



Entender los teatros de pueblo en el siglo XX: Posibles lecciones para los centros culturales del siglo XXI ¹

Mario Poblete Vásquez ²
Jorge Saavedra Utman ³

1

Ponencia presentada al Primer Congreso Latinoamericano de Gestión Cultural, realizado en Santiago de Chile, entre los días 23 al 27 de abril de 2014.

² Departamento de Estudios, Biblioteca del Congreso Nacional.

³ PhD (c) en Media and Communications, Goldsmiths College, University of London.

Los teatros en América Latina han tenido protagonismo central en el desarrollo de las artes, de la cultura y de la sociedad en cuanto tal, y el caso de Chile no está ajeno a esta premisa. Si bien el auge de estos espacios ocurre desde mediados del siglo XIX, es desde comienzos del XX cuando se comenzaron a extender por todo el país, teniendo su ocaso hacia los últimos 30 años de éste, particularmente aquéllos nacidos en ciudades medianas y pequeñas del país. [En una reciente investigación sobre los teatros de la localidad chilena de Melipilla se busca evidenciar estas premisas](#) guiados por la pregunta sobre cómo se explica el auge y el declive de los teatros durante el siglo XX⁴.

Tomando el caso de Melipilla, una ciudad prototípica de la zona central del Chile, ya sea en virtud de su tamaño, ambivalencia urbano-rural, industria eminentemente agrícola, configuración arquitectónica y cercanía a un centro metropolitano, se acometió la investigación mediante tres herramientas metodológicas. Por un lado, indagando [en](#) la bibliografía sobre la evolución de los teatros y el desarrollo político, cultural y económico de Chile; en segundo lugar a través de una reconstrucción histórica de la ciudad y sus teatros con la revisión de cada edición de los periódicos que existieron en Melipilla desde 1890 hasta 1990; y en tercer lugar mediante entrevistas en profundidad a personas que participaron en el desarrollo de estos teatros, desde administradores hasta usuarios.

En este recorrido histórico, [se reconoció](#) la relevancia de los teatros como espacios de encuentro social, de expresiones artísticas, de manifestaciones político-sociales, del fluir de la vida cotidiana y de objeto de deseo en la configuración socio-cultural de la comuna, [lo cual permitió obtener una serie de conclusiones](#) que explicarían el auge y declive de los teatros en Melipilla. No obstante, y para fines de esta presentación y del sentido del Congreso, se rescatan dos [elementos](#) concluyentes. Por un lado, [un](#) [ligado](#) a la creación, gestión y manutención de espacios artístico-culturales, es decir, a aquello que se

4

Esta investigación se publicó en el 2012 como libro bajo el título Historia social de los teatros en Chile: Melipilla en el siglo XX, y fue editado por Chancacazo. Para mayor información <http://www.chancacazo.cl/literatura/intelectuales.php>

acerca más al campo de lo que hoy entendemos por gestión cultural; y por otro lado, a los procesos de hegemonía y resistencia cultural en el marco de un contexto local-nacional-global que se enhebraron en la existencia concreta de estos espacios. Es decir, [este segundo elemento](#) refiere más al [ámbito propio](#) de los estudios culturales. De esta manera, el presente texto vincula estos dos aspectos que muchas veces están separados en el quehacer contemporáneo: observar la gestión cultural sin considerar los estudios culturales y viceversa. Para mayor especificidad [de ambos elementos para el análisis](#), [se profundizan](#) a continuación.

La primera [conclusión](#) del estudio, que enfrentó a la pregunta por las razones del auge y declive de los teatros, [dice relación con](#) que la lógica que imperó durante todo el siglo XX en los teatros locales fue la del lucro. De todos los teatros que existieron en la comuna, siete en total, seis de ellos fueron iniciativas eminentemente privadas y una fue una iniciativa pública. Esta única iniciativa pública, de tipo municipal -gobierno local- implicó la compra de un teatro en el centro de la ciudad que fue cedido [periodicamente](#) a empresarios del espectáculo que gestionaron el espacio como un negocio. Es decir, el interés mayoritario del municipio local fue que el teatro brindara réditos monetarios. Si bien los teatros fueron escenarios de jornadas benéficas ocasionales y de acuerdo a la voluntad de los administradores, su principal rol fue generar dinero. En vista de esto, ocurrieron dos frustraciones paralelas que decantan en una definición de uso del espacio.

Las frustraciones vinieron, por un lado, de organizaciones comunitarias y agrupaciones artísticas que no tenían un espacio para el desarrollo de sus actividades, carencia de la que hacían evidente manifestación. Un ejemplo fue la búsqueda [por](#) crear un recinto exclusivamente dedicado a las artes escénicas. [Es así como](#) en 1955, [la existencia de un recinto era](#) un elemento necesario para el teatro experimental, que de la mano de la influencia del Teatro Experimental de la Universidad de Chile, en Santiago, se hacía carne en Melipilla a través del trabajo que llevaba a cabo el Ateneo Juan Francisco González, entidad local cuya rama

de teatro [era liderada por](#) el actor Archibaldo Larenas. Por otro lado, había una frustración de parte de la élite local que, al funcionar los teatros en lógicas de consumo popular, no presentaban el tipo de obra que ansiaban desde inicios de siglo, hecho que los llevó a generar ocasionales espectáculos afines con sus intereses, los que tampoco fueron exitosos, pues las audiencias fueron escasas o exhibieron un comportamiento considerado inadecuado, llevando este tipo de funciones a [espacios privados](#) en [las](#) casas [más pudientes de la ciudad](#).

Finalmente, la definición de teatro que se decanta de la experiencia del siglo XX es la de una 'pequeña industria cultural' que se enfocó en el lucro y que, en la imposibilidad de prolongar esta lógica utilitarista en los años 80⁵ conllevó a la total y absoluta desaparición de los teatros. Aquí, y ante la pregunta de qué ocurrió para que desaparecieran totalmente, es necesario subrayar que si bien los teatros fueron espacios de encuentro social, la relación que imperó en ellos fue la de “espectáculo-espectador” en desmedro de una relación más comunitaria, es decir, como “centro cultural-ciudadanía cultural”, o bien “espacio para las artes-desarrollo de agrupaciones locales”. En consecuencia, no existió una contundente relación que implicara la apropiación de los teatros por parte de la ciudadanía en la organización, promoción y/o desarrollo de alguna disciplina artística, así como tampoco una apropiación en la administración de estos espacios, ni menos todavía un rol interventor del gobierno local en busca de preservar estos espacios como un bien social. En resumen y puesto de manera simple, una vez que los teatros dejaron de ser rentables económicamente, dejaron de existir al acabarse el motivo que les daba sustento, reduciendo la cantidad de espacios culturales disponibles. Cabe destacar que esto sucedió [como consecuencia](#) de la dictadura chilena liderada por Augusto Pinochet [-algunos años posteriores al golpe de Estado en el caso de Melipilla-](#) y se prolongó durante, al menos, los tres primeros gobiernos democráticos post-dictadura.

⁵ Por lógicas endógenas identificamos aquellas ligadas a la mala administración de los teatros y la rigidez de los espacios para otro tipo de actividad; y por exógenas consideramos aquellas relacionadas con la dictadura militar y el desarrollo tecnológico de alternativas al cine, como el VHS.

La segunda [conclusión](#) del estudio reconoce que, desde un inicio, estos espacios fueron centros de pugnas culturales y que allí se dieron luchas hegemónicas y contra-hegemónicas por normar las prácticas sociales, desde el gusto hasta el comportamiento de las comunidades locales. Los teatros en Melipilla, en tanto espacios físicos, nacieron en el marco de la voluntad de una élite local de raigambre española, que anhelaba poseer un centro cívico que diera *status* a la ciudad. Y en ese centro cívico el lugar que ocupaba el teatro -no tanto así el mercado- era primordial. En el ideario de esta elite –y no sin razón de acuerdo a lo que acontecía en la metrópolis- los teatros eran el lugar donde se desarrollaban manifestaciones artísticas de origen europeo, donde en un principio la oligarquía podía reunirse y a través de determinadas manifestaciones artísticas extender un proceso de encuentro para una parte de la comunidad, proceso que involucraba un disciplinamiento del gusto y del comportamiento. El discurso con que el regidor Vicente Elgueta presentó en 1918 su idea de construir un teatro en la ciudad refleja esta visión respecto del rol de un teatro:

Creo que no tengo para qué entrar en explicaciones a fin de probar la necesidad, cada día mayor, que tiene Melipilla de un adelanto como éste. Bien sé que todos sabemos que dada la población de la ciudad i el grado de cultura en que se encuentra, es esto de una necesidad absoluta. Siempre han sido los teatros el esponente de la civilización de un pueblo o mejor dicho el metro con que se mide la intelectualidad de gobernantes i gobernados.⁶

No obstante, este ideario [colisionó](#) con la realidad de los teatros, pues estos se vieron desbordados por una realidad popular, tanto en el uso de los espacios como en su voluntad consumidora. Respecto al uso de los espacios, esta presencia popular implicó que ya en la década de 1910 los administradores teatrales locales tomaran la medida de separar a los públicos (en platea y galería), y en cuanto a su poder consumidor llevó a que fueran [éstos](#) quienes decidieran qué tipo de espectáculo exhibir en función de sus gustos: el cine en general, los radioteatros y los combates de box, entre otros.

⁶ Texto extraído del diario melipillano La Patria, en su edición del 29 de agosto de 1918.

Éstos fueron los principales elementos que dieron forma a una programación que, contrariamente a lo que anhelaba la élite local, no consideraba la ópera o recitales poéticos, pero sí incluía un punto intermedio como los sainetes y obras teatrales que convocaban el encuentro de distintos públicos e idearios culturales durante los primeros cincuenta años del siglo XX. En este sentido, es posible reconocer a los teatros como espacios ambivalentes, es decir, como lugares de encuentro y arena de pugna socio-cultural, tanto entre una “alta” y “baja” cultura, como entre laicos y católicos, artistas profesionales y aficionados, conservadores y liberales, “viejos” y “jóvenes”, patrones y empleados, lo cual dice relación con el inevitable elemento político democratizador de estos espacios sociales.

Si bien las y los asistentes lo hicieron en una lógica de consumidores de espectáculos, la vida misma de los teatros implicó otros aspectos de la sociabilidad que al desaparecer éstos no tuvieron otros lugares donde recomponerse, permitiendo que el gran triunfador de las pugnas culturales de fin de siglo, finalmente, fuera la hegemonía neoliberal que derrocó a la sociabilidad construida desde principios del siglo XX. Observar en retrospectiva este elemento concluyente, nos permite rescatar el gesto democratizador de los teatros en este caso en específico, así como también entender que el teatro en su instalación local no es inocuo y puede alentar o desalentar una política emancipatoria, aún cuando su mera existencia ya sea un objetivo para alentar el optimismo.

Pues bien, resulta pertinente explicitar la relevancia de esta presentación en un terreno específico. Si bien este estudio resulta necesario para la historia local, pues no existe alguno similar y, además, tiene la ventaja de que contribuye a comprender el devenir cultural de una zona del país, el interés particular en este caso es otro. Esto porque, en la actualidad, probablemente como nunca antes, Chile es testigo de la construcción y reciente existencia de centros culturales, los cuales enfrentan problemas similares a los de sus antecesores inmediatos. En este contexto, reconocer de manera más profunda qué ocurrió con los directos antepasados de estos centros culturales se hace necesario, acaso urgente, para

extraer desde allí ciertos aprendizajes que permitan estar alertas y diseñar políticas culturales locales y planes de gestión con memoria.

Por de pronto, mencionaremos dos aprendizajes que pueden ser pertinentes hoy en el contexto ya explicitado. El primero dice que no se puede pensar en espacios culturales locales cuya existencia y sustento queden librados al mercado, pues a la luz de lo estudiado, esta condición es improbable de ser sostenida en el tiempo, y porque su fin y funcionamiento, más temprano que tarde, chocará de frente con las exigencias de un mercado que le hará alterar dramáticamente sus objetivos. El segundo dice que los espacios culturales deben ser lugares de buen reconocimiento. Chile, como buena parte de América Latina, ha sido testigo de lo que significa perder sus espacios de expresión artística y cultural; ha sido testigo también de las exclusiones y discriminaciones que se han hecho en nombre de visiones autoritarias; y ha sido testigo también del derrumbe de emprendimientos culturales diversos. Entender lo que fueron los teatros de las muchas ciudades-pueblos en el siglo XX, en su mera condición de existencia y en la materialidad cultural que allí se conjugó, es algo que para [creemos](#) debe ser materia de análisis y reflexión en cada lugar donde se pretenda hoy construir [un](#) centro cultural, en tanto [que](#) este ejercicio permitirá generar conocimiento y levantar señales como claros aprendizajes para el siglo XXI.