

CONSTRUIR UN PAÍS. ¿Y QUÉ TIENE QUE VER EL  
TEATRO CON TODO ESTO?

*Cristian Keim Palma*

## CRISTIAN KEIM PALMA

Es actor y director de teatro. Estudió Licenciatura en Artes con mención en Actuación Teatral en la Universidad de Chile. Es magíster en Mundo Contemporáneo por la Universidad de Barcelona y diplomado en Estudios Clásicos. Actualmente se desempeña como académico del Departamento de Teatro de la Facultad de Artes de la misma casa de estudios y como director del Teatro Nacional Chileno.

## CONSTRUIR UN PAÍS. ¿Y QUÉ TIENE QUE VER EL TEATRO CON TODO ESTO?

«Crear una democracia, comienza en el espacio de la emoción, con la seducción mutua para crear un mundo.»

Humberto Maturana

### LOS SÍMBOLOS (LA UNIVERSIDAD), LAS ARTES Y LA REPRESENTACIÓN TEATRAL

La Universidad de Chile es una de las instituciones simbólicas más relevantes de la historia del país. Hablar de aquello puede ser redundante pero, en este momento de redefiniciones que vive nuestra sociedad, referirse al rol que la Universidad ha tenido y tiene en el impulso que, cotidianamente, le otorga al desarrollo artístico y cultural, se vuelve una necesidad.

Son múltiples y variadas las acciones de Estado que la Universidad de Chile ha encabezado para el desarrollo cultural del país, acciones de carácter nacional que, naciendo a su alero, han logrado institucionalizarse para proyectarse en el tiempo, convirtiéndose en aportes permanentes al desarrollo de nuestra sociedad.

En ese camino, uno de los momentos más interesantes del devenir cultural universitario lo marca la década de 1940, con la creación de cuerpos artísticos estables y profesionales al interior de la Universidad, la que, bajo la rectoría de Juvenal Hernández, impulsó el establecimiento de la Orquesta Sinfónica, el Ballet Nacional y el Teatro Experimental.

Estos cuerpos estables se convirtieron en referentes disciplinares destacadísimos y, en el caso del medio teatral chileno, el rol que jugó el Teatro Experimental de la Universidad de Chile (que luego pasaría a llamarse Teatro Nacional Chileno) es considerado un hito fundador a partir del cual se instaló una nueva concepción de la estética escénica y del trabajo teatral, referencial hasta nuestros días. Esto nos llena de orgullo a quienes trabajamos en el Teatro Nacional, pero, al mismo tiempo, nos plantea enormes desafíos para continuar con el impulso creativo heredado de una generación de artistas notables.

Separar la historia del arte de la historia social de un país es sin duda un ejercicio sin sentido, particularmente en el caso de la historia del teatro. Esta es

una disciplina artística efímera y eminentemente contemporánea en su ejecución, cuyos impulsos creativos, —que desembocan en la realización de una obra de teatro— se generan en y por un determinado contexto. Esta característica convoca a las creadoras y creadores a realizar ciertas representaciones que, en el instante fugaz de su ritual de ejecución, dialoguen con el público de ese momento exacto en un intercambio que sea un posibilitador de las reflexiones que la sociedad necesita para observarse a sí misma y, de ese modo, consolidarse o mejorar.

El nacimiento del Teatro Experimental de la Universidad de Chile no es un hecho aislado y no ocurre solo por la conjunción de un grupo de notables. La coyuntura de su creación propiciaba que la cultura tomara un rol protagónico en el país que se estaba forjando, y que, sobre la base de la (nueva) Constitución de 1925 y con el empuje del Frente Popular y los gobiernos radicales de la época, asistía a la redefinición de la sociedad chilena. Esta se encontraba en un momento de crecimiento cultural y necesitaba una forma de representación de sí misma más acorde a los cambios sociales que habían comenzado a ocurrir durante las últimas décadas.

En ese nudo histórico, un grupo de jóvenes universitarios encontraron en el teatro el lugar preciso para desarrollarse como artistas, mientras que al mismo tiempo contribuían con igual o mayor entusiasmo a cimentar las bases de un despegue sociocultural sin precedentes en nuestra historia, integrado por intelectuales, escritores y artistas que proponían una nueva forma de abordar los procesos sociales. Las manifestaciones artísticas se convirtieron en uno de los motores del cambio cultural que se necesitaba para sostener en el tiempo las reformas sociopolíticas de fondo que se buscaban, y que iluminaron el panorama social y cultural chileno por al menos tres décadas continuas, solo interrumpidas con el golpe cívico militar de 1973.

## EL CONTEXTO PRESENTE

Hace solo un par de semanas se realizó en Chile el plebiscito de salida de la propuesta constitucional redactada por la Convención Constituyente, grupo que trabajó por más de un año en el intento de darle una salida a la crisis democrática más relevante ocurrida en el Chile post dictadura y que se asocia al estallido social de octubre del 2019. Más allá de cualquier análisis electoral, el resultado fue un contundente rechazo por parte de los votantes a la propuesta, particularmente por esos ciudadanos que no han desarrollado ningún interés de participación cívica más allá de lo obligatorio. El camino será más largo.

A través de diversas experiencias político-históricas (que podrían ir desde la Revolución mexicana al régimen de Corea del Norte, pasando también por la experiencia del Frente Popular), ha quedado demostrado que cualquier intento de modificación social permanente —que ambicione cambiar los fundamentos del núcleo social— requiere abordar los lenguajes simbólicos que construyen la interpretación del mundo. Es decir, que, desde el punto de vista artístico, el cambio social debe ser acompañado por transformaciones en las expresiones estéticas que operan como transmisores simbólicos de los sentidos que contienen.

Una idea genial y creativa, un sentimiento honesto, un punto de vista innovador, un pensamiento profundo y revelador, y —por supuesto— un giro en el constructo social requieren que el soporte de transmisión contenga el simbolismo que expresa; es decir, la misma genialidad de contenido.

Crear un mundo es interpretarlo. Considerando la velocidad con la que las sociedades se transforman, creer que las cosas, los objetos, las acciones, los hechos históricos o las relaciones son estáticas e inamovibles, además de iluso, es contraproducente. Ante los innumerables cambios contextuales cotidianos que nos obligan a replantearnos nuestros puntos de vista, se vuelve necesario que la interpretación de los hechos, los signos estéticos que la contienen y la definición diaria del mundo sobre el que estamos parados, sean asuntos —que requieren atención constante— sobre los que nuestra Universidad no puede dejar de participar activamente, siendo, como en otras circunstancias históricas, protagonista específica en esta área.

El mundo que habitamos es un lugar en el que las relaciones entre objetos, o entre hechos y entre personas, no se establecen mediante una conexión directa entre las partes, sino que suelen estar mediatizadas. Entendiendo que los medios de comunicación masiva han sido cooptados por los intereses económicos que subyacen en ellos, es urgentemente necesario volver a relevar las herramientas comunicacionales que las acciones culturales simbólicas puedan aportar en la comprensión del momento contextual en el que vivimos. Esto no solo desde el eventual adorno o acompañamiento, sino como acciones trascendentales y estructurantes de sentido. Es allí donde las artes de la representación, y el teatro en particular, pulsán por mayor y mejor espacio para ser el aporte que pueden y deben ser dentro del espacio público contemporáneo.

En el mundo del teatro, el código que actualmente predomina (matices más, matices menos) es el lenguaje de actuación realista, el cual comenzó a asentarse en la Europa de mediados del siglo XIX como una respuesta estética al Romanticismo. Asimismo, también significó un cambio que acompañó al declive de la nobleza y al afianzamiento en el poder de la nueva burguesía (comercial-industrial-financiera), pues todo grupo social que se asienta en la

administración del poder necesita ser representado y comprenderse a sí mismo, desde una determinada forma estética.

La sociedad chilena ha sido esculpida en la cultura del corporativismo neoliberal (Klein, 2007), que ha instalado en la población un código de comprensión simbólica que atiende a relaciones empresariales, en las que cada individuo se debe entender a sí mismo y a los demás, como una empresa que requiere y es requerida en la transacción, pero en ningún caso en la cooperación. Este tipo de relaciones se expresan ampliamente, y con un nivel poético exquisito, en la dramaturgia de Bernard-Marie Koltès (2001), al utilizar el concepto de *deal*:

Un deal, es una transacción comercial basada en valores prohibidos o estrictamente controlados, que se lleva a cabo en espacios neutros, indefinidos, y no previstos para ese uso, entre proveedores y clientes, por acuerdo tácito, signos convencionales o conversaciones con doble sentido —con el fin de evitar los riesgos de traición y estafa que implica una operación de este tipo—, a cualquier hora del día o de la noche, independientemente del horario reglamentario en el que abren los comercios habilitados, pero preferentemente cuando estos cierran. (p. 143)

Es urgente que el aparato de comprensión simbólica se democratice, propiciando que las herramientas de las capacidades de lectura se diversifiquen y ayuden a generar puntos de vista diversos sobre las informaciones circulantes (signos). Esto debería ser prioritario para las institucionalidades que propugnan transformaciones sociales, pues la circulación de capacidades de lectura colectiva, y en diversos niveles, permitiría con mayor facilidad detectar inconsistencias o tendencias de enfoque parciales que, muchas veces, están encapsuladas y disfrazadas en, y por, las herramientas propias de las maquinarias publicitarias contemporáneas.

Pero, el intento de modificar el código de lectura del mundo en el que habitamos, sin duda, conlleva un cierto peligro: si se modifica una idea basal de las certezas sobre las cuales nos movemos y relacionamos, se corre el riesgo de que el sistema completo se modifique-altere-descomponga y, por ello, nuestros mecanismos de defensa operen inmediatamente en resistencia, desacreditando ese «opuesto» a nuestra certeza. Respecto a lo anterior, creo que el ejemplo más potente al que podemos acceder se encuentra en la teoría de la evolución de las especies de Charles Darwin, la que, para lograr su enunciado, requirió romper con el mundo conocido y desarticular el lugar personal desde el que se lo enfrentaba, en un esfuerzo personal extraordinario de parte de la persona tras el científico. Darwin provenía de una familia anglicana, realizó estudios de

Teología en Cambridge con el fin de convertirse en sacerdote y, al menos, tardó dos décadas en convencerse de publicar esta idea paradigma, que fue recibida como una absoluta blasfemia por la Inglaterra victoriana del siglo XIX. Solo decidirse a pensar desde otro punto de vista puede ser agotador.

Lo anterior puede ser mucho más visible en el plano de lo personal-familiar que en el ámbito social. Podríamos distinguirlo en esos momentos biográficos en los que se nos es «revelado» un hecho guardado por mucho tiempo al interior de nuestras relaciones familiares, que alguien o algunos escondieron u obviaron y que —al hacerse presente y eventualmente ser aceptado o negado (como efecto sobre la realidad, la mentira opera de la misma forma que la verdad)— nos sitúa desde una perspectiva distinta para leer nuestras relaciones familiares y nuestro propio lugar dentro de ellas.

Como ya señalamos, lograr percibir (y descomponer) un mundo de valores y percepciones neoliberales en las que se está absolutamente inmerso, y desde el cual se establecen las relaciones de sentido que aglutinan a los diversos grupos humanos (tanto para quienes disfrutan del sistema en el que habitamos, como para quienes lo padecen), es un asunto definitivamente complejo. Para ello se requiere un esfuerzo de distanciamiento y de un manejo conceptual que, da la impresión, pocas —y privilegiadas— personas poseen. Es en este punto donde las artes deberían jugar un rol protagónico, como herramientas reflexivas de lenguaje que pueden relacionarse con las personas a través de sistemas simbólicos que dialogan con los grupos humanos en planos perceptuales distintos al intelectual.

Pero, si bien es cierto que los objetos artísticos están relacionados con algo de misterio que subyace en las operaciones creativas que contienen, no debemos olvidar que son básicamente sistemas de comunicación y que operan como transmisores conceptuales en niveles de percepción distintos a otros aparatos comunicativos.

Dentro de las cualidades del arte como objeto transmisor, las que lo convierten en un vehículo discursivo extraordinario, me atrevo a destacar al menos tres:

En primer término, el objeto artístico tiene la cualidad de ser poseedor de lo que normalmente llamamos belleza<sup>1</sup>. Como depositario de esta, el objeto artístico (o la idea que revestida de ello) se vuelve apreciable debido a la asociación simbólica automática mediante la cual ligamos la belleza con lo bueno y lo positivo; esto genera que la disposición a percibir su contenido, por

---

1. «Propiedad de las cosas que hace amarlas, infundiendo en nosotros deleite espiritual», según el *Diccionario de la lengua española*. (Real Academia Española, 1984, p. 186.)

parte de un receptor, se encuentre inclinada más abiertamente a su favor, que si no poseyera esta cualidad.

En segundo lugar, habría que señalar la virtud de funcionar al amparo de la intangibilidad de la ficción. En su cometido de ser representaciones que dialogan directamente con la realidad, los objetos artísticos adquieren la cualidad de ser reflejo social, lo cual les posibilita un diálogo directo y en primera persona con los espectadores que pueden acceder a la obra. Esto permite emitir juicios y puntos de vista desde un terreno intangible —la ficción— donde el lenguaje concreto del poder no encuentra un objeto sobre el cual accionar directamente, sino solo como reflejo.

Y, en tercer lugar, destacaría que el objeto artístico puede ser potenciado como un embajador-representante cultural que, desde esta valoración social, permite a las ideas que representa abrir ciertos canales de comunicación —prácticamente incuestionables— a través de él, que permiten la circulación de las formas de pensamiento que patrocinan a dicho representante cultural.

Es importante señalar que no se trata de «formatear» la comprensión de mundo desde la otra vereda, pues la relación con el objeto artístico es una experiencia comunicacional sin intermediarios. Se trata de una relación directa entre las partes en la que no tenemos control absoluto sobre el posible resultado de ese diálogo, pues —como todo diálogo honesto en el que dos o más aparatos de interpretación simbólica intercambian sus puntos de vista— siempre se corre el riesgo de la transformación mutua. Un ejemplo claro de esto en las artes escénicas está dado por la relación comunicativa de la obra con el público, vínculo dinámico donde los actores, desde su oficio, pueden interpelar y generar reflexiones y transformaciones en los espectadores, mientras que estos, a su vez, modifican la obra (ritmos, interpretaciones, sentidos) a través de sus reacciones (risas, aburrimiento, emociones, etc.), en un intercambio absolutamente provechoso para las partes en cuestión.

Ya que nuestro modo de comprender el mundo está condicionado por casi cuatro décadas de vida y formación en un Estado profundamente neoliberal, necesitamos entonces desarrollar esa capacidad de generar distancia con nuestra propia realidad; una capacidad privilegiada que nuestra Universidad está llamada a democratizar, tal como ocurrió en el origen de las instituciones artísticas permanentes que nacieron en la década de 1940 y que han sido pilares de la construcción simbólica que ha acompañado al país por al menos ocho décadas. Por estos días, comprender y apoyar el lugar de las artes ha pasado a ser una necesidad imperiosa de la época, que requiere con urgencia que los lenguajes simbólicos estén a disposición de la sociedad democrática, apoyando e impulsando sentidos que, esperamos, nos conduzcan hacia el bien común.



## REFERENCIAS

Klein, N. (2007). *La doctrina del Shock*. Editorial Paidós.

Koltès, B. (2001). *En la soledad de los campos de algodón*. Editorial Hiru.

Real Academia Española (1984). *Diccionario de la lengua española. Tomo I*. Vigésima edición.

## UNIVERSITARIOS ESTABLECEN EL TEATRO EXPERIMENTAL



Estos grabados corresponden a los decorados de "Ligazón" de don Ramón del Valle Inclán, y "La Guardia Cuidadosa" de D. Miguel de Cervantes Saavedra, obras que los universitarios agrupados en una organización llamada "Teatro Experimental" pondrán en escena hoy a las 10.30 horas, en el Teatro Imperial. La Cia. del Teatro Experimental está formada exclusivamente por alumnos de diversas Escuelas Universitarias y la dirige Pedro de la Barra, estudiante de pedagogía que se ha destacado desde hace años por su labor en favor del resurgimiento del Teatro en Chile. "Ligazón" será interpretado por María Maluenda, Hilda Larrondo, Flora Núñez, Pedro de la Barra y Pedro Orthus. "La Guardia Cuidadosa" de don Miguel de Cervantes Saavedra tendrá el siguiente reparto: Roberto Parada, Pedro Orthus, Jorge Oyarzo, Edmundo de la Parra, Pedro de la Barra, Chela Álvarez, Rubén Sotoconil, Domingo Piga y Ana Mariz Castro. Los escenarios han sido proyectados y pintados por Héctor del Campo y H. E. Rogers.

\* Recorte de prensa del diario *La Hora* del 22 de junio de 1941, que da cuenta de la creación del Teatro Experimental y de sus primeras obras. Colección Fotográfica CIP - Teatro Nacional Chileno.



\* Programa de mano de la obra *La guardia cuidadosa*, de Miguel de Cervantes. Fue la primera obra estrenada por el Teatro Experimental, el 22 de junio de 1941, dirigida por Pedro de la Barra. Se montó en los teatros Imperio, Victoria, Santa Lucía y Alameda. Colección Fotográfica CIP - Teatro Nacional Chileno.



---

\* Montaje de 1948 de la obra *Seis personajes en busca de autor*, de Luigi Pirandello, dirigida por Carlos F. Piccinato y exhibida en la sala 13 de la Casa Central de la Universidad de Chile. En primer plano, los integrantes del elenco Roberto Parada, María Maluenda y Humberto Duvauchelle. Colección Fotográfica CIP - Teatro Nacional Chileno.



---

\* Montaje de la obra *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega, dirigida por Pedro Orthous en 1952 en el Teatro Municipal de Santiago. Colección Fotográfica CIP - Teatro Nacional Chileno.



---

\* Montaje de la obra *Noche de Reyes*, de William Shakespeare, dirigida por Pedro Orthous. Estrenada el 10 de noviembre de 1954, fue la primera función teatral de la compañía en la Sala Antonio Varas (Morandé 25, Santiago), actual sede del TNCh. En la fotografía: Alicia Quiroga, Agustín Siré, Domingo Tessier y Roberto Parada. Colección Fotográfica CIP - Teatro Nacional Chileno.



---

\* Montaje de la obra *Macbeth*, de William Shakespeare, dirigida por Pedro Orthous en 1959. En la fotografía: Agustín Siré y María Cánepa. Colección Fotográfica CIP - Teatro Nacional Chileno.



---

\* Fotografía del equipo artístico de la obra *Ánimas de día claro* de 1962. Obra de Alejandro Sieveking, dirigida por Víctor Jara y diseñada por Guillermo Núñez (todos en la fotografía). Colección Fotográfica CIP - Teatro Nacional Chileno.





\* Programa de mano de la obra *La Remolienda*, de Alejandro Sieveking, de 1965. Colección Fotográfica CIP - Teatro Nacional Chileno.



\* Programa de mano de la obra *La Remolienda*, de Alejandro Sieveking, de 1965. Colección Fotográfica CIP - Teatro Nacional Chileno.



- 
- \* Montaje de la obra *La Remolienda*, de Alejandro Sieveking, dirigida por Víctor Jara en 1965. En la fotografía: Juan Katevas, Kerry Keller, Mario Lorca, Claudia Paz, Lucho Barahona y Sonia Mena. Fotografía por René Combeau. Colección Fotográfica CIP - Teatro Nacional Chileno.



---

\* Programa de mano de la obra *Juan Gabriel Borkman*, de Henrik Ibsen, dirigida por Fernando González en 1991. Fue protagonizada por el destacado actor nacional Sergio Aguirre (en la fotografía). Fotografía por Carlos Agurto, Colección Fotográfica CIP - Teatro Nacional Chileno.



---

\* Montaje de la obra *Hechos consumados*, del dramaturgo chileno Juan Radrigán, dirigida por Alfredo Castro en 1999. En la fotografía: José Soza y Amparo Noguera. Fotografía por Juan Domingo Marinello. Colección Fotográfica CIP - Teatro Nacional Chileno.



---

\* Montaje de la obra *Sala 13*, de Tomás Henríquez, dirigida por Cristián Keim en 2021, que conmemoró e hizo un recorrido por los 80 años del Teatro Nacional. En la fotografía: Marcelo Lucero. Daniel Alcaíno, Tomás Henríquez y Paloma Toral. Fotografía por Felipe PoGa. Colección Fotográfica CIP - Teatro Nacional Chileno.