



Atenea

ISSN: 0716-1840

lgaravil@udec.cl

Universidad de Concepción

Chile

Carvajal, Fernanda

Prat de Teatro de Chile. Una fábula nacional prófuga atravesando las junturas entre arte y política

Atenea, núm. 502, 2010, pp. 73-95

Universidad de Concepción

Concepción, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=32818796005>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

PRAT DE TEATRO DE CHILE: UNA FÁBULA NACIONAL PRÓFUGA ATRAVESANDO LAS JUNTURAS ENTRE ARTE Y POLÍTICA

PRAT OF TEATRO DE CHILE: A NATIONAL FUGITIVE *FABLE*
CRISSCROSSED BY THE JUNCTURES OF ART AND POLITICS

FERNANDA CARVAJAL¹

RESUMEN

Este artículo toma como punto de partida la obra *Prat* de la compañía Teatro de Chile, cuyo estreno, el año 2002, aparecía desencajado, impertinente, al punto que desencadenó una polémica que involucró a sectores de ultraderecha, a la burocracia ministerial y al mundo artístico, revelando zonas fisuradas de una transición democrática truncada. Así, este texto comienza con un análisis estético-artístico de la obra, para luego hacer un recorrido por los discursos –recogidos de la prensa y de entrevistas personales– de los distintos agentes políticos y artísticos que polemizaron en torno al estreno de *Prat*. Por último, se esbozan algunos apuntes reflexivos en torno al rol de la institucionalidad cultural en el campo teatral, y una revisión crítica de la categoría bourdiana de autonomía relativa para comprender los campos artísticos.

Palabras clave: Teatro, política, censura, institucionalidad cultural, autonomía relativa, transición democrática.

ABSTRACT

This article takes as starting point the play *Prat*, of the company Teatro de Chile, whose first performance in the year 2002 appeared so disjointed and impertinent that it un-

¹ Socióloga. Profesora en el Instituto de Sociología de la Universidad Católica de Chile. Santiago, Chile. E-mail: mfcarvaj@uc.cl

Este texto se escribió en el marco de la investigación que realiza actualmente junto a Camila van Diest: “Compañías de teatro en Chile. Nomadismos y ensamblajes. Seis organizaciones y sus recorridos por el campo teatral”.

leashed a polemic involving ultra conservative sectors, the ministerial bureaucracy and the artistic world, revealing the fissured zones of a truncated democratic transition. Thus, this text begins with an aesthetic-artistic analysis of the play, to then look over the speeches – collected from the press and from personal interviews – of the different political and artistic agents, who engaged in the controversy about *Prat*'s first performance. Finally, we outline some reflective notes about the role of Cultural Institutionalism in the theatrical field, and a critical review of Bourdieu's category of relative autonomy to understand the artistic fields.

Keywords: Theatre, politics, censorship, cultural institutionalism, relative autonomy, democratic transition.

Recibido: 23.12.2009. Aprobado: 14.06.2010.

LA ALUSIÓN a Arturo Prat, en un proyecto teatral financiado por Fondart el año 2002, generó un conflicto que ubicó al teatro, durante los meses de agosto y septiembre, en el centro de la opinión pública, descubriendo como vulnerables los contornos que delimitan y definen política y arte como esferas autoclausuradas, cuyas luchas e intereses correrían por carriles paralelos.

El desborde que produjo el texto de Manuela Infante, y por añadidura la obra teatral, comenzó cuando sectores de la derecha política asociados al pinochetismo, almirantes en retiro de las fuerzas armadas y miembros de la Corporación 11 de Septiembre se opusieron públicamente al estreno de la obra, abriendo un recurso de amparo contra el Ministerio de Educación y contra el Fondart². Ello inicia un debate público, que involucró al mundo político y a agentes del campo cultural, donde se pusieron en escena diversos argumentos en torno a un abanico de temas: la libertad de expresión, la censura como práctica residual de la dictadura, la in/dependencia entre fuentes de financiamiento y actividad creativa, los valores nacionales, debates

² Las iniciativas para impedir el estreno de la obra se iniciaron con una querella interpuesta por la presidenta de la Corporación 11 de Septiembre (de tendencia pinochetista), bajo la Ley de Seguridad del Estado; luego, un ciudadano, a título personal, interpuso un recurso de protección destinado al mismo fin. Cinco parlamentarios de bancadas de Gobierno y de Oposición solicitaron a la ministra de Educación suspender el estreno de la obra. Por último, fue presentado un nuevo recurso de protección, esta vez por descendientes de Arturo Prat. Ninguno de ellos, como veremos, tuvo efecto, pero como señala el informe anual de derechos humanos en Chile, año 2003: “Las distintas vías, directas e indirectas, por intentar censurar la obra son de extrema gravedad. De manera más general, el hecho que una serie de instituciones y personas tengan como primera reacción el recurrir a los tribunales para tal efecto, demuestra que no se halla asentada en Chile la jurisprudencia internacional en el sentido de que la prohibición judicial de obras constituye precisamente una forma de censura” (p. 217).

históricos en torno a los mitos y figuras heroicas como pilares fundacionales de la patria, y finalmente, la propia institucionalidad cultural chilena, al punto que el conflicto desembocó en la renuncia de la entonces directora del Fondart, Nivia Palma. Ello, en un momento álgido de negociación para la política cultural del gobierno y su propuesta para una nueva institucionalidad cultural.

La lógica mediática de todo el debate lo fue dibujando en su transcurso, como una exageración de posturas quizá demasiado previsibles entre los distintos bandos políticos, abanderamientos poco sorprendentes si consideramos casos anteriores que pusieron sobre la mesa conflictos similares, pero que en éste estallaron hacia extremos que involucraron la acción jurídica de un lado y, del otro, visibilizó de modo más evidente las tensiones y forzamientos presentes en la burocracia ministerial. Además, la juventud de los autores de la obra fue usada como excusa para dejar en segundo plano el análisis de la *Prat* y relativizar su estatuto artístico.

1.

Elegimos una fábula que es conocida en tanto que historia oficial y que por lo mismo contiene una cantidad enorme de espacios vacíos. Hablamos desde la periferia, desde lo caótico, y lo inconcluso.

Es un texto que está escrito para ofrecer la mayor cantidad de huecos posibles.

Manuela Infante, *La Segunda*, octubre 2002.

Podría decirse que el debate estuvo, desde sus cimientos, cargado de cierta inconsistencia, pues se gatilló a partir del texto dramatúrgico que le servía de base a la obra, pero no a partir del montaje como producto acabado. Por lo tanto, una discusión profunda sobre los recursos teatrales, los signos y problemáticas en juego en la obra *Prat*, no sólo fue (predeciblemente) abandonada, sino que era, desde el inicio, una posibilidad que se autocancelaba.

Sin duda los sectores más conservadores no fueron capaces de leer la obra como una ficción y, en lugar de ello, insistieron en atribuir al texto teatral el estatuto y la pretensión de imponerse como una “versión histórica”. Así, bastó que el texto de Manuela Infante presentara a un adolescente de 16 años llamado Prat que oficialmente era capitán de barco y aparecía como un hijo sobreprotegido por su madre, que acariciaba y se dejaba acariciar el pelo por otro hombre y que bebía alcohol –en suma, un “héroe descreído y frágil” (Costamagna)– para que hiriera las sensibilidades que erigían la re-

presentación nacional de la figura de Arturo Prat, como “la suma de todos los valores de la chilenidad” (Swett)³.

Como podemos verificar en las cartas enviadas a distintos diarios, ello situó la discusión en el plano de la “rigurosidad de las fuentes”: “cualquier reinterpretación de la historia debe ser producto de una investigación seria avalada por hechos objetivos y comprobables” (Barros); citando textos de historia y documentos de la época para legitimar argumentos, o bien, recurriendo a la legitimación internacional, ciertamente extemporánea, de la figura histórica de Arturo Prat: “En la Escuela Naval de Japón existen tres bustos que conmemoran a los más grandes marinos del mundo: Togo, Nelson y Prat” (Romero). Otra objeción fue que “Fondart financie, con dinero de todos los chilenos, este ultraje a quien dio su vida por este país” (Sepúlveda). El alegato se extiende también, al hecho de que sean instituciones ligadas a la educación –el Ministerio de Educación y la Universidad de Chile– las que respaldan la obra, llegando incluso a exigir “una reestructuración integral del Fondart” (Bastías). Por último, en las posturas más extremas se esbozaron, incluso, amenazas del uso de la violencia para impedir el estreno⁴.

María José Parga señala sobre la oposición a la obra de los sectores de derecha: “Si nosotros estábamos tratando de mostrar que la historia se construye por las versiones de cada persona, ahí estaba patente. Estaba sucediendo en ese momento a partir de lo que nosotros estábamos haciendo, sin que nosotros dijéramos cuál era la intención de la obra”⁵. Como rebote sintonímico de aspectos que la propia obra quería problematizar a partir de sus operaciones formales –la idea de que la cubierta del barco estuviera bordeada por cordeles que, a modo de separadores de fila del espacio museístico, buscaba subrayar los marcos que contribuyen a construir la realidad y el valor de lo enmarcado, instituyéndolo como pieza histórica o artística digna de ser conservada y exhibida como tal–, las apologías a Arturo Prat des-

³ En adelante, cito las cartas que militares u otras personas vinculadas a las Fuerzas Armadas enviaron a distintos diarios, señalando el apellido de sus autores, de modo de hacer menos engorrosa la referencia a dichos documentos. El lugar y fecha de publicación de las misivas están detallados en la bibliografía.

⁴ “Es mejor para nuestro país que los gobernantes y los jueces cumplan con sus deberes. Doloroso resultaría que se forzara a la Armada a enviar un destacamento de infantería de marina a clausurar el local e impedir el estreno, como a falta de eco a su reclamo debería sin duda hacerlo, en resguardo de sus deberes y tradiciones, sin que ello pudiera implicar en modo alguno una deliberación política, sino solamente la defensa del honor”. Carta de Raúl Hermosilla Hanne, publicada en *El Mercurio* de Valparaíso, el 30 de agosto de 2002.

⁵ Entrevista personal, enero de 2008. Todas las entrevistas citadas se realizaron en el marco de la investigación, *Compañías de teatro en Chile. Nomadismos y ensamblajes. Seis organizaciones y sus recorridos por el campo teatral*.

plegadas por el mundo militar llevaron los efectos que la obra buscaba generar en el escenario, a un plano extrateatral.

Ante la obra *Prat*, los sectores conservadores veían cuestionado su mandato patrio por fijar la “identidad nacional”, ontologizada bajo la premisa de la pureza de la chilenidad y fundada (como deja ver este caso), también en una exaltación de lo chileno respecto a los países limítrofes. Desde la lectura de dichos sectores, la obra *Prat* desbarataba al ídolo histórico con rasgos de cobardía, alcoholismo y homosexualidad⁶. En efecto, la defensa de la identidad está arraigada también a un sustrato moral: las quejas, solidarias a la visión patriarcal del militar, expresaban enfáticamente el rechazo a la ambigüedad sexual; el temor a todo rasgo de feminidad en el sujeto masculino –en el héroe histórico– que lo amenazara de traición al género y de contagio de dicha vacilación de la virilidad. Trastocado, el tradicionalismo moral echó a andar un marketing epistolar para restituir al ícono de la Guerra del Pacífico, subrayando una y otra vez la figura de Arturo Prat como “abogado y humanista, esposo y padre ejemplar, lleno de características tan humanas que no hacen otra cosa que enaltecer su sacrificio” (Del Valle). No se trata sólo de una defensa de los valores según los cuales la familia bien constituida preserva su núcleo integrador, sino también de relegar al ámbito de lo no humano a toda figura que, como la homosexualidad, se desvíe, según dicha perspectiva, de aquel núcleo de valores.

Este aspecto del debate, conecta el caso *Prat* con uno de sus antecedentes más directos, la obra *Simón Bolívar* (1994), de Juan Dávila en el marco del proyecto de la Escuela de Santiago⁷. Pero si este último expresó más bien un debate en torno a la identidad latinoamericana –en un gesto que habilitaba el traspaso de las fronteras del campo artístico local⁸–, la discusión que planteaba la obra *Prat* estaba más anclada en un cuestionamiento de lo nacional. En la obra de Dávila había una disruptión incuestionable, donde “lo indígena, lo femenino y lo popular mostraban los rasgos de subidentidad tan largamente censurados por el academicismo de la historia del arte universal en complicidad de intereses con la ideología blanqueadora de la historia oficial” (Richard, 1998, p. 187). En cambio la pieza *Prat*, si nos atenemos a los significados en juego que remarcaban los propios creadores de la obra,

⁶ Manuela Infante señala al respecto “Yo siempre me río de las lecturas de que Prat era homosexual, no sé de a donde sacan esa lectura. Nunca lo trabajamos ni mencionamos en el trabajo de nosotros, ese no fue un concepto en juego” (entrevista personal, enero de 2008).

⁷ Grupo conformado como colectivo por los artistas Gonzalo Díaz, Eugenio Dittborn, Juan Dávila y Arturo Duclos, para la elaboración del proyecto de tarjetas postales, en 1994.

⁸ Como lo muestra, en todo caso, la reciente inclusión de la obra de Dávila en la Documenta XII.

ejercía un gesto de desobediencia hacia la mitología patriótica con una operación, a primera vista, más bien inofensiva: cuestionar la representación del héroe patrio como pieza de museo, presentando un Prat antiheroico y adolescente, con sus padecimientos fisiológicos y existenciales.

En efecto, uno de los temas que la obra *Prat* pone en cuestión, son los miedos –miedo al otro, miedo al error, a la sexualidad, a la duda, a la autoridad⁹– pero sobre todo, la forma de enfrentarlos que la herencia de la generación anterior ha legado. La obra rechaza esas *formas*, rebatiendo el heroísmo como eje estructurante de lo biográfico en la modernidad e impugnando una ética del éxito tan presente en el Chile de los '90, período en que los autores de la obra fueron, justamente, jóvenes y adolescentes.

2.

En Santiago [Arturo Prat] tiene una estatua (...). El 4 de septiembre de 1990, una bomba voló a la figura metálica la cabeza y un brazo. Quién sabe si Prat sintió el estampido, como un “príncipe feliz”.

El ministro de defensa sí lo sintió. “Quien haya cometido el atentado contra el monumento Arturo Prat, nuestro máximo héroe naval, es un hombre o un grupo que no tiene patria y carece de valores ciudadanos”, dijo.

La Nación, 1991¹⁰

Podría pensarse, que el explosivo que en 1990 voló el monumento a Arturo Prat emplazado en Santiago, en un atentado que se atribuyó el FPMR en un año clave para la “transición” chilena, resquebrajaba la figura del prócer como “santo secular”; como figura defendida por todos los sectores ideológicos¹¹.

⁹ Como señala el prologo de la obra: “Hubo una época en la que temíamos a los peruanos. Había una época en que temíamos a los carabineros, había una época en que temíamos a la tecnología, la mismísima. Para qué mencionar que tuvimos miedo de los objetos que volaban sin identificación, temímos que cayera un meteorito, en nuestra queridísima Isla de Pascua. También tuvimos miedo de tener sida, hubo una incluso en que temíamos al horizonte. Tuvimos tanto miedo de equivocarnos al crucificar miedo de que nos cayera una bomba, miedo del fuego también hubo. Miedo a quedarnos sin agua, miedo a quedarnos sin hueco. Tuvimos miedo del chupacabras, de Charles Manson, y dejemos hasta aquí los individuos. Miedo de comer lechuga sin cocer, miedo de tener una estrella de David en la solapa. Miedo al frío tantas épocas tuvieron. Bien. Una hubo, lo juro, en que le teníamos miedo a los peruanos” (Infante, 2004, pp. 15-16).

¹⁰ El año 1990, año de frontera entre dictadura y democracia, el monumento en honor a Arturo Prat, ubicado en la plaza Venezuela, al costado poniente del Parque Forestal, fue volado por una carga explosiva del FPMR, provocando el rechazo tanto de sectores de la Armada como del recién instaurado Gobierno de la Concertación. Debo la referencia a Gabriel Castillo.

¹¹ En efecto, Bernardo Subercaseaux señala cómo esta figura ha sido defendida desde distintos sectores políticos, resaltando con distintos énfasis, una matriz edificante: “Algunos resaltan su

Y es que la figura mítica de Arturo Prat dibuja una compleja imagen de Chile. Este personaje histórico, presente en el ideario de los chilenos desde los primeros años de escolaridad, contiene la matriz edificante del héroe de guerra, cimentando el imaginario nacional de lo bélico y la beligerancia con los países limítrofes. Pero sobre todo, Arturo Prat se erige como ícono que transmite el imperativo de la imposibilidad de la derrota. Autor de un acto improductivo y caído en la batalla, Arturo Prat ha sido exaltado como ejemplo moral y espiritual de la patria tras su muerte en el Combate Naval de Iquique. Ha sido construido, en distintos momentos históricos, como un ícono que encarna aquel mandato que enfrenta *victoria o muerte* como las únicas opciones autorizadas, excluyendo la asimilación de la posibilidad del vencido en la batalla. Contra toda la evidencia de los hechos, el salto de Prat es para la historia oficial una victoria. La obra *Prat*, en cambio, podría ser leída como el rechazo y la omisión del fracaso, la duda y el miedo que caracteriza a nuestras mitologías fundacionales. Y quizás, también, como un montaje que echa luz sobre las exclusiones en que se apoya el discurso del Chile transicional.

En contraste, la obra propone la figura de un adolescente como sujeto improductivo, vacilante, indeciso, dependiente afectivamente, que rehúye el juego de roles que le propone la sociedad, características que parecen intolerables para el discurso rectificador, hegemónico¹². Al respecto, María José Parga señala: “Prat es la historia de un adolescente que tenía 16 años,

condición de abogado, de ‘civil en uniforme’, su origen de clase media, su afición por los libros, su distanciamiento con el alto mando naval que lo deja a cargo de una misión imposible, en una embarcación precaria. Los sectores más conservadores realzan su religiosidad, su obediencia y su patriotismo. Arturo Prat aparece a principios del siglo XX, en la época del parlamentarismo y el auge del salitre, como el ejemplo moral que necesitaba una sociedad en crisis (...) Se requería de una figura que encarnara los valores tradicionales de la élite criolla, y que pusiera en jaque lo que estaba ocurriendo con la nueva aristocracia del dinero, perspectiva que también resultaba atractiva para los sectores medios y populares, crecientemente descontentos y críticos del orden oligárquico” (Subercaseaux, 2002, p. 26).

¹² Discurso que también se puede entrever en las cartas enviadas a *El Mercurio*: “La conducta de Prat debe orientar a los jóvenes hacia una posición consecuente y servicial a la comunidad, mediante una dedicación sincera y honrada a su trabajo estudiantil en las aulas de los colegios y universidades, pero siempre con esa serenidad generosa que sólo puede germinar en las almas” (Romero). “Esperamos que tanto el Ministerio de Educación como la Universidad de Chile tomen cartas en el asunto y no sigan malgastando los fondos que aportamos todos los chilenos y que debieran usarse en labores más constructivas, como son la difusión de los reales valores patrios que tanta falta le hacen a nuestra juventud. Sólo de esta forma haremos patria y mejoraremos a nuestro país, no cuestionando o desfigurando la imagen de aquellos que entregaron en un momento determinado su vida por defender esos valores”. (Swett).

que no quería ser capitán, pero lo habían puesto ahí, que tenía ganas de estar con sus amigos y con su mamá. Pero las circunstancias y los otros [tripulantes] lo empujaban a que tenía que ser un héroe y un capitán" (MJP).

Hay aquí una reflexión sobre la presencia que tiene en nuestras fábulas nacionales la subjetividad heroica, sacrificial, ejemplarizante, que sitúa al héroe como sujeto blindado, sin fisuras, que se autodetermina y asume voluntariamente su proeza. El Prat de Teatro de Chile intenta asumir un mandato que lo produce como héroe aunque, como se ve a lo largo de toda la obra, falle una y otra vez en identificarse con el rol que los otros le adjudican. De ahí que la obra se concentre en los tiempos muertos de una tripulación a la espera de una batalla cuyo desenlace todos los personajes parecen saber de antemano. Así, los puntos de tensión del montaje se anclan en los tiempos de ocio y los gestos improductivos antes que en la temporalidad estratégica de la guerra, desplazando así problemáticas como la rivalidad hacia el bando enemigo, el éxito en la batalla, o la valentía, el sacrificio y el honor ante la posibilidad de la derrota, todos ellos, motivos ligados a las pericias de un prócer.

En consecuencia, en el montaje de Teatro de Chile, no es la intrepidez del salto al barco enemigo lo que prefigura el conflicto de Prat, si no la fractura de la propia embarcación. Uno de los elementos clave del relato mítico que esta obra toma como referencia, es que la Esmeralda era una embarcación precaria. Este elemento es retomado en *Prat*, de modo que la estructura que contiene, resguarda y moviliza a la tripulación en el escenario de guerra, literalmente se quiebra. La embarcación quebrada opera de esta manera como metáfora de una subjetividad fracturada, trunca, no ya compacta ni idéntica a si misma. De este modo, la obra *Prat* se concentra en los *espacios vacíos* de una de las más arraigadas *fábulas* nacionales, permitiéndonos pensar la fragilidad y la falla como soporte para la subjetividad, señalando a su vez, el rechazo de la sociedad a esa fragilidad. Este giro, es quizás la señal más perturbadora de la operación que realiza Teatro de Chile al poner a trabajar su imaginación teatral sobre la hazaña de Arturo Prat arrancándola de su relato mítico, interviniendo en el plano de las narraciones nacionales, para fisurar o ampliar nuestras formas de autorrepresentación.



Afiche de la obra.



Compañía Teatro de Chile. Juan Pablo Peragallo, Manuela Infante, María José Parga, Héctor Morales y José Miguel Jiménez (Fotografía *El Mercurio*, 24.1.2003).

3.

Podría haber habido un tema precioso en relación, precisamente a qué es la representación y qué es la realidad. Cómo la realidad se puede sentir tocada e incluso ofendida por la representación, y en ese sentido es bonito porque a lo mejor desde la ignorancia, que a lo mejor es una sabiduría, hay ciertas personas que fueron incapaces de hacer la diferenciación. Hay una belleza en eso. Ahora nunca nadie habló de eso, eso no fue el revuelo público.

Manuela Infante

Tras el ensordecimiento y la omisión de políticos y militares, era quizá la crítica teatral el agente que podía poner a circular, en el debate público, tramas de sentido que desviaran el debate de su efecto propiamente mediático, de las rencillas partidarias y el honor ofendido de la tradición militar, hacia otras argumentaciones. ¿Cómo tematizaron la obra aquellos que instalaron su enunciación desde el lugar de su lectura artística?

Ello se puede rastrear desde los propios antecedentes históricos de la obra, previos al conflicto. Escrita por Manuela Infante en el año 2001, la obra fue presentada ese año en el “Festival de Dramaturgia y Dirección Víctor Jara”, organizado por los estudiantes y la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile. En dicho certamen la obra, dirigida por María José Parga y en la que actuaron Héctor Morales, Juan Pablo Peragallo, Rodrigo Sobarzo, Eduardo Díaz, Tomás Espinoza, Eduardo Luna y José Miguel Jiménez, ganó el festival, cuyo premio era una temporada al año siguiente en la sala Sergio Aguirre. Ante esta situación, el grupo decidió postular al Fondart para contar con un presupuesto mayor que les permitiera hacer una versión más extendida de la obra (que en su primera versión sólo duró media hora) y se convocó al diseñador Fernando Briones para que hiciera el diseño escenográfico del montaje.

Tras la primera versión de la obra exhibida en el festival universitario, y antes de que se desatara el conflicto mediático en torno a *Prat*, Alejandra Costamagna escribió la crítica *Prat, héroe por descarte* (2001), en la que hacía un guiño a los lazos entre el patriotismo y la ética del éxito presentes en el montaje¹³, y señalaba que la puesta en escena tenía un carácter experi-

¹³ “Con un humor llamativo y punzante, la dramaturga construye en este texto una fresca relectura del patriotismo, del discurso del éxito y de la figura de Prat, a quien sitúa como un héroe descreído y frágil, acaso un antihéroe (...) La dirección, a cargo de María José Parga, no pierde la frescura ni la ironía originales del texto. Sin embargo lo sitúa en un tono más duro, tal vez más trágico. La puesta en escena se percibe ágil, sin mayores dilaciones ni desvíos, con una entrega graduada de la información que afirma un ritmo dinámico que en general mantiene la obra en tensión” (Costamagna, 2001).

mental. Situaba así a Manuela Infante y la compañía en la “generación de recambio de la escena nacional” que experimentaba con los “nuevos códigos” del lenguaje teatral. Con independencia del conflicto, hay entonces antecedentes que subrayan el valor teatral de la obra y su potencialidad simbólico-cultural.

Entre las críticas publicadas en diarios después del estreno de *Prat*, Javier Ibáñez (2002, 21 de octubre) publica uno de los pocos textos interesados en llevar el análisis a la obra propiamente tal. Remarca aspectos que los propios miembros de *Teatro de Chile* en sus testimonios consideran importantes, como el cuestionamiento de la representación y la construcción de lo real. Señala que no se trata de “un teatro que apueste por la recreación de sucesos o hechos históricos (cuando existen referencias a alguna figura conocida) ni por el apego escolar a un texto clásico, al contrario, *busca reflexionar en torno al fenómeno de la representación teatral en sí misma*” y en cómo “el observador interviene en el fenómeno observado”. Hay en su comentario dos aspectos que nos interesa recuperar. Por un lado, destaca cómo la puesta en escena pone en juego constelaciones de sentido que escapan a la evaluación de la obra desde la exclusiva lectura del texto¹⁴, entrando en un análisis propiamente teatral (dentro de lo que permite el formato de la crítica mediática).

Por otro lado –con Costamagna–, ubica a Manuela Infante y *Teatro de Chile* en relación a su espacio de formación teatral y a sus pares generacionales: “La puesta se ajusta al lenguaje escénico que desde hace rato han venido elaborando los talleres y trabajos académicos de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile (...) Hay referencias inmediatas que es posible reconocer en *Prat* y que están de la mano de quienes han seguido el desarrollo del teatro local en las últimas dos temporadas: las producciones de Alexis Moreno y el grupo La María, los proyectos de Alejandro Moreno y la compañía El Hijo y el humor absurdo plagado de chistes generacionales de Francisca Bernardi y Ana María Harcha”.



Escenas de *Arturo*, obra del año 2009 en que Teatro de Chile, revisita su primera obra, *Prat*.



¹⁴ El texto señala: “Las alusiones se verifican cuando el grupo adopta los usos de una banda instrumental de colegio para un mini desfile y un izamiento simbólico de la bandera (no se usa el pabellón pero se lo representa quizás en la imagen de mayor belleza de la puesta y de mayor valor teatral, ya que es improbable que un texto dé cuenta de lo que significa la imagen de estos siete adolescentes temerosos proyectando en la bandera una pureza quasi irreal). Otro tanto ocurre en los pasajes en que el capitán se decide a hacer valer suponer frente al grupo y se recrea una dura sesión preparatoria para el conflicto. En rigor “manu militari” –presentada hace casi una década en la misma escuela– ofrecía una imagen más ingrata que la del montaje de Infante y Parga”. Javier Ibáñez, “La hora y cuarenta y cinco minutos de *Prat*: siete adolescentes que juegan a ser héroes”. *La Segunda*, 21 de octubre de 2002.

El crítico Pedro Labra, en cambio, en un gesto que parece destinado a legitimar la legitimidad de la crítica como árbitro decisivo del conflicto y del gusto, en su nota “*Prat* no es *Prat*” (2002, 19 de octubre), decretó que el montaje era “una obra muy menor, una experimentación juvenil válida en esos términos y de un alcance reducido ya que las funciones programadas son pocas”, pero no se introduce en un examen más profundo de la obra, sintetizando que se trata simplemente de “una alegoría sobre el desafío de asumir la vida”. La crítica teatral, fiel a la ideología propia de su soporte –*El Mercurio*– que aísla la producción artística de las dinámicas de interacción social, no ahonda en el plano simbólico o conceptual, sino que queda en un nivel más bien ilustrativo y evaluativo.

Hay cierto aire de familia en el tono de este último comentario, que lo emparenta con las cartas de los detractores que no pertenecían al ámbito militar sino al de la cultura, y que apoyados en una visión ilustrada del arte y las letras llevaron el debate a un plano *técnico*. Reclamaron que el texto de Infante carecía de los estándares básicos que dictan el buen uso de la lengua y de las leyes de la gramática y la ortografía¹⁵. Entre ellos el poeta Armando Uribe escribió: “El solo uso de la libertad de expresión no da calidad a lo que se expresa. La obra premiada, *Prat* es literariamente muy mala. Su autora no sabe escribir en castellano, su prosa, así como la estructura teatral de su obra corta y entrecortada, es inepta” (Uribe, 2002, 24 de septiembre).

En respuesta a las críticas, la dirección del Fondart salió en defensa del montaje y sus autores, eludiendo la problematización de las consecuencias de la obra tanto desde un plano político como artístico. Afirmándose en la legitimidad de los criterios procedimentales de selección –donde la idea de la *imparcialidad del concurso* aparece como solidaria al mito de un mercado de competencia perfecta, como veremos más adelante– indicó que el proyecto “fue seleccionado en la categoría de artistas sin trayectoria, por ende las exigencias de calidad aplicadas responden a las posibles de gente que se está iniciando” (*El Mostrador*, 2002, 26 de septiembre). Por su parte, la voz de la academia se hizo presente con José Pineda, entonces director de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, señaló: “La obra es aportativa como lenguaje escénico, válida para ser de una persona novata” (*El Mercurio*, 2002, 2 de octubre). El argumento que defiende que los miembros de la compañía eran jóvenes y novatos, muestra cómo operan las jerarquías y autoridades fundadas en la edad y la trayectoria, pero especialmente, nos habla de cómo

¹⁵ “No encuentro valor literario alguno, y en cambio, numerosas faltas ortográficas en el texto”. Carta de Eduardo Bastidas Guzmán, publicada en *La Segunda*, el 23 de septiembre de 2002.

aquellos que respaldaban a *Teatro de Chile*, mostraron cierta condescendencia con las críticas que desaprobaban la obra.

Por su parte, las organizaciones teatrales que apoyaron a *Teatro de Chile*, Sidarte, Asociación de Dramaturgos y Asociación de Directores, se abandonaron en torno al resguardo de la libertad de expresión¹⁶. Sin embargo, la ausencia de una postura teatral y política sobre la obra *Prat* tuvo como secuela que esta tutela de la “libertad de expresión” quedara reducida a la “no censura” y que la discusión se jugara en marcos demasiado estrechos: más que profundizar en la calidad de dicha libertad, su reivindicación era efectiva para desacreditar a los sectores de ultraderecha. En la medida que perdían de vista la obra, excluían del debate otras dimensiones: la difusión, accesibilidad y circulación de distintas claves de interpretación de las obras, condiciones de posibilidad para dicha libertad de expresión.

4.

Mariana Aylwin reveló su posición personal frente al montaje: “No me gusta la obra. No obstante, he respetado y voy a seguir respetando los procedimientos”. ¿Por qué no le agrada? “Porque me gusta Arturo Prat”.

El Mercurio, 2002.

¿Por qué entonces Nivia Palma y las distintas asociaciones teatrales que apoyaron la obra, circunscribieron el debate al tema de libertad de expresión y respuestas técnicas que remitían a la efectividad de los procedimientos, eludiendo tocar en profundidad los aspectos políticos y propiamente artísticos que la obra habilitaba a discutir? ¿Será que en el marco de los cambios que en ese momento se generaba en la institucionalidad cultural, e incluso a lo largo de la historia de dicha institucionalidad, hubo datos político-coyunturales no manifiestos, que operaban en el conflicto?

¹⁶ Lo que queda claro en declaraciones como las siguientes: “Limitar o condicionar la creación artística es una forma directa de censura sobre todo cuando es ejercida por una Corporación que avaló hechos de violencia y la supresión de libertad que hoy glorifica. Evidentemente la comunidad cultural no comparte sus valores pero jamás ha censurado, limitado o condicionado sus expresiones, que en muchas oportunidades han ultrajado a mucho más que valores esenciales de la tradición chilena”, “Para nuestro gremio el Estado a través de la División de Cultura y el Fondo Nacional de la Artes han sido consecuentes en el articular a través de concursos públicos la subvención a las artes, generando mecanismos de selección que legitiman la idea de que la creación artística es independiente al financiamiento para su realización, lo que garantiza la autonomía de los creadores y sus obras”. “Paulina Urrutia y Ramón Griffero. Sidarte y directores teatrales apoyan la obra *Prat*”. Nota publicada en *El Mostrador* el 26 de septiembre de 2002.

En primer lugar debemos mencionar ciertos aspectos circunstanciales, que esbozan el debate político/administrativo en el que se encontraba la burocracia ministerial y los propios agentes ligados a la cultura. El año 2002, y tras diversos intentos fallidos en los gobiernos anteriores, fue decisivo para la constitución de la nueva institucionalidad cultural que el gobierno de Ricardo Lagos había prometido instaurar a partir del llamado “Proyecto Squella”, que, como señalan Salinas y Undurraga (2004), había sido discutido y reformulado incorporando propuestas de agentes del campo artístico¹⁷, dando origen, el año 2003, al Consejo de la Cultura.

Pocos meses antes del debate en torno a *Prat*, en julio de 2002, el proyecto había sido llevado a la Cámara de Diputados sin poder aprobarse por falta de quórum. En este contexto, los artistas y algunos miembros de la directiva de la División de Cultura y el Ministerio de Educación se movilizaron organizando asambleas, y creando una comisión, para exigir al gobierno que dicho proyecto se aprobara. Por lo tanto, se trata de un momento en que agentes del mundo artístico y agentes del mundo político se encontraban en activas negociaciones.

Por otro lado, hay un dato clave que explicaría la subordinación y silenciamiento del debate propiamente artístico y cultural, en aras de una instrumentalización político-administrativa del acontecimiento. Desde la instauración de la democracia, se había dado una disputa histórica entre el Partido Socialista y la Democracia Cristiana en torno a la hegemonía de la gestión cultural de los gobiernos de la Concertación. Disputa que ya se resentía en el conflicto en torno al *Simón Bolívar* el año 1994, dando lugar, como señala Richard, a una “dinámica de presiones que se habría aprovechado oportunamente de la circunstancia Dávila para saldar cuentas partidarias” (Richard, 1998, p. 195)¹⁸.

¹⁷ Dentro de este proceso, el Sidarte habría tenido un papel decisivo. Como señalan Salinas y Undurraga: “Desde todos los sectores se reconoce que Sidarte fue una de las organizaciones más activas y perseverantes, ejerciendo un liderazgo social fundamental durante la preparación y tramitación del proyecto. Desde el gobierno se destaca que siempre estuvieron en diálogo con quienes estaban encargados de sacar adelante ese proyecto, y sobre todo que lo apoyaron siempre, en su línea gruesa, aunque pudieren haber estado en desacuerdo con aspectos puntuales del mismo. Esto habría obedecido a la percepción de que el proyecto del Presidente Lagos era prácticamente la última oportunidad de conseguir una nueva institucionalidad cultural para el país” (Salinas y Undurraga, 2004, pp. 81-84).

¹⁸ Además, en el mismo contexto, Justo Pastor Mellado señalaba: “La obra de Dávila es una excusa para indicar un ataque contra los directores del fondo y de la División de Cultura, en una campaña más basta, que considera el copamiento democratocristiano de las estructuras que pueden originarse con la puesta en marcha sobre una nueva institucionalidad cultural” (Mellado, 1994, citado por Richard, 1998, p. 195).

En el momento de la polémica en torno a *Prat*, dicho conflicto se intensificó y estalló en los forcejeos entre la ministra de Educación –Mariana Aylwin, DC– y la directora del Fondart –Nivia Palma, PS–, que desencadenó la renuncia de ésta última¹⁹. Un artículo publicado en *El Mercurio* (2002, 6 de octubre) apoya la tesis de que este conflicto debía entenderse en el marco de un debate nunca acabado al interior de la Concertación, entre los sectores más “progresistas” y los concertacionistas “neoliberales”. En ese contexto, la dirección del Fondart ocupaba un lugar problemático, por ubicarse entre el bando más “progresista”, expresándose polémicamente en territorios sensibles, oponiéndose a la presencia de un militar en el Consejo de Calificación Cinematográfica, e instalando críticas, apoyadas por el mundo artístico²⁰, que rechazaban la regionalización del Fondart propuesta por el “Proyecto Squella”.

La alianza entre las asociaciones artísticas y la dirección del Fondart, en torno al debate sobre el “Proyecto Squella”, explica en parte, que incluso en las discusiones en torno a *Prat* en que participaron las asociaciones teatrales, la argumentación se lleva al plano de la institucionalidad cultural, la administración y la burocracia ministerial, y no a otras zonas de pensamiento²¹. Los propios teatristas evitaron discutir tradiciones, conceptualizaciones y estrategias de posición y disposición en el campo.

Por su parte, el crítico Justo Pastor Mellado (2004) revisa la trayectoria de Palma en la dirección del Fondart, señalando que “desde la primera polé-

¹⁹ Dichos forcejeos consistieron, por un lado, en las cartas que mandó la Armada a la entonces ministra de Defensa Michelle Bachelet, con copia a la ministra de Educación, manifestando la indignación de la institución por la obra *Prat*, de Manuela Infante. Por otro, en el aviso de la Intendencia de la Quinta Región sobre la cancelación del auspicio para la celebración de los 10 años de Fondart. Todo ello llevó a que la ministra solicitara a Nivia Palma que no asistiera al estreno de la obra y que no diera declaraciones públicas. Tras la salida de Nivia Palma, asumió la dirección del Fondart Eugenio Llona (PS). Ver: “La comunidad cultural sale a defender la gestión de la ex coordinadora Nivia Palma” (2002, 3 de octubre). *El Mercurio*. y “Obra sobre Prat deja primera víctima: Nivia Palma renunció al Fondart” (2002, 30 de septiembre). *El Mostrador*, recuperado de: noticia.asp?id_noticia=69238” http://www.elmostrador.cl/modulos/noticias/constructor/detalle_noticia.asp?id_noticia=69238; artículo donde se publicó, también, la carta de renuncia de la directora del Fondart.

²⁰ El principal argumento para dicha oposición era la falta de capacitación técnica de jurados y evaluadores en regiones. El argumento técnico aparece, entonces, relativizando la impronta progresista de sus demandas. Ver: “Declaración de artistas e intelectuales ante los honorables miembros de la Cámara de Diputados de la República de Chile”. En: [_2002/20020708_»](http://www.sepiensa.cl/listas_articulos/articulos_sepiensa/2002/07_julio_2002/20020708_fram.html) http://www.sepiensa.cl/listas_articulos/articulos_sepiensa/2002/07_julio_2002/20020708_fram.html

²¹ La discusión se jugó en torno a la libertad de expresión, la autonomía y neutralidad del Fondart y la nueva institucionalidad cultural (ver nota 24). Sobre esto último señalan: “es profundamente contradictorio que aquellos que esgrimen argumentos en contra del dirigismo cultural y temen con la Nueva Institucionalidad Cultural la instalación de una cultura oficialista, pidan que el Estado regule la creación” (*El Mostrador*, 2002, 26 de septiembre).

mica grande, entorno a la representación de Simón Bolívar, su administración demostró ser, precisamente, una administración que acarreaba consigo el peso de la subordinación política”, y abre la pregunta en torno a las razones que llevaron a Nivia Palma a renunciar en respuesta al caso *Prat* y no en reacción a otros eventos²².

Por otra parte, Diamela Eltit leyó la renuncia de Nivia Palma como una negativa a internalizar el miedo y la autocensura. Para la escritora, y ello es coherente con la todavía candente coyuntura en torno al juicio a Augusto Pinochet, “el punto neurálgico del actual debate en el interior del Ministerio de Educación y el Fondart es el temor. O, en otras palabras, la obediencia y cautela excesivamente obvias que mantiene el gobierno respecto a las Fuerzas Armadas” (Eltit, 2002, p. 8)²³.

Lo cierto es que más allá, o a pesar de las personas y coyunturas puntuales (y debido a que la discusión se jugó, justamente, en torno a la libertad de expresión y la transparencia y eficacia de los procedimientos), la institución Fondart alcanzó importantes réditos, generando una significativa acumulación de prestigio técnico que consolidaba la oposición a toda forma de censura como una de sus más importantes premisas y su imagen como aparato burocrático e “imparcial” de asignación de fondos. A pesar de las presiones del Ministerio de Educación y contra la voluntad de los sectores de ultra derecha, la obra *Prat* se estrenó. Fondart logró vencer una vez más las presiones por censura, pero instaurando, al mismo tiempo, tachaduras de otra naturaleza.

A partir de lo que podríamos entender como una operación ideológica, Fondart consolidó la idea de una institución “neutral” y fiel a sus procedimientos, que defiende la autonomía tanto de las obras como del campo artístico. De acuerdo a esta ideología, su labor es técnica, por lo tanto, se mantendrá al margen de los contenidos del arte y no rechazará obras de potencial polémico. *Pero* tampoco reconocerá, en coyunturas disruptivas, ninguna operación proveniente del arte que interpele y genere desplazamientos hacia otros campos sociales. Desentendiéndose así de la posibili-

²² Justo Pastor Mellado señala: “¿No había sido ya, una ocasión en la que la señora ministra había prohibido a Nivia Palma y Claudio di Girólamo participar en una asamblea de artistas que apoyaban una declaración contra la posición de los parlamentarios? Prohibición no será la palabra, sino tan sólo interdicción de que la asamblea se realizara en el territorio del Ministerio. Cosas de fuerza. ¿por qué en esa ocasión no renunció? ¿No era más grave todavía, en instancias de que las observaciones parlamentarias, desnaturalizaban el destino del Fondart?” (Mellado, 2002).

²³ Debemos recordar que en julio el general Pinochet había renunciado al Senado. Ese mismo mes, la Corte Suprema de Justicia chilena reafirmó su decisión de que Pinochet no puede ser sometido a juicio, debido a su estado de salud mental.

dad del arte de torcer las lecturas oficiales, de generar desvíos y proponer nuevos entrecruzamientos entre discursos e íconos de nuestro imaginario cultural. Con ello, busca otorgar un lugar subalterno y externo para el arte respecto a la política y la esfera social (Richard), resguardando, si acaso fuera posible, un territorio *neutral* para el arte.

5.

Hoy, paradójicamente, se termina por entender que estamos frente a una impresionante operación política que en parte, puede ser leída como una forma de cautelar férreamente el consenso que para sostenerse necesita evitar la creación de medios públicos de debate como son la prensa, y televisión, puesto que los medios de comunicación existentes le pertenecen a la derecha económica que es el interlocutor validado por la Concertación.

Diamela Eltit, 1998²⁴.

El recorrido que hasta aquí hemos trazado permite plantear algunas hipótesis e interrogantes gatilladas por el caso *Prat*, que pueden colaborar a descomprimir ciertos rasgos de lo que aquí entendemos como una ideología-Fondart y su participación en el proceso hegemónico, asunto clave, por otra parte, para comprender el campo teatral chileno²⁵.

Cuando hablo de ideología, no aludo a una cuestión de verdad o falsedad, no me refiero a una cuestión de engaño, sino ante todo a un *discurso performativo* (Eagleton, 2006, p. 154), es decir, a un discurso que tiene efectos en lo real y cuya operación emblemática es la sinécdoque: la presentación de una parte como si fuera el todo. En este caso, se trata de una ideología que, lejos ya del mecenazgo cultural, defiende una lógica de lo técnico, procedural y neutral, para resguardar los aspectos “autónomos” del arte (la obra, como artefacto, una libertad sublimada del creador), que parecieran entenderlo como una esfera separada y distinta del mundo cotidiano; tachando, y excluyendo de la comprensión de lo artístico, aquellas dimensiones signadas como heterónomas: la relación con el público, las modalidades de circulación de las obras (Mosquera), la instrumentalización y los forcejeos de la política con el arte o la intención de los propios artistas, de

²⁴ Ver, revista *Crítica Cultural*, N° 19, pp. 34-39.

²⁵ Las reflexiones que siguen tienen un carácter especulativo; para un análisis de Fondart como institución sería necesario abordar la historia de este organismo en sus procesos activos y formativos, pero sobre todo, en los procesos de transformación que dicha hegemonía ha manifestado a lo largo del periodo Concertacionista.

que sus obras tengan un impacto social o político (Longoni). Ideología cuya hegemonía y cuya efectividad se probó en la beligerancia entre distintos bloques por la definición de la política cultural, cuando, con el consenso activo de las asociaciones artísticas, Fondart logró contrapesar fuerzas a su favor.

Fondart se postula como un organismo de “financiamiento para iniciativas de creación y producción artística, que otorga recursos a través de un concurso nacional de proyectos, con evaluadores especializados en cada disciplina del concurso” (Palma, 1999, 37), rol que asumen destacados artistas e intelectuales chilenos. La dimensión subsidiaria de este organismo nos permite introducir un apunte sobre los desfases entre arte y mercado. La ideología de lo autónomo puede rastrearse en las distintas teorías de la Modernidad que presuponen la fragmentación de las esferas de lo social, destacando para el caso del arte, las filiaciones entre arte, autonomía y mercado. Dentro de ese corpus, Pierre Bourdieu ha señalado que una de las condiciones de posibilidad de la autonomía relativa²⁶ de los campos artísticos es la consolidación de un mercado del arte, asociado a la profesionalización del artista y a la aparición de un público masivo y anónimo; proceso paradójico que expresaría cómo el arte necesita convertirse en mercancía para adquirir libertad formal (2003, pp. 88-89). Huelga decir que, para Bourdieu, la aparición de dicho mercado es justamente condición de posibilidad de una mayor complejidad formal en las obras, que viene a relevar la atribución de una “función” para el arte. Este acento en *lo formal* estaría, a su vez, a la base de la legitimidad propiamente artística que acompañan a la constitución de un *campo artístico relativamente autónomo*.

Pero la escena teatral chilena –excepto, quizá, el reducido circuito de obras comerciales– no ha constituido un mercado propio. Es en ese sentido que Fondart aparece como una instancia determinante, que no financia, por supuesto, a todo el teatro chileno, pero sí aparece como uno de sus principales sostenedores y en ese sentido, en muchos casos, como un sustituto del mercado.

²⁶ Pierre Bourdieu define la autonomía relativa, como la capacidad de un campo de producción simbólica de “producir e imponer las normas de su producción y los criterios de evaluación de sus propios productos, de retraducir y de reinterpretar todas las determinaciones externas conforme a sus propios principios” (Bourdieu, 2003, p. 91). Así el campo artístico o intelectual se define por oposición a todas las instancias que puedan pretender legislar en materia de bienes simbólicos en nombre de una autoridad que no encuentre su principio en el campo de producción mismo. Dicha autonomía es relativa pues depende de la relación con los otros campos sociales, en especial con el campo de poder, con el cual se definiría una relación de *dependencia estructural*.

Surgen entonces algunas interrogantes –y enfatizo su carácter especulativo–: ¿Podríamos pensar, entonces, que Fondart, como garante de autonomía (Bourdieu), a partir de criterios que se quieren procedimentales, técnicos, y sobre todo, neutrales, busca recubrir de la operatoria de un mercado imparcial y autorregulado por la oferta y la demanda, a la concursabilidad de los recursos públicos que sustentan a gran parte de las obras y su circulación en el campo artístico nacional? ¿Podría haber una filiación entre este énfasis en la neutralidad de los procedimientos que busca embestir de imparcialidad la elección de proyectos, y la idea de una mano invisible, figura subliminal del pensamiento liberal?

En un texto de 1999, Nivia Palma señalaba un “efecto colateral” del procedimiento establecido por Fondart para la selección de obras: “Dado el gran prestigio artístico de los jurados, la selección de un proyecto se ha convertido en reconocimiento de excelencia. De esta forma, la exclusión atenta contra de la autopercepción de creadores, cultores e intelectuales, sobre la calidad de sus propuestas” (38). La premisa de un jurado definido por artistas consagrados, si bien combate el intervencionismo estatal, hace que este organismo clave para el financiamiento del arte chileno, se convierta al mismo tiempo en una instancia de legitimación. Su soporte en una *neutralidad procedural* se ve fisurado o atravesado, inevitablemente, por una forma de poder: el prestigio artístico. Se esboza, por lo tanto, la imposibilidad de este organismo de volver explícitos y discutir los basamentos político-normativos de su función *técnica*. Lo cierto es que la hegemonía reproducida por Fondart se sostiene, en gran parte, en el hecho de ser a la vez una *instancia de financiamiento y de legitimación*, que opera como una suerte de mecanismo de inclusión al campo, además de proveer una ganancia de prestigio, y no sólo la mera obtención de recursos.

Ahora bien, según el recorrido que hemos trazado en este artículo, podría instalarse la pregunta, ¿en qué medida esta defensa de la autonomía del campo es seducida por la omisión del problema del *impacto* de las obras, en el sentido del mayor o menor significado cultural social y político que ellas pueden adquirir? (Mosquera, 2007, p. 81). Aparece aquí un problema crucial si pensamos en obras financiadas con recursos públicos: el problema del *público*. La obra *Prat* tuvo en su primera temporada sólo 12 funciones, lo que implicó que, aun con todo el revuelo mediático, sólo fuera vista por 540 personas. La crítica afirmó que se trató de una obra “de un alcance reducido, ya que las funciones programadas son pocas en una sala con capacidad para 50 espectadores” (Labra). Pero lo que la crítica no indica es que todas las obras financiadas por Fondart, que representan un porcentaje impor-

tante dentro de la cartelera nacional, tienen ese reducido número de funcionarios. Nos encontramos aquí con un problema no resuelto, expresado en la compleja relación entre una institución pública que financia proyectos artísticos, pero deja en suspenso las posibilidades de la difusión (de las obras) y el acceso (del público)²⁷. Pero además, con una escena teatral que fluctúa entre la acomodación y la ruptura con un sistema de circulación del teatro restrictivo y estratificado. Podemos entonces dejar abierta la pregunta, sobre cómo evadir la autorrestricción del arte, y los modos de otorgarle mayor impacto sin detrimento de la complejidad de su discurso (Mosquera).

Otras fisuras en la categoría de autonomía se producen, por último, en los forcejeos entre arte y política. En los años ochenta, Sarlo y Altamirano (1983), apuntaban que la categoría bordiana de autonomía relativa debía precisarse para el caso Latinoamericano, pues la práctica artística en nuestro continente no estaría preservada de “la coerción abierta por parte de las autoridades del sistema político” (p. 85). Pero ¿no permite el caso *Prat* pensar en relaciones menos unidireccionales entre arte y política, que las de coerción o dependencia estructural con el campo de poder (Bourdieu)? Al modo de pieza insolente y sintomática, el caso *Prat* se coloca en el centro del debate por la hegemonía de la política cultural del gobierno, produciendo la emergencia un escenario de negociaciones, de relaciones tensionadas entre militares, funcionarios ministeriales y asociaciones artísticas. En juego estaba la disputa entre su distintos mandatos, explícitos e implícitos: aquellos preceptos, por supuesto coercitivos (pero la política no es nunca sólo coerción) que demandaban censura, expresados en los recursos judiciales, las cartas de los militares y de la ministra de Defensa. Y también, los mandatos que en nombre de la transparencia de los procedimientos y la libertad de expresión demandaban autonomía, pero omitiendo, al mismo tiempo, el impacto discursivo y de circulación material de la obra.

* * *

El debate en torno a *Prat* fue la cara visible de un conflicto mucho más profundo, relacionado con las nuevas definiciones políticas en torno a la hegemonía dentro de la propia Concertación y con una institucionalidad cultural cuya lógica tiende a neutralizar los debates que las obras habilitan. Institucionalidad que sin embargo no logra regular por completo la fricción

²⁷ Por cierto, la *Escuela de espectadores*, iniciativa de Soledad Lagos y Javier Ibáñez muestra una posible entrada para comenzar a pensar cómo revertir esta situación.

que los códigos y síntomas culturales contenidos en las obras pueden remecer, aun cuando sean promovidas desde la propia institución. Aunque no se haya explicitado y ni analizado en el debate, la obra ponía en escena tensiones que, más que simples discrepancias, descubrían zonas irresueltas, zonas de fragilidad del Chile posdictatorial.

En una entrevista publicada en *La Segunda*, el 21 de octubre de 2002, Manuela Infante hace un comentario en el que hace alusión a la figura del chivo expiatorio, habla de la obra *Prat*, pero también puede interpretarse en relación a la figura histórica de Arturo Prat e, incluso, a *Teatro de Chile* como compañía:

... entonces queda un espacio vacío, el del héroe, alguien tiene que asumir ese rol, alguien tiene que sacrificarse. Casi sin saberlo, todos los personajes de esta obra empujan al más débil a ocupar ese lugar, lo sacrifican. Es por eso que hemos hablado de una reproducción del sistema, de una conserva de lo que somos, nos interesa la hazaña en la medida que nos permite hacer esa representación de nosotros mismos.

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer la lectura atenta de versiones preliminares de este texto a Ana Longoni, Gabriel Castillo, Daniel Salinas y Camila van Diest. Además, los intercambios adicionales que mantuve con Pío Longo acompañaron significativamente la escritura de este texto y lo beneficiaron de forma sustancial. Los materiales visuales sobre la obra *Prat* que me facilitó Fernando Briones y el testimonio de los integrantes de Teatro de Chile fueron también indispensables para este trabajo. Mis agradecimientos a todos ellos, no obstante, no los hace responsables de ninguna de las opiniones aquí expuestas.

REFERENCIAS

- Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz. 1983. *Literatura / sociedad*. Buenos Aires: Hachette.
- Bourdieu, Pierre. 2003. *Creencia artística y bienes simbólicos*. Buenos Aires: Aurelia Rivera.
- Costamagna, Alejandra. 2001. “Prat, héroe por descarte”, *Rocinante* 36, p. 22.
- Eagleton, Terry. 2006. *La estética como ideología*. Madrid: Trotta.
- Eltit, Diamela. 2002. “Intervenciones y subordinaciones”, *Rocinante* 48, p. 8.

- Infante, Manuela. 2004. *Prat seguida de Juana*. Santiago: Cierto Pez.
- Longoni, Ana. 2002. "Apuntes en medio del campo de batalla". En: *Mirada y contexto*. Buenos Aires: Trama, pp. 16-21.
- Mosquera, Gerardo. 2007. "Arte y política: Contradicciones, disyuntivas, posibilidades". *Brumaria* 8, pp. 79-83.
- Mellado, J. Pastor. 2002. "El Fondart quedó en segundo plano". Obtenido el 20 de julio de 2007, de: http://www.justopastormellado.cl/escritos_cont/semanal/2002/10_oct_2002/20021022.html
- Palma, Nivia. 1999. "Fondart: Excelencia artística y desarrollo igualitario". En: *Chile 1990-2000. Una década de desarrollo cultural*. Edición especial, revista *Cultura* N° 25.
- Richard, Nelly. 1998. *Residuos y metáforas, ensayos de crítica cultural en el Chile de la transición*. Santiago, Chile: Ed. Cuarto Propio, 1^a ed., 272 pp.
- Subercaseaux, Bernardo. 2002. "Nación, héroes y arte (ruido, demasiado ruido)", *Rocinante* 48, p. 26.
- Salinas, Daniel y Undurraga, Beltrán. 2004. *Sociedad civil, poder y democracia en Chile: un estudio de casos de empoderamiento*. Santiago, Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile, Instituto de Sociología, 148 pp.
- Universidad Diego Portales. Facultad de Derecho. 2003. *Informe anual sobre derechos humanos en Chile 2003: hechos de 2002*. Santiago, Chile: La Facultad.

Notas en diarios

- "Nivia Palma rechaza intento de censura a obra *Prat*" (2002, 26 de septiembre). *El Mostrador*. Recuperado de: http://www.elmostrador.cl/modulos/noticias/constructor/detalle_noticia.asp?id_noticia=68593
- Paulina Urrutia y Ramón Griffero. "Sidarte y directores teatrales apoyan la obra *Prat*". (2002, 26 de septiembre). *El Mostrador*. Recuperado de: http://www.elmostrador.cl/modulos/noticias/constructor/detalle_noticia.asp?id_noticia=68673
- "Nivia Palma vuelve a poner en jaque a la Ministra de Educación" (2002, 2 de octubre) *El Mercurio*, p. C12.
- "Fondart: Amenaza de una nueva grieta en el conglomerado de gobierno. Espolonazo contra la Concertación" (2002, 6 de octubre). *El Mercurio*, p. D12.
- Pedro Labra (2002, 19 de octubre). "Prat no es Prat", *El Mercurio*, pp. C21.
- Ibacache, Javier (2002, 21 de octubre). "La hora y cuarenta y cinco minutos de Prat: siete adolescentes que juegan a ser héroes". *La Segunda*, p. 36.
- "La autora de 'Prat' entrega las claves sobre el proyecto" (2002, 21 de octubre). *La Segunda*, p. 36.

Cartas

- Swett, Jorge (2002, 2 de agosto). “El Estado chileno contra los chilenos”. *El Mercurio*, p. A2.
- Hermosilla, Raúl (2002, 30 de agosto). “Obra sobre Prat”. *El Mercurio de Valparaíso*, p. 2.
- Romero, Pedro (2002, 18 de septiembre). “Obra sobre Prat”. *El Mercurio*, p. A2.
- Barros, Juan Pablo (2002, 20 de septiembre). “Obra sobre Prat I”. *El Mercurio*, pp. A2.
- Sepúlveda, Jaime (2002, 22 de septiembre). “Obra sobre Prat”. *El Mercurio*, p. A2.
- Bastías, Eduardo (2002, 23 de septiembre). “Obra sobre Prat”. *La Segunda*, p. 7.
- Uribe, Armando (2002, 24 de septiembre). “La inepticia y Prat”. *El Mercurio*, p. A2
- Del Valle, Pablo (2002, 30 de septiembre). *El Mercurio de Valparaíso*, p. 2.

