas. En 2002, y luego de dos años de investigación, el DEP publicó los resultados de este trabajo en un documento llamado *Les publics des équipements culturels. Méthodes et résultats d'enquêtes* (Los públicos de los equipamientos culturales. Métodos y resultados de encuestas). En la segunda parte del informe, titulada *Usages et limites des sondages dans la connaissance des publics* (Usos y límites de los sondeos en el conocimiento de los públicos), Florence Levy, encargada del Servicio de Mediación Cultural de La Villette, presenta un análisis de la información obtenida sobre los públicos del EPPGHV.

Como introducción, Levy aclara que los estudios realizados por La Villette no buscan medir la tasa de penetración al interior del espectro de la población francesa presentando características sociales. El objetivo es más bien observar cómo un público, que presenta ciertos componentes sociales, evoluciona según la acción impulsada por la institución en términos de elección de programación, de relaciones con los públicos e incluso de comunicación. Las informaciones recogidas permiten, entonces, comprender mejor los vínculos existentes entre la oferta cultural y sus destinatarios, entre el contenido de una manifestación, las condiciones de su presentación al público y la composición de éste.

Hablar de democratización cultural exige en efecto interesarse primero en la composición social de los públicos porque ella supone una evolución hacia una mayor diversidad y, sobre todo, una mejor representación de los que no frecuentan las instituciones culturales de manera habitual. Una vez que las características sociales de los miembros del público son conocidas, la eventual democratización será medida acercando una serie de resultados e intentando interpretar dentro de los límites que autoriza tal comparación (2002: 65).

2. LOS CRITERIOS DE ANÁLISIS

Estos ejemplos nos permiten visualizar ciertos parámetros a considerar en la definición de un trabajo con los públicos.

Influencia de los espacios

El Parque de La Villette cuenta con grandes espacios al aire libre, abiertos permanentemente a los usuarios. Existen también equipamientos específicos donde se presentan las diferentes manifestaciones culturales. Entre estos se encuentra la Grande Halle, un gran galpón de arquitectura metálica industrial, con paredes vidriadas y transparentes, que favorecen el vínculo entre el interior y el exterior y borran los efectos simbólicos de barrera que pueden frenar la frecuentación a instituciones culturales. Por otra parte, la situación geográfica del lugar, hace que el parque sea accesible a una población de proximidad y de gran diversidad social.

Los usuarios de los espacios al aire libre del parque pertenecen a estratos socioeconómicos bajos, que no han finalizado la enseñanza secundaria y que raramente visitan instituciones culturales. A la inversa, los públicos de las actividades organizadas en los espacios cerrados tienen generalmente un nivel de estudios elevado. Un 80% de los públicos estudiados ha finalizado la enseñanza secundaria y es frecuente que un 50% tenga un título técnico o universitario.

Efectos del contenido y del horario

El público del *Cine al aire libre* (gratuito) es cercano al de los espectáculos pagados que tienen lugar al interior de los espacios culturales cerrados: adulto joven, parisino de sectores más lejanos, activos y personas con un nivel de educación elevado. Estos puntos en común se explican tanto por el carácter cinéfilo de la programación y por el horario tardío (once de la noche en verano). Contrariamente, las manifestaciones musicales y conciertos que se realizan en las tardes (también gratis) atraen a un público más familiar, proveniente del sector, compuesto de una parte importante de cesantes y de personas con estudios más bajos.

Procedencia geográfica

Los públicos estudiados pertenecen casi exclusivamente (alrededor del 90%) a la región parisina.

Eficacia relativa de la gratuidad: El Festival Jazz en la Villette

Esta manifestación es una de las más elitistas del Parque. Los conciertos de jazz son de difícil acceso para un público masivo y por eso el contenido programático es determinante en la asistencia. El público está constituido por amates del jazz o futuros conocedores, cualquiera sea la tarifa establecida. La gratuidad permite a los más jóvenes y a los con menos recursos acceder y descubrir nuevas formas, pero ello no modifica fundamentalmente el perfil de los que se interesan en este género musical. El público popular de los espacios al aire libre pasa por el lado de estos conciertos, sin detenerse, aun cuando no haya que pagar.

La ampliación de públicos

Las exposiciones de sociedad que presentan temas difíciles como los genocidios del siglo XX fueron programadas con un objetivo de educación ciudadana. Ellas tenían la vocación de recibir a un gran número de personas, sobre todo a las que no conocían del tema. Sin embargo, fue difícil encontrar nuevos públicos¹¹ porque los visitantes individuales que asistían

¹¹ El EPPHGV cuenta también con un equipo de «Recherche de Public», búsqueda de público, el cual, como su nombre lo dice, sale a la calle a buscar los diferentes públicos para cada manifestación.

tenían una clara posición frente al tema, ya sea porque se trataba de militantes o de personas muy sensibles a los dramas evocados. Para superar esta situación, se organizaron puertas abiertas los días domingo, con la esperanza de recibir un público no intencional de paseantes. Esta operación fue determinante: la afluencia se multiplicó por veinte.

Las manifestaciones musicales de la Grande Halle, pluridisciplinarias, organizadas en primavera, en torno a un país o a una cultura, ofrecen a los asistentes, una vez comprada la entrada, múltiples proposiciones en un espacio abierto: conciertos, films, exposiciones, gastronomía, librería. Hay quienes vienen en conocimiento de causa para aprovechar el conjunto de la oferta, hay también quienes vienen sólo por ver una película. Ellos pertenecen a públicos identificados: adultos jóvenes, activos, parisinos y universitarios. Otros llegan atraídos por las grandes estrellas de los conciertos: los más jóvenes, representantes de la comunidad concernida (la misma a la que pertenece el artista) y personas de escasos recursos. Una vez que están allí, descubren otras expresiones de una cultura que ellos aprecian o, en ciertos casos, a la que pertenecen.

Estas manifestaciones contribuyen a la misión de democratización del EPPGHV al destacar y valorizar formas artísticas que pertenecen a las culturas de las cuales son originarios los segmentos del público que se amplía.

Reconocimiento de nuevas formas artísticas

Cuando en 1996 se decide programar en la Grande Halle los *Rencontres des cultures urbaines*,¹² se produce un giro en La Villette: ahora se trata de un asunto de democracia cultural. Para Levy:

La distinción efectuada acá entre democratización y democracia, reside esencialmente en la definición del campo de la cultura. La democratización implica que la institución hace accesible al mayor número de personas lo que ella considera como perteneciente al campo cultural (cultura tradicional o legítima), mientras que la democracia cultural supone un reconocimiento por parte de la institución de formas de expresiones artísticas que no pertenecen, o por lo menos no todavía, a su definición de cultura, pero que están ya consideradas como tal para ciertos segmentos de la población. La manifestación *Rencontres des cultures urbaines* tocaba esencialmente a un público constituido por jóvenes provenientes de sectores vulnerables y presentaba proposiciones artísticas ligadas a la cultura del hip hop, danza rap, graff, slam, tag (2002: 70).

Con esta manifestación, los públicos recibidos fueron muy diferentes con respecto a los que frecuentaban habitualmente la Grande Halle: mayo-

¹² Encuentro de culturas urbanas.

ría adolescentes (70% menos de 23 años), provenientes de medios generalmente desfavorecidos, del sector de la periferia parisina o de otras ciudades francesas (48% de otras regiones, 35% de la periferia parisina y 15% de París). También había adultos que estaban implicados en actividades culturales dirigidas a los jóvenes, así como otros interesados por este movimiento artístico.

3. LA INFLUENCIA DEL CONTENIDO ARTÍSTICO

Los diferentes ejemplos presentados por Levy ilustran la complejidad de la democratización cultural y la diversidad de parámetros que una institución cultural puede considerar si desea accionar sobre la composición social de los públicos. Ellos son parcialmente determinados por el espacio donde ocurre la manifestación, el horario, el precio de la entrada y por otros parámetros de naturaleza más intangible, como la imagen que la institución da de ella misma o de los artistas que recibe.

Pero además, los diferentes estudios realizados por La Villette testimonian, sobre todo, la influencia preponderante del contenido artístico de las manifestaciones. De hecho, si la gratuidad no es suficiente para atraer a un público popular a los conciertos de jazz, y si los espectáculos de danza hip hop hacen venir adolescentes de toda Francia, es porque las disciplinas concernidas no interesan a los mismos segmentos de la población y porque ellas no ocupan la misma posición en el campo cultural.

Para Levy, hablar de democratización reenvía necesariamente a la democracia cultural. «Cuando las medidas buscan facilitar el acceso a la cultura no es suficiente favorecer la diversidad social de los públicos, una oferta más amplia de formas artísticas puede seguramente llegar a renovar el perfil de los públicos» (2002: 73).

IV. Aterrizando en Chile: El Teatro de la Universidad Católica de Chile¹³

En enero del 2006, el Teatro de la Universidad Católica de Chile (TEUC) asume la decisión de iniciar un proceso de renovación. Ello responde, por una parte, al reconocimiento del nuevo contexto cultural en Chile, que ha implicado una mayor oferta de salas y espectáculos teatrales, la presentación

¹³ Desde su creación en 1943, el objetivo fundamental del Teatro de la Universidad Católica de Chile ha sido poner en escena las grandes obras de la dramaturgia universal desde los griegos hasta nuestros días, con el fin de satisfacer las necesidades artísticas y culturales del público chileno. En sus 63 años de existencia, el TEUC ha producido más de 170 obras tanto chilenas como extranjeras, operando como unidad de producción encargada de realizar los montajes de las obras escogidas por el Comité de Repertorio de la Escuela de Teatro UC, compuesto por grandes directores,

de otras temáticas, distintas a las grandes obras de la dramaturgia universal, nuevas formas de producción teatral (gracias a financiamiento público como el Fondo Nacional de la Cultura y las Artes) y una incipiente tendencia a la interdisciplinariedad y a la mayor visibilidad de nuevas formas de expresión artística. En este sentido, el primer desafío que plantea la renovación es una reflexión sobre el rol de un teatro universitario y los contenidos de su programación.

En segundo lugar, y estrechamente ligado a lo anterior, el nuevo proceso supone abordar, desde sus inicios, la problemática de los públicos. Ya no basta con estrenar una obra y aparecer en los medios de comunicación para estar a tablero vuelto. Ha quedado atrás la época en que los teatros eran contados con los dedos de la mano y ahora los espectadores se encuentran frente a una oferta que puede superar las cuarenta producciones por mes. Por otra parte, para el TEUC no se trata de «llenar la sala» porque sí, sino con respecto a un cierto sentido relacionado con la responsabilidad educativa y social de un teatro universitario. Facilitar el acceso al teatro en Santiago de Chile implica pensar en una ampliación y diversificación de públicos; significa el diseño de herramientas que estimulen el acercamiento y que entreguen nuevos parámetros y elementos de comprensión del trabajo teatral. Supone, por último, ir en búsqueda de los públicos a través de distintas estrategias y de una oferta artística de mayor diversidad.

En tercer lugar, esta renovación nos demanda también el desarrollo de un sistema de gestión mixta y la generación de variadas instancias de participación que estimulen las implicaciones e inversiones del sector privado en el proyecto TEUC. El cuarto y último aspecto, tiene que ver con una mayor apertura internacional desde diferentes perspectivas.

actores y diseñadores nacionales. El teatro cuenta con dos salas: la Sala 1 con capacidad para 350 personas; y la Sala Eugenio Dittborn, con capacidad para 280 personas.

Entre los años 1985 y 2003, se ha trabajado en torno a tres criterios de producción:

- Las grandes obras de la dramaturgia universal (A. Miller, F. Dürrenmatt, E. O'Neill, Shakespeare, Molière), con una gran asistencia de público escolar. El objetivo de estos montajes era difundir transversalmente los grandes clásicos del teatro en puestas en escena con un gran elenco y excelencia artística.
- Textos dramáticos de la segunda mitad del siglo XIX (D. Mamet, E. Albee, Y. Reza, R. Harwood), dirigidos a un público adulto. Junto con dar a conocer la dramaturgia internacional de los últimos años, estas producciones plantean temas contingentes que hacen reflexionar sobre el ser humano en nuestros días.
- Dramaturgia nacional (G. Luco Cruchaga, J. Radrigán, A. Skármeta, Coca Duarte), dirigidas a todo público. Esta línea de producción tiene por objeto presentar la reflexión proveniente de nuestros propios creadores, la cual, junto con apuntar a temas universales que preocupan al hombre, destaca elementos particularmente conflictivos de la vida social chilena.

1. LAS PRIMERAS ACCIONES

Para lanzar esta nueva etapa, durante el año 2005 se establecen nuevos estatutos jurídicos en el Teatro y se crea el cargo de Director, que por primera vez es asumido por un académico de la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile. La responsabilidad recae sobre Inés Stranger, ex subdirectora de la escuela, dramaturga y Magíster en Estudios Teatrales por la Universidad París 3, Sorbonne Nouvelle.

La primera definición, en el marco de la reflexión sobre el rol del teatro universitario hoy en día y de su consecuente programación, es que, en términos generales, el Teatro de la Universidad Católica busca continuar como un espacio en el que se aborden los valores universales representados históricamente en el teatro, con excelencia artística, pero desde una perspectiva contemporánea que reactualice la importancia de las temáticas. Por otra parte, la idea es constituirse también como un espacio que promueva y dé cabida a nuevas formas de lenguaje escénico, a contenidos de índole nacional y latinoamericanos, y desde una perspectiva de experimentación y de gestión de la diversidad. En este sentido, se asume también una vinculación de coordinación y trabajo mucho más estrecho con la Escuela de Teatro de la Universidad.

A partir de estos principios programáticos, surge el segundo desafío: cómo llegar a un mayor número de personas, a cuáles, a través de qué estrategias, cómo definir nuestra responsabilidad educativa y social con respecto a la formación de públicos. Para avanzar en esta línea, en marzo del 2006 se crea el Departamento de Comunicaciones y Públicos del TEUC. Su primer objetivo es implementar una estrategia comunicacional que dé cuenta de esta renovación y que responda a las necesidades que plantea una cultura virtual y mediatizada. El segundo es desarrollar un plan de construcción, formación y fidelización de públicos de corto plazo (tres años) que sea medible, evaluable y readequable en función de los resultados.

2. LA ESTRATEGIA COMUNICACIONAL

La primera tarea implica el desarrollo de una nueva imagen gráfica para el TEUC, que debe estar definida en noviembre 2006, para lanzarla con la programación del primer trimestre 2007. Ella será utilizada en las invitaciones a los estrenos, en los afiches de cada obra y en los afiches de la programación general del TEUC, en los documentos de formación de públicos, en los avisos publicitarios y de canje, y en todo soporte papel y electrónico de difusión y promoción.

La segunda prioridad es la construcción de la página web del teatro. Por el momento, contamos con un sistema de difusión electrónico incluido en la página de la Escuela de Teatro de la Universidad. Si bien, como

decíamos anteriormente, estamos interesados en reforzar la vinculación con la Escuela, consideramos que debemos contar con un sitio web independiente, donde se proyecte la nueva imagen, donde se difundan nuestras actividades, donde se genere un espacio que promueva una mayor interrelación con nuestros públicos. Esta página ofrecerá también a nuestros auspiciadores otro espacio de difusión, y constituirá una de las cartas de presentación frente a nuestros futuros socios nacionales e internacionales. También estamos analizando la posibilidad de establecer un sistema de ventas de entradas por internet, donde ella funcionaría como soporte.

Con respecto a la relación con los medios de comunicación, en general contamos con una buena cobertura, la cual es el resultado de la excelencia artística de nuestras producciones y de nuestro prestigio como teatro. Sin embargo, creemos que frente a cada obra debemos realizar una estrategia que nos permita resaltar las temáticas abordadas y su pertinencia en nuestra sociedad. Ello apunta también a mantener el interés de los medios durante toda la temporada de explotación de nuestras producciones y no sólo para los estrenos.

3. EL PLAN DE PÚBLICOS

Por el momento, nos encontramos en una etapa de identificación de variables y problemáticas. Recién comenzamos a analizar algunas y nos quedan todavía muchas por abordar. Tomando como referencia algunos de los criterios de análisis de La Villette con respecto al trabajo con los públicos, hemos realizado un primer diagnóstico de nuestro histórico y hemos definido una serie de acciones experimentales para este año. Ellas constituyen la base para el trabajo en los años 2007 y 2008, período en el cual esperamos consolidar las nuevas prácticas, evaluarlas y readecuarlas con el fin de elaborar un plan de trabajo más sólido a cinco años plazo.

Uno de los aspectos fundamentales a considerar en este último plan es el futuro traslado del TEUC al Campus Oriente de la Pontificia Universidad Católica de Chile, como parte del Centro de las Artes de la Universidad que se constituirá en esa sede.

El espacio físico

El TEUC se encuentra ubicado frente a la plaza Ñuñoa (comuna de Ñuñoa, Santiago), espacio altamente transitado durante el día y la noche. Al centro de la plaza se ubica la Municipalidad de la comuna y alrededor de ella está lleno de restaurantes y bares.

Las paredes que separan la vereda de la calle y el *foyer* de nuestro teatro son puertas vidriadas y transparentes lo que permite la vista hacia el interior. Sin embargo, estas puertas, que sólo se abren 20 minutos antes de cada

función, han constituido una barrera para los paseantes. Por otra parte y hasta fines del 2005, el *foyer* era un espacio vacío, donde sólo se encontraban algunas fotografías de antiguas obras, sin atractivo para la gente que venía a la función.

Desde marzo de este año, decidimos quitar los afiches de las obras pegados en las puertas vidriadas e instalamos al interior del *foyer* un *stand* donde se ofrece la revista de la Escuela de Teatro, *Apuntes de Teatro*. Para el segundo semestre, esperamos ampliar del «productos derivados» de nuestra programación: afiches de las obras (con la nueva imagen), los cuadernillos pedagógicos donde se presenta un análisis de las obras, los programas, los textos originales y adaptaciones, *flyers* y otros elementos de promoción. Paralelamente, la persona que está a cargo del *stand* entrega al público antes de la función una ficha para completar con datos personales (nombre, mail, ocupación, institución, edad, comuna y obra a la que asiste). Ello nos ha permitido construir una base de datos para trabajar en el futuro cercano.

Procedencia geográfica de los públicos

En una primera lectura de la información obtenida a través de estas fichas, percibimos que nuestro público proviene de comunas lejanas a la del TEUC. Ello nos ha llevado a plantearnos el desafío de desarrollar una campaña de promoción con los habitantes del sector, sobre todo si pensamos en el traslado al Campus Oriente de la Universidad, el cual se encuentra a diez minutos de la actual ubicación del teatro.

Como primera acción, hemos concertado reuniones con las Municipalidades de las tres comunas más próximas, Ñuñoa, Providencia y Macul, con el fin de presentar la nueva orientación del teatro y establecer relaciones de apoyo y trabajo conjunto. Esperamos acercarnos también a las diferentes organizaciones sociales y culturales del sector y ofrecer promociones para la población local. Comenzamos también a publicar cupones de descuento en los medios de distribución comunal. A fines de este año, esperamos realizar una primera evaluación a estas acciones.

Contenido, diversificación y ampliación de públicos

Establecimientos educacionales. Un diagnóstico inicial nos dice que debemos reforzar y profesionalizar el trabajo que se ha hecho hasta hoy con los profesores y estudiantes de enseñanza secundaria, pero ahora de manera sistemática, con la elaboración y publicación permanente de cuadernillos pedagógicos, dirigidos a los profesores. En ellos se aborda el contenido general de la obra y se propone una serie de actividades a realizar con los alumnos, antes y después de la función.

A través de un equipo de promoción, se ofrece a los establecimientos la compra de entradas a precio rebajados para que asistan los alumnos. Para ello, se organiza una función especial y gratuita para los docentes, antes del

estreno, al final de la cual la encargada de pedagogía teatral aborda las temáticas centrales de la obra y entrega el cuadernillo pedagógico. También se distribuye una ficha para completar con sus datos personales (nombre, establecimiento educacional, asignatura, teléfono y e-mail) con el fin de ampliar nuestra base de datos. Posteriormente, los profesores interesados asisten al TEUC con sus estudiantes. Una análisis con respecto a las obras más solicitadas por los establecimientos educacionales refleja una preferencia por los textos que están incluidos en el plan de trabajo escolar (Shakespeare, Molière). Resulta difícil atraer con producciones basadas en textos contemporáneos, aun cuando las temáticas sean pertinentes para alumnos de entre 15 y 18 años.

Gracias a la información recogida en estas funciones, percibimos que los profesores que invitamos no son los mismos que los que asisten, lo que nos ha permitido ampliar nuestra base de datos con respecto a este segmento de público. Y como una manera de acercarlo, estamos desarrollando una política de fidelización a través de la oferta de encuentros, talleres y formaciones que ofrece el TEUC y la Universidad.

Por otra parte, nuestra idea es desarrollar para el 2007 sistemas de medición cualitativos que nos entreguen un marco para monitorear y analizar el aporte de nuestras publicaciones en el trabajo realizado por los profesores con los estudiantes.

Estudiantes universitarios. Nuestro segundo diagnóstico es que existe un gran público constituido por estudiantes universitarios y profesionales jóvenes a ser atraído. En general, ellos están bombardeados de información sobre panoramas culturales lo que plantea dificultades en el momento de la elección.

Nuestra intención es desarrollar actividades en torno a cada uno de las obras, en las cuales se aborden diferentes disciplinas en su relación con el teatro. De esta manera, esperamos captar el interés de grupos definidos y ofrecerles otras herramientas de acercamiento y comprensión del trabajo teatral.

La primera experiencia fue el *Encuentro de Psicología y Teatro*, en torno a la obra *Akatisia, mente en movimiento*, realizado el 12 de abril pasado. Los participantes/invitados fueron el connotado siquiatra chileno Ricardo Caponni, el director de la obra, Gonzalo Cid, y la actriz y codirectora, Ornella de la Vega. El objetivo era poner sobre la mesa los distintos métodos de acercamiento, observación e interpretación frente a enfermedades psicóticas: por una parte, los del siquiatra, por otra, los de los artistas. El programa era gratuito, incluía la presentación de la obra y luego una análisis entre los invitados y una conversación con el público.

A la actividad asistieron alrededor de 200 personas (el 95% de la capacidad de la sala). De ellos, 55 contestaron la encuesta que habíamos preparado para identificar el público. Un 60% correspondía a estudiantes de psico-

logía y el 40% restante a estudiantes de escuelas de teatro y facultades de arte. Del total, un 40% asistía por primera vez al TEUC.

Es demasiado prematuro interpretar resultados, pero sí podemos identificar ciertas variables de análisis. Por una parte, la figura de Caponni es capaz de atraer al mundo de psicología, es «la estrella». Por otra, y con respecto al elemento de gratuidad de la actividad, no podemos evaluar aún su grado de afectación en la asistencia de los estudiantes de psicología. Es posible que muchos hubieran pagado (un entrada reducida) por ver el análisis que Caponni hacía a la obra. Por el contrario, creemos que la gratuidad sí influye, en este caso, en la asistencia de los estudiantes de teatro y de arte, aun cuando el espectáculo fuera una propuesta innovadora de lenguaje escénico. Sin embargo, estamos todavía en un estadio completamente especulativo.

Para el segundo semestre, planificaremos actividades en torno a las obras el *Neo-proceso*, de Benjamín Galemiri, dirigida por Paulina García, y *La cruzada de los niños*, un proyecto de investigación de la Escuela de Teatro que nos permitirá trabajar sobre los derechos de los niños.

En el caso del *Neo-proceso*, versión libre inspirada en *El Proceso* de Kafka y en la película del mismo nombre de Orson Wells, los principales criterios a utilizar en la programación de estas actividades son, en primer término, considerar la participación de «personalidades» provenientes de distintas disciplinas académicas que puedan entregar otras dimensiones de apreciación a la temática y al trabajo teatral (como el caso de Capponi en *Akatisia*). En segundo lugar, incorporaremos en estos encuentros otras formas artísticas (cine, artes visuales, música) con el fin de entregar una dimensión interdisciplinaria del trabajo que realizamos. En tercer lugar, desarrollaremos una campaña comunicacional dirigida a los públicos que queremos tocar. Estas actividades estarán agendadas al inicio de la temporada de cada obra, con el fin de constituir un elemento de difusión y «enganche» para la obra. Por último, estableceremos relaciones con unidades académicas de Derecho, Filosofía, Sociología, Comunicaciones y Literatura de distintas universidades, ya que consideramos que las temáticas que aborda el *Neo-Proceso* son transversales a estas disciplinas. Queda por definir si ellas serán gratuitas o pagadas.

Público infantil y familiar. En el medio chileno, existe actualmente una alta demanda de propuestas teatrales para niños de un alto nivel artístico. Para el 2007, visualizamos la posibilidad de desarrollar una producción dirigida a menores, que nos permita acercarnos a un público de familiar.

Público adulto proveniente de estratos socioeconómicos medios. Durante mucho tiempo, el TEUC ha sido considerado como un teatro de élite, tanto por el contenido de la programación como por el precio de las entradas. En este

sentido, estamos evaluando la posibilidad de presentar a la Comisión de Repertorio del Teatro un espectáculo para el 2007 de más fácil acceso en cuanto a texto, pero sin disminuir la excelencia artística. Por otra parte, asumiremos el desafío de una revisión a nuestra política tarifaria.

La fidelización de públicos

También nos hemos propuesto avanzar en el desarrollo de programas de fidelización de públicos, ya sea a través del establecimiento de convenios, del desarrollo de un boletín informativo electrónico a enviar a los «amigos del TEUC», tarjeta de descuentos, etcétera.

La fidelización es uno de los desafíos de la continuidad en un proyecto cultural. Ella promueve una mayor cercanía con nuestros públicos y una re-orientación del trabajo realizado. Permite también evaluar el efecto de nuestras políticas y medir una eventual modificación de perfiles sociológicos.

Por último y para abordar de manera científica estos desafíos, estableceremos también nuevos sistemas de medición, a través de un proyecto de investigación con la Escuela de Sociología de la Universidad Católica.

3. PARTICIPACIÓN DEL SECTOR PRIVADO

A pesar de que el TEUC cuenta con un presupuesto anual¹⁴ que permite asegurar los costos administrativos, salarios para un mínimo de 22 personas, mantención y renovación de equipamiento técnico y de oficina, la programación oficial debe ser financiada con ingresos provenientes de auspicios, canjes y taquilla. Es por eso que necesitamos contar con la participación del sector privado para la producción, montaje y explotación de las obras, para desarrollar nuevas actividades programáticas, otras líneas de investigación y para ampliar y diversificar el trabajo con los públicos.

En estos momentos, estamos sentando las bases para establecer un futuro equipo de marketing que asuma la relación con las empresas. Las primeras acciones apuntan a: definir una serie de posibilidades de asociación entre el sector privado y el TEUC, a realizar un catastro de las empresas interesadas en apoyar a la cultura y con un compromiso de responsabilidad social, y a establecer una agenda de visitas con ellas para presentar la nueva orientación del proyecto TEUC. En este sentido, la identificación y segmentación de nuestros públicos es fundamental para poder estimular el interés del sector privado. Es necesario considerar que el sector teatral no ofrece la misma visibilidad que el cine, por ejemplo. Sin embargo, creemos que podemos ofrecer a las empresas un espacio para desarrollar una línea de acción constante y visible de apoyo a la cultura; para desempeñar un rol proactivo de responsabilidad social; para entregar beneficios y servicios culturales a

¹⁴ Financiado por la Pontificia Universidad Católica de Chile.

sus funcionarios y clientes, y de contar con un nuevo espacio de promoción y difusión de sus intereses, servicios y productos.

4. APERTURA INTERNACIONAL

Como explicábamos anteriormente, si bien buscamos promover autores, textos y temáticas chilenas en nuestra programación, estamos altamente interesados en la realidad contemporánea latinoamericana. Consideramos que existe un enorme trabajo a desarrollar con nuestros países vecinos.

Por otra parte, queremos también, este primer año, establecer convenios de cooperación con universidades e instituciones europeas, específicamente, inglesas, francesas y españolas. Estos acuerdos se podrán materializar a través de intercambios, asesorías y pasantías de investigación, entre otros.

Consideraciones finales

En términos generales, el Teatro de la Universidad Católica de Chile ha decidido enfrentar el 2006 como un período de experimentación a partir del cual se obtenga un material para sentar las bases del trabajo para el 2007 y 2008. Durante esta etapa, pretendemos posicionarnos tanto desde una perspectiva de democratización que facilite el acceso en términos de educación y mediación, así como de otra que estimule la participación ciudadana en cultura, a través de una mayor diversidad de contenido.

Consideramos que recién después de tres años estaremos en condiciones de definir los términos de un proyecto mayor y a largo plazo. Y siempre teniendo en cuenta que sólo con una actitud de apertura y flexibilidad en nuestras acciones y decisiones podremos obtener resultados y seguir avanzando.

Referencias

- ARIÑO, Antonio. (2004). *Cultura(s). Seminario Internacional para la Construcción de Públicos en las Artes Escénicas*. Valencia.
- BLANDIN-ESTOURNET, Christophe. (2004). «Democratisation culturelle: l'irréductible antagonisme». En Martine Aubry, *Culture toujours... plus que jamais*. París: L'Aube.
- BOURDIEU, Pierre. (1988). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- CARRASCO, Eduardo y Bárbara NEGRÓN. (2005). *La cultura durante el período de la transición a la democracia*. Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- CATALÁN, Carlos y Pablo TORCHE. (2005). *Consumo cultural en Chile. Miradas y perspectivas*. Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- DONNAT, Olivier. (2002). *Les publics des équipements culturels*. La Documentation Française.

- Encuesta de Consumo Cultural 2004 (nivel Región Metropolitana) y 2005 (nivel nacional), Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile, www.consejodelacultura.cl
- LAHIRE, Bernard. (2003). «La légitimité culturelle en questions». En Olivier Donnat, *Regards croisés sur les pratiques culturelles*, La Documentation française.
- LEVY, Florence. (2002). «La démocratisation de l'accès à la culture: réflexion a partir des études sur les publics du Parc et de la Grande Halle de la Villette». En Olivier Donnat, *Les publics des équipements culturels*, La Documentation Française.
- Memoria Anual 2003 y 2004, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile. Disponible en <www.consejodelacultura.cl>.
- PETERSON, Richard y Roger KERN. (1996). «Changing highbrow taste: from snob to omnivore». *American Sociological Review*, 61: 901-907.
- PRONOVOST, Gilles (2001). *Participación cultural y transformación social*. Grial, 149.
- WILLIS, Paul. (1998). *Cultura viva*. Diputació de Barcelona.
- . (1999). *Notas sobre cultura común. Hacia una política cultural para la estética terrena*. En *Arxius de Sociologia*, 3.

La comarca del olvido¹

The country of oblivion

PABLO MIRANDA BOWN

Escuela de Arte

Pontificia Universidad Católica de Chile

35

resumen

El artículo trata sobre el coleccionismo fotográfico y su importancia en relación a la conservación de la memoria pampina del Norte de Chile, concretizada icónicamente en lugares y personas, pero además plantea la importancia de la fotografía en estructuración de la identidad actual de estos últimos pampinos.¹

PALABRAS CLAVE: *pampa, memoria, fotografía, identidad*

abstract

The paper deals about the importance of photographs in the conservation of the memory in the traditional society of nitrate workers in northern Chile. Also it refers to the photograph as an vital element in the construction of their actual identity.

KEYWORDS: *pampa, memory, photograph, identity*

¹ Este artículo se ha realizado en el contexto del proyecto Fondecyt 1010325, «Memoria e imaginación en María Elena, el último pueblo salitrero de Chile. Una visión desde la antropología», y fue presentado en el Congreso de Americanistas en el año 2003, realizado en Santiago de Chile. Los trabajos en el lugar han sido retomados este año a través del proyecto Fondecyt 1060092 (2006-2008): «María Elena. Cambio y reestructuración cultural. Una cartografía antropológica de sus marcadores», a cargo de los mismos investigadores: Juan Carlos Rodríguez (investigador responsable) y Pablo Miranda (coinvestigador).

Vestigios del futuro

*La cultura primigenia se convertirá en un montón de ruinas
y al final quedarán sólo cenizas; pero sobre estas cenizas flotarán espíritus.*

LUDWIG WITGENSTEIN

Casi invisibles sobre la superficie de la pampa, mimetizadas con el aire y el polvo, apenas sustentadas después de años y años de abandono, sol y viento, las oficinas salitreras yacen diseminadas como islas en un mar de sal: Chacabuco, Edwards, Santos Ossa, Leonor, Aurelia, Carmela, Cecilia, Candelaria, Anita, Pedro de Valdivia, Vergara... decenas de ellas, cientos de ellas.

Huellas, presencia de una ausencia. Restos materiales, evidencias tangibles en un territorio que contiene un mundo a punto de desaparecer. ¿De qué ausencia hablan?

Hablan de y por sus habitantes. Hablan de la utopía de poblar el desierto más seco del mundo; de viajes infinitos para llegar a enriquecerse en el nuevo El Dorado en un intento inútil que jamás prosperó; de luchas por la humanización de las condiciones de trabajo; de bailes en la Filarmónica, donde los trabajadores concurrían enguantados para ocultar la dureza de sus manos; de trenes recorriendo la pampa repletos de sacos de salitre y de hombres llegados «del sur» a revertir su suerte.

Hablan de miles de sucesos mínimos que jamás conoceremos, por caer en el ámbito de lo doméstico, de lo anecdótico, de lo prescindible para una cultura que en el momento de construir su historia, sólo parece tener miradas para lo socialmente trascendente, lo relevante.

En su silencio, estas ruinas hablan de la desaparición progresiva de un modo de vida que ha subsistido, con altos y bajos, durante un siglo y medio; estos vestigios muestran a los actuales trabajadores de la pampa una visión alucinada del futuro que les espera.

Ars memoriae

La mnemotecnia presenta la memoria como un paisaje topográfico y, en éste, las metáforas del olvido son las tierras baldías, arenosas, barridas por el viento que se lleva los recuerdos, que los sepulta. Este arte de la memoria consiste en hacerse una composición de lugar y depositar en los componentes de este espacio, los distintos contenidos de ésta. Así, para construir su discurso, el artista de la memoria solamente debe recorrer mentalmente este paisaje y sus elementos, ordenadamente, y de esta manera ir evocando sus recuerdos.

Esta práctica, se desarrolla siempre, entonces, en un paisaje, donde lo que se recuerda tiene asignado un lugar.

En este lugar específico, en la pampa, el desierto que lo inunda todo es la

metáfora del olvido (aquí el Leteo —el río del Olvido— se llama Loa) y estos pueblos abandonados son los elementos de un arte de la memoria que habla de la vida que fue.

Este mundo es reconstruido, en muchos casos, por sus propios ex habitantes, que recorren las calles y casas destruidas, igualándose ontológicamente por un momento que parece escaparse del tiempo: todos lo mismo, todo lo mismo... todos fantasmas.

El Ñato Esquivel —retórico y ex púgil pampino,¹ maestro del *ars memoriae*, mezcla de Simónides y Kid Chocolate— inaugura un paisaje mnemotécnico real, material, recorriendo cementerios, plazas, calles y casas como lugares de la memoria, como un mapa secreto de las propias obsesiones, instaurando una *psicogeografía*, un lugar mental construido a partir de vestigios físicos.

Así, a través de la *deriva* —una forma de investigar el espacio urbano a través del vagabundaje— recorre lentamente las tumbas del cementerio de Vergara: «Aquí tengo a mi abuelita... aquí tengo una amiga mía, que en paz descanse... por aquí está mi vecina, que en paz descanse».²

Sale a la calle principal, reconstruyendo su pasado a partir de los vestigios fragmentados que el paisaje actual le ofrece:

En la última huelga que tuvimos acá, nos fuimos a pie desde el sindicato de Vergara; niños, hombres, embarazadas, ancianas... y llegamos a María Elena, al sindicato... porque estábamos en huelga, y las huelgas trajeron consecuencias... las consecuencias están acá ahora, viste... hay tres dirigentes sepultados, ahí están sus nombres... aquí están... cuando había verdaderamente dirigentes sindicales, entonces se apoyaba al caído... ahora ya no existe eso, ya no son las cosas como antes...

Ahora dobla hacia el poniente, el sol en la cara:

Aquí está la Carmelita Sanhuesa, que me crió cuando era niño... por aquí está una amiga, que murió jovencita, que en paz descanse... aquí tengo a la Sonia... acá a mi amigo Juan... mi amigo Soto, que lo pilló un tiro en la mina y lo mató, que vino del sur a trabajar acá, a buscar una esperanza nueva, una mejor vida, y bueno, aquí quedó.

Antes de partir hacia Vergara, se detiene en la puerta del cementerio, se voltea por última vez hacia las tumbas y me dice:

¹ *Pampino* es la denominación del habitante de la *pampa*, es decir, del gran despoblado que constituye el Desierto de Atacama, en el norte de Chile.

² Éste y los siguientes testimonios están contenidos en el Diario de Terreno del autor, y fueron recogidos en diferentes temporadas de trabajo durante los años 2001, 2002 y 2003.

Hay mucha gente que está en tierra y que ya no tiene cruz, ni nombre... ya no se puede saber de ellos, porque la documentación no está... al desaparecer Vergara, desaparecieron ellos... o sea que esta gente murió dos veces, porque después de muertos sus rostros, sus nombres, su identidad ya no existe... no están... se perdieron... al morir Vergara ellos volvieron a morir... ya nadie se acuerda de ellos, están completamente en el olvido.

Así, la dimensión real, deshecha, a jirones, casi inexistente, se entrecruza con la mental, donde todo permanece incólume, eterno. Y entonces el tiempo mítico roza el histórico, emergiendo el rito; la rememoración del Ñato es un rito de recuperación, ¿de qué?: de lo irrecuperable, de lo indefinible, de lo que no admite palabras, aunque éstas vuelvan a surgir ante las ruinas de lo que fue Vergara mientras recorremos sus calles destruidas:

Vergara era la única oficina que tenía hotel... la mejor plaza que había, la tenía Vergara, el mejor quiosco... Coya Sur se destacaba por tener su reloj, pero ni con eso le hacía collera a Vergara... Vergara era otra cosa... era una cosa maravillosa vivir aquí en Vergara, era una familia, vivíai feliz, aquí todos se ayudaban unos a otros, nadie quedaba desamparado... en el momento en que más se necesitaba estaba la presencia de todos... luchaban por una causa, se cuidaban unos a otros.

Se detiene frente a un terreno baldío, arrasado, pero que ante sus ojos, en este momento, se mantiene inalterado, eterno:

Viste, acá vivía yo... acá vivía una niña que me gustaba a mí, se llamaba María Orellana, el papá era maquinista... la Margarita Pereira vivía un poquito más abajo, aquí en Manuel Rodríguez, en toda la esquina... la Celia vivía también en la misma calle pero más al medio... pololeos inocentes de niño... en esa esquina vivían los gallinas, más conocidos como los Gómez; uno de ellos fue campeón de Chile en peso medio-mediano, el otro jugó en Coquimbo Unido. Me acuerdo que una vez hicieron una fiesta en el medio de la calle, estuvimos bailando toda la tarde...

Avanza el Ñato, propietario de todo este territorio, porque un lugar pertenece a quien lo recuerda más obsesivamente:

Por acá estaban los ranchos, el rancho Orellana, el rancho de la señorita Mogro, la señorita Mogro medía como dos metros. Por acá estaba la plaza, era un lujo la plaza... acá estaba el hotel, que se quemó... por acá estaba la multicancha... detrás de esta corrida estaba el estadio techado. Acá se hacían las pichangas, y ensartaban un animal y yo tenía que estar dándole vueltas... y mi tío Prudencio me decía 'Oye Picho, anda a buscar las cantoras y los cantores, que estamos aburridos con tanta vitrola

y tanto disco'... y venían altiro, porque aquí se comía y se tomaba... diez, quince, veinte, treinta días tomando... los viejos iban a trabajar y llegaban tomando otra vez, todo el día.

De repente, aquí de nuevo, ahora de nuevo, me mira y dice:

Da pena, da pena....por lo menos están las murallas parás, no como otras oficinas que las arrasaron completas... por lo menos puedo recordar donde vivía. Fue mi mejor época vivir aquí en Vergara, fue lo más precioso que yo tuve. Ya nada existe de eso.

No existe, pero el Ñato volverá, porque su anhelo —su deseo— es imposible de satisfacer. Y por lo tanto, la falta siempre existirá, siempre estará instalada en él, condenándolo a repetir sus historias, a recordar una y otra vez, por siempre. «Esta fue mi vida y aun lo sigue siendo... mi querido Vergara, hace años que no venía».

Norberto Esquivel, y muchos como él jamás podrán cortar sus vínculos con el objeto perdido, con la ciudad perdida, con la felicidad perdida; su duelo es eterno, de ahí su melancolía y la de los demás; de ahí su yo desolado. Están condenados a recordar.

Un lugar en el mundo

María Elena, en la Segunda Región y a 70 kilómetros de Tocopilla, está en funciones desde 1926 y es la única oficina salitrera que subsiste como pueblo y no solamente como lugar de faenas productivas. Tiene aproximadamente diez mil habitantes, de los cuales una quinta parte trabaja en la empresa propietaria —Soquimich— y todavía mantiene su estructura característica, con piscina, iglesia, hospital, estación de ferrocarril, biblioteca, un museo, escuela, correo, comercio y teatro.

El Teatro de María Elena fue inaugurado el sábado 7 de febrero de 1948, prometiendo a sus espectadores «entretenimiento sano y culturizador». La película elegida fue «Escuela de sirenas», con Esther Williams, quien hizo gala de sus facultades natatorias en medio del desierto más seco del mundo, ante las bocas reseca de setecientos pampinos.

Es un dato intrascendente dentro de la Gran Historia, como los feroces combates del Cachetón Ávalos, las elecciones de Reina de la Primavera, las visitas de los ídolos de la Nueva Ola o los conciertos de la Banda del Litro, pero son parte de la memoria del lugar, porque no sólo se recuerda individualmente, también se hace colectivamente, con la ayuda de los recuerdos de los demás.

Entonces, cuando las reservas de caliche se terminen, o cuando su explotación no sea lo suficientemente rentable y el pueblo deba ser abandonado, cuando el lugar ya no esté, cuando sólo estén sus ruinas: ¿quién recorda-

rá a María? ¿Cuál será su futuro y el de sus habitantes? ¿Desaparecerá como las oficinas que las rodean? ¿Qué se pierde con su destrucción? ¿Quién pierde con su desaparición? Contesta Claudio Castellón:

Los chilenos, pienso que nos estaríamos farreando una parte importante de nuestra historia; tendríamos que andar buscando en fotografías, en los basurales, cuando ahora mismo podríamos empezar a cuidar este pueblo. Y nosotros perderíamos nuestras raíces, no tendríamos pueblo ni siquiera para recordar.

Memoria y fotografía

Los coleccionistas son hacedores de historia. Construyen sentido. Conjugan la imagen con la palabra. Renuevan el mundo (Benjamin, 1992). Reconstruyen un relato que permite encontrar las claves en la que puede afeerrarse la propia existencia. Articulan pasado, presente y futuro, y no solamente hacen acopio de objetos materiales: fichas, botellas, latas de conserva, viejas herramientas, calamarros... Además están las imágenes.

También la fotografía está llamada a llenar el horror al vacío del futuro, y Ricardo es uno de los tantos que tiene una colección, cuidadosamente guardada: «De lo que era María Elena está quedando poco ya. Y ahí lo estoy agarrando yo con la fotografía... y ahí permanece. Es mi único vicio».

Y Ricardo muestra sus fotos, a todo el que quiera verlas, fotos que copias de otras copias, que circulan y son prestadas e intercambiadas entre esta cofradía pampina, estos buscadores de imágenes que en ellas pretenden eternizar el espíritu de lo que ya no existe, de lo que desaparecerá...

«Porque toda pasión linda con el caos y la pasión de coleccionar limita con el caos de los recuerdos» (Benjamin, 1992: 106).

Ricardo además toma fotos actuales de los mismos lugares que se ven en su colección fotográfica, desde los mismos ángulos, y ahí están ambas tomas juntas en su álbum, ordenadas, pareadas, mostrando el paso del Tiempo, el que parece abolido en el momento en que los pampinos hablan de su actual condición.

Yo soy lo que veo en las fotografías, yo soy lo que las fotografías cuentan de mí.

Yo soy eso.

Fotografía y ensoñación

Produce un placer extraño observar viejas fotografías y el sentimiento es más indefinible en la medida que se hunden más y más en el tiempo. Hacen decir al observador: «así éramos», en un juego que mezcla memoria e imaginación, lo sabido y lo deseado. Permite inventar vidas de seres que jamás



Derripiadores, 1909³

conocimos, pero que de alguna manera, sin saber por qué, sentimos cerca de nosotros.

El poder de las antiguas fotografías es semejante al de la fogata nocturna. No podemos apartar los ojos de ella y es fuente de ensoñaciones. A partir de ella puedo soñar mi historia, nuestra historia.

Cuando María Elena no sea distinguible de las otras oficinas que la rodean, cuando comparta con ellas la soledad, el abandono, el viento y el polvo, Ricardo y los otros coleccionistas excavarán en la memoria del desierto para tratar de encontrar su propio pasado. «María» sólo sobrevivirá en el recuerdo de sus últimos habitantes, que intercambiarán antiguas vivencias como si fueran viejas fotografías.

Y así irán reconstruyendo la vida y la muerte de la última salitrera de la región, del país y del mundo, a punta de evocación, olvido, esperanza e imaginación, dando sentido a su historia, para no morir con el pueblo, para no desvanecerse bajo el sol inclemente de la pampa.

Coda

Desde esta extraña dimensión, tumba de papel que aún mantiene viva su alma, me miran un par de hombres de bigote con sus palas al hombro, un

³ Los derripiadores eran los encargados de botar los desechos —el ripio—, con sus grandes palas, de los grandes carros metálicos que se usaban para hervir el caliche en el proceso de obtención del salitre. Esta fotografía, como la gran mayoría de aquellas que circulan reproducidas una y otra vez entre los coleccionistas pampinos, ha perdido toda referencia autoral. Es el caso de esta imagen, que fue gentilmente facilitada por el coleccionista iquiqueño Félix Reales Vilca.

niño sobre un vagón calichero, una mujer de ojos claros. Todos siguen vivos en la medida que sigan siendo recordados, que sigan siendo observados como lo hago yo este día de julio en una ciudad que ellos nunca conocieron, en la que llueve como ellos nunca imaginaron.

Referencias

BENJAMIN, Walter. (1992). «Desembalo mi biblioteca». En *Cuadros de un pensamiento*. Madrid: Imago Mundi.

Es-téticas de telenovelas

Estéticas de telenovelas

OMAR RINCÓN
Pontificia Universidad Javeriana
Bogotá, Colombia

43

resumen

La telenovela es un producto criticado por los cultos y los intelectuales. La telenovela es una industria ignorada por la reflexión de las ciencias sociales y humanas. Así, la telenovela se ha convertido en la niña fea de la casa intelectual y artística; todos hablan de ella, pero nadie la reconoce. En este texto, en forma de zapping, se argumenta a favor de la estética, la industria y la narrativa televisiva por su lógica de repetición, su carácter popular y su universalidad de relato. La estética de la telenovela existe, sólo que no nos gusta; es otro gusto.

PALABRAS CLAVES: *telenovela, estética, melodrama*

abstract

Telenovelas are a product misregarded by scholars and cultivated people. It has been ignored as well by Human and Social Sciences. Thus, it has become «la niña fea» —the ugly kid— of the intellectual and artistic household; everybody refers to her, and nobody wants to recognize her. This paper claims for the television industry, aesthetics, and narrative resources for its logic of iteration, its popular nature, and the universalism of its story. Telenovela has an aesthetic of its own, we simply don't like it; it is just another taste.

KEYWORDS: *telenovela, aesthetics, melodrama*

*Una telenovela es una mujer que recibe 200 noticias.
 Dos buenas: una cuando conoce al tipo (capítulo 1) y
 la otra cuando se casa con él (capítulo 200).
 Las 198 noticias restantes son malas.*
 JOSÉ IGNACIO CABRUJAS (dramaturgo venezolano)

1. Estética de la repetición

Sí, la estética de la telenovela tiene tres marcas: 1) La estética de la repetición; el placer está en vivenciar otra vez la misma historia con variaciones breves. 2) La estética del fragmento; el televidente debe poder comprender cada momento de la historia sin conocer el antes o el después, el fragmento tiene sentido. 3) La estética de la dilación; el disfrute de la telenovela es que el final que todos nos sabemos se aplaza por doscientos capítulos; ese suspenso nos hace pensar que todo puede ser diferente.

2. Estética popular

Sí, la estética de la telenovela tiene un horizonte de gusto construido: el popular; ese del exceso, hecho de sentimentalidades y morales arcaicas y justicias del diente por diente, ojo por ojo; ése donde el amor es el principio de todas las cosas y el dinero es el corruptor espiritual de la sociedad.

3. Estética caribe

La telenovela nació en Cuba en el año 1952. Primero en el formato de la cuentería en las tabacaleras y luego con la radionovela de Félix B. Caignet *El derecho de nacer*. Y de Cuba al resto de América Latina. Desde entonces se lloran sus historias, se viven sus personajes, se debate su valor cultural y es el tema más común entre nosotros, los sentimentales. Ese exceso verbal, de colores y texturas del caribe llega a marcar la efervescencia de un formato que habita el destino y se resuelve en tono de melodrama. En el Caribe, la telenovela es parte de la vida, con ella se conversa y de ella se aprende.

4. Estética melodrama

La telenovela es un formato televisivo (abierto, continuo, reiterativo) que se cuenta, preferencialmente, en género/tono/modo melodramático. El melodrama surge con la revolución Francesa, cuando se creó la ilusión que todos los hombres y mujeres somos iguales ante el destino; allí apareció el melodrama como expresión y visibilidad de otro gusto, uno más oral, más expresivo desde lo sentimental, uno de juicios rotundos en lo moral.

5. Estéticas locales

La telenovela es un formato que se hace bajo los mismos criterios (amor + destino + mujeres puras + hombres equivocados + secretos) pero que en cada industria nacional adquiere su propio tono y estilo. Así, mientras los reyes de la telenovela, los mexicanos, construyen una retórica del exceso en los decorados, los diálogos, las morales; los venezolanos, quienes han creado obras inolvidables como *Cristal*, *Leonela* y *Por estas calles*, se olvidan de todo lo visual y se concentran en los personajes cliché, en las virtudes inmutables, los diálogos y las historias, en los conflictos culebreros para emocionar el alma. De otra parte viene Brasil con su toque neorrealista, su cámara participante, sus grandes escenarios de territorio y esa necesidad de construir esfera pública desde la telenovela. Argentina aporta el tono urbano y psicoanalizado, Chile un poco de humor y Colombia ironía y mujeres guerreras que transforman por sí mismas su destino.

6. La historias a contar

Fernando Gaitán, autor de *Café con aroma de mujer* y *Yo soy Betty, la fea* afirma que sólo hay seis historias en torno a las cuales han girado las telenovelas:

- Cenicienta (mujer pobre que no sabe que es rica se casa con príncipe).
- El Príncipe y el Mendigo (intercambio de papeles de dos personas idénticas).
- El Conde de Montecristo (la venganza por una injusticia, el crimen que no se cometió, la adopción de una identidad que no es la propia).
- Romeo y Julieta (el amor que vence todos los obstáculos, el duelo de familias).
- Cumbres borrascosas (el amor imposible, el posible incesto, conflicto de clases).
- Los miserables (La transformación de un personaje bueno en malo por un acto de injusticia, pero luego a raíz de un acto de bondad, vuelve a ser bueno).

7. Hacia la estética neutra

El escenario de más futuro industrial es la búsqueda de la fórmula de la telenovela perfecta. Buscando la industrialización y la globalización desde Miami, vía Telemundo, y desde México, vía Televisa, se crea la «neutralidad» como criterio que certifica la universalidad del relato. ¿Cuáles son las reglas de la neutralidad telenovelesca?

- Neutralidad creativa: No hay que buscar nada nuevo; hay que contar «mujer pura salva a hombre equivocado».
- Neutralidad de acento: No se hablará en el ritmo local y hay-que-hablar-lento, vocalizar en exceso y entonación mexicano-cubana.
- Neutralidad de territorios: Se vive en la ciudad y en el campo; sólo hay no lugares (espacios sin memoria).
- Neutralidad cultural: No hay referentes de identidad cultural identificables, existe «un latinoamericano», «un popular», «una amalgama» mexicano-caribe.
- Neutralidad moral: Los valores más aceptados por la mayoría de la gente son lo más conservador: Familia + Tradición + Propiedad + Sexo-pecado.
- Neutralidad expresiva: No se permitirán los juegos locales del lenguaje, ni las malas palabras.
- Neutralidad actoral: Se trabajará para un *Star System*. Se crean historias para los «star» (Thalia, Lucerito, Verónica Castro, Victoria Rufo, Lucía Méndez, Andrea del Boca, Natalia Oreiro).
- Neutralidad de personajes: Los personajes tienen que ser «totalmente» buenos o «totalmente» malos.
- Neutralidad narrativa: La historia se debe contar de conflicto en conflicto, de acción en acción. La narración debe ser de velocidad y acción.
- Neutralidad industrial: Se hará *remake* de los éxitos ya probados.

En síntesis, ser neutro-internacional en telenovelas significa responder al gusto Miami. Pura fórmula, puro *kitsch* mexicano-cubano, puro dinero, nada de significado.

8. Estéticas del mercado

Una encuesta realizada entre los usuarios de Terra.net (07/01/2006) mostró que las telenovelas favoritas de todos los tiempos son:

1. *El clon* (Brasil, 2002): Relata el amor entre Lucas y Jade, dos personas que viven en mundos tan opuestos como intrigantes; un amor apasionante pero prohibido entre una muchacha de descendencia musulmana y un joven brasileño, además de reflejar interesantes temas de actualidad como la clonación humana.

2. *Café con aroma de mujer* (Colombia, 1994): La historia de amor entre una recolectora de café a la que apodan Gaviota y Sebastián Vallejo, un acaudalado empresario; tiene como trasfondo el universo cafetero colombiano.

3. *Yo soy Betty, la fea* (Colombia, 2001): La historia de Beatriz Pinzón y Armando Mendoza cautivó a millones de televidentes en todo el mundo y marcó un antes y después en la forma de hacer telenovelas.

4. *Protagonistas de la Música: Rebecca y Daniel* (Telemundo, 2002): La historia de amor entre Rebecca y Daniel no corresponde a una telenovela, pero para los encuestados fue tan conmovedora y especial que se merece un lugar en el ranking de las historias de amor más recordadas de la televisión. En este caso, el romance entre Dani y Rebecca no contó con guiones y personajes de ficción. Fue una historia de amor que nació y creció dentro del estudio del *reality show* *Protagonistas de la Música* ante la mirada atenta de miles de televidentes.

5. *La mentira* (México, 1998): Una trama de suspenso, celos y traición. Narra la historia de amor entre Verónica y Demetrio, quienes mantenían un apasionado romance hasta que una mentira los puso al borde del desastre.

6. *Cristal* (Venezuela, 1980): Fue la primera telenovela que Venezuela exportó con rotundo éxito. La tormentosa historia de amor de Cristina y Luis Alfredo recorrió el mundo, dejando huellas en cada país.

7. *Corazón salvaje* (México): Se desarrolla en la costa Este de México de los años 1800 y se centra en el apasionado hombre conocido como «Juan del Diablo» y que vive solitario al borde del mar defendiendo el derecho de los pobres. Juan termina casándose con la prometida de su hermano Andrés, Mónica, quien lo descubre como el amor de su vida.

8. *Nano* (Argentina): Tuvo como protagonistas a una dulce maestra sordomuda, Camila y a Nano, un bello joven que trabaja en un oceanario y que, a su vez, jugaba a ser el Robin Hood de los 90. Camila y Nano se cruzan durante una visita de la maestra al oceanario y desde entonces Nano no puede borrarla de su mente.

9. *Terra nostra* (Brasil, 2002): Tiene como trasfondo la inmigración italiana a principios de siglo. La historia de amor entre Mateo y Juliana se inicia cuando los dos se conocen en un barco que zarpó de Italia hacia Brasil. Un brote de peste siembra la tragedia en el barco, separando a Mateo y a Juliana. Al llegar a Brasil, los dos hacen lo imposible para reencontrarse.

10. *Topacio* (Venezuela, 1986): La historia narra la vida de Topacio, una niña pobre y ciega que enamora a un joven que ha heredado una fortuna que no le corresponde. Topacio recupera la vista, pero debe luchar mucho para poder estar junto al amor de su vida.

9. Crear telenovela

Antes que crear, hay que reconocer los lugares desde donde la telenovela se produce. He aquí un listado de temas que se deben tener en cuenta a la hora de crear.

Cuando se escribe telenovelas no se puede nunca, pero nunca-nunca, irrespetar la memoria cultural y narrativa que tiene este formato en las audiencias; la gente sabe mucho de telenovelas, de tanto verlas.

La telenovela, sus personajes y sus autores son «como de la familia» de la gente. Por eso los productores no pueden ser infieles: hay que dejar de lavarse las manos diciendo que se produce «lo que quiere la gente» y hay que volver a respetar «la palabra», el escribir bien, la producción de la sociedad.

Una buena historia es todo lo que se necesita. Una buena historia es aquella que dice tantas veces «te amo» hasta que todos lo aprendemos. Una buena historia está llena de retórica y respeto por el gusto de los sectores populares.

Las historias de hoy no quieren personajes puros-puros o malos-malos, se buscan los matices, sobre todo el llamado héroe simpático o cordial. Hay que humanizar sin perder la referencia melodramática.

El poder de la telenovela está en los personajes. Ellos son los que generan la identificación y la magia. Muchas, la mayoría de historias fracasan por un mal *casting*.

La ley de la industria la dicta Miami/Telemundo y México/Televisa. El público que importa es chicano, quiere hablar en español y busca a través de las historias recuperar lo que dejó culturalmente en su país de origen.

10. Estudiar telenovela

¿Por qué estudiar la telenovela?

Las telenovelas son un modo de contar propio de América Latina; sus lógicas de narración interesan para comprendernos como sociedad.

La telenovela es nuestra industria cultural de exportación.

Las telenovelas son «lo más importante de lo menos importante» para que la gente «viva» la vida.

Las telenovelas establecen los puntos de referencia más comunes que tenemos como sociedad.

América Latina está mejor representada en las telenovelas que en los informativos de tevé.

El argumento central de estudio lo expuso el maestro Jesús Martín Barbero: «La telenovela representa la lucha por el reconocimiento latinoamericano. Somos un pueblo aún en búsqueda de nuestra identidad».

Referencias

- MARTÍN BARBERO, Jesús y Germán REY. (1999). *Los ejercicios del ver*. Barcelona: Gedisa.
- MARTÍN BARBERO, Jesús y Sonia MUÑOZ. (1992). *Televisión y melodrama*. Tercer Mundo: Bogotá.
- REY, Germán. (1994). «Ese inmenso salón de espejos: La telenovela colombiana en los 80 y 90». En *Historia de una travesía* (pp. 436-437). Bogotá: Inravisión.

- . (1999). «El encuentro de las tradiciones: el dramatizado televisivo». *Revista Gaceta* (Bogotá: Ministerio de Cultura), 44/45.
- RINCÓN, Omar. (2001a). *Relatos y memorias leves de nación*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- . (2001b). *La televisión: una de las pocas cosas que juntan en Colombia*. Brasil: Projeto de estudio coletivo de TV na America Latina: Historia e perspectivas. Cátedra Unesco.

Dos gelatinas en el teatro documental contemporáneo

Two gelatins in the contemporary documentary theatre

ANDRÉS KALAWSKI ISLA

Escuela de Teatro

Pontificia Universidad Católica de Chile

51

resumen

Estudio exploratorio de dos mecanismos de estructuración en el teatro documental contemporáneo, que propone la idea de gelatina para referirse a la forma en que la inclusión de estos procedimientos, intertextualidad y testimonio, cohesionan las obras.

PALABRAS CLAVE: *teatro documental, intertextualidad, testimonio, gelatina*

abstract

Exploratory study of two mechanisms structuring some plays in the contemporary documentary theatre. It proposes the idea of gelatin, to be referred to the form in which the inclusion of these procedures, intertextuality and testimonio, unites the works.

KEYWORDS: *documentary theatre, intertextuality, testimonio, gelatin*

*Una buena parte de la dramaturgia más contemporánea
comparte una característica con otra buena parte del teatro tradicional
y de la dramaturgia realista: el aburrimiento.*

IÑIGO RAMÍREZ, *Prólogo a La escala humana de Javier Dualte y otros*

*No pretendo transformarte,
solamente si prestamos atención
ahí está el arte.*

CHRISTIAN CASTRO, «No hace falta»

*De gelatina, parece gelatina,
la miro y me fascina con su forma de bailar.
Como gelatina, yo te voy a devorar.*

LOS NIETOS DEL FUTURO, «Gelatina»

I. Documento, fragmento y unidad

Todo el que escribe, denuncia. No necesariamente al culpable sino al hecho mismo. La escritura denuncia, fijándola, a la realidad, hecha para pasar. La receta denuncia la comida listando sus ingredientes y explicitando sus procedimientos. La receta no es tanto una fórmula para reproducir como una forma de denunciar la comida, arte efímero.

El teatro también es un arte efímero del que es necesario denunciar sus procedimientos y sus ingredientes para decidir su fecha de vencimiento. En este texto intentaré aislar en dos de sus variantes un ingrediente esencial del teatro documental contemporáneo: la gelatina.

Es irritante ver cómo tantos estudios y estudiosos destacan la fragmentación como rasgo esencial del teatro de nuestros días. Me recuerdan a los que se fascinan viendo volar las esquirlas cuando estalla cerca una bomba. Olvidan el problema central. ¿Cómo conseguimos (los productores) y distinguimos (los receptores) la unidad de un conjunto de fragmentos? Porque la unidad está ahí, precaria, pasajera, temblorosa.

La gelatina es un ingrediente que, por efecto de la cocción, deviene estructura, genera unidad. Suspende como por magia en el aire los pedacitos de carne o fruta y permite que la preparación se sostenga, temblorosa, con la forma de un recipiente que ya no está allí. Esta idea no pretende ser despectiva ni burlesca, sino capturar las ideas de precariedad y artesanía en la construcción, como en una preparación culinaria. A continuación examinaremos dos ingredientes que son a la vez tema, procedimiento y estructura en cierta parte del teatro contemporáneo: el testimonio y la intertextualidad.¹

No quisiera volver a las estériles disputas entre escenocentrismo y

¹ Estos procedimientos no son exclusivos ni excluyentes, sino son los que he podido sistematizar.

logocentrismo que saltan desde cualquier cajón cuando de teatro se trata, intentando una reducción binaria entre una cierta escritura y un cierto espectáculo para decidir cuál determina cuál. Para evitarlas, en este artículo entenderemos el teatro como un conjunto de prácticas interdependientes que, aunque diferenciadas, poseen una unidad estética que las conecta. De manera que pasaremos como si nada entre la literatura dramática y la puesta en escena.

Entenderemos por contemporáneo, exactamente, lo que ha vivido junto a nosotros en el tiempo. Esto, que podría ser válido hasta para el pobre Esquilo, se restringirá a una unidad de textos y espectáculo concebida entre mi nacimiento (1977) y este momento. Éste es un límite tan arbitrario como cualquiera, que sólo pretende facilitar la exposición. Aunque ambas variantes de la gelatina aparecen a fines de los años sesenta del siglo pasado, es durante la década siguiente que cuaja, y los ejemplos se vuelven más abundantes. Espero que los vínculos que se corten al segmentar, como la rica relación del teatro contemporáneo con las representaciones medievales, sean compensados por el detalle que se logre en el acercamiento.

Dentro de esa extensión del tiempo, nos vamos a interesar por el teatro documental. El teatro documental es una variante del teatro que se asume político, aunque no se asigne a sí mismo el carácter documental. Heredero de Piscator y de Brecht, el teatro documental tomó forma en los años sesenta del siglo pasado y tuvo un gran desarrollo en Alemania, por ejemplo, en los trabajos de Peter Weiss. Su identidad está dada por su pretensión de referencia, debida, por una parte, al conocimiento previo de los espectadores de los hechos señalados y, por otra, a las marcas lingüísticas y los gestos que apuntan a que el público (lectores/espectadores) considere el contenido de la obra como referido a «hechos» (Cohen, 1998).

Este teatro es documental no tanto porque produce documentos, sino porque los utiliza. De esta manera se instala dentro del territorio artístico, pero apuntando hacia fuera. Como señala Cohen:

El teatro documental usa hechos, documentos y cifras auténticas como materia prima de la misma forma en que otros tipos de dramas usa eventos imaginados y personajes. El concepto del material preexistente como tema de la creación artística fue propagado por los artistas y teóricos de izquierda en la Unión Soviética y Alemania a partir de los años veinte del siglo pasado. Señaló un rechazo de la noción burguesa del proceso creativo como intuitivo, incluso místico, que se había desarrollado a la vuelta del siglo [...]

Al mismo tiempo no hay duda que estas obras pertenecen al reino de la literatura y el arte. Para los asistentes al teatro, el contexto institucional de una obra como *La indagación* es el mismo que si estuvieran viendo una obra de Tennessee Williams, mientras que para los lectores la página de título del libro anuncia claramente «una nueva obra de Peter Weiss, autor

de *Marat/Sade*». La fusión de estos dos modos del discurso, la imposibilidad para el lector o del espectador de distinguir entre el registro histórico y su representación literaria, es el elemento que define el teatro documental (1998).²

II. Intertextualidad

1. AMPUTANDO A SHAKESPEARE

Desde que se mencionó por primera vez en un artículo (véase Kristeva, 1967), el término «intertextualidad» se ha usado en sentidos tan distintos que ha terminado por significar casi nada.³ Eso mismo le ha ocurrido también a la palabra «perro», sin que por ello desaparezcan los perros ni dejemos de ser capaces de ponernos de acuerdo en los límites consensuales de un quiltro.⁴

Sería ingenuo pretender que esta fuera la primera revelación, la epifanía de la intertextualidad en el teatro. La literatura al respecto abunda, pero no pasa de verla como un rasgo característico de la posmodernidad (o modernidad tardía o periférica), sin ahondar en lo que la intertextualidad tiene de estructura cohesiva, de gelatina, en cierto teatro.

Entenderemos aquí por «intertextualidad» el conjunto de relaciones que los textos⁵ establecen entre sí. No se trata de las relaciones que establecen los lectores, sino las que establecen los textos, sobre el conjunto de conocimientos y expectativas de los lectores. Ahora bien, moviéndonos del todo a la parte sin ir de la periferia al centro, podemos distinguir la intertextualidad

² The DT uses facts, documents and authentic figures as raw material in the same way other types of drama use imagined events and characters. The concept of the preexisting material as the matter of artistic creation was propagated by artists and theoreticians of the left in the Soviet Union and Germany from the 1920s. It signaled a rejection of the bourgeois notion of the creative process as intuitive, even mystical, which had evolved by the turn of the century. [...]

At the same time there is no doubt that these works belong to the realm of literature, and art. For the theatergoers the institutional context of a play like *The Investigation* is the same as if they were seeing a play by Tennessee Williams, while for the readers the title page of the book clearly announces «a new play by Peter Weiss—author of *Marat/Sade*.» The fusion of these two modes of discourse, the impossibility for the reader or spectator to distinguish between the historical record and its literary representation, is the defining element of the DT.

³ Para una visión panorámica de los diferentes usos que han hecho los teóricos de este concepto, véase, por ejemplo, Martínez (2001).

⁴ Según el diccionario de la RAE: «Perro y, en particular, el que no es de raza».

⁵ Texto, aquí, puede entenderse como una manifestación discursiva, emitida por cualquier medio, fijada mediante la escritura para su estudio.

como componente de la comunicación (especialmente de la artística), la intertextualidad como actitud creadora (o conjunto de procedimientos), y la intertextualidad como gelatina.

Reconocer la intertextualidad como parte de la comunicación es reconocer que, como decía Bajtín:

Los enunciados no son indiferentes entre sí, no son autosuficientes, se conocen mutuamente y se reflejan unos en otros [...] Un enunciado está colmado de ecos y de recuerdos de otros enunciados, a los cuales está enlazado en el interior de una esfera común del intercambio verbal (2002: 298).

Los enunciados, al ser partes de un proceso interactivo y recursivo, se crean entre sí, casi con independencia de sus autores. Casi. Esto es tan antiguo como el lenguaje y puede rastrearse en obras muy antiguas tanto como en intercambios verbales cotidianos. Es en este sentido en que es válida la idea de Barthes de que todo texto es un intertexto (Martínez, 2001: 58).

La intertextualidad como actitud creadora, es la marca y uso deliberado de estas relaciones entre los enunciados al interior de una obra artística, creando un relieve que obliga al receptor a vincular la obra con un conjunto de otros textos. Esto es válido tanto para las citas y referencias, que son formas de presencia, como para las huellas y amputaciones, que son formas de ausencia. Una de las variantes de la intertextualidad como actitud creadora es la intertextualidad gelatinosa.

Una intertextualidad gelatinosa tiene lugar cuando se alteran los niveles de texto y comentario. Suponemos que el texto es (contiene, produce) el sentido de una manifestación discursiva, mientras el comentario es una forma prescindible de diálogo interno que bordea el adorno. En las obras que se crean con gelatina intertextual, el texto (la fábula, el diálogo) ha sido amputado y los comentarios han crecido para ocupar el espacio del texto.

Lo que cohesiona estas obras es la referencia a un corpus textual bien determinado. Ejemplos ilustres de este tipo de teatro son *Hamletmachine* (RDA, 1977), de Heiner Müller y *Rey Lear* (Madrid, 1997), de Rodrigo García.⁶ En ellas, la fábula de la correspondiente obra de Shakespeare no es narrada ni dramatizada (actualizada mediante la interacción presente de los locutores) como tal. La historia es indicada y los comportamientos de aquellos presentes en el escenario cobran sentido en la ausencia y comentario de los personajes y situaciones de Shakespeare.

Es necesario distinguir esta gelatina de la mera versión, parodia o recontextualización de una fábula, como ocurre, por ejemplo en *Edipo asesor* (Santiago de Chile, 2001) de Benjamín Galemiri. La gelatina intertextual

⁶ Uno entre muchos ejemplos más recientes que podríamos mencionar: *Julio César (mar)* de Moffat /Albornoz (Santiago de Chile, 2005).

abusa de la fragmentación precisamente para evitar actualizar la fábula mediante la narración o la dramatización. Sólo se conservan alusiones. Al igual que en el comentario, se refiere el texto sin repetirlo.

La intertextualidad orienta y estructura estas obras dramáticas y puestas en escena. La obra llena el espacio de la diferencia entre el corpus textual (en estos casos el mundo de Shakespeare) y el mundo fuera del teatro en el que las obras de Shakespeare son imposibles, inaceptables, en el sentido que señalaba Brecht:

El teatro ha caído por esto en desuso; éste no puede representar fenómenos y procesos contemporáneos con los medios que tiene a su disposición, como tampoco podría un novelista tradicional describir la especulación del café, la exportación de puercos o la escasez de vivienda (en de Toro, 1987: 226).

La imposibilidad de referirse directamente a los fenómenos y procesos actuales obliga a comentarlos elípticamente. Escenario y actores son nuevos comentarios de un sistema que superpone capas autorales. En ausencia del texto de Shakespeare, se incorporan materiales documentales: distintos tipos de registro y testimonio (ficticio en su mayoría) en que los personajes y los actores muestran su situación y la comparan con el texto ausente.

El carácter fragmentario de estos textos suele sorprender a los observadores, pero, en realidad, aquí no hay fragmentación sino gelatina. Cada fragmento se sostiene suspendido por una estructura que está a su alrededor, fuera de la obra y que da sentido y cohesión al conjunto. El objeto de la obra está situado fuera de ella. La obra es un documento que hace referencia a algo fuera de ella. Por cierto, de cualquier obra artística puede desprenderse la referencia al mundo en el que fue concebida, pero en estos casos existe una intención (o voluntad) de referirse a hechos verificables y compartidos por creadores y espectadores.

Pero la referencialidad de estas obras no se agota en este corpus textual. El comentario cobra sentido en tanto se hace presente a los espectadores un cierto estado de las cosas que puede compararse con la obra de Shakespeare. De manera que las obras no son comprensibles sin un cierto conocimiento de ciertos textos combinado a un cierto conocimiento del estado de las cosas. Comparan el mundo y Shakespeare «mundizando» a Shakespeare y «shakesperiendo» el mundo. De esta manera se rompe cualquier jerarquía en el binomio realidad/arte, quedando ambos registros discursivos denunciados entre sí, a la vez que se apoyan uno en el otro.⁷

⁷ Traiga a la memoria el lector la manida imagen del techo cuyas partes se sostienen al estar en oposición.

El arte y la alta cultura aparecen ligados al mundo. Recordamos que las grandes obras artísticas de la humanidad son producto del horror y la miseria, pero también que la realidad no sólo engendra el arte sino es engendrada por él. La realidad es un texto, un intertexto, un comentario. Al ser la realidad irrepresentable por los medios conocidos y los medios conocidos (el corpus textual, pero también el bagaje estilístico) inaceptable para este estado de cosas y, al mismo tiempo, irrenunciable por su belleza y su importancia en el desarrollo histórico, sólo le queda a los creadores no mostrar objetos sino «cantar la diferencia», Violeta dixit.

2. DAN BROWN Y LA REVOLUCIÓN

Convertir la obra en comentario es útil para evitar a los monstruos paralelos de la parodia destructiva y el homenaje obsecuente que acechan en los intentos de actualización y adaptación. Bien podríamos hablar de la gelatina intertextual como una forma de «desadaptación» que revela la diferencia, como dijimos más arriba.

Sin embargo, el uso de la intertextualidad para cohesionar una obra no logra denunciar la obra de alta cultura como manifestación del horror pues, aunque no la actualice, la necesita, la presupone. Lo representado es la distancia entre dos presupuestos, el mundo y la cultura. La gelatina intertextual supone dos imposibilidades. El texto (Shakespeare en los que hemos mencionado) es bello pero inaceptable, porque el mundo ha cambiado; pero el mundo no puede ser representado, al menos no como tal. Debe ser filtrado en un colador respetable.

El uso de las palabras de otro puede servir para tratar de conservar parte del prestigio del que habló primero. De la misma forma en que Dan Brown escribe una novela policial sobre grandes obras de arte o literatura (La Mona Lisa, La Divina Comedia, las esculturas del Vaticano y un largo etcétera.) que se supone conserva parte de la excelencia de la obra que menciona en sus páginas; de la misma forma en que al escribir un ensayo incrustamos las voces de otros que hablaron antes, para defendernos; la obra de gelatina intertextual no renuncia a perfumarse con las Grandes Obras de la Humanidad (así, con mayúscula). Se hace su continuadora y por esa vía anula la crítica de los que no desean una transformación profunda de la sociedad.

Al mismo tiempo, al tomar un corpus textual (normalmente antiguo) como molde y situarlo fuera de sí, comete la triste miopía de homologar esa primera obra a su época, olvidando que «todo existe sólo en cuanto se transforma, o sea, está en contradicción consigo mismo» (Brecht, 1963: párrafo 45).

III. Testimonio

1. EL MARGEN DEL HORROR

Aunque podríamos aventurar que el testimonio, como modalidad discursiva, es casi tan antiguo como la humanidad que conversa, el estudio del testimonio en el arte⁸ es relativamente reciente. Su aparición en el baile estético estuvo determinada, principalmente, por dos fenómenos (Beverley, 1996: 25-6). Primero, la aparición de testimonios sobre la experiencia en los campos nazi y, segundo, el desarrollo de una estética de izquierda en Latinoamérica durante los años sesenta del siglo pasado, explicitada en 1970 con la decisión de la Casa de las Américas en Cuba de incluir el testimonio dentro de sus concursos literarios.

A partir de ese punto comienza un debate que aún no concluye, no sólo sobre el carácter literario o artístico del testimonio, sino alrededor de su misma definición. Es necesario, entonces, delimitar nuestro objeto de estudio:

¿Qué clase de discurso sería en definitiva el testimonio? Para empezar, es siempre un relato en primera persona: en él alguien, un yo, habla y dice haber visto u oído tal o cual cosa, y lo que dice es un elemento de prueba, que establece o contribuye a establecer una verdad, cualquiera que sea (Morales, 2001: 23-4).

Lo anterior, hasta ahí, es válido para casi cualquier relato en primera persona. La única restricción formal que impone (enunciación en primera persona) deja afuera relatos elaborados en un mundo mental trastornado en los que el hablante se ha escindido de sí mismo.

Pero mirando de más cerca, sabemos que para producir este relato de un yo que afirma haber visto, necesitamos recrear su habla. El testimonio es un «simulacro literario de oralidad» (Beverley, 1996: 26; mi traducción).⁹ ¿Y qué es esto que dice haber visto u oído? Siempre es algo que lo afecta, algo urgente, tan urgente que impediría darse el lujo de dudar de su referencialidad (Gugelberger, 1996:10).

La urgencia de la situación denunciada está dada por el sufrimiento que le produce al testigo. Tanto es el sufrimiento que causa, que el testigo no consigue nombrarlo adecuadamente. El hecho que da origen al testimonio no se nombra (Castro, 1994: 1). Los testigos rodean sin poder nombrar adecuadamente la causa de la fragmentación de su relato (Agamben, 2000: 33). Podríamos decir que el relato tiene al centro una fuerza oculta que lo es-

⁸ Comenzando por la literatura que, a pesar de casi todo el siglo XX, es un arte.

⁹ Decimos simulacro y no oralidad a secas porque el testigo es traducido. Sobre esto volveremos más adelante.

estructura. A esta fuerza la llamaremos trauma, entendiéndolo como cualquier hecho que, al ser representado en la conciencia del sujeto le causa una «agonía psíquica» (Cyrulnik, 2003: 67).

Este enorme sufrimiento impide que el testigo esté instalado en el discurso hegemónico. El testimonio es siempre testimonio del margen:

Instala en el centro de su escenario discursivo la 'voz' del subordinado [...] Es una voz, además, a la que se le suele atribuir la condición de 'ejemplar'. La ejemplaridad consistiría en que es una voz de 'resistencia' (frente al poder hegemónico), que habla desde y por una clase social o una etnia sojuzgadas, y que contiene los elementos que permiten desconstruir una historia 'oficial' y construir otra, instalando así una verdad hasta entonces oculta o reprimida (Morales, 2001: 21-2).

Esta nueva «verdad», debe entenderse en el sentido de un cierto estado de las cosas, de una correspondencia entre hechos narrados y mundo. El testimonio es un documento, una referencia. Mientras Ricoeur (1983:13-4) establece una continuidad entre todos los posibles sentidos del testimonio, para Agamben (2000: 13) esta referencia puede tener dos sentidos: el establecimiento de una verdad como mediación en un conflicto (verdad = justicia), o la declaración de una experiencia vivida. En esta última variante, lo importante no es tanto lo visto u oído, como haber visto y oído.

Nos quedaremos aquí con el segundo sentido del testimonio. Una voz que viene desde los márgenes de la «verdad oficial», una voz ejemplar que da cuenta del narrador mediante la narración de un cierto momento o una serie de momentos que lo definen y crean una nueva verdad. Si entendemos la verdad oficial como lo «aceptable», el testimonio es la aparición de un sujeto inaceptable que se narra en torno a un trauma.

En la medida en que este testimonio no se construye como un relato judicial, es decir, no busca establecer la repartición de culpas sino la constatación y la comprensión, la verdad se homologa al sentido. El testimonio es un discurso innegable. Un inaceptable innegable. Él (o ella, o eso) estuvo ahí y sobrevivió para contarlo. El rol privilegiado lo tiene el testigo. El testigo como sobreviviente está entronizado aquí. El recordante es autoridad absoluta. Su experiencia contiene una verdad que se cifra en silencio y a la cual sólo pueden acceder los iniciados en lo terrible. Esta experiencia debe ser transmitida a un interlocutor necesariamente distinto del testigo (Beverly, 1996: 30).

El discurso del testimonio, en tanto palabra del subalterno, es discurso marginal y anormal. Es anormal desde la fragmentación de su narración. Según el neurólogo y escritor Oliver Sacks, una persona normal es aquella capaz de contar su propia historia, de verse a sí misma como viniendo desde un punto, estando en un lugar y yendo en una dirección (Carrière, 1993: 131).

Esta causalidad escondida en la sucesión de los hechos se ha parcelado, volviendo la lucha por la obtención de un relato «normal» de sí mismo una nueva forma de concebir la idea de conflicto dramático. El pensamiento es marginal por los sujetos elegidos para narrar,¹⁰ pero también porque su forma de pensar es elíptica y fragmentaria. El testimonio es testimonio de lo incomprensible de manera incomprensible, bien porque el dolor destruyó ese lenguaje, bien porque aprendió a hablar así para sobrevivir: «We speak in code, we survivors, and this code cannot be broken, cannot be deciphered by anyone who is not a survivor» (Wiesel, en Cohen, 1998).

Por lo tanto, el testigo debe ser traducido (Agamben, 2000: 34; también Sklodowska, 1996: 90) y es la necesidad y al mismo tiempo la imposibilidad de la traducción de ese testimonio la que funda lo poético (Agamben, 2000: 36), por lo que no deberíamos permanecer en el testimonio como documento, como dato, sino como una literatura del subordinado fundada en la imposibilidad del nombrar y en la mediación que elabora el discurso subordinado para hacerlo comprensible.

Podríamos pensar que esta mediación es una nueva forma de dominación del subordinado. No es el caso. Esta traducción, esta edición (en el sentido cinematográfico) crea una tensión de la que, en contra de lo que opina Subercaseaux (1991: 194), brota su configuración estética, en el sentido de la posibilidad de contemplarlo. El testimonio se traduce para la mejor comprensión racional, pero también para disminuir la angustia que el testimonio «en directo» nos produce (Cyrulnik, 2003: 164). El peligro de este procedimiento no está en el filtro del discurso del otro sino en la fascinación que nos produce su incapacidad de nombrar el horror, que podría llevarnos a la idolatría del trauma (Agamben, 2000: 37).

Según Adel Hakim, la tragedia da cuenta de las causas del horror, del «proceso lógico que desencadena la violencia» (2002: 51). Si esto es así, entonces el teatro testimonial sería el complemento perfecto de la tragedia. Ésta es el teatro de los poderosos que muestra las causas del horror, aquél, el teatro de los marginales que muestra sus consecuencias. El horror mismo, Horacio dixit, queda fuera del escenario.

2. EL TRONO DEL SUBORDINADO

Aclarado el sentido y los alcances del término testimonio, explicitemos entonces de qué hablamos al decir «teatro documental de gelatina testimonial». Nuevamente vamos a movernos de lo general a lo específico sin ir hacia el centro. Hay que distinguir el teatro que simplemente usa testimo-

¹⁰ En la *Trilogía testimonial* del Teatro de la Memoria: prostitutas travestidos de provincia, reos por crímenes pasionales y artistas de circo pobre. En los montajes de Romeau, reos a los cuales ya se los ha declarado culpables.

nios, el que pretende ser testimonio, y aquél en el que el testimonio y sus características estructuran la obra, que es el que nos interesa. No nos interesa aquel en que el testimonio es un material más que se disuelve en una estructura dramática tradicional,¹¹ ni el que pretende que la obra sea en el sentido judicial del testimonio;¹² el testimonio como ingrediente que deviene estructura, para allá vamos. La fragmentación del relato, su atenuación, la mostración del testigo en el acto de testimoniar más que la ilustración del testimonio predominan en este tipo de obras. Más que actuar, más que narrar, se piensa (Castro, 1991: 46).

Estas obras, por lo tanto, tienen más unidad temática que de cualquier otro tipo. No son, aunque alguien pudiera pensarlo, un ejercicio narrativo llevado al teatro. Ricoeur (1983: 16) nos recuerda que el testimonio es, más que un relato, una acción, y más que una acción, una presencia.

Ejemplos ilustres de gelatina testimonial son la *Trilogía testimonial*, de Alfredo Castro (Santiago de Chile, 1990-3)¹³ y *Pabellón 2-Rematadas*, de Jacqueline Romeau (Santiago de Chile, 1999). Este tipo de obras, curiosamente, ha tenido su mayor auge en Sudamérica después de recobrada la democracia. Podríamos listar, por ejemplo, la colección de *Textos balbuceantes* de Pavlovsky (Buenos Aires, 1999), y *A propósito de la duda* de Patricia Zangaro (Buenos Aires, 2000). Por cierto, las fronteras de este tipo de obra aún no están trazadas.¹⁴

Podríamos decir que existe una tiranía de estetización del horror (cf. Agamben, 2000: 36) que supone que la vivencia debe someterse a las leyes de construcción dramática para sufrir una especie de transmutación salvadora. Sabemos, sin embargo, que la belleza no detiene al horror. El cambio enorme que significó en nuestro teatro la sola mención de sujetos como los que protagonizan las obras de la *Trilogía testimonial*, no puede menospreciarse en la constatación de la nueva discriminación que sufren estos sujetos al ser reemplazados por bellos actores que conocen el oficio. Sin embargo, lo que

¹¹ Como ocurre, por ejemplo en *Retablo de Yumbel*, de Isidora Aguirre, escrita en 1987, durante la dictadura de Pinochet. En esta obra, utilizando una estructura de ficciones superpuestas a propósito de las persecuciones a los cristianos durante el Imperio Romano, se denuncian los asesinatos y atropellos del régimen militar. La autora trabajó con testimonios de familiares de detenidos desaparecidos y ejecutados políticos.

¹² Como podrían ser consideradas algunas obras de la compañía Ictus bajo la dictadura de Pinochet o las obras de denuncia escritas a propósito de la guerra civil chilena de 1891.

¹³ *La manzana de Adán*, basada en el libro homónimo de Claudia Donoso y Paz Errázuriz; *Las historias de la sangre*, con testimonios «elaborados simbólicamente» por Francesca Lombardo; *Los días tuertos*, también con textos de Claudia Donoso.

¹⁴ ¿Puede incluirse aquí, por ejemplo, *Cruzadas*, de Michel Azama?

esta nueva mirada sobre la marginalidad trae quizá sea justamente la necesidad de superarla.

Algo así sucedió con la obra *Pabellón 2-Rematadas*, en la que un grupo de mujeres condenadas por distintos delitos construían una puesta en escena a partir de sus propios testimonios. No se trataba ya de testigos traducidos, sino de presencias puras. Pero también aquí se presenta una nueva tiranía, el testigo es también un tirano, que adquiere una suerte de aura por haber estado efectivamente ahí. Nadie puede dudar del relato ni de la relación que establece con lo que relata. El teatro como entramado de voces distintas desaparece bajo el peso de la versión única autorizada.

3. CABALLOS QUE NO SE PONEN DE ACUERDO

Hemos dicho más arriba que el testimonio se organizaba alrededor de un trauma. El testigo es aquel que ha logrado sobrevivirlo y lo cuenta ahora para espectadores que no han pasado por esa experiencia. Cyrulnik (2003: 67) establece la capacidad de narrar el sufrimiento propio como uno de los pilares del proceso de recuperación postraumática, pero establece también (68) el peligro de la veneración, la entronización del que intenta narrar su trauma, desatando el apetito sádico del espectador, que se relaciona de manera ambivalente con el testigo, oscilando entre la piedad y el temor¹⁵ que produce una víctima, ya que las víctimas, suponemos, siempre quedan de alguna manera contagiadas por haber estado demasiado cerca del mal. Conocen su secreto (Cyrulnik, 2005: 40).

De manera que el testimonio cabalga en el aire, movido por caballos que avanzan en direcciones opuestas. La primera oposición que tensiona al testigo es la de, por una parte, objetivizar para no aumentar el dolor del trauma con la humillación de la piedad y borrar sus marcas subjetivas para que la gente pueda constatar los hechos del relato. Por otra parte, necesita particularizar para volverse verosímil y mostrar el efecto de la experiencia traumática (Zangaro, 2003: 66-7).

Pero mucho más difícil, el testimonio se entrapa en la paradoja de la denuncia. El relato, si cumple su efecto terapéutico sobre el testigo, podría ayudar a superar el trauma. Eso sería terrible, porque entonces ya no podríamos denunciarlo. El testigo perdería su carácter de representante del grupo traumatizado y el hecho traumatizado. Si él (o ella o eso) lo superó, ¿qué necesidad hay de que la sociedad en su conjunto haga algo? De manera que para provocar cambios, el teatro documental de gelatina testimonial debe ser antiterapéutico y debe, además, estar en permanente búsqueda. Una vez

¹⁵ ¿Podemos suponer que entonces el testimonio produce la catarsis en su sentido original?

que instala una comunidad dentro del escenario, «mueve el margen al centro y el margen pierde su poder contrahegemónico» (Gugelberger, 1996: 2, mi traducción).

Un aspecto muy interesante de este teatro, que podría resultar terapéutico a nivel social, es la constatación de que esta contradicción del testimonio que se resiste a superar el trauma, existe incluso en la conciencia de los mismos testigos, quienes, si logran reorganizar su vida y dejar el odio, estarían traicionando al grupo de sufrientes que representan: «Podría pasar que le dejases de odiar y con ello traicionaras a los muertos» (Tabori, 1998: 152).

IV. La omisión que prestigia y su futuro

Es casi un lugar común trazar una línea genética del teatro contemporáneo que nace en el supuesto fracaso de la comunicación entre los personajes de Chéjov¹⁶ pasando por la acción caprichosa del teatro del absurdo para llegar a los sujetos fragmentados en el teatro actual. Pero esta idea se salta, quizá por conveniencia, la fuerza del teatro político que, desde Piscator en adelante, marca los escenarios. La fragmentación en las gelatinas que hemos revisado está más ligada a una necesidad temática (los comentarios a un texto shakesperiano irrepresentable en este mundo tan poco isabelino) o una característica del referente (nadie pretenderá concatenación lógica y silogismos completos en el relato de una mujer traumatizada por sus propios crímenes y la violencia de su entorno) que la herencia de una estética del absurdo. La fragmentación no es causa del teatro sino de las necesidades de una comunicación política que desplaza el centro.

Puede que sea el momento de volver a encontrar el centro del escenario. Al igual que en *Las meninas* de Velásquez, el centro que estructura la representación (los reyes, al parecer, reflejados en el espejo al fondo de la escena) está puesto fuera del cuadro en estas dos variantes de teatro en gelatina. Hay realidades y textos que no se pueden representar, sólo indicar y presuponer para discutir. Pero se corre el riesgo de que el centro, por no estar contenido en la obra, se traslade o desaparezca y la obra pierda su cohesión otorgada desde afuera y, más grave, el de la adoración a lo invisible, cultivando la reverencia a algo por su imposibilidad de representarlo, transformando el teatro en arte de ocultamiento.

Hemos revisado dos formas de cohesionar obras de teatro mediante las palabras de otros. La intertextualidad, como una especie de omisión sistemática del texto clásico que se suponía íbamos a contar y su reemplazo por comentarios y material documental del estado de las cosas común entre

¹⁶ Lo que no es más que un error de interpretación que no es el momento de aclarar.

público y actores. El testimonio, una apropiación de la palabra de sujetos marginales que luchan fragmentadamente por ordenar de manera causal y nombrar el horror que los fragmenta.

En los dos modelos que hemos revisado, el prestigio viene acompañado con la exclusión de los primeros autores del discurso (Shakespeare, por ejemplo, en la intertextualidad; los testigos, criminales, por ejemplo, en el testimonial). Tenemos dos modelos, dos recetas que podríamos reproducir. Pero a veces, cuando conocemos el camino ya no nos interesa recorrerlo. Nos gustaba la ilusión del misterio, la sensación de extravío.

Podríamos, si no nos gustaran las metáforas culinarias, hablar de exoesqueleto y no de gelatina. Pero la precariedad de la gelatina parece adecuada. También su engañosa transparencia que mantiene flotando los fragmentos. Se puede estructurar una obra de teatro con intertexto y testimonio. Se pudo. Falta mucho por estudiar en estos modelos de teatro, ¿faltará también mucho por hacer? Ahora que tenemos las recetas, ahora que hemos transformado en guiso el hechizo misterioso podemos leer de nuevo el menú y decidir si es verdaderamente eso lo que queremos comer o si es hora de buscar ingredientes nuevos.

Referencias

- AGAMBEN, Giorgio. (2000). *Lo que queda de Auschwitz*. Trad. Antonio G. Cuspina. Valencia: Pre-Textos.
- BAJTÍN, Mijail. (2002). *Estética de la creación verbal*. Trad. Tatiana Bubnova. Buenos Aires: Siglo XXI.
- BEVERLY, John. (1996). «The margin and the center: on *testimonio*». En Georg Gugelberger (ed.), *The real thing. Testimonial discourse and Latin America*. Durham: Duke University Press.
- BRECHT, Bertold. (1963). *Breviario de estética teatral*. Trad. Raúl Sciarretta. Buenos Aires: La Rosa Blindada.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. (1993). *Raconter une histoire*. París: Femis.
- CASTRO, Alfredo. (1991). «Vagando por los márgenes». *Apuntes*, 101: 45-9.
- . (1994?). *Trilogía testimonial: 1990-1993*. s.d.
- COHEN, Robert. (1998). «The political aesthetics of holocaust literature: Peter Weiss's the investigation and its critics». En *History and Memory* (Indiana University Press), 10 (2). Obtenido desde <<http://iupjournals.org/history/ham10-2.html>>.
- CYRULNIK, Boris. (2005). *El amor que nos cura*. Trad. Tomás Fernández. Barcelona: Gedisa.
- . (2003). *El murmullo de los fantasmas*. Trad. Tomás Fernández. Barcelona: Gedisa.
- DE TORO, Fernando. (1987). *Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo*. Buenos Aires: Galerna.

- GUGELBERGER, Georg. (1996). «Institutionalization of transgression: Testimonial discourse and beyond». En Georg Gugelberger (ed.), *The real thing. Testimonial discourse and Latin America*. Durham: Duke University Press.
- HAKIM, Adel. (2002). «Opciones dramáticas y posturas políticas». *Apuntes*, 121: 49-63.
- KRISTEVA, Julia. (1967). «Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman». *Critique*, 239.
- MARTÍNEZ, José Enrique. (2001). *La intertextualidad literaria*. Madrid: Cátedra.
- MORALES, Leonidas. (2001). *La escritura de al lado: géneros referenciales*. Santiago: Cuarto Propio.
- RICOEUR, Paul. (1983). *Texto, testimonio y narración*. Trad. Victoria Undurraga. Santiago: Andrés Bello.
- SKŁODOWSKA, Elzbieta. (1996). «Spanish american testimonial novel: some afterthoughts». En Georg Gugelberger (ed.), *The real thing. Testimonial discourse and Latin America*. Durham: Duke University Press.
- SUBERCASEAUX, Bernardo. (1991). «El testimonio: una modalidad genérica de este tiempo». En *Historia, literatura y sociedad. Ensayos de hermenéutica cultural*. Santiago de Chile: Documentas y Cesoc.
- TABORI, George. (1998). *Teatro es teatro es teatro*. Traducción, versiones, prólogo y notas de Víctor-L. Oller. Barcelona: Del Bronce.
- ZANGARO, Patricia. (2003). «La palabra y el horror». En *Cómo se escribe una obra teatral*. Buenos Aires: Libros del Rojas.

Rentabilidad y aceptación. La imagen de Chile en el cine argumental, 1910-1920¹

Profit and acceptance. The image of Chile in fiction cinema, 1910-1920

JORGE ITURRIAGA E.

*Doctorando, Instituto de Historia
Pontificia Universidad Católica de Chile*

67

resumen

En este artículo se analiza la imagen de país que construyó la industria cinematográfica chilena en la década de 1910, abordando las principales películas que ficcionalizaron la realidad nacional, pasada y presente (filmes históricos y criollistas). El énfasis está puesto en dos procesos que condicionaron a estos primeros largometrajes chilenos: la dinámica industrial de la rentabilidad y la competencia, y la dinámica cultural de la aceptación. Se sostiene, entonces, que los requerimientos de la industria y de la élite cultural fueron decisivos al momento de elaborar una imagen de país.

PALABRAS CLAVE: *cine chileno, década de 1910, industria cultural*

abstract

This is an analysis of the image of Chile built by the Chilean motion pictures industry in the 1910s, studying the principal films of the decade that made a reconstruction of past or present elements of national reality (historical and «criollista» movies). Special attention is put on industrial and cultural conditions in which those films were made: on one side, rentability and competition, and on the other, legitimacy and acceptance. The article argues that the requirements of the industry and of the local cultural elite were determinant in the elaboration of those nation images.

KEYWORDS: *chilean cinema, 1910s, cultural industry*

¹ Este trabajo es resultado de una investigación realizada en el contexto del curso «La historia y los medios de comunicación» dictado por el profesor Claudio Rolle en el Doctorado de Historia de la Pontificia Universidad Católica de Chile en 2005.

El contexto

El cine llega a Chile como uno de los principales soportes de la denominada modernidad, con su cosmopolitismo arrasador. Los chilenos nunca antes habían estado expuestos a tan grande contraste de imágenes, rostros, vestuarios y paisajes. El cine ofrecía una verdadera exposición universal en una sola pantalla y en unos cuantos minutos. Un cronista de la época explicaba así la importancia multicultural del cine en 1915:

[El cinematógrafo] nos hace viajar con Roosevelt en África, enseñándonos la vida y costumbre de las fieras; nos lleva con Amundsen al Polo Sud, mostrándonos la naturaleza en toda su majestad. Con su indiscreción, él penetra a los palacios reales y atraviesa un ejército de centinelas y chamberlanes, para llevarnos a la intimidad de la vida de los monarcas, donde son muy pocas y privilegiadas las personas que pueden llegar (*Chile Cinematográfico*, julio 1915: 14).

El cine ofrecía ese fantástico don de la ubicuidad, era el medio de transporte perfecto: estaba en todos los lugares desde un solo lugar. Eso, para el último rincón del mundo que era Chile, constituía un verdadero artefacto mágico y poderoso.

Ese poder del espectáculo cinematográfico no tardó mucho tiempo en ser cuestionado por peligroso. De hecho el cine ya venía cargado con un prestigio dudoso, desde la alta cultura europea, donde se lo había tachado de espectáculo populachero, carente de arte, propio de una feria y no de un salón. Pero la acusación más fuerte, que provenía no sólo de los grupos cultos sino de instancias moralistas y políticas, apuntaba a que el cine y su cosmopolitismo era un relajador de la moral. Para estos censuradores, el cine desataba el odioso instinto de imitación. El drama policial, con sus historias de crimen y sangre y los romances urbanos, con sus mujeres emancipadas de pelo corto, eran un pésimo ejemplo para la sociedad chilena. En 1918 una organización femenina denominada Liga de Damas Patrióticas realizó una campaña «moralizante», que llegó incluso a solicitar a los poderes ejecutivo y legislativo que se pronunciaran en favor de la prohibición del cine.

El contexto en que operó el cine chileno en su primera década de largometrajes criollos puede resumirse entonces en estas dos características: presión de la competencia internacional (necesidad de competir contra las imágenes de todo el mundo) y presión de la alta cultura (necesidad de legitimación y certificación social y cultural). Es por ello, sostienen autores de diversas latitudes como Robert Sklar (1994) o Jean-Loup Bourget (1992), que el cine recurrió a la historia. Era una forma de legitimarse, haciendo referencia a valores patrios e identitarios, pero a la vez era una forma de agrandar el espectáculo, ofreciendo grandes epopeyas.

Los filmes

Aquí lo que interesa es la imagen fílmica de Chile, la pregunta sobre la identidad que hacen los filmes criollos. Es decir, cinematografías que se planteen explícitamente en correspondencia con la realidad chilena, sea ésta pasada o presente. Es por ello que analizamos en conjunto a las obras históricas y a las criollistas. Tomamos aquí el término film histórico en su definición más simple y abarcadora. No entendemos por éste una reflexión histórica, sino simplemente una obra que incluye referencias a una realidad social pretérita. Es la construcción visual de una realidad social pasada. El film criollista tiene que ver con la construcción visual de costumbres propias de un grupo étnico. La definición del criollismo de comienzos del siglo XX se encuentra aplicada a la perfección en varias de estas películas: convertir la «chilenidad», en su múltiple y variada fisonomía, en entidades estéticas de valor universal. El criollismo es más ambicioso que el film histórico, ya que hay una tesis explícita: establecer la validez (por tanto universal) de la identidad propia. La película histórica en principio puede sólo contentarse con entretener. El criollismo se diferencia también del costumbrismo en el sentido de que éste sólo describe, sin hacer juicio de valor.

En la década de 1910, el cine chileno optó fuertemente por el relato de Chile, más que por narraciones sin tiempo ni lugar. De trece largometrajes nacionales estrenados en Chile entre 1910 y 1920, nueve tenían la intención de corresponder con la realidad nacional: cuatro episodios históricos (tres «epopeyas» y un crimen histórico); tres comedias; dos criollistas; un romance costumbrista que incorpora un capítulo histórico; una comedia costumbrista; una crítica social; un romance.² Esta clasificación sirve sólo para dar cuenta del alto porcentaje de las obras con intención de corresponder la realidad chilena. Para otras preguntas resulta bastante falsa: se dice que hay un sólo film del género romance, sin embargo en casi todos los films el romance juega un rol importante.

Es difícil rastrear la recepción de estas primeras obras nacionales, ya que su explotación se caracterizaba por una itinerancia total. Las películas se exhibían un par de días en el o los cines de estreno y luego se daban a un peregrinaje por otras ciudades y teatros del país. Ni siquiera los productores sabrían realmente la recepción de la obra en su ciclo completo, ya que muchas podían ser vendidas a distribuidores que las podían exhibir años después, para llenar algún vacío. En ese sentido, la historia de la recepción obra por obra aparece como una empresa titánica.

Lo que aquí haremos es establecer un panorama general de la producción de cada obra, de su recepción (al menos inmediata) y de sus alcances culturales (como dispositivo y contenido a la vez). Es una ecuación en que

² Clasificación realizada a partir de la filmografía presentada por Eliana Jara (1994).

las diferentes variables son inseparables entre sí: autores-obra-público-momento.

Manuel Rodríguez (1910). ¿Sí se puede?

Es un lugar común decir que la historia del cine chileno es la historia del esfuerzo y la voluntad individual. Es tentador reproducir esa afirmación, ya que se la puede encontrar en los testimonios de los mismos protagonistas. La ideología del esfuerzo en el mundo artístico chileno es dominante, básicamente porque el artista no ve a las obras de arte (sea lo que sea que entendamos por arte) en su dimensión social. Se tiende a individualizar la historia. Ese lugar común es insuficiente para el simple observador que toma en cuenta el contexto de las obras. El que en 1909 una compañía productora encargara a un profesor de teatro y danza la realización de un film sobre «las hazañas del célebre guerrillero de la Independencia» Manuel Rodríguez, en el marco de las celebraciones del Centenario de la emancipación política, nos sugiere que la producción de obras no tiene que ver tanto con «amor al arte», sino con intereses concretos: la iniciativa es de una compañía y no de un «artista»; es un encargo, hay un interés comercial; la temática ya está elegida de antemano, es familiar a la mayoría de los chilenos y además será distribuida en un momento especialmente propicio. Así es como surge el primer largometraje argumental chileno. La Compañía Cinematográfica del Pacífico pagó al profesor Adolfo Urzúa Rozas mil pesos mensuales para la formación del «cuadro artístico» de la obra, cuya preparación tomó tres meses. El resultado final fue una obra compuesta por nueve escenas que, mediante arañazos de inferencias, podemos decir que no era simplemente teatro filmado (ya que la prensa destacaba sus paisajes naturales) y que mantenía un tono épico, al menos en su publicidad (las «hazañas», las «audacias» de Manuel Rodríguez).

La obra tuvo una recepción satisfactoria. La prensa la encontró en general «correcta» y en su estreno, el 10 de septiembre en el Biógrafo Kinora que funcionaba en el Teatro Variedades de la capital, y en las funciones inmediatamente siguientes, el público acudió masivamente y hasta se escucharon «salvas de aplausos».

La prensa dio cuenta brevemente de este debut de la cinematografía nacional argumental poniendo su atención en varios aspectos:

- la corrección de su factura técnica (eficiencia del dispositivo): «las escenas están reproducidas con corrección»; «llaman la atención las vistas por su propiedad y nitidez» (*El Mercurio*, Santiago, 10/9/1910: 7; *El Diario Ilustrado* 10/9/1910: 5).
- la correspondencia con la realidad chilena (constatación de identidad): «La naturaleza privilegiada de este país ha sido reproducida en

la forma más feliz» dice el cronista de *El Ferrocarril* de Santiago (10/9/1910: s/p). En *El Diario Ilustrado* se opinó que los cuadros estaban «muy ajustados a la historia de las hazañas de este guerrillero» (10/9/1910: 5). Sin embargo, otros mencionaron ciertos detalles que comprometían la verosimilitud de la obra: «Las mujeres que salen a besar la imagen que lleva el lego deberían tener una indumentaria menos cuidada»; o «hay soldados que hacen varios disparos sin cargar sus rifles, que debemos suponer son de chispa» (*El Mercurio* de Santiago, 10/9/1910: 7).

- el patriotismo de la obra (reivindicación del valor de lo nacional): *El Mercurio* capitalino la saluda como una «forma de popularizar la historia patria» (10/9/1910: 7).

Sin embargo, la Compañía del Pacífico no pudo perseverar en la patriótica tarea, pues sus socios se separaron al poco tiempo. Se nos dice que no por falta de retorno económico. El director de la cinta, Adolfo Urzúa dirá un par de años después que los productores recuperaron seis o siete veces el valor del costo de la obra: «aunque salió cara (como sucede siempre que se empieza) la película ya está vieja a fuerza de exhibirla», sostuvo en la revista *Cine Gaceta* en octubre de 1915 (8). De alguna manera se adivina en las palabras de Urzúa una sensación de que la obra no reditó en proporción al trabajo/tiempo/dinero invertidos en ella. De hecho su artículo era una forma de «sacarse los balazos», de limpiarse. Urzúa reivindicó la experiencia, como un ejemplo de que sí se podía hacer cine en Chile: «Está equivocado el señor que afirma que aquí no se puede hacer. [...] Si se hicieran aquí películas con argumentos interesantes (que los hay) se obtendría provecho y con poco costo».

El optimismo de Urzúa no se verá corroborado por los hechos: entre 1910 y 1916 no se volvió a estrenar ningún largometraje argumental nacional. La fórmula propuesta por Urzúa no tentaría a nadie: guión interesante de bajo costo. Los cineastas en Chile debían competir con grandes producciones, entonces ¿para qué cederles la grandiosidad a otros?

Dos géneros no natos

A mediados de la década de 1910 era difícil saber qué esperaba el público chileno de los filmes nacionales. En 1914, el empresario francés Fedier Vallade fundó la Compañía Franco Chilena Films, abocándose a la realización de dos largometrajes que nunca serían exhibidos, de los cuales sólo tenemos información de uno solo. El proyecto, titulado *El boleto de Lotería*, era la apuesta del francés por el género de comedia, «única cosa que podría intentarse» en Chile, según él mismo dijo (*Cine Gaceta*, octubre 1915: 8). Vallade escribió el argumento y se alcanzaron a rodar todas las escenas. Sin

embargo, el proyecto fracasó dramáticamente: la productora se fue a remate debido al trauma sufrido por Vallade luego de la muerte de su hijo en la Gran Guerra europea en 1915.

El ambiente no se avizoraba especialmente predispuerto para una nueva obra nacional. Pero, en 1916, los empresarios de Valparaíso Colombo y Malfatti, se arriesgaron a afrontar «la serie no interrumpida de sacrificios» que una producción cinematográfica importaba, como dijeron a *El Mercurio* santiaguino (12/8/1916: 8). Contactaron a la única productora nacional que se mostraba en actividad, la Chile Film, del italiano recién llegado Salvador Giambastiani, compañía que había amasado experiencia en servicios a familias y empresas. La empresa se había legitimado además con la producción de una «hermosa película» sobre el nuevo yacimiento minero de Chuquicamata.

Siguiendo la lógica de la grandiosidad, se invirtió gran cantidad de dinero (35 mil pesos durante tres meses, según *La Opinión*, con 48 actores en escena). La obra inauguraría además un novedoso procedimiento para la proyección cinematográfica, el Radius-Ecran, que mejoraba la nitidez del material. La apuesta de estos socios italianos se creía más segura que cualquier otra: se trataba de un drama policial, el género favorito en Chile. *La baraja de la muerte* se basó en «el sensacional crimen» ocurrido en la calle de Lord Cochrane en Santiago a principios de ese mismo año. Para evitar la crítica moralista, los productores se encargaron de evitar «las partes brutales» del crimen y de dejar establecida una moraleja. Y efectivamente tanto la prensa de Santiago como la de Valparaíso captaron ese sentido explícito en las proyecciones especiales previas al estreno a mediados de agosto. «Se le ha dado un giro muy de acuerdo con las conveniencias sociales, desterrando detalles desagradables», decía *El Mercurio* de Santiago (12/8/1916: 8). «No contiene escena alguna que pueda merecer objeción», dijo su edición porteña (24/8/1916: 3).

Junto con lograr la aprobación moral de la prensa, la obra se legitimó totalmente a nivel técnico. *El Mercurio* capitalino fue elocuente: «Decir que la película es buena, sería realmente poco: el film es excelente y tiene muy poco que envidiar a la plétora de filmes que se importan desde el extranjero. La labor técnica o material de esta película es de una seguridad que hace honor al director de este trabajo, el señor Giambastiani» (12/8/1916: 8). Sin embargo, en la Municipalidad de Santiago no opinaron lo mismo. El día mismo del estreno, el 17 de agosto de 1916, la alcaldía emitió un decreto que prohibía la exhibición de la obra, dando como razón que en el caso de la calle Lord Cochrane aún no se dictaba fallo judicial. Lógicamente este argumento aparecía como totalmente falaz (el poder ejecutivo hablando por el poder legislativo), por lo que los dueños de la obra reaccionaron fuertemente frente al argumento que ellos creían estaba detrás de la censura: la supuesta inmoralidad de la obra. «Si lo que se ha considerado inmoral en

esta película es su carácter de drama policial, antes de prohibírsele, debía comenzarse por hacer igual cosa con las que vienen del extranjero, y que son muchas de ellas verdaderas y refinadas lecciones de crimen», se descargaban Malfatti y Colombo en *El Diario Ilustrado* (18/8/1916: 7).

La prohibición de la obra en la capital fue un duro golpe para los empresarios. Sin embargo el país era ancho. En Valparaíso, *La baraja de la muerte* (también titulada como *El enigma de la Calle del Lord*) se exhibió sin problemas, donde se dice que tuvo un «franco éxito». A partir de la aceptación de la obra, los empresarios declararon: «en este primer y triunfal ensayo de cinematografía nacional hemos salido airoosamente» (*El Diario Ilustrado*, 18/8/1916: 7). Por su nivel, ésta sí sería la verdadera primera película nacional: así la vendieron en los pocos avisos pagados en los periódicos y así lo sintió la desmemoriada prensa nacional, diciendo *El Mercurio* de Valparaíso que la obra era la «primera de importancia confeccionada en Chile» (24/8/1916: 3).

En cuanto a la idea de Chile, a la configuración de una imagen-país, lógicamente el tema de la correspondencia y la identidad no podía ser valorado. De hecho se trabajó expresamente para que la obra no correspondiera con la realidad chilena (más allá del subtítulo que hacía referencia a una calle simplemente llamada del Lord). «La cinta [...] suprime todas las partes brutales de ella; los personajes que actúan son muchos más y completamente distintos a los que figuraron en este acontecimiento; el nombre de ellos es distinto a los nombres en la realidad», explicaban sus productores (*El Diario Ilustrado*, 18/8/1916: 7).

Lo que sí en cambio se destacó fue la belleza. (En ese sentido, puede afirmarse sin reparos que el cine tiende hacia el arte —lo bello— más que hacia la técnica —lo eficiente—: las imágenes proyectadas, además de despertar curiosidad, sorpresa, temor, llanto o risa, producen un goce estético.) *El Mercurio* de Valparaíso dijo que la obra se caracterizaba por sus «espléndidos panoramas» (24/8/1916: 3), mientras que su edición santiaguina ahondaba en ciertos detalles: «hay hermosos paisajes del Cerro y de los alrededores de Santiago, tomados con criterio de artista; originales efectos de contra luz, puestas de sol, interiores, etc.» (12/8/1916: 8). Es decir, más que la correspondencia con la realidad, se destaca su sublimación. En sus descargos a raíz de la censura, publicados en *El Diario Ilustrado*, los dueños de la obra dijeron que los prólogos y epílogos moralizantes del film «dignificaban y embellecían» la obra en relación con los hechos sucedidos.

Si bien *La baraja de la muerte* pudo ser exhibida fuera de Santiago, la pérdida de la capital debió haber sido un duro golpe para la producción. Este decreto logró limitar en adelante los horizontes de la producción nacional. El mensaje era: no se dediquen a películas policiales. El relato de la realidad chilena no podía apuntar a su lado oscuro, sino a su imagen de exportación, hacia el criollismo.

De esta manera, a partir de estas dos experiencias fallidas, tanto la come-

dia como el policial verán retrasado su desarrollo en la historia fílmica nacional. Si bien en esta década el argentino José Bohr filmó dos comedias en Punta Arenas (*Como por un tubo*, 1919, y *Mi noche triste*, 1920), se dice que los resultados fueron desastrosos, disolviéndose su productora Magallanes Film en 1920. La comedia chilena tendría que esperar a la llegada del cine sonoro en la década de 1930 para asentarse en el gusto del espectador. Por otra parte el género policial no tendría verdaderamente un desarrollo en el país, probablemente por el temor a la censura, aunque eso está por verse.³

La agonía de Arauco (1917) o la fórmula «amor + paisajes»

A pesar de que parecía que cada nuevo film chileno despreciaba la historia anterior del medio, es decir, se autoproclamaba como el primer largometraje nacional (los anteriores son siempre ensayos), la gente del mundo cinematográfico nacional tenía clara conciencia de las experiencias pasadas. Eran valiosos datos del mercado en el que operaban. Además, en un mundillo tan reducido, eran casi siempre los mismos los que trabajaban (especialmente los actores). El fracaso de *La baraja de la muerte* no debió ser un dato muerto. Todos aquellos que aspiraban a realizar filmes recibieron el mensaje: al menos hasta 1924 (fin del régimen parlamentario que coincide con un «relajamiento» de las temáticas cinematográficas chilenas⁴), de las 25 obras que se estrenaron en el país, sólo cuatro ofrecían «lados negativos» de la realidad chilena, aun cuando fuera en función de mensajes moralizantes.⁵

De esta manera, Salvador Giambastiani (camarógrafo y probablemente director de *La baraja de la muerte*), junto con sus socios Guillermo Bidwell y Luis Larraín en la productora Chile Film, decidieron al año siguiente recurrir a un argumento menos comprometedor, inaugurando de esta forma la cinematografía nacional sobre el amor y la redención con fondo costumbrista o histórico. El texto era de una joven escritora nacional, Gabriela Bussenius que, bajo el seudónimo de Gaby, escribía en diversas revistas nacionales. *La agonía de Arauco* o *El olvido de los muertos* fue el título de la obra, en la cual figura la joven como directora, pero como dice Eliana Jara, lo más probable es que Giambastiani haya sido el responsable principal del film.⁶

³ Eliana Jara ofrece un vistazo panorámico a los géneros y a la recepción de las películas mudas chilenas.

⁴ Con títulos como *Cocaína* en 1927.

⁵ *La Avenida de las Acacias* (1917) presentaba el secuestro de un mujer; *Uno de abajo* (1920) hablaba sobre el alcoholismo; *Pájaros sin nido* (1922) narraba un mundo de orfandad y miseria; *Almas perdidas* (1923) estaba ambientada en un sórdido conventillo.

⁶ En los comienzos del cine se advierte que el área denominada artística (actuaciones y coreografías) se veía separada de la técnica (cámara e iluminación), asumiéndose

El argumento de la obra habla de la redención de una persona mediante el amor:

Su protagonista es una hermosa y rica viuda que ha perdido su marido y su hijo en una terrible tragedia. El recuerdo de los muertos queridos parece haber cerrado su corazón a un nuevo amor, pero al fin conoce a un hombre cuyo tacto exquisito, comprendiendo el estado de alma de aquella mujer, consigue despertar en ella una nueva pasión, borrando poco a poco el doloroso recuerdo hasta llegar al olvido de los muertos (*Cine Gaceta*, agosto de 1917: 3).

Lo que llamaba la atención de la obra era el fondo costumbrista, con pasajes históricos, que servía de escenario al romance, caracterizado por los «hermosos paisajes» del sur de Chile, tierra de los mapuches.

Inteligentemente ligado a la trama principal, se desarrolla un argumento secundario que nos cuenta la vida pretérita y presente de los araucanos, los indómitos indios convertidos hoy en pobres y tímidos seres por obra del alcohol y de la más cruel injusticia. Sirve de ligamento al tema primario con el complementario, dulce personaje representado por Catrileo, el desgraciado indio protegido de la protagonista (*Cine Gaceta*, agosto de 1917: 3).

La intención de la autora del argumento era seguramente crítica, pero puesto en pantalla en el contexto de un romance, dejaba de ser crítica social y pasaba a ser drama genérico, tipo tragedia. El título del film apunta un poco a eso, la desgracia. Seguir hablando del film sin haberlo visto sería incorrecto, pero el punto es que esta confusión de estilos, mezcla de romance con crítica social y paseo por el sur, no fue muy lograda, en la opinión de algunos espectadores. «El argumento de *La agonía de Arauco* y el desarrollo de las fábulas y sus episodios son algo flojos; el argumento se basa en hechos inverosímiles», se dijo en *El Mercurio* de Santiago (27/4/1917: 8). De hecho, a simple vista, la premisa inicial de la historia era difícil de aceptar:

Isabel ha perdido a su hijo y a su esposo de una manera trágica: un día jugando al tennis, el marido de Isabel da un golpe con su raqueta al hijo adorado y éste muere a consecuencia de esta lesión. El padre, desesperado, se arroja a un lago y se ahoga (*El Diario Ilustrado*, 27/4/1917: 5).

que el director se encargaba de lo primero y el camarógrafo o «técnico» de lo segundo. Con el tiempo, los técnicos deben haber tomado el poder sobre la gente de teatro o los escritores, por razones obvias: el cine reside en un dispositivo tecnológico. El técnico aprendió a dirigir actores, más que lo que el «artista» aprendió a operar el complejo tecnológico de un film.

El mismo cronista admitía: «Es verdad [...] que la trama de *La Agonía de Arauco* se resiente de falta de interés, de un hilo conductor central que encadene los acontecimientos». El relato de la realidad humana era flojo. Más allá de presentar una cueca, las personas no tenían que ver mucho con Chile (en rigor los mapuches no son chilenos). «El vestuario de los indios que toman parte en uno de esos episodios, no es el que corresponde a los araucanos; esos indios son a todo reventar, unos pieles rojas mal trajeados», advertía *El Mercurio* capitalino (27/4/1917: 8). Efectivamente, no fue por el argumento (las acciones humanas relatadas) que la obra fue bien recibida. Lo fue por los paisajes que mostraba, por las visiones de la realidad natural (no humana), por la nitidez de las imágenes, como explica la revista antes citada:

Los [nuevos] novios pasean su luna de miel por los sitios más hermosos de Chile. Valdivia y sus pálidas islas sembradas de helechos; los canales del sur, en cuyas aguas tranquilas se bañan las faldas de la cordillera; Puerto Montt con su silencio de colonia aislada, Llanquihue y sus paisajes soñados, en fin toda esa fantasmagoría que nos habla de bellezas naturales (*Cine Gaceta*, agosto de 1917: 3).

La prensa concluía que, al menos en lo técnico, Chile estaba preparado para tener una buena cinematografía. Lo que faltaba era otra cosa, decía una parte de la prensa:

Las fotografías y el procedimiento son casi perfectos y además el buen gusto que el operador ha tenido para escoger las situaciones y paisajes, han quedado también de manifiesto en forma incontrovertible. [...] Falta, solamente, que se seleccionen los argumentos y se les sepa combinar en forma que interesen al público y que poco a poco los autores vayan ajustando sus procedimientos escénicos a la realidad o a la lógica (*El Mercurio*, Santiago, 27/4/1917: 8).

El cronista de *El Diario Ilustrado* asentía: «si se ha dado poca importancia al asunto o a la trama, ha sido en bien del elemento de paisaje o pictórico propiamente tal» (27/4/1917: 5). «Todos los críticos han estado conformes en afirmar que son para Giambastiani lo mejores honores de la jornada», sentenció la revista *Cine Gaceta* (agosto 1917: 3).

Si la primera gran conclusión extraída del film fue de orden técnico (tenemos buenos técnicos), la segunda será de tipo genérico: los argumentos en un film debían ser «combinados» de forma interesante. En el fondo, creemos, era un llamado a ajustar los filmes a un género, a un tipo de historia y no mezclando diferentes tipos de acciones (en este caso, la tragedia, el sentimiento amoroso, la mirada turística, la mirada etnográfica, la crítica, etc.).

Una tercera conclusión arrojaba la crítica sobre *La agonía de Arauco*, de orden mediático-cultural: el cine de ficción también es propaganda nacional. Toda imagen es finalmente publicitaria. La obra, «además de tener emoción [...] servirá para hacernos propaganda eficaz en el extranjero respecto a las bellezas que tiene nuestro suelo», se decía en *El Diario Ilustrado* (24/4/1917: 5). También lo había captado así *El Mercurio* de la capital:

Haciendo obra patriótica, la Chile Film quiso que *La agonía de Arauco* fuera también un film de propaganda de las bellezas naturales de nuestro país. Por esto las escenas se desarrollan en los más variados puntos de nuestro territorio, principiando por Viña del Mar, el aristocrático balneario, hasta llegar a los últimos confines de nuestra frontera, en la zona de los lagos, bosques y mapuches (*El Mercurio*, Santiago, 24/4/1917).

Si la obra como unidad podía considerarse como publicidad positiva para Chile, quería decir que los pasajes críticos, la tragedia mapuche, se habían diluido completamente en el mar del romance turístico. Como expresamente lo había dicho la obra, el romance había logrado el olvido de los muertos.

La obra, que constaba de 28 escenas de cerca de dos horas, fue estrenada en Santiago en abril de 1917, simultáneamente en dos cines, el Alhambra y el Unión Central. El despliegue publicitario de la obra fue considerable y se puede afirmar que fue el primer film nacional en contar con una verdadera campaña publicitaria, a través de numerosos avisos pagados en la prensa (en uno de ellos se lo presenta como el «primer gran film nacional»). Para el estreno, Gabriela Bussenius incluso invitó al Presidente de la República Juan Luis Sanfuentes, quien asistió con su familia a uno de los palcos del teatro Unión Central. Las entradas a ambas funciones de estreno fueron tomadas con anticipación. En el Unión Central cada palco costaba 20 pesos, mientras que la platea 4. En el Alhambra, el palco costaba 15 pesos, la platea 3, el balcón 1.50 y la galería 0.80. La exhibición de la obra además contó con música especialmente compuesta por el maestro Angel Torrens, y en su proyección en el Alhambra se utilizó el novedoso y silencioso proyector Simplex. La obra gozó de una gran asistencia de público en el estreno, para pasar después a ser explotada en otros teatros, como el Dieciocho, el Garden, el Septiembre y el Brasil, lo que habla naturalmente de una favorable recepción. De hecho cuatro meses después, en agosto, se seguía hablando de la cinta en las revistas cinematográficas locales.

El éxito era producto del trabajo. Pero más que del trabajo, de la inversión. Lo dijeron los propios cineastas, en una revista especializada:

Hasta entonces [la creación de la productora Chile Film], se habían hecho películas solamente por vía de ensayo y para especular con el califica-

tivo de film nacional. Nadie se atrevía a montar talleres, galerías y laboratorios; todo se improvisaba en forma de que, concluida la elaboración de la cinta, no quedara ninguna inversión gruesa muerta. La Chile Film, no. Segura del éxito, edificó casa, teatro de pose, laboratorio definitivo, compró numerosos aparatos, contrató empleados, etc. Así se comprende que *La agonía de Arauco* haya resultado una verdadera obra cinematográfica que puede ser colocada sin desmedro al lado de muchas cintas europeas producidas por casas veteranas del film (*Cine Gaceta*, agosto 1917: 3).

Entusiasmada por el éxito, la Chile Film producirá otra obra ese mismo año de 1917, titulada *El hombre de acero*, donde se repitieron fórmulas. El texto era de los jóvenes dramaturgos Rafael Frontaura y Carlos Cariola. Aquí también encontramos tragedia (muerte del rico padre del protagonista), redención (esta vez mediante el trabajo, el protagonista ex aristócrata se dedica a la mecánica), huida al campo (instala un taller en un pueblo perdido), cueca, paseo por hermosos paisajes del país, impecable nitidez de las vistas, etc. Y un personaje popular encantador. Así como en *La agonía de Arauco* fue el niño Catrileo, en *El hombre de acero* fue la personificación que el actor Nemesio Martínez hizo de un «roto chileno» quien se «robo» la película (*Cine Gaceta*, agosto de 1917: 4). (Entusiasmados también por el éxito, Gabriela Bussenius y Salvador Giambastiani se unieron en matrimonio a fines de ese año.)

Alma chilena (1917) o el nacionalismo universal

El éxito de *La agonía de Arauco* parecía augurar que 1917 sería un año favorable para las producciones cinematográficas nacionales. Al menos en Valparaíso una casa productora así lo entendió y dobló la apuesta propagandística, asentándose de lleno en el terreno criollista, logrando superar notablemente el éxito de la producción de Chile Film. Ese empresario era Carlos Eckardt, director-gerente de la Frey Film, establecimiento pionero de la fotografía nacional, que ofrecía desde los albores del siglo servicios fotográficos a la prensa, particulares y familias.

La obra a producir era un absoluto producto de lo que puede denominarse efecto de demostración. Si una obra chilena con postales turísticas de fondo, como *La agonía de Arauco* había funcionado muy bien y si una obra criollista extranjera, como la argentina *Nobleza gaucha* venía siendo grito y plata desde su estreno en Chile en 1915, ¿por qué no insistir con esa fórmula? Es más, ¿por qué no contratar a los mismos responsables del gran éxito trasandino en Chile? Efectivamente, el matrimonio conformado por Arturo Mario y María Padin protagonizará el próximo film nacional titulado *Alma chilena*. Mario no sólo ocupó el papel protagonista, sino que además escribió y dirigió la cinta.

Es interesante notar que, tratándose de una película de corte netamente nacionalista, nadie en ninguno de los testimonios recogidos haya dicho algo sobre la extranjería de los responsables artísticos del film, ni en este film ni en los dos siguientes de la dupla, igualmente nacionalistas. Eso nos lleva a postular que era probable que el público cinematográfico ya comprendiera de alguna manera la artificialidad del dispositivo cinematográfico. El cine no es la vida, el cine no ofrece verdades sino verosimilitudes. En un mercado competitivo, no importaba que fueran extranjeros los que encarnaran el alma nacional. Lo importante era que fueran «los mejores». Que fuera un buen producto y no necesariamente un producto que correspondiera a la realidad. (Además, es probable que *el otro* sepa mejor cuál es la imagen de uno; uno está muy cerca para verse a sí mismo.)

Reiterando la fórmula de *Nobleza gaucha*, Arturo Mario planteó una obra basada en la presentación de fiestas típicas (carreras, corridas de vacas, almuerzos campestres y cuecas con arpa y guitarra), costumbres populares, paisajes del sur del país, «nuestras hermosas playas», etc. La redención aparece nuevamente, transformándose en un elemento casi tan indispensable para la cinematografía nacional, como las cámaras o el vestuario. El argumento era narrado así:

Don Pedro Dávila, hombre honrado y pudiente, se arruina en negocios de bolsa y entrega todos los bienes a los acreedores, aunque con ello queda en la miseria, y se va con su hija única, María, a ocupar un puesto muy subalterno en unas minas de don Carlos Hernández en Vallenar. Don Carlos, que está de novio con una rica heredera de Limache —donde se celebran grandes fiestas por el noviazgo— ve un día a María en su ventana, y con la despreocupación de los que pasan sin mirar las flores que pisotean, enamora a la muchacha, la seduce y después se va tranquilamente a Limache a efectuar su matrimonio. Entre tanto, don Pedro, minado por la miseria, cae gravemente enfermo y muere en una noche de tempestad, y su hija queda en la orfandad y en la deshonor, al mismo tiempo que don Carlos se casa allí en el sur. [...] Don Carlos vuelve a Vallenar con su esposa y allí sabe la muerte de don Pedro, y, arrastrado por la conciencia, va a visitar a la huérfana seducida. Pero su esposa, advertida por la misma mujer, Celestina, que atizó los amores con la muchacha, sigue tras de don Carlos y descubre la seducción: la infeliz María se va de allí, compadecida y acompañada solamente de un pobre roto, Pancho, hijo de Micaela, y mozo de don Carlos. María se va al sur y se acoge en casa de un antiguo servidor de su familia, Antonio, en una humilde caleta, donde llega a ser el ídolo de los pescadores y el objeto del amor silencioso de uno de ellos, León; una chicuela, fruto de aquella seducción, alegra las tristezas de María. Los azares del destino llevan en viaje, por mar, a don Carlos y su esposa hacia el Sur; el buque se incendia, la esposa perece allí y los demás naufragos, entre ellos don Carlos privado

de movimiento, llegan a la misma caleta de María, y don Carlos a la misma casa de Antonio, donde lo cuidan y salvan, pero sin que María se muestre a él (*Cine Gaceta*, octubre 1917: 7).

Y en este océano de acontecimientos, ¿dónde está la chilenidad? El mismo cronista nos ofrece un análisis casi sacado del mejor manual de identidad nacional. Según él mismo, el «alma chilena» estaría en:

la ligereza de conciencia del patrón que seduce a una pobre muchacha, [...] la audacia de un hombre de fortuna que arriesga en los negocios cuanto tiene [...] la nobleza de un roto humilde, tosco, ordinario, pero generoso [...] la infantil inocencia de una pobre muchacha que se deja engañar por palabras de amor [...] la varonil ternura de unos cuantos pescadores humildes (*Cine Gaceta*, octubre 1917: 7).

Es decir, más allá de lo material, los paisajes, las vestimentas, los objetos, la chilenidad está en los valores, en ciertas actitudes humanas, en lo que se conoce como idiosincrasia. Sin embargo, ese periodista comprendía que la chilenidad era una cosa no necesariamente única y exclusiva. Explicaba que «todos esos rasgos [son] comunes a todo pueblo, pero [...] tienen especial vigor y acentuación en el alma chilena». En el fondo, la chilenidad de *Alma chilena* se parecía mucho a la argentinidad de *Nobleza gaucha* y de hecho muchos contemporáneos notaron la similitud:

Aunque de tema absolutamente diferente no sabemos por qué todos encuentran cierta similitud entre *Alma chilena* y la película de Cairo [*Nobleza gaucha*]. Nosotros nos figuramos que debe ser cierta analogía entre las costumbres populares que aparecen retratadas en la película y por la belleza de los títulos en verso, fieles exponentes de la poesía popular, que adornan ambas obras (*Cine Gaceta*, diciembre 1917: 19).

La apuesta por este nacionalismo universal de la dupla Mario-Padín tenía una ventaja explícita: se trataba de un film que podía funcionar perfectamente fuera de Chile. Efectivamente, a fines de 1917 una copia de la obra fue explotada en Buenos Aires, aunque ignoramos con qué resultados. En sus intertítulos finales, *Alma chilena* ofrece un resumen nacional que lleva el sello inconfundible de la cultura del *Martín Fierro*. El alma chilena sería:

Rebelde a todo tirano / Ardorosa en los amores, / Dispuesta a olvidar rencores / Si se le tiende la mano; / En todos mira a un hermano / Con que le digan «te obligo»; / Altiva ante el enemigo, / Del honor patrio celosa, / Mata por cualquier cosa / Y muere por el amigo (*Cine Gaceta*, octubre 1917: 7).

Se trata de una identidad netamente masculina, pero flexible, donde el orgullo, la valentía y la pasión dan paso, según la ocasión, a la ternura, la generosidad y la nobleza. Esta identidad varonil se reiterará en las dos siguientes películas históricas, personificadas en sujetos combatientes.

Alma chilena fue un éxito de taquilla no sólo en Valparaíso sino también en Santiago y otras ciudades, al punto que un cronista asegura haber tenido «un número de exhibiciones superior en mucho al de las más famosas películas que se han pasado por los teatros de Chile». Juan Pablo González y Claudio Rolle cuentan que el film fue un exitazo en el norte: en Iquique la obra fue exhibida 17 noches seguidas (enorme, para la época) en el biógrafo Aurora.

La explotación del film fue apoyada con una campaña publicitaria compuesta de «dos tipos de afiches y de numerosos carteles ilustrados». En su exhibición en el cine Alhambra de Valparaíso fue acompañada por la música conducida por el maestro Pablo Salvatierra, constituida por canciones populares chilenas y obras famosas adaptadas.

Todo por la patria (1918) o hacia la certificación oficial

La Frey Film y la dupla argentina Mario-Padín no tardaron mucho en ofrecer una siguiente película. En mayo de 1918 fue el estreno de *Todo por la patria*. Nuevamente era un film de romance, pero esta vez el fondo era histórico. Se trataba de un tipo de episodio comúnmente denominado como gesta nacional, es decir donde la identidad de una nación se hace una sola, volcada hacia una construcción política, como es la idea de patria. En general las películas bélicas nacionalistas son el punto más alto de la legitimación cinematográfica (Stalin dijo al cineasta Sergei Eisenstein, luego de ver las hazañas de su *Alexander Nevsky* (1938), «finalmente, es usted un buen bolchevique»). Con su tremenda carga emotiva, este tipo de obras logran potenciar actitudes valorativas de lo propio al punto de convertirse en acontecimientos nacionales, incluso políticos, como la gran influencia que, se dice, tuvieron *Patton* y *Rambo* en sus épocas en la Casa Blanca.

En 1918, el fondo a construir visualmente era la Guerra del Pacífico. Escrito por Luis Retana, el argumento se difundió resumido de la siguiente forma por la prensa:

Al sobrevenir la guerra con el Perú, los jóvenes chilenos van a enrolarse para defender la patria. Entre éstos se alistan Roberto y Lucas. El primero, hijo del dueño del fundo que labra la familia del segundo. Para ninguno como para Roberto, la partida es cruel, porque él ama a Rosa, hermana de Lucas, y la quiere contra la voluntad de su padre, quien manifiesta que mientras él viva su hijo no se casará con ella. Los dos muchachos parten a la guerra, conduciéndose como héroes. Lucas muere en la toma

de Arica. Roberto, conjuntamente con los demás, vuelve a su hogar después de la victoria, trayendo a los padres del compañero muerto la dolorosa noticia. Aquellos la reciben con la consiguiente angustia. En ese preciso instante el padre de Roberto les dice que si el hijo de ellos murió como héroe, él ofrece el suyo para Rosa (*El Chileno*, 4/5/1918: 1).

La guerra permite el amor y reconcilia las diferencias de clase. Además, de alguna manera este film bélico nacionalista hace desaparecer las diferencias nacionales: «En el reparto de *Todo por la patria* no hay más extranjeros que Arturo Mario y María Padin quienes, por lo demás, están completamente chilenizados», decía el cronista de *Cine Gaceta* en febrero de 1918 (16). Efectivamente, la situación bélica fue interpretada con un discurso integrador más que distanciador, como señala el mismo periodista: «se han salvado con exquisito tacto todos los escollos que pudieran herir la susceptibilidad del pueblo peruano y es exaltado el heroísmo de los dos bandos en lucha».

La conveniencia de un tipo de film como éste, que combina el drama y el conocimiento histórico, resulta evidente para la prensa contemporánea: «Emocionantes episodios de batallas históricas y hermosos trazos de novela sentimental forman el conjunto de los cuadros cinematográficos que presenta la nueva película, todo lo cual la hace sentida y patriótica a la vez», decía el periodista de *El Chileno* (4/5/1918: 1). Espectáculo e historia, una sola cosa.

Pero si *Alma chilena* se aseguraba la correspondencia con la realidad chilena desde su mismo título e incluyendo cuecas, *Todo por la patria* debía hacer algo más. Pues en ese indiferenciado título no se adivinaba Chile, podía ser cualquier patria, el concepto de patria. (De hecho un cronista comentó que lo único malo de la cinta era su «gastado título».) Así, la construcción histórica del film debió trabajar en la correspondencia. El vestuario militar fue especialmente confeccionado en talleres militares. El Gobierno, consciente de la importancia propagandística del cine, facilitó a la producción armas de la época de la guerra, que fueron cargadas por dos mil «verdaderos» soldados de tropa, comandados por sus propios oficiales. Los trenes que figuraron en la obra eran de la época en cuestión, facilitados por Ferrocarriles del Estado. «Los anacronismos han sido cuidadosamente evitados [...] la obra ha sido estricta a la verdad histórica», comentaban en *Cine Gaceta* (febrero 1918: 16). La obra alcanza el estatus de documento de propaganda oficial. Los afiches publicitarios mencionarán esta participación del Gobierno. Por otro lado, la obra buscó explícitamente un sentido oficial: la Frey Film hizo «todo lo posible» para estrenar la obra el 5 de abril, para el aniversario de la Batalla de Maipú, sin embargo sólo pudo hacerlo el 2 de mayo.

Certificada la correspondencia de la obra (incluso el Regimiento Maipú fue invitado a las proyecciones previas al estreno), la producción pudo dedicarse con tranquilidad al segundo aspecto: el drama. Y lo hizo con particu-

lar atención al ámbito de la exhibición: «La ficción de las batallas será completa, pues, los ruidos de fuego artillero y de fusilería serán imitados por el cinetófono Allefex», advertía *El Mercurio* porteño (3/5/1918: 3). Lo que se vende no es una historia, sino un espectáculo. En las proyecciones de estreno, simultáneo en los cines porteños Alhambra y Colón (competidores), se interpretó música especialmente compuesta para la ocasión, en el Alhambra conducida por el mismo autor del argumento, Luis Retana, y en el Colón por el maestro Hippier. Los avisos publicitarios en la prensa vendían la obra destacando especialmente la grandiosidad de la producción. Se venden también los materiales, no sólo el resultado final. «2.000 individuos de tropa en escena. Dirigidos por su propia oficialidad. Vestuario especialmente confeccionado en los talleres militares. Armas de la época de la Guerra del Pacífico, facilitadas por el Gobierno», reza uno de ellos (*Cine Gaceta*, febrero 1918: 16).

La explotación inmediata del film en Valparaíso (en ambos cines) duró cinco días seguidos, en los que se dice hubo salas repletas. Entusiasmada y siempre refundacional, la prensa opinaba que ahora sí, ésta era la primera película chilena verdaderamente:

Pocas películas se hicieron en Chile, y las que se hicieron puede decirse que fueron ensayos. *Todo por la patria* es, pues, la primera producción cinematográfica que cabe considerar como exponente de tal industria entre nosotros. [...] Puede decirse, con justicia, que con esta cinta se inicia dignamente la industria cinematográfica chilena (*El Mercurio*, Valparaíso, 3/5/1918: 5).

Manuel Rodríguez (1920) o la legitimación total

Estaba quedando claro, a fines de la década de 1910, que a mayor espectacularidad mayor repercusión comercial y cultural. El film *Manuel Rodríguez* de 1920 recogerá esas señales del mercado y llevará su producción a un nivel superlativo en relación a lo que habían hecho sus antecesoras, en el tamaño de la producción, en el nivel de asesoramiento histórico, en la cantidad de publicidad, y también en el éxito de taquilla y crítica.

Retomando el espectáculo bélico de *Todo por la patria*, y luego de un 1919 más bien flojo,⁷ la dupla «chilenizada» Mario-Padín decidió llevar a la pantalla la figura del héroe de la independencia Manuel Rodríguez, «figura grandiosa a quien todos conocemos», como decía *El Mercurio* de Santiago (28/5/1920: 14). Actuando también como productores (Mario-Padín Films),

⁷ Se filmaron dos largometrajes, uno criollista en Valdivia, titulado *Una víctima*, y una comedia en Punta Arenas llamada *Como por un tubo*, con resultados más bien discretos. De la valdiviana, un contemporáneo llegó a decir que «la única víctima es el público»; véase Eliana Jara (1994).

el matrimonio argentino trabajó con el texto del chileno Rafael Raveau y puso en escena a los actores nacionales más populares, Pedro Sienna y Nicanor de la Sotta, entre otros.

Con una vasta experiencia, la dupla argentina concibió el proyecto aplicando lo que ya era norma en el cine de gran presupuesto en el mundo: publicitando los materiales. Antes del estreno de la cinta en Valparaíso (18 de mayo) y en Santiago (1 de junio), la prensa dio cuenta seguidamente de las dimensiones de la producción (más de cien mil pesos, dicen los mismos afiches), del trabajo de construcción de los escenarios y del asesoramiento histórico.

La legitimación culta fue aquí como nunca. Se nos dice que el texto de Raveau fue basado en fragmentos tomados de la célebre novela *Durante la Reconquista* de Alberto Blest Gana, de obras historiográficas de Diego Barros Arana y Miguel Luis Amunátegui, y de «la tradición popular». La elección de diversos tipos de fuentes para la historia no era casual. En esta producción se reconocía explícitamente, quizás por primera vez, que el cine histórico era una suerte de historia novelada. Los cronistas y la producción misma admitieron que el film histórico debía tener historia y drama, realidad y ficción. El guión de *Manuel Rodríguez* fue visto como un «argumento [...] que encierra una novela que gira dentro de un tema estrictamente histórico» (*El Mercurio*, Santiago, 28/5/1920: 14). (El término «novelescos» fue utilizado además para designar a los personajes que no tenían una existencia histórica.) Si la combinación perfecta era historia y drama, entonces las habilidades de los autores debían ser el estudio y la imaginación combinadas: «Se nota en el autor mucho estudio al tratar la personalidad de Manuel Rodríguez y bastante imaginación para procurar a la manufactura editora momentos en que lucirse y demostrar su empuje», decía *El Mercurio* capitalino (2/6/1920: 14).

Esta diversidad de elementos nutrientes de un film histórico, según algunos, no es sólo requerimiento del medio (educar y entretener), sino parece ser una exigencia planteada por el mismo objeto a filmar. Un cronista sostenía que era la vida misma del Manuel Rodríguez histórico la que pedía diversidad.

La vida de Manuel Rodríguez es un verdadero romance. Su personalidad es una mezcla de los sentimientos más hermosos que pueden adornar el alma de un hombre: [...] audacia [...] temperamento fuerte [...] amor a su tierra [...] la fuerza y el empuje de la raza [...]. Toda esta epopeya es la que se ha puesto en un film, que por todo concepto, es grandioso (*El Mercurio*, Santiago, 1/6/1920: 16).

Sujeto (industria) y objeto (historia) se fusionan. Una vida romántica exige un film romántico. No es que la industria construya romances, éstos

constituyen la esencia de la vida a filmar. ¿Qué es la vida sino pura diversidad? ¿Existe alguna disciplina que en exclusividad logre captar toda la complejidad de los seres humanos biografiados? El cine responde negativamente: se necesitan diversas tradiciones y disciplinas para construir sujetos y realidades fílmicas. O lo que también se conoce como «de todo un poco».

Historia y espectáculo se logran fusionar en este todopoderoso medio que es el cinematógrafo. La correspondencia histórica de la producción (y no sólo del texto) era uno de los argumentos más para vender la obra. La prensa informaba una semana antes del estreno:

Todos los materiales que se han necesitado para la confección escénica de la obra han sido diseñados por personas de mucha cultura histórica. Los trajes de civiles se han tomado del Álbum Geográfico de Chile, cuyo autor es el ilustre sabio francés Claudio Gay. Los trajes de militares y armamentos han sido confeccionados por los modelos que facilitara el Museo de Historia Militar (*El Mercurio*, Santiago, 23/5/1920: 23).

Y no se trataba sólo del vestuario y los objetos. Las locaciones también guardaban relación con la realidad histórica:

Las escenas de la reconstrucción histórica han sido efectuadas en los mismos sitios de leyenda: así veremos el convento de San Francisco, construido en 1582, las casas de carreras en el camino de San Pedro, las chozas del camino a Melipilla, la histórica sala de Curimón, la cárcel de los Talaveras, etc. (*El Chileno* 18/5/1920: s/p).

Si no se podía contar con la locación «tal como era», pues se reconstruía. Así sucedió con la fachada de la antigua Catedral de Santiago, delante de la cual se recreó el fusilamiento del capitán Vicente San Bruno. Este hecho, por supuesto, fue uno de los más publicitados. El efecto de real, como diría Roland Barthes, funcionó a la perfección. «Se aprecia verdaderamente lo que fue la vida urbana y las luchas entre chilenos y españoles», decía alguien en *El Mercurio* de Santiago (2/6/1920: 14).

En el espectáculo cinematográfico sujeto y objeto tienden a fusionarse. Hemos visto que una obra grandiosa tiende a ser vendida con eslogans grandiosos. El objeto pide su metodología. No fue ésta la excepción: la campaña publicitaria de *Manuel Rodríguez* fue la más grande vista hasta el momento, con avisos en la prensa de hasta un tercio de página, con fotos de los actores principales y con frases como «el más grandioso film chileno», «una película que debe enorgullecernos», e incluso «magno suceso histórico nacional». Claro, si el film se refería a un gran suceso histórico, la obra misma también debía convertirse en un gran suceso histórico.

La prensa hizo eco de la grandiosidad de la producción (en esa época a los periodistas se les conocía como publicistas). Días antes de su estreno en Santiago, *El Mercurio* capitalino ya anunciaba que se trataría del «acontecimiento nacional de mayor importancia en Santiago en el año» (29/5/1920: 16). Naturalmente, como todas, *Manuel Rodríguez* también fue la que inauguró la historia cinematográfica: «la primera del género que se emprende en el país», dijo el mismo periodista.

La película, en lo inmediato, hizo gran público tanto en Valparaíso como en Santiago. Los estrenos fueron multitudinarios. Exagerando, los mismos avisos publicitarios decían que para el estreno en la capital habían quedado dos mil personas sin entradas. En el puerto fue exhibida durante más de una semana corrida en el Alhambra, lo que no es poco. La calidad técnica del material fue juzgada óptima («la fotografía es clarísima, de gran nitidez y llena de efectos de luz»), atribuyéndola a la incorporación de técnicas estadounidenses: «los operadores se han imbuido del tecnicismo yankee para dar a su acción el mayor brillo posible» (*El Mercurio*, Santiago, 2/6/1920: 14). La película fue virada al color y se la publicitó como film «en colores».

Conclusiones

Las películas de la década del diez levantaron una imagen de país que pudiera competir en un mercado dominado por las imágenes extranjeras. En clave comercial, una imagen competitiva (rentable). En clave cultural, una imagen propia (culta y legitimada), pero cosmopolita o lo que hemos denominado como nacionalismo universal.

Si bien el cine en primer lugar responde a un asunto económico, no es casual que la gran mayoría de las cintas de la primera década de la historia del cine chileno sean de corte histórico-criollista, en un contexto donde el cine histórico no era necesariamente uno de los géneros preferidos (superado ampliamente por el drama policial y por el romance). Recién adquirido un juguete que permitía la creación de imágenes, el aparato se dirigió primero a construir imágenes de sí mismo, en un contexto donde además el sentimiento nacional se fomentaba desde diversos ámbitos: desde la industria de la diversión (motivos del Centenario), desde el Estado (fiestas del Centenario y litigio con Perú), desde los grupos nacionalistas (ligas patrióticas), etc. ¿Cómo competir con las imágenes de otros sin haber constituido unas propias?

Pero este acto de afirmación propia no es libre, se hace dentro de los requerimientos de un medio. No se trata de ideas o sentimientos en sí, son ideas y sentimientos para un medio específico dirigidas a un público específico. Sería absurdo concluir entonces que el mundo audiovisual tenía una (libre, incondicionada) imagen épica de Chile, tanto sus productores como sus espectadores. A lo más podríamos decir que al espectador le divertía o le

gustaba esa imagen épica en los cines. Nuestro campo de estudio se queda estrictamente en el dispositivo, entendiendo que el estudio de la recepción y la asimilación de las imágenes relatadas es una tarea titánica y multidisciplinaria. Sólo podemos concluir entonces en torno a los factores que fueron amoldando ese exitoso relato épico. A lo largo de esta breve investigación, podemos decir que los criterios fundamentales, propios del medio y la industria cinematográficos, que van modelando esas imágenes de afirmación nacional en estos años fueron:

- la calidad técnica (nitidez, claridad, oscilación, etcétera)
- la belleza (hermosas vistas de hermosos paisajes)
- la aceptación general (legitimidad)
- la similitud con las imágenes extranjeras (que sean comparables)
- la espectacularidad (grandiosidad)

Referencias

- BOURGET, Jean-Loup (1992). *L'histoire au cinéma. Le passé retrouvé*. París: Gallimard.
- GODOY, Mario. (1966). *Historia del cine chileno*. Santiago: Imprenta Arancibia.
- GONZÁLEZ, Juan Pablo y Claudio ROLLE. (2005). *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- JARA, Eliana. (1994). *Cine mudo chileno*. Santiago: Imprenta Los Héroes.
- OSSA, Carlos. (1971). *Historia del cine chileno*. Santiago: Quimantú.
- RINKE, Stefan. (2002). *Cultura de masas: reforma y nacionalismo en Chile 1910-1931*. Santiago: Dibam.
- SKLAR, Robert. (1994). *Movie-made America. A cultural history of american movies*. New York: Vintage Books.

Sobre los autores publicados en este número

Jorge Iturriaga E. (jiturriagae@puc.cl)

Historiador (P. Universidad Católica de Chile) y realizador audiovisual (Escuela de Cine de Chile). Actualmente cursa el Doctorado en Historia en la PUC, cuya tesis en desarrollo versa sobre el espectáculo cinematográfico en Chile entre 1895 y 1930. Ha escrito diversos textos escolares y artículos sobre temas de la cultura popular chilena como el cine, el fútbol, la fotografía y el movimiento obrero.

Andrés Kalawski Isla (andres.kalawski@gmail.com)

Actor y dramaturgo. Licenciado en actuación teatral (P. Universidad Católica de Chile, 2001). Postítulo en teatro, mención dramaturgia (PUC, 2002). Actualmente trabaja en su tesis de Magíster en literatura, mención teoría literaria (Universidad de Chile). Sus obras dramáticas se han estrenado en Chile y España. Ha recibido premios de teatro en pequeño formato y en 2001 participó en la Muestra Nacional de Dramaturgia. También ha publicado poemas y trabajado en guiones de cine y televisión. Actualmente es profesor de dramaturgia en las escuelas de teatro de las universidades Católica de Chile y Mayor.

Pablo Miranda Bown (pmirandb@uc.cl)

Es Licenciado en Antropología con mención en Arqueología (U. de Chile), Magíster en Psicoanálisis (U. Andrés Bello) y Candidato a Doctor en Filosofía (U. de Chile). Profesor de la Escuela de Arte, en la Facultad de Artes de la P. Universidad Católica de Chile y de la Escuela de Psicología de la

Universidad Andrés Bello. Investigador Fondecyt, también ha perpetrado algunas obras literarias y audiovisuales, apoyado principalmente por Fondart, en las que ha podido plasmar algunas de sus obsesiones, entre las que se encuentran la Antropología Visual, el Arte Primitivo, la Antropología de la Memoria, Borges, Yeats, Coltrane y el Desierto.

Omar Rincón (orincon@javeriana.edu.co)

90 ■ Comunicador Social de la Universidad Javeriana con magíster en educación del Cinde en Bogotá, posgrado en comunicación en la Universidad Estatal de Nueva York, estudios especializados en televisión en la Universidad Católica de Lima y en dirección de cine en la Universidad de Nueva York. Actualmente es director del Centro de Competencia en Comunicación C3 para América Latina de la Fundación alemana Friedrich Ebert. Es director del Posgrado en Televisión en la Pontificia Universidad Javeriana en Colombia. Es director del Posgrado de Periodismo de la Universidad de los Andes. Analista de Medios de Comunicación del diario *El Tiempo*. Profesor invitado Universidad Internacional de Andalucía, España y Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, Ecuador. Entre sus libros están *Televisión: Pantalla e identidad* (Quito: Fes, 2000), *Televisión Pública: del consumidor al ciudadano* (Bogotá: Secab/Fes, 2001), *Relatos y memorias leves de nación* (Bogotá: Ministerio de Cultura, 2001), *Televisión infantil: las voces de los niños* (Bogotá: FRB/Secab, 2002), *Televisión, video y subjetividad* (Buenos Aires: Norma, 2002), *Bajo todos los fuegos* (Bogotá: Proyecto Antonio Nariño, 2002), *Narrativas mediáticas o cómo cuenta la sociedad del entretenimiento* (Barcelona: Gedisa, 2006).

María Inés Silva (msilvab@uc.cl)

Periodista de la Pontificia Universidad Católica de Chile y Master en Cultura, Patrimonio, Turismo y Desarrollo por la Universidad Paris 3, Sorbonne Nouvelle. Actualmente trabaja como Encargada de Comunicaciones y Públicos del Teatro de la Universidad Católica y como Coordinadora del Programa de Residencias de Artistas del Bodegón Cultural de Los Vilos. Es consultora del programa francés SIRCHAL, *Revitalización de Centros Históricos para América Latina y el Caribe* (www.archi.fr/sirchal), y escribe para la revista *Pausa*, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile. Entre septiembre 2004 y agosto 2005 trabajó en la Dirección de la Programación de Espectáculos del *Parc et la Grande Halle de la Villette*, París, Francia. En el 2005 crea y desarrolla el Programa Laboratorio Cultural en Chile, una iniciativa de coordinación que busca constituir una interfase internacional desde donde se generen y promuevan condiciones necesarias para el desarrollo de proyectos artístico-culturales en Chile.

Política editorial

Cátedra de Artes es un espacio editorial latinoamericano de intercambios y modulaciones docentes e investigativas que, a nivel de posgrado, recibe, registra y emite materias de distintas asignaturas y disciplinas relacionadas con las artes a nivel profesional y académico.

Presentación y envío de los artículos

- *Cátedra de Artes* aparece dos veces al año, los meses de junio y octubre.
- Los artículos deben ser inéditos.
- Los artículos deben incluir título y resumen en español e inglés, tres a cinco palabras clave (también en versión bilingüe), una pequeña reseña biográfica y el correo electrónico del autor.
 - La extensión máxima es de 8 mil palabras para cada artículo, y 2 mil para las reseñas de libros.
 - Las imágenes, si las hubiera, deben ser enviadas como archivos independientes, en formato JPG y en una resolución mayor o igual a 250 dpi.
 - Los artículos deben enviarse vía correo electrónico, en formato RTF, a la dirección de la revista (revistacatedra@uc.cl), adjuntando las imágenes, si las hubiera, como archivos JPG. Además, deberán enviarse dos copias impresas a la dirección postal de la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile (Avenida Jaime Guzmán Errázuriz 3300, Santiago de Chile).
 - Los artículos pueden ser enviados durante el año académico, y su publicación quedará sujeta a la evaluación de Comité Editorial.

Sistema de citas

• Los títulos de novelas, poemarios, antologías, pinturas, películas, libros de fotografía, de pintura, de esculturas, revistas, diarios van con letra cursiva, tanto en el texto como en el listado de referencias.

• La fórmula general para citas dentro del texto es mencionado entre paréntesis el apellido del autor, al año de publicación y el número de página si la cita es literal, según la siguiente fórmula: (García Canclini, 1990: 143).

• Si en el cuerpo del relato se menciona al autor, su apellido puede aparecer seguido del año de publicación del título entre paréntesis, y con el número de página si la referencia lo amerita: García Canclini (1990: 143) afirma que...

• Si el relato no supone ambigüedades respecto al autor y al título que se está citando, sólo hace falta mencionar entre paréntesis el número de página: (143).

• Si dos o más títulos de un mismo autor citado en el relato tienen el mismo año de publicación, en la lista de referencias deben ordenarse alfabéticamente y deberían ser citados en el cuerpo del texto como 1990a, 1990b, etc.

• Las citas literales de menos de 40 palabras pueden ir entre comillas en el cuerpo del relato. Las citas literales más extensas deben separarse como un párrafo distinto y justificado a 10 puntos del margen derecho. Si la cita supone un énfasis, indique si pertenece o no al original.

• Si la cita se extiende por dos o más páginas en el original, puede utilizar la siguiente fórmula: (288-9). Esto significa que la cita está entre las páginas 288 y 289.

• Las elipsis, sean al principio, medio o fin de la cita, deben ir con tres puntos separados por un espacio y entre corchetes: [...].

Notas al pie y lista de referencias

• Las notas al pie de página con referencias bibliográficas de los textos citados no son pertinentes. Toda información bibliográfica va al final del artículo en un listado de referencias.

• Una nota al pie de página se justifica sólo en el caso de aclarar algún concepto o contexto que pueda desviar la temática y forma del artículo.

• El listado de referencias final sólo debe incluir aquellos títulos efectivamente citados en el cuerpo del relato.

• La manera de citar los títulos varía según el tipo de obra citada: novela, cuento, artículo, texto leído desde internet, video, etc. El orden general de la información es el siguiente:

APELLIDO, Nombre del autor. (Año de publicación). Título. Nombre del editor, traductor o compilador. Edición consultada. Volumen consultado. Lugar de publicación. Nombre de la editorial.

Resúmenes y palabras clave

- El resumen debe contener la información básica del documento original y, dentro de lo posible, conservar la estructura del mismo. No debe sobrepasar las 120 palabras. El contenido del resumen es más significativo que su extensión.

- El resumen debe empezar con una frase que represente la idea o tema principal del artículo, a no ser que ya quede expresada en el título. Debe indicar la forma en que el autor trata el tema o la naturaleza del trabajo descrito con términos tales como estudio teórico, análisis de un caso, informe sobre el estado de la cuestión, crítica histórica, revisión bibliográfica, etcétera.

- Debe redactarse en frases completas, utilizando las palabras de transición que sean necesarias para que el texto resultante sea coherente. Siempre que sea posible deben emplearse verbos en voz activa, ya que esto contribuye a una redacción clara, breve y precisa.

- Las palabras clave deben ser conceptos significativos tomados del texto que ayuden en la indexación del artículo y a la recuperación automatizada. Debe evitarse el uso de términos poco frecuentes, acrónimos y siglas.

Arbitraje y evaluación de los artículos

- Los artículos recibidos serán evaluados por dos árbitros, uno interno y otro externo a la Facultad de Artes, quienes pueden aprobar su publicación, desestimarla o solicitar modificaciones. El Comité Editorial puede solicitar artículos a investigadores de reconocido prestigio, los cuales estarán exentos de arbitraje.

- El tiempo de evaluación de los artículos recibidos no sobrepasará los seis meses.

- La revista no devolverá los originales. La decisión final sobre la publicación del artículo será informada al autor vía carta o correo electrónico especificando las razones en caso de que sea rechazado.

- Los autores al enviar sus artículos dan cuenta de la aceptación de entrega de los derechos para la publicación de los trabajos.

- Los autores de artículos publicados recibirán dos ejemplares de la revista y un ejemplar quien elabore una reseña.

- Las opiniones son de exclusiva responsabilidad de sus autores y no representan el pensamiento de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

Cupón de suscripción a *Cátedra de Artes*

Nombres	<input type="text"/>		
Apellidos	<input type="text"/>		
Dirección	<input type="text"/>		
Ciudad	<input type="text"/>	Código postal	<input type="text"/>
Teléfono	<input type="text"/>	Email	<input type="text"/>

Valor por ejemplar \$ 5.000

Suscripción anual (2 números) con envío certificado:

- Nacional \$ 12.000
- América Latina y EE. UU. \$ 20.000 - US\$ 40
- Resto del mundo \$ 22.000 - US\$ 44

Las suscripciones a *Cátedra de Artes* son gestionadas a través de Frasis editores, sello que también distribuye esta publicación nacional e internacionalmente. Envíe los datos de este cupón al correo electrónico contacto@frasis, o llame al (56-2) 4367283.

Otras publicaciones de la Facultad de Artes:

Revista Resonancias

Cuadernos de Arte

Revista Apuntes



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE
FACULTAD DE ARTES