

# Grínor Rojo. Muerte y resurrección del teatro chileno

**HÉCTOR PONCE DE LA FUENTE**

Universidad de Chile

## RESUMEN

En este ensayo recorreremos algunos aspectos significativos de la trayectoria académica de Grínor Rojo, particularmente en lo relativo a su trabajo crítico e historiográfico en torno al teatro chileno y latinoamericano, donde destacan dos obras hoy reconocidas como clásicas para los estudios teatrales y literarios: *Los orígenes del teatro hispanoamericano contemporáneo* (1972) y *Muerte y resurrección del teatro chileno* (1985).

**Palabras Clave:** Teatro chileno, teoría crítica, historia, discursos testimoniales e historiográficos, modos productivos

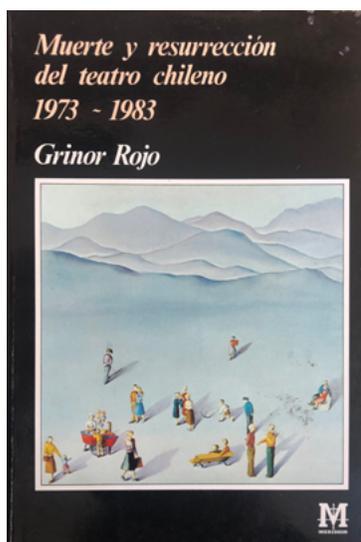
## ABSTRACT

In this essay we review some significant aspects of Grínor Rojo's academic career, particularly in relation to his critical and historiographical work on Chilean and Latin American theatre, where two works stand out today recognized as classics for theatrical and literary studies: *The Origins of Contemporary Hispanic American Theater* (1972) and *Death and Resurrection of Chilean Theater* (1985)

**Keywords:** Chilean theater, critical theory, history, testimonial and historiographical discourses, productive modes

Hace ya poco menos de un mes que visité a Grínor Rojo en su casa de La Reina. De nuevo, y después de 23 años, el mismo camino escarpado, la difícil peregrinación hasta la casa de uno de mis maestros. Con suerte, una vecina me ayudó a entrar (no funcionaba el timbre ni la campana de la puerta de entrada; el taxi me dejó apenas me bajé y toqué el citófono). Finalmente apareció el jardinero y después la figura de Grínor. Por fin entramos a la casa y comenzamos a recuperar parte de su laboriosa y retentiva memoria.

Su primer libro, en rigor, su tesis doctoral, fue escrita “con pantalones cortos”. *Los orígenes del teatro hispanoamericano contemporáneo* (1972) es un clásico entre estudiantes de literatura y teatro. O al menos así ocurría hasta 2001-2003, cuando el autor de estas líneas cursaba el Doctorado en Literatura en la Facultad de Filosofía y Humanidades. También ese verdadero “incunable” del que les quiero hablar en esta presentación: *Muerte y resurrección del teatro chileno*, publicado en 1985.



**Imagen 1 (izq).**

Portada *Orígenes del teatro hispanoamericano contemporáneo* de Grínor Rojo. Ediciones Universitarias de Valparaíso.

**Imagen 2 (dch).**

Portada *Muerte y resurrección del teatro chileno 1973-1983* de Grínor Rojo. Ediciones Meridión.

Grínor escribió sobre teatro mucho antes de convertirse en un profesor y estudioso de culto para interesados en el canon latinoamericano, la teoría crítica latinoamericana o la novela chilena. Y en el teatro sobresalió y aún sobresale su estudio sobre las distintas fases de la modernidad. Lector sistemático de aquellas voces fundacionales de la teoría y la historiografía literaria en Hispanoamérica, su impronta como académico en esa época en que yo era un distraído estudiante de Doctorado era, sin duda, un referente, un modo tal vez demasiado exigente (como antes, dirán muchos) de entender el oficio de docente de posgrado. Recuerdo nítidamente que Grínor llegaba a clases con unas hojas impresas que leía y comentaba de manera diligente, como una verdadera puesta en escena a la vez compleja y seductora. Sus clases estaban escritas y los estudiantes escuchábamos con una suerte de excitación nerviosa.

El libro sobre los orígenes del teatro hispanoamericano contemporáneo tiene un respaldo considerable —revisión y consulta de fuentes bibliográficas, discusión en torno a los criterios historiográficos—, pero tal como lo declara el mismo autor, su anclaje epistémico no estuvo a la altura de esa fase inicial, en la que destaca un amplio margen de referencias que ubica a este texto dentro de los documentos canónicos de la historiografía crítica del teatro. *Muerte y resurrección del teatro chileno: 1973-1983*, cuya única edición se hizo en el exilio, es un libro de uso recurrente entre investigadores, docentes y estudiantes. Su fuerza, y yo diría, su actualidad, radica en la manera como Grínor agrupa las distintas expresiones del teatro chileno, ensayando, tanto de manera teórica como testimonial, un campo que en esa época desafiaba los márgenes de un sistema teatral oficial.

Este recuento crítico da forma a un archivo en el que destaca la semblanza sobre los festivales de teatro campesino y obrero, organizados por estudiantes de la Universidad de Chile y la Universidad Católica, el desarrollo de un teatro comercial, las expresiones universitarias en regiones y también el teatro aficionado. En su reactualización de 2023, Rojo completa algunas dimensiones que en la primera edición del artículo, en cuyo origen debemos leer la insinuación de *Muerte y resurrección del teatro chileno*, reflejan el propósito histórico —reconstruir las distintas escenas dentro de la conformación de un campo discursivo como el teatro chileno de antes y después de la dictadura— y crítico, mediante el análisis y la interpretación de las condiciones materiales y hasta culturales que definen la impronta de las diversas prácticas en sus respectivos territorios.

Hay que recordar los antecedentes inmediatos en esta labor crítica iniciada por Rojo (1985), teniendo como base un par de referencias obligadas en el dominio de los estudios teatrales en Chile, como por ejemplo las de Orlando Rodríguez (1961, 1965), Julio Durán Cerda (1959, 1970), Domingo Piga (1963), Enrique Bello (1966), Mario Cánepa (1966) y Teodosio Fernández (1976), entre otros. Por otra parte, a nivel de la historiografía latinoamericana, debemos constatar que el trabajo de revisión bibliográfica desarrollado por Rojo (1972, 1985) comienza por el esquema generacional de José Juan Arrom (1963), pero que como bien señala el mismo Rojo en 2022 (Seis anotaciones sobre historiografía literaria latinoamericana, pp.157-233)<sup>1</sup>, nos lleva hasta un primer artículo publicado por el

**1.** Este capítulo es en sí mismo un ensayo, el que tiene como anáfora el primer capítulo de *Crítica del exilio* (Práctica de la literatura, historia de la literatura y modernidad literaria en América Latina, pp. 13-52). La diferencia entre esta versión y la que hemos referido en el cuerpo del texto es que en esta última —*Proposiciones. Ensayos de teoría crítica* (2022, pp.157-233)— se aborda de manera aún más profunda la transición que opera al interior del modelo historiográfico predominante, así como el creciente desarrollo de una teoría crítica latinoamericana de la que el propio Rojo forma parte.

crítico cubano en 1961: Sobre la primera generación criolla en Hispanoamérica (1564-1594).

Pero en el largo recorrido que propone la revisión bibliográfica de Rojo (2022) surgen otros aspectos que conviene tener presentes a la hora de examinar los afluentes que podrían haber incidido tanto en *Orígenes* como en *Muerte y resurrección*. Se trata de un examen en el que sobresale la influencia de Henríquez Ureña y José Antonio Portuondo como protagonistas de una escena no positivista, sumado a un par de menciones en las que se distingue el trabajo de Alfonso Reyes y Roberto Fernández Retamar, dos voces fundamentales en el debate historiográfico y teórico que deberían haber influido en la propuesta de Arrom (1963).

Si tomamos en consideración estos antecedentes, sin duda el ejercicio periodizador y crítico impulsado por Grínor Rojo desde 1972 puede considerarse en el umbral de una transición que va desde la impronta diacrónica hasta una perspectiva centrada en el examen crítico de las condiciones de producción de los discursos teatrales en Latinoamérica y Chile. De lo que se trata, sobre todo si pensamos a partir de las indicaciones que ofrece el propio autor, es de asumir que la historia del drama —y por extensión, del teatro en su más amplia dimensión— es una historia de historias, es decir que “significa que ella lo es en primer lugar de una praxis en relación con el modo productivo que la cubre en su totalidad” (Rojo, 2022, p.116). Pero también significa que dentro de esta praxis conviven otras historias derivadas de otras acciones específicas, las que sin duda dan cuenta de los modos productivos que les son inherentes. De ahí, entonces, que resulte muy apropiado señalar que los modos de producción “se articulan siempre en estructuras complejas, dentro de las cuales uno de ellos recabará estatuto de dominio y haciendo que los otros se dispongan con respecto a él en una relación de coexistencia, de alianza o de contradicción” (p.116).

Podemos tomar como ejemplo de esta dinámica al surgimiento de los teatros universitarios, que como bien dice Teodosio Fernández (1976) podría situarse en el marco de un movimiento universitario surgido a partir de 1930 en toda Hispanoamérica (de hecho Knapp Jones (1956) sitúa el inicio de estos proyectos en 1928, con la fundación del Teatro Experimental Ulises en México, gracias al

impulso de Villaurrutia, Novo y Gorostiza. Nuestra contraparte en Chile es la creación, en 1934, del Centro de Arte Dramático, obra del entonces estudiante del Instituto Pedagógico Pedro de la Barra). En ese fenómeno en específico, la emergencia de modos de producción determinados —basados, como ya se sabe, en la búsqueda de una expresión teatral propia sustentada en una técnica moderna— supone una pugna entre “experimentales” y “profesionales” no sólo en lo relativo a la competencia, sino, por sobre todo, a la ausencia de vitalidad y de magia que estos últimos veían en los primeros. Sin embargo esa rivalidad inicial fue derivando en una imitación y más tarde en la colaboración más o menos armoniosa entre las partes. De modo tal que si interpretamos con objetividad lo que Rojo (1985, 2022) nos quiere decir respecto de los modos de producción, debemos asumir —paráfrasis mediante— que debido a las variaciones que operan al interior del campo teatral, el o los modos contradictorios logran desplazar al discurso dominante, reorganizando la estructura en función de un nuevo centro, es decir, de un nuevo modo de producción dominante. (Cabe añadir que en lo precedente a la escena universitaria, Julio Durán-Cerda (1959) describe los aportes de las compañías extranjeras que viajaban de manera interrumpida desde principios de siglo, y que en 1917, a juicio suyo, conformaban una cifra señera en el desarrollo del teatro chileno, sumado al esfuerzo de aquellas compañías dedicadas al *género chico* (espectáculos de tipo revesteril y zarzuelesco), al nacimiento de la primera compañía profesional chilena, surgida ese mismo año, y a la realización de los primeros estrenos en los escenarios de provincias que luego se medían en el “exigente medio capitalino”. En esa escena que antecede al surgimiento de los teatros universitarios, sobresale el aporte de realizadores como Enrique Báguena, Arturo Bührlé, Evaristo Lillo y Nicanor de la Sotta, quienes serán sucedidos por Alejandro Flores, Rafael Frontaura y Pedro Sienna. Esta es la antesala del predominio que luego tendrán los teatros universitarios, comenzando por el Teatro Experimental de la Universidad de Chile).

Si bien la propuesta argumentativa en *Muerte y resurrección* dice relación con la necesidad de conectar una historia teatral interrumpida por el Golpe de Estado de 1973, no es menos cierto que su impulso es más o menos cercano a otros derroteros críticos

transitados por Grínor Rojo desde su exilio en Estados Unidos (estoy pensando en los ensayos que conforman *Crítica del exilio* (1989), por citar un caso, y en donde aparece una primera versión de sus anotaciones sobre historiografía literaria latinoamericana). De tal modo que podemos observar en esta historia crítica del teatro chileno otro de los trayectos no derivativos tendientes a configurar un mapa, lo más amplio y diverso posible, con el que la tradición teatral chilena dinamiza su lábil fisonomía al mismo tiempo que establece una relación de complejidad con la historia cultural que la sostiene. Como una suerte de guiño al trabajo de Henríquez Ureña publicado en 1945 (*Las corrientes literarias en la América hispánica*), tengo para mí que Rojo produce una historia del teatro chileno “con significado”<sup>22</sup> en la que aparecen representadas las diversas escenas de un sistema teatral en plena fase de consolidación.

Algunos de los datos recabados en el libro de marras se pueden contrastar con un par de referencias obligadas, como la *Breve historia del teatro latinoamericano* de Knapp Jones (1956), que da cuenta del nacimiento de los teatros universitarios en América Latina (cabe precisar que de los diez dólares con que se financió el estreno del Experimental, debido al éxito la Universidad decidió presupuestar para 1942 el equivalente a 10.000 dólares. Dice Knapp Jones (1956) que incluso estuvieron dispuestos a gastar ese dinero en una sola obra —*El caballero de Olmedo*, de Lope de Vega— para celebrar el centenario de la Universidad en 1942); o bien en la Declaración de Principios del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile que Domingo Piga publica en 1968, y en la que se destaca el compromiso extensional del actual DETUCH. Se declaraba en ese momento que el teatro se llevaría a los barrios, escuelas y sindicatos con al menos dos equipos simultáneos, propiciando la creación de un gran teatro nacional y popular.

*Muerte y resurrección* tiene otro ingrediente relevante para la discusión disciplinar, pues este se cierra con un anejo —La obra dramática y la obra teatral— que también es revisado en 2022 (*Proposiciones. Ensayos de teoría crítica*, pp. 107-132) y que convendría poner en relación con el desarrollo de la teoría teatral chilena en las distintas orientaciones representadas por Martínez Bonatti, Juan Villegas, Luis Muñoz, entre otros, tanto en Santiago como en Concepción y Valdivia, ciudad esta última donde Grínor Rojo

2. En la referencia a Henríquez Ureña que aparece en *Crítica del exilio*, Rojo habla de una historia de la literatura hispanoamericana “con sentido”; la versión o reescritura del artículo publicada en 2022 señala que “en 1945 Henríquez Ureña estaba tratando de producir una historia de la literatura hispanoamericana ‘con significado’” (p.163).

enseñaba antes del Golpe de Estado de 1973 (ver Ponce de la Fuente, 2020). El esfuerzo intelectual del momento consistió en atribuir un grado de especificidad y científicidad al objeto de estudio que en esa época dependía fuertemente de los estudios literarios. Si la intención de la mayoría de quienes sentaron las bases de una incipiente teoría teatral en Chile estuvieron marcadas por la impronta estructuralista, en Rojo prevalecía un modelo más cercano al del culturalismo inglés (Williams, entre otros), o a un Goldmann.

El sistema dramático del que nos habla Rojo (2022) en este anejo tiene un par de señales en relación a la discusión contemporánea sobre los límites del género: se trata de un sistema dramático abierto cuyo radio de validez estaría dado por prácticamente toda la literatura dramática occidental, pero que alejado del vacío de laboratorio en el que su autor dice haberlo puesto, “no existe ni ha existido jamás”, al punto que el drama del que nos habla no es otra cosa que un “drama sujeto a un condicionamiento específico técnico y social” (p.113).

Por lo mismo, me aventuro a postular que la idea de Rojo tiene cercanías con la noción de “sistema significante” (Williams, 1981), porque su trabajo logra dar cuenta de las diversas lógicas que estructuran un espacio teatral que desborda todo centro, dando lugar a la representación de los distintas formaciones antes y después del teatro universitario. Su modo de entender y no solo describir la profusa producción de dramaturgias, obras, festivales (como por ejemplo esa mítica imagen de un profesor que iluminaba con las luces de su tractor uno de los espectáculos presentados en el sur de Chile), sino también el uso de las referencias (Frontaura, Durán, Sotoconil) para dar cuenta de la recepción que en esas décadas tenía ese teatro prolífico entre periodistas, críticos e intelectuales. Si los *Orígenes* ofrecieron una alternativa historiográfica a los esfuerzos de Adoum (1963), *Muerte y resurrección* sirve de antecedente a las investigaciones de Hurtado y Ochsenius (s.f.) durante el largo paréntesis de la dictadura.

Toda la cultura teatral es un sistema significante a través del cual — como señala Williams (1981, 2005)— un orden, en este caso artístico además de cultural, se comunica, se reproduce, se experimenta y se investiga. Por eso la importancia del trabajo de Rojo y un vasto correlato que le precede; porque las prácticas significantes de las que da cuenta su investigación —el teatro en el campo, en las fábricas, en

salas o universidades; las dramaturgias, los y las autores, el “entre” de la máquina teatral— tienden a configurar un espacio dinámico y complejo, difícil de encerrar en una sola categoría. Esa resistencia que impide operar sobre un campo de manera unilateral nos permite hoy entender los aportes de Enrique Bello (1966), Julio Durán Cerda (1959, 1970), Teodosio Fernández (1976), entre otros/as, como si se tratase de una diseminación progresiva de totalidades en conflicto: no todos dicen ni recuerdan lo mismo; los reconocimientos, los nombres propios, varían.

Para Rojo (2023), el modo universitario de producción teatral, desde sus estrenos en la Sala Imperio de Santiago y el teatro Cervantes de Valdivia, debió convivir en tanto que registro dominante con expresiones como el sainete, la ópera, el melodrama, el denominado teatro de digestión y la revista frívola. En esta tercera fase de la modernidad el teatro comercial se debilita al punto de convertirse en una práctica residual; al mismo tiempo, el teatro universitario pasa a constituirse en referencia obligada —mediante el impulso de Pedro de la Barra, la figura más sobresaliente del periodo— de la creación de los teatros regionales: El TUC, el Teatro del Desierto y el Teatro de la Cárcel, en Antofagasta. Otros teatros regionales importantes son el TEKNOS, de la Universidad Técnica del Estado; el de la Universidad Austral, en Valdivia; y aquellos nacidos en las sedes regionales universitarias, como en Valparaíso, Talca, Chillán y Temuco.

Ese modo de producción que los discursos testimoniales e historiográficos sitúan en un proceso de apertura —mediando los cambios derivados de las distintas reformas universitarias— desde un teatro universitario a uno aficionado y popular (especialmente durante el periodo de la Unidad Popular), comenzó a fraguarse en las décadas del cincuenta y el sesenta, teniendo un momento cenital en el “encuentro de generaciones” propiciado por Domingo Piga, en 1961, y que antecede al acercamiento más estrecho cuya evidencia incontestable es la invitación, de parte de las escuelas de teatro de las universidades de Chile y Católica, a las figuras eminentes de la escena comercial del momento: Ana González, Pepe Rojas, Justo Ugarte, y hasta el propio Rafael Frontaura, quien de paso llegaría a tener un puesto de asesor, en 1963, en el Centro de Investigaciones de Teatro Chileno, dependiente del Instituto del Teatro de la Universidad de Chile (ITUCH).

Enrique Bello (1966) y Julio Durán-Cerda (1970) aportan datos relevantes que permiten reconstruir esa escena universitaria, particularmente del Experimental-ITUCH (como se decía en esa época), complementando la diligente tarea encauzada por Grínor Rojo en *Muerte y resurrección del teatro chileno*. Bello, a propósito del cuarto de siglo que cumplía el Experimental en 1966, destaca algunos detalles de ese domingo en la mañana, cerca de las 11:00, cuando se descorría la cortina del Teatro Imperio, ubicado en la calle Estado. Según sus recuerdos, Pedro de la Barra estaba nervioso detrás de bambalinas; Santiago del Campo no soportaba la butaca y cada cierto tiempo se paraba. En el escenario se sucedían los nombres: María Maluenda, Roberto Parada, Bélgica Castro, Chela Álvarez, Pedro Orthous, Domingo Piga, entre otros/as destacadas figuras. “Conmovidos por la misma inquietud renovadora” (Durán-Cerda, 1970, p. 9), el movimiento iniciado entonces volvía evidente la “inminencia de un giro insólito” para el arte y la cultura del país.

### **CONCLUSIÓN**

Hace un par de semanas hablé con Grínor para contarle de esta presentación y de paso saber si me podía acompañar. Su respuesta fue casi inmediata, pero impredecible para mí: “Estoy devastado. Mi mujer, la compañera de toda una vida, se está muriendo”. No pude sino afectarme porque no ha pasado mucho tiempo desde mi última visita a su casa. Tampoco supe responder mucho, salvo decir que lo acompañaba en el dolor. Me propuse entonces trabajar “de memoria”, recuperando nuestra larga conversación para construir un relato al menos verosímil de ese último encuentro. La esposa de Grínor murió apenas unos días después de ese contacto. Es muy probable que a partir de esa pérdida la vida de uno de mis maestros se resista a seguir pensando que algo vale la pena. Presumo que comenzamos a cerrar una etapa memorable para los estudios teatrales y literarios en Chile.

Creo que como uno de tantos de sus discípulos, siento la obligación moral de rescatar sus innumerables aportes, muchos de ellos desconocidos —o más bien no reconocidos en su justa medida— en el campo teatral. Se trata, como hemos visto hasta acá, de dos libros y algunos artículos —re-escritos o ampliados casi siempre— en los que subyace una teoría robusta. Para Grínor tanto la obra dramática como lo teatral son productos culturales en sentido estricto, porque “eso a

lo que desaprensivamente acostumbramos llamar una obra de teatro es en realidad la obra de una obra, el producto de un producto” (Rojo, 2022, p.107). Esas y otras definiciones ameritan una lectura atenta para dar cuenta de la complejidad de un sistema de pensamiento que a mi juicio precisa del mayor de los reconocimientos: su lectura y posterior diseminación entre quienes decidimos estudiar el fenómeno teatral. Espero estar a la altura del desafío que nos propone la maestría de Grínor Rojo.

## REFERENCIAS

- Arrom, J. J. (1961). Sobre la primera generación criolla en Hispanoamérica (1564-1594). *Revista Iberoamericana*, (52), 313-321.
- Arrom, J. J. (1963). *Esquema generacional de las letras hispanoamericanas (ensayo de un método)*. Instituto Caro y Cuervo
- Bello, E. (1966). Telón de fondo de una gran aventura dramática, *Boletín de la Universidad de Chile*, (66), 4-23.
- Cánepa, M. (1966). *El teatro en Chile. Desde los indios hasta los teatros universitarios*. Editorial Arancibia Hnos.
- Durán-Cerda, J. (1959). *Panorama del teatro chileno. 1842-1959. Estudio crítico y antología*. Editorial del Pacífico.
- Durán-Cerda, J. (1970). *Teatro chileno contemporáneo*. M.Aguilar Editor.
- Fernández, T. (1976). Apuntes para una historia del teatro chileno: Los teatros universitarios (1941-1973). *Anales de Literatura Hispanoamericana*, (5), 331-347.
- Hurtado, M. de la L. y Ochsenius, C. (S.f.). *Teatro ICTUS* (Documento de trabajo. Entrevistas a Claudio di Girolamo, Delfina Guzmán y Nissim Sharim, realizadas en 1978 y 1980). Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística.
- Knapp Jones, W. (1956). *Breve historia del teatro latinoamericano*. Ediciones de Andrea.

- Piga, D. (1963). El concepto del 'hombre de teatro' y su formación sistemática. En *Dos generaciones del teatro chileno*. Editorial Bolívar, pp.89-97.
- Piga, D. (1968). Declaración de principios del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile. *Conjunto*, (6), 99-102.
- Ponce de la Fuente, H. (2019). El discurso de Juan Villegas en la tradición de la teoría teatral chilena. Aproximaciones a la conformación de un campo disciplinar. *Apuntes*, (144), 37-46.
- Rodríguez, O. (1961). Veinte años de teatro universitario. *Revista Escenario*, (1), 4-7.
- Rodríguez, O. (1965). Esquema del teatro chileno en el siglo XX. *Apuntes*, (51), 6-12.
- Rojo, G.(1972). *Los orígenes del teatro hispanoamericano contemporáneo*. Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Rojo, G. (1985). *Muerte y resurrección del teatro chileno: 1973-1983*. Michay.
- Rojo, G. (1989). *Crítica del exilio. Ensayos sobre literatura latinoamericana actual*. Pehuén.
- Rojo, G. (2022). *Proposiciones. Ensayos de teoría crítica*. Universitaria.
- Rojo, G. (2023). El teatro chileno de la segunda modernidad. *Teatro*, (9), 85-101.
- Williams, R. (1981). *Culture*. William Collins & Co. Ltd. Fontana.
- Williams, R. (2005). *Culture & Materialism*. Verso.

**Recepción:** 30/10/2024

**Aceptación:** 21/11/2024

**Cómo citar este**

**artículo:** Ponce de la Fuente, H. (2024). Grínor Rojo. Muerte y resurrección del teatro chileno. *Teatro*, (12), 163-173. <https://doi.org/10.5354/0719-6490.2024.77522>