



UNIVERSIDAD DE VALPARAÍSO
INSTITUTO DE HISTORIA Y CIENCIAS SOCIALES
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN

**REPRESENTACIONES SOBRE MARGINALIDAD EN LA DRAMATURGIA
CHILENA DURANTE LA DICTADURA CÍVICO-MILITAR. LOS CASOS DE
*PEDRO, JUAN Y DIEGO (1976), EL ÚLTIMO TREN (1978) y HECHOS
CONSUMADOS (1981)***

TESIS PARA OPTAR AL GRADO ACÁDEMICO DE LICENCIADA EN HISTORIA

TESISTA

Fiorella Amanda Pacheco Valdebenito

PROFESORA GUÍA

Dra. Marcela Cubillos Poblete

PROFESORA INFORMANTE

Dra. Claudia Montero Miranda

Valparaíso, 2020.

“La energía creadora del pueblo nunca está muerta, aunque parezca, a veces, dormida; y no figure en los títulos de la propiedad de sus dueños, del país, ni de la cultura oficial, que elogia la muerte y rinde homenaje al miedo. A la sombra de la celda, el hombre persigue símbolos de identidad, signos de vida.”

Eduardo Galeano (1989)

AGRADECIMIENTOS

Quiero comenzar agradeciendo a mi familia, a mi padre Silvio y a mi madre Rosa quien, a pesar de ya no estar con nosotros, su amor aún vive y continúa vibrando en nuestras vidas. A mi hermana Silvia por ser parte fundamental en mi vida y, en especial, en el desarrollo de este proyecto, siendo un apoyo permanente todo el tiempo de investigación; acompañándome y trabajando juntas durante largas e intensas jornadas de revisión de archivos y de escritura.

Agradezco a mis compañeras y compañeros de carrera, ahora amigas, amigos y colegas que me acompañaron y colaboraron en el transcurso de la investigación: Camila Fuentes, José Luis Huenchuan, Héctor Sáez, Iván Guerrero y Rodrigo Tapia. Les agradezco por dedicar su tiempo y ayudarme durante el desarrollo de esta tesis, por escuchar cada nueva idea, leer y comentar mis avances, y hacerme sugerencias. Muchas gracias por todo.

También agradezco a mis amigas Katherin Olivares, María Constanza Barraza Natalie Núñez, María Alba y Noelia Morales por su amistad y cariño todos estos años de conocernos y compartir experiencias, por apoyarme y animarme en seguir adelante con este proyecto. Les agradezco a todas por hacerme parte de sus vidas.

Especialmente, quisiera agradecer a Jaime Villanueva quién me apoyó desde el primer día en que inicié la investigación, guiándome en todo el proceso, por impulsarme a llevar mis avances al concurso de tesis 2018 del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, y también a participar en otras instancias académicas que permitieron enriquecer mi trabajo. Fuiste realmente mi guía de tesis. Gracias por tu generosidad intelectual, por leer y comentar mis escritos, y principalmente por permitirme aprender a tu lado.

Agradezco al Museo de la Memoria y los Derechos Humanos por reconocer mi trabajo, su colaboración fue esencial para el desarrollo de esta investigación. También quiero manifestar mi agradecimiento al Archivo de la Escena Teatral de la Pontificia Universidad Católica de Chile, especialmente a Rodrigo Canales y Roberto Herrera por facilitarme el material necesario para la investigación. Gracias por su solidaridad.

Finalmente quisiera agradecer a Jennifer Jara por su compromiso y entrega con las y los estudiantes, siempre dispuesta a orientarnos y ayudarnos en todo lo que necesitemos, ella es sin duda el “corazón” del Instituto de Historia. Muchas gracias por todo lo que hizo por mí en estos años. Asimismo, extendo mi gratitud a Mario, Jacqueline, Gina, Mira y Álvaro. Gracias a todas y todos por hacer de mi estancia en la universidad, un lugar cálido y acogedor en medio del frío ambiente académico.

Fiorella

INDÍCE

RESUMEN	6
INTRODUCCIÓN	7
CAPITULO I. HISTORIOGRAFÍA Y DRAMATURGIA: APROXIMACIONES DESDE LA NUEVA HISTORIA CULTURAL AL ESTUDIO DE LAS REPRESENTACIONES SOBRE MARGINALIDAD EN LA DRAMATURGIA CHILENA DURANTE LA DICTADURA CÍVICO-MILITAR.	10
Problema de investigación	10
Preguntas de investigación.....	14
Objetivos	15
Objetivo general.....	15
Objetivos específicos	15
Marco metodológico	15
Criterios de selección.....	17
Etapas de la investigación	19
Marco teórico	20
La Nueva Historia Cultural	20
<i>Representación</i>	21
<i>Marginalidad</i>	23
<i>Imaginario</i>	26
Estado del arte	27
CAPÍTULO II. TRAYECTOS DEL TEATRO INDEPENDIENTE EN DICTADURA: RUPTURAS Y CONTINUIDADES.	31
La escena teatral después del golpe de Estado	31
Teatro profesional independiente.....	43
El método de Creación Colectiva.....	59
Espectadores	64
CAPÍTULO III. MARGINALIDAD EN CHILE DURANTE LA DICTADURA CIVICO-MILITAR REPRESENTACIONES A TRAVÉS DE LA DRAMATURGIA. LOS CASOS DE <i>PEDRO, JUAN y DIEGO</i> (1976), <i>EL ÚLTIMO TREN</i> (1978) y <i>HECHOS CONSUMADOS</i> (1981).	70
Ictus y David Benavente	70
<i>Pedro, Juan y Diego</i> (1976).....	74

Imagen y Gustavo Meza	91
<i>El Último Tren (1978)</i>	93
Teatro Popular “El Telón” y Juan Radrigán	108
<i>Hechos Consumados (1981)</i>	111
CONCLUSIONES	126
BIBLIOGRAFÍA	130
ANEXOS	139
a) Imágenes	139
b) Documento	145

RESUMEN

La presente tesis para optar al grado de licenciada en historia por la Universidad de Valparaíso tiene por finalidad comprender las representaciones sobre marginalidad en la dramaturgia chilena durante la dictadura cívico-militar entre 1976-1981, desde la perspectiva historiográfica de la Nueva Historia Cultural (NHC). Para efectos de esta investigación se analizan tres textos dramáticos creados por compañías teatrales independientes: *Pedro, Juan y Diego* (Ictus y David Benavente, 1976), *El Último Tren* (Imagen y Gustavo Meza, 1978) y *Hechos Consumados* (Teatro Popular “El Telón” y Juan Radrigán, 1981).

INTRODUCCIÓN

En Chile en el transcurso de la convulsionada década del setenta se transitó por una serie de cambios políticos, económicos, sociales y culturales profundos que trastocaron el *ethos* nacional. Desde el golpe de Estado el 11 de septiembre de 1973, en el país se instauró un régimen de facto que desde el primer día desató las acciones más violentas en contra de la sociedad civil, lo que significó una ruptura en la vida cotidiana de miles de chilenos y chilenas. La junta militar para justificar sus políticas represivas declaró que el país se encontraba en estado de guerra interna en contra del marxismo —identificado como el enemigo interno de la nación— al cual debían “combatir”. Para ello, suspendieron las garantías individuales, se decretó estado de sitio en todo el territorio, y estado de emergencia en algunas provincias, se disolvieron el congreso nacional y el tribunal constitucional, además de proscribir partidos políticos de izquierda. A su vez, fueron intervenidas y sometidas a estricto control organizaciones sindicales y universidades (públicas y privadas). Con relación a los medios de comunicación (prensa, radio y televisión), las nuevas autoridades se adjudicaron el control total de los medios, y los pocos que pudieron continuar en circulación, lo hicieron bajo un estricto régimen de censura. Asimismo, se destruyó toda obra artística e intelectual considerada subversiva (Moulián, 1998; Corvalán, 2001; *Informe Valech*, 2005; Donoso, 2013).

En los últimos años las investigaciones con relación a la dictadura cívico-militar (1973-1990) han cobrado vigor; pero han sido los informes, discursos, prensa y documentos (jurídicos y económicos) las fuentes más recurrentes para su estudio. Sin embargo, es necesario considerar, con una relevancia similar, las creaciones artísticas del período, pues en ellas sus autores decidieron relatar los hechos que merecían reflexión crítica y denuncia, a pesar de la atmósfera de amenaza constante en la que se vivía. En este contexto, las investigaciones sobre la cultura y las artes en este período se han centrado en las manifestaciones artísticas de oposición y resistencia en las áreas de la literatura, música, poesía, teatro, artes visuales, etc. Lo que ha permitido que se pueda conocer las memorias construidas de parte de artistas e intelectuales que resistieron y lucharon en contra de la dictadura y por la recuperación de la democracia, transitando entre la clandestinidad y la legalidad. No obstante, esta etapa ha sido calificada como de “apagón cultural” término que diversos medios de comunicación utilizaron para referirse a la “escasa” creación y difusión de bienes culturales y simbólicos a partir de 1973. Si bien es innegable que hubo cierta disminución en la actividad artística dada las condiciones

en que se encontraba el país, aun así, fue posible el desarrollo de un movimiento artístico que hizo resistencia, y que logró crear propuestas críticas y reflexivas acerca del acontecer nacional (Rivera, 1982; Donoso, 2013).

En este escenario, resulta interesante el desarrollo que se experimentó en el teatro en diecisiete años de dictadura, más aún, durante los primeros años cuando irrumpió con fuerza el golpe de Estado, desatándose desde el primer día las acciones más violentas en contra de la sociedad civil. En el ámbito teatral las y los teatristas fueron perseguidos, detenidos, torturados, asesinados, desaparecidos, otros debieron partir al exilio. Y quienes se quedaron en Chile, y decidieron hacer teatro de carácter contingente, tuvieron que enfrentarse a una serie de restricciones aplicadas por el régimen a la actividad teatral, cuya finalidad consistió en desarticular sus modos de organización y acción, para evitar la realización de obras en que se hiciera alusión a la situación imperante. Sin embargo, si se considera lo difícil que fue sostener la actividad teatral bajo estas condiciones y, más aún, referirse a temas que calaban en lo más hondo de una sociedad quebrada a causa de la violencia extrema perpetrada por el Estado, aun así, no fue posible anular a aquellos realizadores teatrales que resistieron desde su arte.

Esta investigación tiene por finalidad ingresar en ese campo de estudio, desde una perspectiva histórica. Desde este territorio, pretendemos efectuar una relectura al panorama teatral después del golpe de Estado en Chile en 1973. En ese contexto, nos interesa identificar las restricciones aplicadas por el régimen para reprimir y censurar la actividad teatral, desarticulando sus modos de organización y acción, y con ello evitar la realización de obras que hicieran alusión a la situación imperante. En este escenario, revisaremos el caso un sector de compañías independientes que escribieron y escenificaron lo que sucedía en el país. También, indagaremos en los tipos de espectadores que asistieron a sus funciones que nos permitirá conocer el grado de recepción que tuvieron las obras de este tipo de compañías. Finalmente, analizaremos las representaciones que se hicieron de la dictadura en tres textos dramáticos de la época: *Pedro, Juan y Diego* (Ictus y David Benavente, 1976), *El Último Tren* (Imagen y Gustavo Meza, 1978) y *Hechos Consumados* (Teatro Popular "El Telón" y Juan Radrigán, 1981).

La investigación de esta problemática se realizó por el interés de ampliar el espectro de fuentes a considerar en el estudio de las representaciones del pasado reciente, por medio de la dramaturgia chilena creada en dictadura. Para efectuar este estudio, utilizaremos textos dramáticos creados por compañías independientes analizándolos e interpretándolos desde una perspectiva histórica, que nos permita

conocer el proceso de creación teatral que llevaron a cabo sus realizadores, para escribir y escenificar lo que sucedía en el país y, a partir de allí, la imagen de la dictadura que construyeron; entendidas como representaciones subjetivas que otorgaron sentido y valor a este proceso histórico.

A partir de ello, presentamos el contenido a tratar por cada uno de los capítulos de la investigación a desarrollar:

Capítulo I: Se presenta el planteamiento del problema que actúa como guía de la investigación, se explica el proceso para su definición y la forma de dirigir el estudio. Además, se formulan las preguntas que orientan la investigación, objetivos e hipótesis, junto con el marco teórico, metodológico y el estado del arte.

Capítulo II: Se contextualiza el panorama teatral después del golpe de Estado en Chile en 1973, período en el que sus realizadores se enfrentaron a una serie de restricciones aplicadas por el régimen a la actividad teatral, cuya finalidad residió en desarticular sus modos de organización y de acción para evitar la realización de obras en que se hiciera alusión a la situación imperante. Así pues, se revisa el caso de un sector de compañías teatrales independientes que escribieron y escenificaron lo que sucedía en el país a partir de sus experiencias, temas y métodos que utilizaron en la creación de sus textos, además, de su repercusión en la prensa (diarios y revistas). Para terminar, se contemplan los tipos de espectadores que asistieron a sus funciones, y que permitieron su subsistencia económica pero más importante aún, expresiva.

Capítulo III: Se realiza una reseña biográfica de cada compañía y, también, de los tres textos dramáticos seleccionados *Pedro, Juan y Diego* (1976), *El Último Tren* (1978) y *Hechos Consumados* (1981), esto es, (fecha de estreno, sala, cantidad de espectadores, temporada en cartelera, elenco y valores de las entradas). Asimismo, se incluye su repercusión en prensa (críticas, reseñas, anuncios y/o comentarios). Finalmente, se presenta el análisis textual en que se recogen, y se comentan algunos pasajes de cada obra.

CAPITULO I. HISTORIOGRAFÍA Y DRAMATURGIA: APROXIMACIONES DESDE LA NUEVA HISTORIA CULTURAL AL ESTUDIO DE LAS REPRESENTACIONES SOBRE MARGINALIDAD EN LA DRAMATURGIA CHILENA DURANTE LA DICTADURA CÍVICO-MILITAR.

Problema de investigación

En Chile al estudiar el desarrollo que experimenta el teatro en dictadura (1973-1990), implica destacar algunas compañías (profesionales y aficionadas) del ámbito universitario, independiente y poblacional que, a pesar de las limitaciones impuestas por agentes del Estado (FF. AA y de Orden) —por medio del ejercicio sistemático de la represión y la censura— las y los teatristas se encargaron de exponer, criticar y denunciar lo que sucedía en el acontecer nacional a través de sus creaciones. De esta manera, sus realizadores no solo fueron testigos, sino que también se destacaron por articular su formación intelectual, experiencias, y trabajo en terreno (entrevistas, reconstrucción de historias de vida y observación participante), como base para la creación de obras que testimoniaran la realidad que se vivía en Chile. Así pues, en el teatro tempranamente se representó la experiencia traumática que significó el terrorismo de Estado y las violaciones sistemáticas de derechos humanos. Sus autores entraron en esta dimensión del horror, negándose a hacerse cómplices del silencio y del olvido, atreviéndose a representar aquello que parecía imposible de manifestar públicamente (Hurtado et al., 1982; Rojo, 1985; Pradenas, 2006; Nicholls, 2013; Piña, 2014; Grass y Nicholls, 2018).

Las investigaciones acerca del teatro chileno en dictadura provienen desde las ciencias sociales y las humanidades, a saber, de las áreas de la sociología y la literatura; estudios que han permitido la construcción de una consistente base historiográfica en este ámbito. En ese sentido, es necesario considerar los aportes de María de la Luz Hurtado y Carlos Ochsenius (1982), Luis Pradenas (2006), Juan Andrés Piña (2014), ya que los autores han dado cuenta del trayecto del teatro después del golpe de Estado. En específico, han profundizado en las medidas implementadas por el régimen para reprimir y censurar la actividad teatral, con la finalidad de desarticular sus modos de organización y, al mismo tiempo, evitar la realización de obras teatrales referentes a la situación imperante. También, se ha indagado en la relación entre *teatro*, *historia* y *memoria* en que se ha destacado el trabajo realizado por las investigadoras Milena Grass y Nancy Nicholls, entre ellos, “Pajarito nuevo la lleva: Teatro e Memória. Estratégias de representação e elaboração cênica da memória traumática infantil” coautoría con la directora teatral María José Contreras (2008); “Torture and Disappearance in Chilean Teathre, from

Dictatorship to Transitional Justice” coautoría con el dramaturgo Andrés Kalawski (2015) y, por último, “Memoria, Teatro e Historiografía: aprendizajes y prácticas interdisciplinarias” (2018). Si bien la mayor parte de estas investigaciones se han centrado en la región metropolitana, recientemente han aparecido en escena estudios acerca de prácticas teatrales en otras regiones, como en Concepción y Valparaíso, de las investigadoras Marcia Martínez Carvajal, Nora Fuentealba Rivas, y Pamela Neira Vergara “Teatro y Memoria en Concepción. Prácticas teatrales en dictadura” (2019), y de Verónica Sentis Herrmann, Marcelo José Islas, y Lorena Saavedra González “La ciudad como dramaturgia exhumada. Antología teatral porteña 1869-2019” (2019). En este escenario, conviene subrayar que todas estas investigaciones son las más extensas y completas, pues la demás documentación existente se encuentra disgregada en numerosos, pero breves ensayos y artículos que complementan estos estudios.

Sin embargo, en el ámbito historiográfico son escasas las investigaciones en que se ha considerado la dramaturgia como fuente histórica dado su carácter ficcional, situada en el plano de la subjetividad y las emociones (Nicholls, 2013). Desde la época de Heródoto y Tucídides, la historia fue presentada como la narración de las acciones políticas y militares de los “grandes hombres”, cuestión que durante la Ilustración fue objeto de críticas de parte de la intelectualidad europea del siglo XVIII, quienes centraron su preocupación en lo que denominaron “historia de la sociedad” en que la “mirada histórica” ya no se tratara exclusivamente de abordar asuntos políticos y militares sino que incluir, por ejemplo, la historia del arte, de la literatura o de la música. Pero, durante el siglo XIX una de las consecuencias de la denominada “revolución copernicana”, y su relación con el historiador Leopold Von Ranke, fue la de “marginar” la historia social y cultural, ya que se aspiraba a lograr un conocimiento histórico “objetivo” y “científico” del pasado, en el que se ofrecía un relato real de los hechos, centrándose en construir la historia de aquellos sujetos sociales más importantes de la escena política y militar, utilizando exclusivamente documentos oficiales conservados en archivos como la única opción válida para hacer historia, lo cual excluía y dejaba en el olvido otro tipo de pruebas (Aróstegui, 2001, Iggers, 2012). A inicios del siglo XX, en Estados Unidos y Europa comienzan a cobrar vigor las críticas al paradigma tradicional decimonónico de parte de historiadores como Lucien Febvre, Marc Bloch, Fernand Braudel, Georges Duby, Jacques le Goff, Emmanuel Le Roy Ladurie, entre otros. La discusión se enfocó en torno a tres ejes. En primer lugar, se buscó remplazar la concepción tradicional de narración de los acontecimientos por el de

una historia analítica orientada por un problema. En segundo lugar, se propició la historia de toda la gama de las actividades humanas en lugar de una historia primordialmente política. En tercer lugar, se contempló la colaboración con otras disciplinas de las ciencias sociales y humanas como geografía, sociología, psicología, economía, lingüística, antropología social, etc. (Burke, 1999). Pero, no se cuestionaron los supuestos básicos de la historiografía tradicional, a saber, la profesionalización de la historia y su pretensión de cientificidad, al contrario, “hubo una fuerte presión por hacer el cultivo de la historia aún más profesional y más científico” (Iggers, 2012, p.61).

No obstante, en el transcurso de la década del sesenta y setenta una de las consecuencias de la denominada “revolución cultural” y “ruptura posmoderna” con la irrupción de los “giros disciplinares” (antropológicos y lingüísticos) en el ámbito de los estudios históricos, fue la de desplazar los modelos científicos-sociales y al materialismo histórico —paradigmas dominantes de la posguerra— (marxismo y estructuralismo), por tendencias centradas en reivindicar el papel de la cultura (lenguaje, códigos, símbolos), por sobre las estructuras sociales y económicas; aproximándose a los postulados teóricos y metodológicos de las ciencias sociales, como la antropología y la lingüística, lo que dio lugar a una fructífera “negociación disciplinar”. Sin embargo, este diálogo relativista e interdisciplinar en el campo de la investigación histórica devino en una crisis de la disciplina, a saber, por las repercusiones que habría tenido la pérdida de seguridad que, dentro de sus limitaciones, proporcionaban los modelos asociados a los postulados cientificistas del historicismo clásico decimonónico, y a los paradigmas de la posguerra. A partir de allí se propuso una “tercera vía” desde la cual surgieron nuevas tendencias basadas en una “renovación desde dentro” y una “recuperación renovada” de las corrientes historiográficas más tradicionales, a saber, la nueva historia cultural, la nueva historia narrativa y la microhistoria, la nueva historia política, la historia de la religiosidad, la historia social del lenguaje, la historia de la vida cotidiana, la historia de género, estudios subalternos y poscoloniales, etc. (Aurell y Burke, 2013).

En este contexto, en la medida en que historiadores e historiadoras se han interesado por nuevos objetos y sujetos de estudio, el uso exclusivo de registros oficiales se ha presentado como una limitante para la reconstrucción del pasado, y ha sido necesario ampliar el espectro de fuentes históricas (Burke, 1996). En ese sentido, el historiador Julio Aróstegui (2001) plantea que “una fuente para la historia puede ser, y de hecho es, cualquier tipo de documento existente, cualquier realidad que pueda aportar testimonio, huella o reliquia, cualquiera que sea su lenguaje”

(p.378). Desde estas nuevas lecturas teóricas y metodológicas, resulta interesante la perspectiva historiográfica de la nueva historia cultural, que ha centrado su objeto de estudio en el ámbito de la cultura (material e inmaterial), lo que abrió un diverso campo de posibilidades de estudio que permitió ampliar y enriquecer temas o áreas que parecían suficientemente trabajadas en el ámbito de los estudios históricos; en que se ha fortalecido, por ejemplo, el vínculo entre historia y literatura (Burke, 2006; Chartier, 2007).

La literatura como fuente histórica ha sido objeto de extenuantes debates, al mismo tiempo, intensos y polémicos durante décadas; discusiones que se han centrado en críticas hacia el contenido (reales y no real) más que por su forma, esto es, sus modos de producción y de representación de los acontecimientos históricos (White, 1992). En ese sentido, el interés que ha suscitado este tipo de documento en el área de la historia radica en la necesidad de conocer aspectos del pasado contenidos en las obras literarias, que no se manifiestan necesariamente en las fuentes tradicionales. El texto literario nos permite indagar en las intimidades de una sociedad particular en un determinado momento histórico; revelándose como un testimonio que de manera consciente o inconsciente entrega información sobre la situación política, social, cultural, ideológica y/o económica de la época en que se circunscribe. Al mismo tiempo, si se considera que la fuente literaria es un universo que se compone de la tríada (autor, texto y lector) resulta necesario indagar en los antecedentes biográficos de sus creadores, que concedan elementos que permitan saber desde dónde escribe, por qué, para qué, para quién o quiénes. Igualmente considerar el proceso de creación, soportes, y recepción (texto/espectáculo y/o lector/espectador). De este modo, se entiende que las obras literarias no solamente testimoniarían la realidad, sino que también los acontecimientos históricos influyen en “el autor de dicha obra; y esta a su vez, sirve de instrumento de denuncia y crítica de la sociedad de su tiempo” (Lanzuela, 1998, pp.260-261).

En Chile durante la dictadura cívico-militar (1973-1990) se llevó a cabo un proceso de “reconstrucción nacional” en el que se pretendió transformar al país, en términos, políticos, sociales, económicos y culturales. En este contexto, en lo que concierne al ámbito del arte y la cultura, diversos medios de comunicación utilizaron el término “apagón cultural” para referirse acerca de la “escasa” creación y difusión de bienes culturales y simbólicos en el país a partir de 1973 (Donoso, 2013). Si bien se aprecia cierta disminución en la actividad y creación artística de la época dada las condiciones en que se encontraba el país, aun así, fue posible el desarrollo de un movimiento que, a pesar de ello hizo resistencia logrando crear propuestas

críticas y reflexivas, en que sus autores se refirieron sobre temas difíciles de abordar abiertamente en el período —persecuciones, tortura, fusilamientos, desapariciones y exilio—, lo cual se coteja al revisar las creaciones dramáticas desde finales de la década del setenta en adelante. Es el caso de las obras *Pedro, Juan y Diego* (1976), *Los payasos de la esperanza* (1977), *El último Tren* (1978), *Tres Marías y Una Rosa* (1979), *Hechos Consumados* (1981), *Demensial Party* (1983), *Regreso sin gloria* (1984), *El retablo de Yumbel* (1986), *La secreta obscenidad de cada día* (1987), *La contienda humana* (1988), *La noche de los volantines* (1989), entre otras.

La revisión y lectura inicial efectuada a la historiografía teatral, nos permitió reconocer que la marginalidad se constituye como el principal eje temático en gran parte de la creación dramática desde principios del siglo XX, con especial énfasis, en las décadas del sesenta, setenta, y ochenta, aunque con variaciones temáticas y estéticas en cada período. En particular, durante la década del setenta, resulta interesante la atención que manifiestan las y los teatristas por representar el mundo de los marginales, y su voluntad por situarlos como personajes protagonistas, lo que parece dar cuenta acerca de cómo observaron, comprendieron, y representaron este período del pasado reciente.

A partir de estas consideraciones en esta investigación se propone analizar tres textos dramáticos creados en la ciudad de Santiago por algunas compañías teatrales independientes, a saber, *Pedro, Juan y Diego* (Ictus y David Benavente, 1976), *El Último Tren* (Imagen y Gustavo Meza, 1978), y *Hechos Consumados* (Teatro Popular “El Telón” y Juan Radrigán, 1981). Estos textos constituyen las fuentes principales de esta investigación, los que se presentan como potenciales fuentes históricas a considerar en el estudio de las representaciones sobre marginalidad en el pasado reciente. En este contexto, sus autores no pretendieron realizar un registro descriptivo y verídico de los hechos sino una narración emocional y verosímil de los mismos, lo cual no les constituye en fuentes menos históricas. Al contrario, considerarlos como testimonios nos permitiría comprender cómo sus autores observaron, sintieron y/o comprendieron los acontecimientos históricos que ellos mismos protagonizaron (Huidobro, 2013).

Preguntas de investigación

- ❖ ¿En qué medida la represión y la censura en el ámbito teatral influyó en las creaciones dramáticas?; ¿Por qué se decide representar la marginalidad en la dramaturgia?; ¿De qué manera lo llevan a cabo?; y ¿Qué grupos sociales considerados marginales son representados?

Objetivos

Objetivo general

- ❖ Comprender las representaciones sobre marginalidad en la dramaturgia chilena durante la dictadura cívico-militar entre 1976-1981.

Objetivos específicos

- ❖ Describir el proceso de desmantelamiento del ámbito teatral después del golpe de Estado en la ciudad de Santiago.
- ❖ Distinguir las características de las compañías teatrales independientes.
- ❖ Caracterizar el proceso de organización y de creación teatral de tres compañías teatrales independientes.
- ❖ Establecer relaciones histórico-literarias en los tres textos dramáticos seleccionados.

Hipótesis

En el transcurso de la década del setenta tras el quiebre de la democracia a raíz del golpe de Estado el 11 de septiembre de 1973 que derrocó el gobierno de la Unidad Popular, y la instauración del período dictatorial que se extendería por 17 años, el país transitó por una serie de cambios políticos, económicos, sociales y culturales profundos que trastocaron el ethos nacional. Sin embargo, en el ámbito artístico sus autores habrían encontrado formas alternativas para crear a pesar de las restricciones aplicadas por agentes del Estado (FF. AA y de Orden), por medio del ejercicio sistemático de la represión y censura. En este contexto, en el teatro sus creaciones aportarían información histórica al referirse sobre aspectos de la vida social y cultural de la época, lo que les constituiría en potenciales fuentes históricas en el estudio de las representaciones sobre marginalidad en la dramaturgia chilena durante la dictadura cívico-militar.

Marco metodológico

En esta investigación se propone el análisis de textos dramáticos creados en dictadura, con la finalidad de conocer la visión que sus autores construyeron acerca de este período; quienes decidieron relatar los hechos que merecían reflexión crítica y denuncia, a pesar del complejo escenario al cual se enfrentaban en un contexto de represión y censura en contra del ámbito artístico. En ese sentido, se advierte que estos textos han sido planteados desde un enfoque subjetivo, lo que no se presenta como una limitación en este estudio, al contrario, pues nos ofrece una

posibilidad de conocer como sus autores observaron, sintieron, y vivieron este período. De este modo, analizar la dramaturgia creada en dictadura en relación con el contexto histórico en el que sus autores se educaron, escribieron y escenificaron sus obras, nos permitiría comprender el rendimiento teórico-historiográfico que contienen, puesto que no serían solamente testimonios de los acontecimientos que relataron, sino que también, articulan expresiones sociales y culturales de la época en que fueron escritas. Por tanto, su carácter “ficcional” no les constituye en fuentes menos históricas porque, en este caso, no se trata de “comprobar” si el relato de los y las teatristas fue real o no, sino el por qué relataron los hechos del modo en que lo hicieron, temas que abordaron y métodos que utilizaron. Por ende, el interés de este estudio se distancia de la clásica dicotomía entre lo “real” y “no real”, porque no se centra en la dictadura en sí como hecho factual, sino, en su representación a través de la dramaturgia (Huidobro, 2013).

Para cometer en análisis interpretativo de los textos dramáticos es necesario considerar algunos aspectos en su calidad de texto literario; para luego, a partir de sus características, proponer su finalidad y utilidad en el ámbito de los estudios históricos; atendiendo al proceso de creación y, a su vez, en las representaciones acerca de la realidad política, económica, social, y cultural inscritos en ellos, lo que involucra hacer un estudio que dialogue con las implicaciones de la cultura dentro de los procesos históricos y cambios sociales, puesto que las creaciones culturales no pueden entenderse sólo como un saber secundario, sino como elementos en constante y necesaria sincronía con otras dimensiones de este período. En este contexto, se utilizará la técnica del análisis crítico de discurso que estudia “la forma en que el abuso de poder y la desigualdad social se representan, reproducen, legitiman y resisten en el texto y el habla en contextos sociales y políticos” (Van Dijk, 2016, p.204), que nos permitiría abordar el discurso teatral entendiendo cómo los elementos sémicos que habitan en los textos dramáticos dan cuenta de sus condiciones de producción.

Es preciso señalar que en esta investigación se contempla específicamente el análisis del texto dramático, que es un tipo de texto literario, pero con posibilidad de representación escénica; cuestión que ha sido objeto de críticas de parte de algunos teóricos literarios que consideran que no es posible separar el espectáculo y lo escritural. Pero, el texto dramático es literatura y su análisis e interpretación es factible de realizar sin necesidad de recurrir exclusivamente a lo “espectacular”, lo que no significa negar el vínculo en ambas entidades, al contrario, pues los

elementos que permiten la escenificación están presentes en el texto¹ (Rojo, 1985; Villegas, 1991; Pavis, 1996). En ese sentido, la elección de analizar exclusivamente el texto dramático tiene que ver con una limitación de la investigación, pues no se encuentran disponibles registros audiovisuales que nos permitan aproximarnos al espectáculo, por lo que, para compensar de alguna manera este “vacío”, hemos recurrido a obtener datos sobre la puesta en escena desde documentos y prensa que cubrió estos montajes en su temporada de estreno.

Por tanto, para esta investigación se revisaron publicaciones de diarios (*El Mercurio, La Tercera de la Hora, Las Últimas Noticias, La Segunda, El Cronista*), y de revistas (*Apsi, Hoy, Análisis, La Bicicleta, Ercilla, Bravo, Mensaje y Araucaria de Chile*); que contienen reportajes, artículos, reseñas, comentarios, y anuncios en relación con el panorama teatral en el período y que, además, nos permite obtener datos respecto de la puesta en escena. Se destacan textos de autores como Juan Andrés Piña, Pedro Bravo Elizondo, Grinor Rojo, Arnold Suttcliffe, Hernán Ehrmann, entre otros.

Criterios de selección

En esta investigación se trabaja durante los primeros diez años de dictadura cívico-militar (1973-1983), período en que en el teatro se viven los primeros efectos de la represión y la censura y que, a pesar de ello, las y los teatristas crearon obras críticas sobre el acontecer nacional. En esta primera etapa es importante la palabra, resignificarla mediante un lenguaje más hermético y simbólico, en el que se habló cuidadosamente sobre persecuciones, detenciones, desapariciones, muertes y/o del exilio frente a una cantidad no menor de espectadores, y además con una notoria presencia en prensa escrita. En este contexto, resulta interesante el desarrollo que experimentaron algunas compañías teatrales independientes que, al no disponer, de algún tipo de subvención (estatal o privada) para lograr mantenerse vigentes, y estables en el medio —considerando además el estricto marco de restricciones en que se encontraba el ámbito artístico— decidieron crear obras alusivas a la realidad, resistiendo desde el centro de la ciudad de Santiago.

En este escenario, es importante referirse a la labor de algunas compañías teatrales como Ictus, Imagen y Teatro Popular “El Telón”. De todas, Ictus (1955-

¹ Cuando nos referimos a obra dramática o texto dramático nos referimos exclusivamente a su dimensión escritural. Mientras que al utilizar el término obra teatral aludimos al espectáculo propiamente tal, esto es, la puesta en escena.

actualidad), es la compañía de más larga trayectoria. En este período, sus integrantes no solo lograron crear y consolidar un amplio repertorio de obras de carácter contingente sino también al compartir su espacio —la sala La Comedia— con otros grupos para sus ensayos y puestas en escena, foros después de las funciones y, también, su sala se facilitó para reuniones del sindicato de actores. Por su parte, la compañía de teatro Imagen (1974-actualidad) creada meses posteriores al golpe de Estado, si bien, inicialmente se enfocan en montar dramaturgia clásica chilena y extranjera, desde 1978 sus obras se caracterizarán por su contenido crítico y reflexivo, llevando a escena montajes alabados por la crítica teatral. Por último, Teatro Popular “El Telón” que también surge en este período —aunque con tan solo catorce años de existencia (1980-1994)— lograron posicionarse como una de las compañías más exitosas de la década del ochenta, con giras a nivel nacional e internacional, participando en importantes festivales de teatro.

Es importante mencionar que, en esta investigación, al no contar con el registro audiovisual de las obras teatrales, su elección estuvo condicionada a la cantidad de espectadores que asistieron a sus funciones, y también de la información disponible en periódicos y revistas de la época. Estos elementos nos permitieron aproximarnos a la puesta en escena, y a la recepción de parte del público a través de opiniones y/o comentarios de críticos teatrales.

Los textos dramáticos seleccionados para este estudio son:

Texto dramático	Compañía/Dramaturgo ²	Estreno	Publicación	Autor/Autores	Ciudad, País, editorial, y año.
Pedro, Juan y Diego	Compañía Ictus y David Benavente	26 de marzo de 1976	Teatro Chileno	David Benavente	Santiago, Chile, CESOC, 2005.
El Último Tren	Compañía Imagen y Gustavo Meza	Abril de 1978 ³	Teatro chileno de la crisis	María de la Luz Hurtado, Carlos	Santiago, Chile,

² Respecto del nombre de estas compañías, en diversas fuentes aparece de manera distinta, como: “Teatro Ictus”, “Compañía de Teatro Ictus”, “Ictus”; Teatro Imagen”, “Compañía de Teatro Imagen”, “Imagen”; “El Telón”, Compañía “El Telón”, y Teatro Popular “El Telón”. Para efectos de esta investigación nos referiremos a ellas con cualquiera de los nombres antes señalados.

³ En documentos oficiales y en prensa de la época existen diferencias respecto de la fecha oficial de estreno de esta obra teatral. En toda publicación rastreada se concuerda que es en abril de 1978 pero no que día exactamente, por ejemplo, en un documento elaborado por investigadores del Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística (CENECA), se adjunta una ficha técnica con datos entregados mediante entrevistas realizadas a integrantes de la compañía, pero no se especifica el día. En prensa, en una publicación de la *Tercera de la Hora* del día 25 de abril ya se hablaba de su estreno, mientras que en *El Cronista* se alude al 27 de abril, y en *El Mercurio* el 28 de abril. En esta

			institucional 1973–1980: antología crítica.	Ochsenius y Hernán Vidal.	CENECA, 1982.
Hechos Consumados	Teatro Popular “El Telón” y Juan Radrigán	26 de septiembre de 1981	Teatro: 11 obras	Juan Radrigán	Santiago, Chile, LOM, 1993.

Etapas de la investigación

La investigación implica realizar un estudio de carácter descriptivo sobre el desarrollo del teatro en dictadura, que posibilite sentar las bases para realizar el análisis interpretativo de los textos dramáticos. Por lo que, la primera etapa consiste en describir las medidas en que incurrieron agentes del Estado en colaboración con civiles para reprimir y restringir a sus realizadores, pertenecientes a organizaciones político-sociales y/o estatales, esto es, del ámbito poblacional, campesino, sindical y universitario. En específico, se revisa el caso de un sector de compañías teatrales independientes que escribieron y escenificaron lo que sucedía en el país, a partir de su formación intelectual, experiencias vivenciales (individuales y colectivas), temas que trabajaron, y métodos que utilizaron en la creación de sus textos, además, de su repercusión en prensa (diarios y revistas). Por último, se contemplan los tipos de espectadores que asistieron a sus funciones, que permitieron su subsistencia económica pero más importante aún, expresiva.

La segunda etapa de la investigación consiste en la revisión de tres textos dramáticos, dos de ellos coescritos en colaboración⁴ y uno de autor. En cuanto a su contextualización, se contempla una reseña biográfica de cada compañía, y del texto dramático seleccionado (fecha de estreno, sala, cantidad de espectadores, temporada en cartelera, elenco, y valor de las entradas). Asimismo, se incluye su repercusión en prensa (críticas, reseñas, anuncios y/o comentarios). Por último, se realiza el análisis textual en el que se escogen, y se comentan algunos pasajes de cada obra dramática.

La revisión y lectura inicial de estas obras, y la información disponible sobre ellas, nos permitió identificar que se inscriben dentro de tres tendencias teatrales diferentes, a saber, costumbrismo urbano, melodrama social, y realismo poético. Sin embargo, su inclusión en una categoría no implica necesariamente que sea

investigación al no existir claridad respecto a ello, no nos inclinaremos por ninguna fecha en particular, solo nos limitaremos a nombrar mes y año.

⁴ Es importante señalar que en este período el uso de la creación colectiva como metodología de trabajo debe ser entendida a partir de las diferentes lecturas e interpretaciones que cada compañía hizo sobre esta práctica teatral, lo cual originó diversas formas de llevar a cabo el proceso creativo.

excluyente de otras, ya que frecuentemente se producen interconexiones entre ellas (Rojo, 1985; Hurtado, 2011).

Marco teórico

Las fuentes elegidas para esta investigación no serían resultado únicamente de la invención imaginaria de sus autores, sino también, de su formación intelectual, experiencias, y del trabajo investigativo del período que quisieron representar y escenificar. De ahí entonces que la utilidad de estas fuentes no reside en que los contenidos que ofrezcan sean reales o ficticios, sino en la atención que merecen sus modos de concepción, construcción y recepción. De esta manera, para llevar a cabo este estudio se ha trabajado desde la perspectiva historiográfica de la Nueva Historia Cultural (NHC), la que reconoce el papel esencial de la imaginación en la reconstrucción histórica del pasado (Aurell y Burke, 2013).

La Nueva Historia Cultural

La Nueva Historia Cultural surge a comienzos de la década del ochenta como una nueva lectura basada en una “renovación desde dentro” y una “recuperación renovada” de la Historia Cultural. Esta perspectiva historiográfica se inscribe al alero de las denominadas “historias alternativas” que aparecen en el contexto de crisis de la disciplina histórica —consecuencia del impacto del posmodernismo en el ámbito de los estudios históricos—, que postulan la recuperación del relato y la narración en la historia, enfatizando la función de los sujetos históricos sobre los objetos, lo que implicó aproximarse a nuevos temas, sujetos, y fuentes. En ese sentido, fue importante el rol que cumplió el “giro cultural” que se presentó como una alternativa a los postulados más radicales del “giro lingüístico”, y las diversas tendencias intelectuales (posmarxismo, posestructuralismo y deconstruccionismo), en que confluyeron las propuestas teóricas de Michel Foucault, Clifford Geertz, Dominick La Capra, Peter Burke, Natalie Z. Davis, Carlo Ginzburg, Georges Duby, Hayden White, entre otros. En este contexto, desde la Nueva Historia Cultural se propone una visión poliédrica de la sociedad, a partir de la diversificación de temas y sujetos de estudio. Además, los teóricos culturales plantean que se debe avanzar en el modo de enfrentarlos metodológicamente, se insiste en la interdisciplinariedad, esto es, que se estrechen los vínculos con otras disciplinas como la antropología, la historia del arte, la historia intelectual, y los estudios literarios (Aurell y Burke, 2013).

En ese sentido, esta perspectiva historiográfica desde sus diferentes lecturas ha propiciado objetos, ámbitos y métodos diversos. A partir de allí, consideramos su aproximación al enfoque cultural que ha otorgado a los textos, esto es, pensar la

producción de significado construida entre la relación autor, texto y lector. Resulta interesante revisar la propuesta del historiador Roger Chartier, cuya contribución en el ámbito de los estudios históricos ha permitido fortalecer el vínculo entre historia y literatura. El autor a través de su trabajo en que articuló la historia del libro, la lectura y los lectores, ha permitido ampliar y enriquecer temas y/o áreas que parecían lo suficientemente desarrolladas en la disciplina histórica. En concreto, Roger Chartier adhiere a los postulados teóricos de la “sociología de los textos” de D.F. McKenzie. Desde este territorio, se propuso realizar una lectura cultural de los textos cualquiera sea su género, soporte y recepción, con el objeto de:

Comprender cómo las apropiaciones concretas y las inventivas de los lectores (o los espectadores) dependen, en su conjunto, de los efectos de sentido a los que apuntan las obras mismas, los usos y los significados impuestos por las formas de publicación y circulación, y las competencias que cada comunidad mantiene con la cultura escrita (Chartier, 2007, p.63).

Considerando los planteamientos teóricos, epistemológicos y metodológicos de la Nueva Historia Cultural, articularemos este estudio a partir de la tríada autor, texto y lector. Desde esta perspectiva reconstruiremos la historia de cada una de las compañías seleccionadas (cuándo se crean, en qué contexto, cuáles son sus fundamentos, estilos temáticos y estéticos, etc.). Así también, se indagará en cómo fue el proceso de construcción de los textos dramáticos, y cuál fue la respuesta de los espectadores. En este último aspecto recurriremos a prensa de la época (diarios y revistas) en la búsqueda de cifras que den cuenta de la cantidad de personas que acudieron a sus funciones y, al mismo tiempo, su recepción por parte de la crítica teatral. Finalmente, se realizará el análisis textual, en el que se recogen y comentan algunos pasajes de cada obra seleccionada.

A partir de allí, en esta investigación como punto de entrada utilizaremos los conceptos de *representación*, *marginalidad* e *imaginario*.

Representación

El concepto de representación ha tomado lugar en la disciplina histórica desde la perspectiva historiográfica de la Nueva Historia Cultural (NHC), cuya proximidad a las ciencias sociales ha permitido incorporar otras modalidades y territorios de atención en el ámbito de los estudios históricos, es el caso de esta noción, en que se han considerado los postulados de teóricos sociales como Norbert Elías, Max

Weber, Emile Durkheim, Marcel Mauss y Maurice Halbwachs. Este término permite vincular “las posiciones y las relaciones sociales con la manera en que los individuos y los grupos se perciben y se perciben a los demás” (Chartier, 2007, p.70).

En ese sentido, cuando hablamos de representación debemos destacar que este término posee, a su vez, doble significado; por un lado, la de hacer presente una ausencia y, por el otro, exhibir su propia presencia como imagen lo que nos permite atender a:

Cómo se percibe, se construye y representa la realidad, y también, las prácticas y los signos que apuntan a reconocer una identidad social, a exhibir una manera propia de ser en el mundo, a significar simbólicamente una condición, un rango una potencia; por último, las formas institucionalizadas por las cuales “representantes” (individuos singulares o instancias colectivas encarnan de manera visible, “presentifican”, la coherencia de una comunidad, la fuerza de una identidad o la permanencia de un poder (Chartier, 1996, pp.83-84).

En este contexto, ha sido el historiador francés Roger Chartier el que ha consolidado ampliamente esta perspectiva de estudio desarrollada principalmente en la línea de la historia del libro, la lectura y los lectores, que fortaleció el vínculo entre historia y literatura. Lo que se visualiza en trabajos como: “El mundo como representación” (1992), “Escribir las prácticas Foucault, de Certeau, Marin” (1996), “Cultura escrita, literatura e historia” (1999), “La historia o la lectura del tiempo (2007), entre otros. El historiador se apartó de las propuestas que señalaron al texto sin materialidad ni historicidad, y se acercó a los planteamientos de D.F. McKenzie (2005) desde la “sociología de los textos”, en el que este autor presta atención —en cuanto objeto de estudio— a las modalidades de publicación, diseminación y apropiación de los textos.

La sociología de los textos apunta a comprender cómo las sociedades humanas construyeron, transmitieron los sentidos aportados por los diferentes lenguajes que designan a los seres y a las cosas. Puesto que no disocia el análisis de las significaciones simbólicas de los textos, del análisis de las formas materiales que los transmiten. Esta aproximación cuestiona en profundidad la división duradera que separó las ciencias de la interpretación y las ciencias de la descripción, la hermenéutica y la morfología (Chartier, 2014, p.129).

En el ámbito de los estudios históricos y culturales se ha considerado el término de representación como el principio de inteligibilidad que media entre ficción y realidad y, también, entre sujeto y objeto, lo que constituye en sí mismo un objeto de investigación. En este contexto, siguiendo el planteamiento de la historiadora María Gabriela Huidobro (2013) “la realidad humana, del pasado y del presente no se compone solo de acontecimientos factuales, sino por la participación emotiva y cognoscitiva de los seres humanos que vivieron esos hechos. En ese sentido, la autora enfatiza que es posible “estudiar las vivencias o experiencias, individuales y sociales, y hacer de ellas un objeto de estudio histórico. Éstas son cognoscibles y comprensibles cuando se aborda el modo en que los individuos han sentido, conocido y comprendido, la realidad que les rodea” (p.13).

En este marco la literatura puede considerarse como fuente histórica, porque la finalidad de este estudio no reside en conocer la “verdad” respecto de una realidad factual —como lo fue el período dictatorial—, sino más bien, las características de su representación a través de la dramaturgia. Desde este lugar, no hay dicotomía entre ficción y realidad, porque se atiende al imaginario que se inspira en una realidad y que infunde, al mismo tiempo, una representación (Huidobro, 2013).

Marginalidad

En América Latina los estudios sobre marginalidad se han realizado, en mayor medida, desde las ciencias sociales, especialmente en el área de la sociología. En este ámbito el análisis se ha centrado en las complejidades y ambigüedades que presenta el término como categoría social debido a las diversas aproximaciones teóricas-conceptuales y, por ende, los distintos criterios y/o variables empleados para su clasificación. Lo cual explica la existencia de varias propuestas que se han originado en torno a esta problemática y, también, la necesidad de construir una definición precisa para su estudio, el que a la actualidad continúa siendo objeto de discusión de parte de los teóricos sociales. Si bien, a partir de lo anterior se reconoce su naturaleza polémica y, a la vez, polisémica en la teoría social latinoamericana, en general, cuando se habla de marginalidad implica referirse sobre aquellos sujetos y sujetas que se mueven en los márgenes del todo social, es decir, quiénes no están y/o no se sienten integrados plenamente en las redes sociales de su comunidad por diversos factores (políticos, económicos, sociales o culturales) que varían según la época que les circunscribe (Quijano, 1970; Germani, 1980).

No obstante, el abordaje de esta temática no se ha realizado exclusivamente desde las ciencias sociales y/o disciplinas afines, sino también, en el medio artístico,

a saber, en la literatura, el cine y la dramaturgia. En ese contexto, al referirnos sobre su presencia en la dramaturgia, es importante señalar que la marginalidad se constituyó como el principal eje temático en gran parte de la creación dramática chilena del siglo XX, en particular, en las décadas del sesenta, setenta, y ochenta, aunque con variaciones temáticas y estéticas en cada período. A pesar de ello, en las obras estrenadas en estos años, el denominador común que prevaleció en todas ellas consistió en reflexionar críticamente acerca de la situación marginal en que se encontraban algunos sectores sociales (Hurtado, 1983; Villegas, 1986; Hurtado y Piña, 1993; Hurtado, 2011).

Su representación en el teatro tendría que ver con la aspiración de las y los teatristas en la búsqueda de lo “nacional” en el proceso de producción teatral, a la luz, de los procesos históricos. Pero, también expresa su voluntad de interpelar a la clase dominante y al Estado, por su escasa o nula conciencia social con relación a los sectores sociales más desposeídos. En este escenario, los sujetos y sujetas marginales representados son de origen diverso acorde al contexto histórico en que se inscriben (vagabundos, delincuentes, prostitutas, mendigos, criminales, obreros, campesinos, mineros, dirigentes sindicales, etc.) (Hurtado, 1983; Villegas, 1986).

En este contexto, situándonos en la dramaturgia de la década del sesenta los ejes comunes y transversales en gran parte de las obras estrenadas en estos años, transitan en:

- ❖ Los marginados sociales.
- ❖ La clase media y la burguesía.
- ❖ Oposición entre la burguesía o clase dominante y marginados.
- ❖ La denuncia de los intelectuales progresistas.
- ❖ Los movimientos sociales: universitarios, pobladores, campesinos, obreros.
- ❖ Crisis y estabilidad cultural de la sociedad chilena (Hurtado, 1983, p.10).

En este ámbito la marginalidad se inscribe dentro del género dramático del realismo social. Al respecto, los autores María de la Luz Hurtado y Juan Andrés Piña (1993) explican que la representación del marginal en este período se realiza desde una perspectiva económica, esto es, la carencia de “beneficios sociales y de bienes materiales de los que dispone la sociedad moderna (techo, abrigo, salud, alimento) que constituyen las reivindicaciones básicas de las luchas sociales de los años 20 en adelante”. La marginalidad es presentada como la acción dramática principal planteada desde la polarización entre la clase dominante y los desposeídos, siendo

el primer sector de los “privilegiados” el principal obstáculo para alcanzar el crecimiento económico y social de los marginados, es decir, “son los responsables de la situación de privación en la que se encuentran” (pp.7-8). En este escenario, se explora en la emocionalidad de los personajes, en el quiebre físico, espiritual y social a causa de la violencia, el alcoholismo, la delincuencia, el analfabetismo, la discriminación, el abandono; que les “impide superarse y quebrar el círculo de la pobreza y del medio que les presiona” (Hurtado, 2011, p.250).

Sin embargo, las representaciones de sujetos y sujetas marginales se concibe desde una perspectiva distinta según la visualiza cada creador en este período. Por ejemplo, una particularidad trabajada por Antonio Acevedo Hernández (1886-1962) y retomada por Isidora Aguirre (1919-2011) es “asumir el punto de vista de los desposeídos, destacándose los sufrimientos, y castraciones afectivas, físicas y económicas que surgen de su posición desigual”. Los personajes marginados se organizan, se manifiestan y luchan en contra de los abusos, son una especie de “héroes combativos” a juicio de los autores (Hurtado y Piña, 1993, pp.7-8). Un ejemplo de ello es reconocible en la obra de Isidora Aguirre *Los papeleros* (1963) sus protagonistas son recolectores de basura que habitan un basural en condiciones inhumanas, transitando entre el abandono de la sociedad y del Estado. También, en esa línea se encuentra *Dionisio* (1964) de Alejandro Sieveking que pone en escena las condiciones en que se desenvuelve una familia callampa (Hurtado, 1983, pp.11-22).

En cambio, en los dramaturgos Jorge Díaz (1930-2007) y Egon Wolff (1926-2016) la representación de la burguesía juega un papel central en su dramaturgia. En el caso de Jorge Díaz obras como *El lugar donde mueren los mamíferos* (1963) y en *Topografía de un desnudo* (1966) se pone en evidencia a la clase dominante como el sector social “desalineado, desintegrado, incapaz de dialogar, de sentir, de compartir, de realizarse” y los marginales como símbolos de la injusticia del orden social “en su propia existencia trunca y apegada a lo materialmente básico, pero proyectados en sus ansias de plenitud, desarrollo humano y conciencia solidaria” aunque igualmente se ven sobrepasados por los grupos sociales dominantes (Hurtado y Piña, 1993, p.7). En Egon Wolff en obras como *Los Invasores* (1964) y *Flores de Papel* (1970), el dramaturgo busca “comprender y explorar las limitaciones, temores e inconsecuencias morales y sociales de la burguesía” y los personajes marginales son representados como “figuras poéticas, alegóricas o abstractas que sirven de contrapunto o de activadores de la conciencia y de la práctica burguesa” son los desposeídos quienes a pesar de su condición marginada,

ya no están dispuestos a soportar abusos y reclaman su participación e integración en la sociedad, irrumpen con fuerza “revolucionando el orden preexistente y proponiendo uno nuevo ya no basado en el lucro, la dominación y el individualismo materialista” sino que prima la necesidad de ser tratados como iguales (Hurtado y Piña 1993, p.7).

Considerando las propuestas dramáticas reseñadas, se entiende que la marginalidad es representada desde una perspectiva económica de sujetos y sujetas que “apenas logran sobrevivir materialmente pero que poseen ansias de realización personal precedidas por una actitud moral” y la clase dominante como el grupo que “dispone sobre la vida de los anteriores, negándola, resistiéndola, violándola” (Hurtado y Piña, 1993, p.9). Asimismo, son obras de crítica y denuncia social, pero no políticas como las obras de principios del siglo XX, y de finales de la década del sesenta en adelante. De estas últimas nos ocuparemos en este estudio, ya que en la década del setenta se insiste en representar el tema de la marginalidad, período en que además tomará protagonismo en la dramaturgia nacional, pero bajo nuevas condiciones sociohistóricas.

Imaginario

En el estudio de las representaciones o imágenes que se construyen de la sociedad, no solo nos aproximamos a nociones mentales que realizan los sujetos acerca de las visiones que tienen de otra cultura, sino que también se vincula con las estructuras imaginarias que se construyen sobre esa otredad (Castro, 2014). Sin embargo, es importante despejar que este término se ha trabajado en diversas áreas, a saber, desde la sociología, la historia, la filosofía, y la literatura, disciplinas con campos de análisis distintos, por lo que, es habitual encontrarse con definiciones que presentan diferencias entre sí, y que adquieren significaciones diversas según sea su proximidad a los objetos/sujetos de estudio.

En el ámbito de los estudios literarios y culturales el concepto de imaginario tiene que ver con la creación de imágenes mentales, esto es, con la capacidad de evocar objetos, seres y situaciones no presentes a los sentidos. En ese sentido, nos aproximamos a conceptos identitarios, donde se representan las ideas, símbolos e imágenes que tienden a reconstruir realidades sociales, estableciendo más bien una aproximación al mundo de las ideas y de lo invisible (Le Goff, 1985). Desde este territorio, las construcciones imaginarias no solo no entregan imágenes de la otredad, sino que reconstruyen ideas, actitudes y formas de ser que constituyen la esencia de la cultura. Es mediante estas relaciones mentales e imaginarias, que

derivan en representaciones, imágenes y símbolos, es posible aproximarse a las construcciones culturales que se realizan sobre una otredad, que nos permite comprender las visiones que se forjan sobre las prácticas, actitudes y comportamientos de las sociedades, como también de las nociones espirituales e inmateriales que constituyen un núcleo importante de identidad cultural (Castro, 2014).

El concepto de imaginario se vuelve un eje central en esta investigación porque nos permite determinar cómo se construyen y/o reflejan diferentes imaginarios sobre la marginalidad en la dramaturgia chilena en dictadura. El tema de la marginalidad desde diversas perspectivas (política, económica, social cultural y/o ideológica), se ha articulado como un componente esencial en el teatro desde inicios del siglo XX, con especial énfasis en las décadas del sesenta, setenta y ochenta, períodos de importantes cambios en el país, y también en la dramaturgia nacional. El imaginario del “ser marginal” en la dramaturgia se va construyendo a la luz de los procesos históricos, y del trabajo intelectual desde las ciencias sociales (sociología y antropología), en este ámbito las investigaciones han intentado establecer distintos criterios y/o variables para su clasificación dada las ambigüedades teóricas que presenta el término como categoría social. En la dramaturgia, el imaginario que se transmite sobre marginalidad alude a sujetos y sujetas que se mueven en los márgenes del todo social, es decir, quiénes no están y/o no se sienten integrados plenamente en las redes sociales de su comunidad por diversos factores que varían según la época en que están inmersos.

Estado del arte

Las investigaciones acerca del desarrollo del teatro chileno en dictadura (1973-1990) provienen, en su mayoría, desde las ciencias sociales y las humanidades, especialmente de las áreas de la sociología y la literatura; cuyos estudios han permitido la construcción de una sólida base historiográfica sobre el período. En ese sentido, es necesario considerar los aportes de María de la Luz Hurtado y Carlos Ochsenius (1982), Luis Pradenas (2006), y Juan Andrés Piña (2014), los autores han dado cuenta del trayecto de compañías y grupos teatrales después del golpe de Estado, en específico han profundizado en las medidas implementadas por el régimen para reprimir y censurar la actividad teatral, con la finalidad de desarticular sus modos de organización y de acción, al intentar evitar la realización de obras teatrales referentes a la situación imperante. Igualmente, conviene subrayar que estas investigaciones son las más extensas y completas acerca del período, pues

la demás documentación existente se encuentra disgregada en numerosos, pero breves ensayos y artículos que complementan estos estudios.

Los sociólogos María de la Luz Hurtado y Carlos Ochsenius en su reconocido texto *Teatro Chileno de la Crisis Institucional 1973 y 1980* (Antología crítica) (1982), realizan un recuento sobre el desarrollo del teatro desde el golpe de Estado hasta la década del ochenta. Los autores indagan en las transformaciones que se producen en el ámbito teatral, específicamente examinan los casos de compañías y grupos teatrales universitarias e independientes, y de cómo les afectan las nuevas políticas de Estado. Además, nos ofrecen breves biografías de cada agrupación y reseñas de sus obras más importantes, así como información de los espacios donde se exhibían, y cifras referenciales acerca de la cantidad de espectadores que asistió a sus funciones. Lo que profundizan en otros textos que poseen en coautoría, en el que se entrevistaron con las compañías: “Ictus”, “Taller de Investigación Teatral”, “La Feria” e “Imagen” (este último fue coescrito con José Román); todos publicados en 1980 por el Centro de Indagación y expresión cultural y Artística (CENECA).

Por su parte, Juan Andrés Piña se desempeñó como crítico teatral en diversos medios escritos en dictadura, por lo que, cuenta con diversos artículos, reseñas y críticas en este ámbito. En concreto, se registran documentos de su autoría en los diarios *El Mercurio* y *La Tercera de la Hora*, además de las revistas *Apsi*, *Análisis*, *Hoy*, *Mensaje* y *La Bicicleta*. Con posterioridad, publicó dos libros compilatorios sobre teatro chileno, el primero abarca los años 1890 y 1940; mientras que el segundo contempla la etapa desde 1940 a 1990, siendo los únicos textos en que se recogen documentos, fotografías, y escritos sobre este ámbito. En relación con el período en estudio el autor reúne entrevistas, documentos oficiales y fotografías, en especial, nos proporciona el documento *memorándum sobre el teatro chileno* emanado por la Central Nacional de Informaciones (CNI), con fecha del 22 de agosto de 1979, enviado tras el estreno de la obra teatral *Tres Marías y Una Rosa*. En dicho documento se exponen los lineamientos principales para señalar a las y los teatristas de “atacar al gobierno militar” en sus espectáculos, y se exponen las medidas que deben tomarse para prevenir este tipo de manifestaciones de “evidente carácter político”.

Luis Pradenas (2006) realiza una lectura de los fundamentos ideológicos-culturales presentes en el teatro chileno, centrándose en sus transformaciones en el devenir histórico, y su relación con la elaboración de la identidad colectiva desde el siglo XVI hasta finales del siglo XX. En relación con el período en estudio, sus

planteamientos han permitido explorar en la función social que se cumple en el ámbito teatral en esta etapa. Para ello, el autor revisa el método de creación colectiva sobre la cual destaca su aproximación a estrategias de recolección de información, provenientes del área de las ciencias sociales como entrevistas, observación participante e historias de vida, lo cual genera que las temáticas de las obras sean más cercanas a la realidad en que se desenvuelven los grupos sociales que se busca representar.

Esta forma de plantear el proceso teatral descrita por el autor recurriendo a información obtenida mediante esta metodología y/o indagando en archivos (documentos, cartas, discursos, prensa, etc.), se denomina Teatro-Documento. El cual difiere en lo sustancial de la dramaturgia considerada más tradicional, ya que su fundamento literario y escénico está compuesto por fuentes documentales que se articulan como base de la “representación” de un determinado acontecimiento histórico. Siguiendo a Patrice Pavis (1996) este tipo de teatro “se opone a un teatro de pura ficción considerado demasiado idealista y apolítico”⁵ (p.451). En Chile la dramaturgia desarrollada en el transcurso del siglo XX es posible encontrarnos con numerosas obras de carácter documental. En dictadura, a pesar del férreo control sobre el ámbito teatral fue posible dar origen a obras testimoniales de contingencia, entre ellas, *Pedro, Juan y Diego* (1976), *Los payasos de la esperanza* (1977), *El Último Tren* (1978), *Tres Marías y Una Rosa* (1979), *Hechos Consumados* (1981), *Demensial Party* (1983), *Regreso sin gloria* (1984), *El retablo de Yumbel* (1986), *La secreta obscenidad de cada día* (1987), *La contienda humana* (1988), *La noche de los volantines* (1989), entre otras.

Las obras seleccionadas en este estudio pertenecen a la categoría de teatro documental, en ellas el eje transversal se articula en torno al problema del trabajo y su impacto sobre la vida social después del golpe de Estado en Chile. *Pedro, Juan y Diego* (1976) es considerada en la historiografía teatral como la primera creación colectiva de contingencia realizada en Chile, obra que marca un hito en la escena teatral al abordar la precariedad laboral en que se encuentran los trabajadores del Programa del Empleo Mínimo (PEM), expuestos constantemente a accidentes y maltratos, por el salario mínimo que no les alcanza para cubrir sus necesidades básicas. En *El Último Tren* (1978) se expone el proceso de privatización de

⁵ Es el caso de *El caso Oppenheimer* de R. Kipphardt, (1964), *Die Ermittlung* (1965) y *Vietnam-Diskurs* (1968) de Peter Weiss, *Das Verhör von Habana* de H.M Enzenberger. También, se usa documentos y ficción *Der Stellvertreter* (1963) de R. Hochhut, *US* de Peter Brook (1969), *Front Page* (1970) de R. Nichols, *Trotsky im exil* (1970), y *Hölderlin* de Peter Weiss (1981) (Pavis, 1996, p.451).

Ferrocarriles del Estado (EFE), y su impacto en la vida de las familias ferroviarias que se vieron perjudicadas a causa de esta medida. Mientras que en *Hechos Consumados* (1981) la historia se centra en dos vagabundos que lo han perdido absolutamente todo, y que han sido expulsados de todas partes, desde este territorio reflexionan sobre la muerte, la injusticia y la dignidad en el acontecer nacional. En general, estas obras fueron recibidas positivamente por la crítica especializada que alabó su carácter testimonial, reflexivo y de denuncia. Asimismo, se reconoció su carácter contingente y el trabajo de campo que hicieron sus autores.

Sin embargo, con respecto al estudio de estas obras es importante destacar que no se trata de un trabajo nuevo, pues existen diversos análisis críticos que han permitido sentar las bases para revisiones posteriores. Se destacan las reseñas críticas de Juan Andrés Piña (1976), Grinor Rojo (1985), Oscar Lepeley (2001), Lorena Salas (2011), Hernán Vidal (1983), Jorge Cánepa (1982), y Enrique Luengo (1999), los autores nos ofrecen un análisis crítico de las obras, destacando aquellos pasajes que, a su juicio, merecen atención. Igualmente se hace necesario realizar una lectura con perspectiva histórica a estas obras, teniendo en cuenta los análisis literarios previamente realizados. Desde la perspectiva historiográfica de la Nueva Historia Cultural (NHC), nos aproximaremos al proceso de creación teatral que realizaron estas compañías y las representaciones, imágenes y símbolos que construyeron sobre la dictadura, situando como protagonistas a grupos sociales marginales de la época.

CAPÍTULO II. TRAYECTOS DEL TEATRO INDEPENDIENTE EN DICTADURA: RUPTURAS Y CONTINUIDADES.

La escena teatral después del golpe de Estado

Referirse al desarrollo del teatro en Chile durante la dictadura cívico-militar (1973-1990) implica destacar aquellas compañías y grupos teatrales que, a pesar de las adversidades que afectaban a la actividad teatral, sus realizadores se encargaron de criticar y denunciar lo que sucedía en el acontecer nacional a través sus creaciones. En ese sentido, compartimos el planteamiento del dramaturgo David Benavente (2005) “cuando el teatro cumple esa función expresiva en comunión con el público, deja de ser elitista, instrumental o experimental para convertirse en una verdadera necesidad; en un alimento útil para descifrar la vida y redescubrir identidades personales y culturales” (p.35). La actividad teatral en el país no se detuvo en 1973 con el golpe de Estado, al contrario, se posicionó como una expresión artística clave de resistencia cultural en el período, y desde finales de 1974 se pudo constatar “la emergencia de una creación teatral de carácter contingente y testimonial, proyectándose en la reconstrucción de un teatro cuya “función social” será proclamada, por la crítica, y en la escena, como una “voz de los sin voz” (Pradenas, 2006, p.416).

En el teatro sus realizadores se encargaron tempranamente de visibilizar temas difíciles de abordar abiertamente en el período, en un contexto de represión y censura desmedida por agentes del Estado —FF. AA y de Orden en colaboración con civiles— sobre el ámbito artístico. En ese sentido, encontramos referencias a —persecuciones, tortura, fusilamientos, desapariciones y exilio— lo cual se coteja al revisar las creaciones dramáticas desde finales de la década del setenta en adelante. En ese contexto, Milena Grass y Nancy Nicholls (2017) explican que esto fue posible debido al “uso de lenguajes y recursos que “nombran sin nombrar”, ha hecho posible referirse a temas censurados durante la dictadura y que muy difícilmente podrían haberse tratado en un lenguaje explícito incluso en la postdictadura” (p.198). Es el caso de las obras: *Pedro, Juan y Diego* (1976), *Los payasos de la esperanza* (1977), *El último Tren* (1978), *Tres Marías y Una Rosa* (1979), *Hechos Consumados* (1981), *Demensial Party* (1983), *Regreso sin gloria* (1984), *El retablo de Yumbel* (1986), *La secreta obscenidad de cada día* (1987), *La contienda humana* (1988), *La noche de los volantines* (1989), entre otras. Todas forman parte de un conjunto de obras que a través de cuidadosos códigos discursivos dan luces sobre aspectos de la vida social y cultural de la época, a pesar de la amenaza constante en que vivieron sus realizadores.

No obstante, este período igualmente ha sido calificado como de “apagón cultural” término que diversos medios utilizaron para referirse a la “escasa” creación y difusión de bienes culturales y simbólicos en el país a partir de 1973 (Donoso, 2013). Ahora, para el período en estudio, hay que reconocer que se aprecia cierta disminución en cantidad de actividades artísticas. Pero dada las condiciones aun así algunos artistas hicieron resistencia, logrando crear propuestas críticas y reflexivas sobre el período. En efecto, desde el primer momento apareció en escena un movimiento artístico sólido que buscó generar espacios en los cuales instalar el diálogo coexistiendo, al mismo tiempo, con la represión y censura sembrada por la dictadura. Al respecto Anny Rivera (1981) explica que “la constitución de espacios en torno a lo artístico fue una respuesta primaria a la desarticulación del tejido social. Dichos espacios, aparecían como instancias de reconstitución de sociabilidad, organización y acción” (p.110). Así entendido, agruparse y hacer comunidad fue trascendental y posible en aquellos días.

En ese sentido, un artículo titulado “*Los artistas y la democracia*” publicado en la revista *Apsi* n°68, su autor Eduardo Yentzen (1980) señala:

Hay que dejar constancia, sin embargo, que la actividad artística en terreno no se detiene. A la dispersión inicial sigue una intensa actividad de reorganización y encuentro, que se manifiesta en la creación de numerosas agrupaciones de artistas y organismos coordinadores de la actividad artística cultural. En este caso la labor organizativa constituye un contenido en sí misma para los artistas (p.7).

Sin embargo, constituir un movimiento artístico-cultural opositor a la dictadura no fue sencillo en el transcurso de los primeros años, y para lograrlo existió un componente altísimo de convicción y organización de parte de los diversos grupos de artistas que permanecieron en el país, disputando los espacios de participación que les fueron arrebatados por las autoridades, siendo capaces de crear en condiciones adversas cuando la muerte y el miedo se hicieron omnipresentes. En el caso del teatro el desarrollo que experimentó en el transcurso de diecisiete años de dictadura puede resultar sorprendente, más aún, durante la primera década cuando irrumpió con fuerza el golpe de Estado en el que las FF. AA y de Orden desde el primer día desataron las acciones más violentas en contra de la sociedad civil. En ese contexto, la represión política recayó principalmente sobre aquellas personas que se vincularan —aunque no exclusivamente— con partidos políticos de izquierda (*Informe Valech*, 2005, p.181).

La existencia de tales sujetos era, por cierto, incompatible con la implementación del proyecto de la derecha y el gran empresariado, aun suprimida la institucionalidad política que les permitía actuar libremente, como ocurriera en septiembre de 1973. Se requería pues su erradicación, lo que implicaba prohibir y destruir sus organizaciones e incluso, aniquilar físicamente a gran parte de sus cuadros, tanto políticos como sociales, generando a la par, experiencias amedrentadoras y traumáticas en sus bases (Corvalán, 2001, p.280).

En el ámbito teatral tanto dramaturgos, directores y actores quienes eran militantes del PC o del MIR (o si existía la sospecha de que participasen en estas organizaciones) fueron detenidos, torturados, asesinados, desaparecidos, otros debieron partir al exilio. Conocido es el caso de la compañía de teatro El Aleph quienes en octubre de 1974 estrenaron en la sala El Ángel la obra *Al principio existía la vida*, creación colectiva alusiva a la situación actual del país, que incomodó a las autoridades por su “innegable” contenido político, lo que devino en el arresto de sus miembros, su estadía en diferentes centros de detención y tortura del país, y la disolución temporal de la compañía hasta 1976, año de su exilio en Francia.

En una entrevista con Ariel Dorfman (1980) publicada en la revista *Araucaria de Chile* n°6, Óscar Castro señala dos escenas claves de la obra que —a su juicio— fueron objeto de polémica:

Había dos escenas importantes en esa obra: la historia del capitán del barco que naufraga instando a seguir en la lucha, y que vendría a representar nuestra visión del último momento del Gobierno Popular, y el final de la obra, cuando matan al profeta mientras él promete que esto va a seguir, que la verdad por último no muere en él, sino que continúa (p.117).

En noviembre de ese mismo año, Óscar Castro y su hermana Marieta —actriz y también miembro de la compañía— fueron detenidos por un comando de la DINA, identificado como “Halcón n°1, Unidad Caupolicán”, compuesto por Osvaldo Raúl Romo Mena, Berclay Zapata Reyes y Rosa Humilde Ramos Hernández (Pradenas, 2006, p.443) y llevados al centro de detención y tortura Villa Grimaldi, lugar donde fueron interrogados y torturados con la finalidad de que entregaran información respecto al teatro, principalmente, nombres y direcciones de militantes de izquierda que conocieran, a lo que no accedieron. Luego se les trasladó a Tres Álamos en donde más tarde fueron detenidos, su cuñado Juan Rodrigo McLeod Treuer —

aparentemente vinculado al MIR— y su madre María Julieta Ramírez Gallego, quienes se encontraban de visita en el lugar, y que según testimonios: “los guardias del recinto encontraron durante la visita ciertos objetos comprometedores entre las cosas que los visitantes llevaban a sus parientes y por ello fueron detenidos” (*Informe Rettig II*, 1991, p.793). A ellos junto a Marieta se les envió a Villa Grimaldi para presionarlos en dar nombres. Al no acceder llevaron a Óscar Castro a presenciar el interrogatorio de Juan McLeod mostrándole fotografías para que reconociera a quienes en ellas aparecían. Ante la negativa de Castro y —según versa su relato— los militares lo interpellaron bajo amenazas de muerte hacia su cuñado y su madre.

Mira, huevón, nosotros sabemos que ustedes están preparados para sufrir todo lo que han sufrido. Sabemos que hay escuelas en Cuba donde los hacen pasar por todas estas cosas que nosotros hacemos para hacerlos soportar esto...pero yo te digo huevón, si vos no habláis vamos a matar a este huevón y a tu mamá. (Como se citó en Dorfman, 1980, p.121).

Tales amenazas se cumplieron tanto Juan McLeod y María Julieta Ramírez pasaron a engrosar la larga lista de detenidos desaparecidos. No obstante, en la citada entrevista se menciona que para el grupo no queda claro en un primer momento por qué el arresto, tortura y posterior desaparición de la madre de Óscar Castro, quien —según sus familiares— no se involucraba en política, en términos, de militancia y que además era Alessandrista lo cual la “vinculaba” de alguna manera a la derecha⁶, entonces ¿por qué ella? Al respecto, Juan Andrés Piña (2014) explica que estas acciones perpetradas en contra de esta compañía se interpretan como una clara “señal de advertencia” hacia los teatristas de que sus posibilidades de realizar teatro en el país se encontraban limitadas, y que cualquier intento de manifestación crítica sería reprimido (p.760). En efecto, siguiendo a Tomás Moulián (1997) “la desaparición sume al entorno de la víctima en la incertidumbre. En ese sentido, el suplicio del muerto se prolonga en el suplicio de sus familiares” (p.187) extendiéndose en el tiempo, y con ello instalando el terror permanente no solamente en el entorno de la víctima sino también en la sociedad.

A pesar de ello no fue posible detener la actividad teatral comprometida que esta compañía llevaba desarrollando desde hace más de una década, pues, parte

⁶ Según datos expuestos en el Informe Valech (2005) un 18% de las víctimas declararon haber sido militantes de partidos políticos de derecha (pp.474-475).

de sus integrantes, entre ellos, los Óscar y Marieta Castro montaron obras teatrales en colaboración con otros presos políticos en los centros de detención y tortura en que estuvieron presos alrededor de dos años⁷. En ese sentido, tales acciones cometidas en contra de artistas e intelectuales —en este caso— realizadores teatrales provocó en algunos de ellos la necesidad de expresar lo que sucedía en el país, de hablar y no callarse frente a la violencia desatada por agentes del Estado (Dorfman, 1980).

Sin duda la pérdida de miembros provocó la reestructuración o desintegración —en el peor de los casos— de gran parte de las compañías y grupos teatrales en el país. En ese contexto, el actor José Manuel Salcedo (1979) señala que “el teatro enfrenta una situación especialmente crítica que se caracteriza básicamente por la sospecha de que a través de él se persiguen fines extra-artísticos, de naturaleza política” (p.50) de ahí radica la necesidad por reprimir a sus realizadores y censurar sus creaciones. Desde la confección y difusión de listas negras de las que se tiene conocimiento que circularon tempranamente en cine, radio y televisión⁸ prohibiendo

⁷ Óscar Castro enumera para Tres Álamos cuatro piezas en la barraca de hombres (*El proceso de Lúculus*, de Brecht, y una *Antígona*) y otras cuatro en las de mujeres (*La casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca, y *El señor Puntilla y su criado Matti*, de Bertold Brecht). Para Ritoque, el repertorio estuvo compuesto de las piezas que el Aleph llevó desde Tres Álamos más las ocho que habían hecho antes de su detención y escenas sueltas de Brecht, del Marat-Sade, de Weiss y del Ubu rey, de Jarry. Finalmente, en Melinka pusieron *Historia del Zoo*, de Albee, y llegaron a concebir una serie de por lo menos cinco piezas originales. *A vida, pasión y muerte de Casimiro Peñafleta*, del propio Castro, se unió aquí Casimiro Peñafleta, preso político (Rojo, 1985, p.32).

⁸ Las listas negras fueron un problema para las y los teatristas, ya que, en estos medios habían encontrado un espacio que no solo les permitía ejercer su profesión sino también dar publicidad a las compañías y grupos teatrales en los que participaban. Sin embargo, estos medios en sí mismos no presentaban un problema, a saber, por el auge que tienen las películas, series y las teleseries, formatos que eran muy requeridos por el público. Esto se debe a que la irrupción de estos medios comienza a masificarse durante la primera mitad del siglo XX, en el caso del cine con un peak considerable en la década del treinta, restándole una suma considerable de público al teatro al ser sus entradas más baratas, y también, les va desplazando de sus espacios, esto es, sus salas que a partir de ese momento se ocupan para exhibir películas en desmedro de las representaciones teatrales. También, en las radios se comienza a promover el formato de la radio teatro de gran resonancia en el país, solo se necesitaba de un aparato para poder escuchar las obras y no requería ir al teatro mismo y costear la entrada. Todos estos elementos en el transcurso de este período fueron detonantes para que las y los teatristas se adhirieran a estos nuevos formatos y aprovecharan su masificación para sus propios intereses artísticos y económicos. Por ello, que en dictadura tanto el cine, la radio y la televisión, no significaron un problema “nuevo” para ellos y ellas, salvo porque esta vez había actores y actrices vetados de estos espacios (Piña, 2014, pp.57-66).

tajantemente que se diera trabajo a cualquiera de los individuos que en sus folios nombraban, cuya finalidad residía en “castigar, amedrentar, pero también borrar de la conciencia del público voces y rostros que se asociaban a la historia proscrita⁹” (Rojo, 1985, p.28).

Se suma el exilio de compañías teatrales completas, entre ellas, la Compañía Los Cuatro, Teatro del Ángel, Teatro El Túnel, Mimos de Noisvander, Teatro de la Central Única de Trabajadores, Teatro Nuevo Popular. Entre los actores, Marcelo Romo, Jorge Guerra, María Elena Douvachelle, Julio Jung. Y en el caso de los dramaturgos, se encuentran Sergio Arrau, Alejandro Sieveking, Jorge Díaz, entre otros (Rojo, 1985, pp.36-39). De hecho, un balance realizado por el Sindicato de Actores, Radio y Televisión (SIDARTE) revela que cerca de un 25% de los teatristas en ejercicio abandonaron el país¹⁰ (Hurtado et al., 1982, p.23).

Por otra parte, los teatros vinculados a organizaciones político-sociales y/o estatales, fueron desmantelados rápidamente tras el golpe militar en 1973. De esta manera, los teatros pertenecientes al ámbito poblacional, sindical y campesino¹¹

⁹ Este registro elaborado por Grinor Rojo (1985) considera además aquellas agrupaciones teatrales formadas en el exilio, es el caso, de Teatro de Artistas Independientes (Costa Rica), Teatro Pedro de la Barra (México), Compañía El Volcán (Canadá), Compañía Chilena de Teatro (España), Théâtre de la Resistance (Francia), Teatro Popular Chileno (Inglaterra), entre otras (pp.36-27).

¹⁰ Asimismo, hacia fines de 1986 vuelven las amenazas hacia los teatristas e incluso investigadores de teatro, a saber, María Elena Duvauchelle, Ana González, Delfina Guzmán, Julio Jung, Aníbal Reyna, Nissim Sharim, Gregory Cohen, Marco Antonio de la Parra, Juan Radrigán y la socióloga, investigadora teatral e integrante del Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística (CENECA) María de la Luz Hurtado, entre otros (Rojo, G., y Rojo, S., 1992, p.106).

¹¹ La actividad teatral poblacional cumplió desde 1973 un papel de significación en el proceso de organización y movilización anti-autoritaria de este sector popular, como se sabe uno de los más afectados por las políticas del régimen autoritario. Si bien la formación de grupos teatrales o el montaje de una obra dramática no ha tenido en muchos casos una motivación ideológica o política, de hecho, han contribuido a generar espacios independientes de expresión, reunión y formación social tanto para sus promotores, como para la comunidad a la que pertenecen. Espacios, que con el tiempo han evolucionado hacia la constitución de organizaciones poblacionales mayores (sociales, culturales), de funcionamiento más permanente. Sin embargo, lo anterior no quiere decir que no existan en el ámbito poblacional grupos o montajes que no respondan a esta lógica de hacer del teatro un instrumento de pensamiento y acción “contestataria”. Las hay, pero en sectores populares, la realidad no es muy frecuente. En efecto, la misma precariedad de recursos en que se mueve la practica teatral aficionada de origen popular, desprovista de apoyo gubernamental o universitario como antaño, la hace buscar un camino de desarrollo autónomo. Y concretamente encontrar infraestructura, capacitación, canales de difusión por sus propios medios o por los que pueden proveer instituciones sociales o agrupaciones culturales independientes a las oficialistas (iglesias y

fueron desmontados junto con las instituciones que los respaldaban, restándose con ello una instancia más de expresión y articulación popular¹² (Hurtado et al., 1982, pp.19-20), siendo el caso de los teatros universitarios el más dramático a causa del auge de estos en el período anterior. La universidad a partir de la década del cuarenta se constituyó como el espacio más importante para el desarrollo del teatro en Chile en cuanto a la profesionalización del oficio, en términos, de formación académica, revalorizando el rol del teatro y de quienes lo constituyen; trazándose como principal línea de acción la creación de escuelas de arte dramático en las cuales promover, incentivar y difundir la creación dramática extranjera y nacional. Entre los planteles destacados de la época por el aporte realizado al país se encuentran el Teatro Experimental de la Universidad de Chile (1941), Teatro de Ensayo de la Universidad Católica (1943) y Teatro de la Universidad de Concepción (1945), principalmente¹³.

organizaciones asistenciales, centros académicos, organizaciones populares) (Ochsenius, 1983, p.1).

¹² Diego Muñoz Campos (1985) en un artículo para la revista *Araucaria de Chile* n°31 enumera algunos grupos de teatro poblacional en la ciudad de Santiago hacia 1980, a saber, Amanecer de Maipú, Tea Tierra de Villa Francia, Engranaje de Lo Hermida, Centro Ecuménico de Maipú, Los de Alvear de población Digna Rosa en Pudahuel, Parroquia San Alberto de Conchalí, La Pincoya de Parroquia El Carmen en El Salto, Refugio del Centro Cultural Alberto Hurtado en la Parroquia Jesús Obrero, San Pedro Pescador en la población José María Caro, Teatro gente Joven de Villa Kennedy y a Expresión de la verdad en la población Herminda de la Victoria de Pudahuel Norte, El Globo, La Cantimplora y DEPA (Deportivo Puente Alto), La puerta de Renca, y finalmente Las Arpilleristas de la zona oriente (pp.126-127).

¹³ En 1941 se fundó el Teatro Experimental de la Universidad de Chile. La crítica especializada considera esta fundación como el punto de partida de la actividad teatral universitaria, que posteriormente se convertiría en un movimiento que alcanzó a todo el territorio nacional y que aportó nuevas perspectivas y energías a la escena teatral chilena. Esta propuesta incluyó la creación de la revista Teatro, que fue un importante instrumento de difusión y discusión de la actividad teatral desarrollada en el país. Dos años después nació el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica, que tuvo entre sus iniciativas la publicación de la revista Apuntes. Los teatros universitarios contribuyeron al desarrollo de nuevas temáticas nacionales, que abarcaron dramas sociales, teatro psicológico, comedia criollista y el rescate de lo folclórico; experiencias que ejercieron una fuerte influencia a la producción de los dramaturgos de la Generación Literaria de 1950, y que consolidaron el desarrollo de la dramaturgia nacional en la segunda mitad del siglo XX. Asimismo, fueron un foco de creación y entusiasmo que irradió a grupos estudiantiles que prontamente comenzaron a desarrollar su propio quehacer artístico. Es así como nacieron los grupos de Teatro de la Universidad Técnica del Estado (Teknos), en 1958; Teatro de la Universidad de Antofagasta, en 1962; y el Teatro de la Universidad de Concepción (TUC), en 1945 (Memoria Chilena, 2019).

Después el golpe de Estado en 1973 las universidades fueron inmediatamente señaladas como “promotoras” de ideas marxistas, por lo que, era necesario “depurarlas” y “reorganizar” las instituciones de modo que sirviera a los fines “restauradores” que perseguían las autoridades (Brunner, 1981).

La función universitaria se adecúa al modelo de libre economía impuesto por el gobierno: se trata de formar profesionales cuya única referencia sea el mundo del trabajo y de la producción, y más concretamente la empresa privada, pilar fundamental de la política económica adoptada. La universidad se resume y se agota íntegramente en la realización de ciertos valores propios a la empresa, como la rentabilidad y la competitividad (Garretón y Pozo, 1984, p.23).

De esta manera, este espacio quedó sujeto al poder militar que intervino y clausuró algunas entidades académicas, neutralizó organizaciones estudiantiles y las sometió a estrictos mecanismos de control y vigilancia. En la universidad se instauró un régimen continuo de *exclusión ideológica* se expulsó tanto a profesores, personal no académico y estudiantes que se vincularan con ideologías políticas de izquierda. De hecho, en el transcurso de “los primeros meses posteriores al golpe militar se habrían eliminado de los claustros aproximadamente entre un 30% y un 35% del plantel docente, entre un 10 y un 15% del personal no académico, y más de un 15% de estudiantes” (Garretón y Pozo, 1984, p.14). Además, del reemplazo por personal elegido por las autoridades lo cual queda estipulado en el *decreto de Ley n°50*:

La Junta de Gobierno designará en su representación Rectores-Delegados en cada una de las Universidades del país. Estos Rectores-Delegados cumplirán las funciones y ejercerán todas las atribuciones que corresponden a los Rectores de las Universidades de conformidad con las normas legales vigentes y demás acuerdos o resoluciones universitarias dictados en su virtud. (*Diario Oficial de la República de Chile*, 2 de octubre de 1973).

En ese contexto, en el caso del teatro Juan Andrés Piña (2014) señala que cinco de los ocho teatros universitarios que existían hacia 1973 continuaron en funcionamiento. Las casas de estudio que se vieron inmediatamente afectadas al ser clausuradas fueron los teatros de la Universidad de Concepción, Universidad Austral y la Universidad Técnica del Estado, lo que repercutió negativamente en el medio, pues, estas instituciones, “eran las únicas de carácter estable y profesional

que existían, y que cumplían un irremplazable papel de producción y difusión, de docencia e incluso de promoción al teatro aficionado” (p.766). En cambio, los teatros que mantuvieron sus funciones lo hicieron sometidos a estrictos mecanismos de control y vigilancia de parte de las nuevas autoridades a cargo, luego de ser allanadas y desmanteladas días posteriores al golpe de Estado. Es el caso, por ejemplo, de los teatros de la Universidad de Chile y Universidad Católica.

En primer lugar, se produce una reestructuración a nivel institucional que devino en perder su carácter interdisciplinario al separarse la escuela del grupo profesional como sucedió en la Universidad de Chile, en donde, la escuela pasó a denominarse “Dirección de Artes de la Representación” y la compañía transitó entre “Compañía Nacional de Teatro” a “Teatro Nacional Chileno”. Del mismo modo, en la Universidad Católica la “Escuela de Artes de la Comunicación” cesó sus actividades, y por un período entre 1975 y 1979 se suspendió el ingreso de nuevos estudiantes y, también, al dividirse la “Escuela de Teatro”, el “Programa de Cine” y el “Programa de Televisión”, esto significó en la práctica el fin de la relación entre trabajo profesional y docencia (Piña, 2014, p.767).

También, se vetó a actores y actrices (docentes y estudiantes) que tuviesen cierto grado de participación en el gobierno de la Unidad Popular o porque no fueron contemplados para ser parte del programa de “reestructuración” de los planteles. En el caso de la Universidad de Chile, en una entrevista personal realizada en el año 2013 por Juan Andrés Piña (2014), el actor Fernando González recuerda:

Se barrió completamente con el teatro. A mí me echaron en 1976 y fui una de las últimas personas en salir. Argumentaron que yo no estaba en los planes de la institución. Desde el comienzo la idea fue borrar todo ese pasado, hacerlo desaparecer, como si jamás hubiese existido Pedro de la Barra, Pedro Orthous o Roberto Parada (Como se citó en Piña, 2014, p.773).

En la misma entrevista el actor hace referencia a los roles que cumplieron las autoridades a cargo de la institución:

Aunque hubo varias, siempre se nombra a algunas personas como las directamente relacionadas con estas acciones represivas: Fernando Debesa, Fernando Cuadra y Hernán Letelier, cada uno con su estilo. Debesa actuaba con guante de seda, pero igual veía izquierdismo por todas partes. Cuadra, por ejemplo, en 1975 mandó preso a un curso

completo de alumnos que hizo un ejercicio escénico basado en una obra de Fernando Arrabal considerada muy transgresora. Hernán Letelier era un sujeto mefistofélico y todos lo recuerdan así. Entre otras cosas, espiaba las conversaciones telefónicas del resto del personal. Nos hacía ir al Antonio Varas todos los días a firmar un libro: éramos como los presos con firma diaria. En realidad, se trataba de un libro de asistencias, pero no nos dejaban entrar al teatro. Un día Balduino Arriagada, empleado querido por todos, nos dijo que tenía una orden de no dejarnos usar los baños. Para los estudiantes resultaba muy incómodo, y hasta humillante, que durante algunos años se invitara a los exámenes de grado a Lucía Pinochet Hiriart, en su calidad de presidenta de la Fundación Nacional de la Cultura (Como se citó en Piña, 2014, p.744).

Por otra parte, en la Universidad Católica en 1975 se hizo un convenio con el Consejo Nacional de Televisión para realizar doce teleteatros de obras de dramaturgos chilenos de la generación del cincuenta, a saber, *Fuerte Bulnes* (1955), *La pérgola de las flores* (1960), *La princesa Panchita* (1958) y *Las moscas sobre el mármol* (1958)¹⁴, solo la primera alcanzó a exhibirse mientras que el resto se envió a bodegas porque contaba con la participación de un actor que estaba objetado por las autoridades (Como se citó en Piña, 2014, pp.771-776).

Otro aspecto por considerar fue la censura directa aplicada a los repertorios que hasta ese momento componían la cartelera teatral en el ámbito universitario. Por ejemplo, siguiendo el caso del teatro de la Universidad de Chile y Universidad Católica, su intervención significó implementar “nuevas políticas de repertorio” (Hurtado et al., 1982, pp.20-23). En ese sentido, los repertorios debían estar acorde con los objetivos que promueve la dictadura, que busca principalmente depurar toda huella de “ideologías políticas marxistas” del arte y la cultura. Lo cual quedaría expresado en uno de los artículos del *Programa Cultural del Gobierno de Chile* (1974) emanado por la Junta Militar, en el cual se estipulaba:

El arte no podrá estar más comprometido con ideologías políticas, sino que con la verdad del que lo creó, y esa verdad tendrá que ser el reflejo del ambiente de decencia, de honestidad, del concepto de destino trascendental que anima a un pueblo que sabe que su meta futura es

¹⁴ La obra fue escrita en 1958 por Luis Alberto Heiremans pero fue estrenada finalmente en 1994.

hacer de Chile una sociedad integrada y justa, participativa y próspera (p.40).

En un artículo publicado en el diario *El Mercurio* se destaca que, en un evento realizado en el Departamento de Artes de la Representación de la Universidad de Chile, en el marco de la conmemoración del “Día Internacional del Teatro”, la actriz Pury Durante leyó un mensaje enviado por el dramaturgo Eugene Ionesco, en el que se realizó un llamado a “despolitizar el teatro” en el mundo. La misiva fue recibida positivamente por las autoridades allí convocadas como “una apología en favor de la libertad” —según versa la publicación— y se destacó, entre otras cosas, que se abordaron temas como la superación del problema de los públicos lo cual se resolvió debido a “la correcta elección del repertorio” (*El Mercurio*, 24 de abril de 1976, p.31).

Dicho esto, para concretar estas ideas se optó por permitir la realización de montajes chilenos y extranjeros que “aparentemente” no se “comprometían” políticamente, sino que cumplían la función de “entretener”, y con ello también sostener la idea de que en el país se seguían promoviendo actividades culturales. Ello porque existía la necesidad de proyectar hacia el extranjero una imagen cultural de Chile que pudiera contrarrestar la alarmante percepción negativa de la dictadura que se había instalado a nivel internacional, a causa del quiebre del sistema democrático y la violación sistemática de derechos humanos (Errázuriz, 2006, p.71). En virtud de ello, en lo que concierne al teatro “se percibe un cuidado extremo en la selección de repertorios, que tiende a privilegiar obras de carácter “universal” sobre aquellas nacionales” (Rivera, 1983, p.107). Es el caso de la Universidad Católica¹⁵ que, como medida para asegurar la subsistencia de la institución, “se vuelca hacia un 100% de teatro clásico español y francés: Calderón de la Barca, Lope de Vega

¹⁵ Entre las obras montadas por el teatro de la Universidad Católica, se encuentran: *La vida es sueño*, Calderón de la Barca (1974), *El Burgués gentilhombre*, Molière (1975), *El Burlador de Sevilla*, Tirso de Molina (1976), *Arauco Domado*, Lope de Vega (1977), *Espejismos*, Egon Wolff (1978), *Hamlet*, William Shakespeare, (1979), *Casa de muñecas*, Ibsen (1980), *El rey se muere*, Ionesco (1981), *Urfaust*, Goethe (1982), *Becket o el honor de Dios*, Jean Anouilh (1983) (Piña, 2014, pp.843-844).

y Molière”¹⁶. Por su parte, el teatro de la Universidad de Chile¹⁷ (sede Santiago) mantiene en cierta medida su política de repertorio, al presentar una obra moderna extranjera, un clásico y una obra chilena —aunque en el caso de ésta última— debe evitarse cualquier tipo de “referencia a la realidad nacional actual” (Hurtado et al.,1982, pp.20-21), política empleada también por diversas compañías y/o grupos teatrales en el país para mantenerse vigentes en la escena nacional.

También, otro elemento a considerar respecto a las decisiones que se toman en relación con la “elección de repertorio” en los teatros universitarios, tiene que ver con que a partir de 1974 la universidad pierde financiamiento a causa de la nueva política económica de libre mercado que comienza a implementarse en el país “la idea central es que la universidad debería financiarse mediante dos vías: venta de servicios y pago de los alumnos (al contado o a través de un crédito)” (Garretón y Pozo,1984, p.25) afectando gravemente al ámbito teatral, pues, esta medida “significó la supresión de varias actividades, tanto de docencia y de extensión como publicaciones, investigaciones académicas, concursos dramatúrgicos, festivales y otros” (Piña, 2014, p.771). Por lo que, debieron llevar a escena montajes que además de ser políticamente “neutros” les aseguren de alguna manera su subsistencia económica, por ello, se eligen repertorios popularmente “conocidos”, ya que, “al montar una obra conocida por el público se asegura una respetable venta de butacas que al menos irán a pagar el costo de la producción” (Piña, 1976, p.526). Esta doble dimensión ideológica y económica justificaba de cierta manera la nueva política de producción teatral que rigió en las compañías teatrales universitarias.

¹⁶ En 1978 se organizó la estructura actual del Teatro de la Universidad Católica. Eugenio Dittborn, a la cabeza de esta nueva estructura junto a un activo Comité Directivo integrado por Héctor Noguera, Raúl Osorio, Ramón Núñez, Ramón López, Consuelo Morel y María de la Luz Hurtado, entre otros, resuelve incorporar en el repertorio del teatro dramaturgos chilenos innovadores y críticos, pero tuvo serios tropiezos con las autoridades superiores (censura a *Lo crudo, lo cocido y lo podrido*, de Marco Antonio de la Parra 1979), lo que impactó negativamente en la institución. Eugenio Dittborn muere en 1979, constituyendo su periodo 1954-1979 uno de los más afiatados y productivos de este teatro (Red Salas de Teatro, 2019).

¹⁷ Mientras que, en el teatro de la Universidad de Chile, *Bodas de sangre*, Federico García Lorca (1974), *Orfeo y el desodorante*, José Ricardo Morales (1975), *Don Juan Tenorio*, José Zorrilla (1976), *Las mocedades del Cid*, Guillén de Castro (1977), *Rancagua 1814*, Fernando Cuadra (1978), *Martín Rivas*, Alberto Blest Gana (1979), *Hotel Paradise*, George Feydeau (1980), *Otelo*, William Shakespeare (1981), *Mama Rosa*, Fernando Debesa (1982), *Contigo en la soledad*, Eugene O’Neill (1983), entre otras (Piña, 2014, pp.843-844).

En definitiva, este proceso de “depuración” efectuada en las universidades restó un importante espacio para el desarrollo cultural e intelectual en Chile. Siguiendo los planteamientos del actor Claudio Di Girolamo (1980) sobre los mecanismos de control y vigilancia aplicados a la actividad teatral en las universidades, señala:

La censura impuesta a los repertorios, la constante vigilancia ejercida sobre los teatristas, la desconfianza o derechamente la descalificación que se hace de experiencias al margen de los postulados estéticos del sistema, han llevado paulatinamente a estos grupos a perder su liderazgo frente a la juventud que pretenden servir. Sus integrantes con puntos de vista más lúcidos se ven constantemente hostigados e imposibilitados de trasladar su visión crítica al escenario. Se llegó hasta la situación límite de parar el estreno listo de la obra *Lo crudo, lo cocido y lo podrido* en sus ensayos generales exclusivamente por razones extra artísticas. Los teatristas más capaces de esos grupos ven reducida su acción a nivel de cursos en las escuelas de teatro y a una que otra aparición en el escenario (pp.33-34).

Teatro profesional independiente

Si consideramos los elementos expuestos anteriormente en relación con los modos de desarticulación de la organización social realizados por la dictadura y cómo ello afectó al teatro, es necesario preguntarse, ¿de qué manera se plantea hacer teatro en un contexto de violaciones sistemáticas de derechos humanos?, ¿qué les motiva?, ¿cómo fue posible llevar a escena obras teatrales cuyas temáticas se interpretaban como críticas a la dictadura?, es más, ¿qué cambios se manifiestan en el teatro para realizar aquellos montajes?, y finalmente ¿cómo construyen y escenifican ese relato de manera que sea más “digerible” para la sociedad de la época? En ese contexto, siguiendo el planteamiento de la socióloga María de la Luz Hurtado (2000):

El artista ahora se vio a sí mismo como el protagonista dramático y no sólo como el que debía ser criticado, destruido y reconstruido: una energía nueva vino al acto de representar. Además, la sociedad como conjunto se vio arrojada a vivir nuevos roles y circunstancias que la llevaron cerca de la representación, y su relación con el teatro volvió a ser un ritual social profundo de compartir y entender lo que el discurso

oficial ocultaba y distorsionaba, de lo que fue sustraído de la percepción pública (p.52).

En ese contexto, es interesante el desarrollo que se manifestó en algunas compañías teatrales independientes en el transcurso de los primeros diez años de dictadura cívico-militar (1973-1983), pues, en este período lograron articular distintas estrategias para enfrentar las restricciones aplicadas por la dictadura sobre la actividad teatral (Hurtado et al, 1982; Rojo, 1985; Zegers, 1999; Pradenas, 2006; Piña, 2014). Su aporte a la creación cultural de la época es de innegable valor, más aún, si se considera el factor económico que se constituyó como el principal obstáculo para el funcionamiento de estas compañías, que al no depender de algún tipo de subvención para mantenerse vigentes, y principalmente estables en el medio debieron ubicarse exclusivamente en zonas céntricas de la ciudad de Santiago, en el que sus “potenciales” espectadores fuesen aquellos provenientes de sectores económicos medio alto y, en especial, con el hábito de asistir al teatro, lo que excluía a otros sectores sociales. Un tanto difícil es el escenario, ya que deben cumplir con ciertos requerimientos para poder asentarse en una sala no solo para ejercer su oficio, sino, también vivir del mismo.

La inserción en el circuito comercial ubica a los teatros dentro de los códigos y normas de puesta en escena “profesionales” con exigencia de escenografía, vestuario e iluminación determinados, como asimismo de arriendo y administración de salas. Se elevan de esta manera los costos de producción, debiendo los ingresos de taquilla cubrir tanto estos costos como proveer las remuneraciones para asegurar la subsistencia y continuidad de los grupos (Hurtado et al., 1982, p.43).

Al respecto, María Teresa Zegers (1999) recoge algunos testimonios de algunos teatristas que forman parte de entrevistas realizadas por la periodista Luisa Ulibarri para la revista *Ercilla* n°2317 en el que explican cómo se organizan, en términos, administrativos y financieros. Desde sus inicios estos grupos funcionan bajo el sistema de cooperativa, esto es, la participación conjunta en la dirección y administración de las compañías, recibiendo aportes y/o préstamos de familiares, amigos, interesados en la actividad teatral, entre otros. Pero en dictadura las condiciones políticas y económicas cambian. Así lo manifestaron algunos integrantes de las compañías Ictus, Taller de Investigación Teatral e Imagen.

En el caso del Ictus en ese momento era la compañía teatral independiente de más larga trayectoria, si bien, logró mantenerse relativamente estable enfrentó

similares complicaciones que sus compañeros. Así lo comentan algunos de sus integrantes Nissim Sharim, Delfina Guzmán y Claudio Di Girolamo:

Por nuestro estilo de trabajo —la creación colectiva— que exige estar allí 8 horas diarias, nos hemos ido quedando solos. Necesitamos actores full time, pero tampoco podemos exigirles que se conformen con los ocho o diez mil pesos mensuales que podemos pagar (Como se citaron en Zegers, 1999, p.80).

Asimismo, David Benavente explica la situación económica de Taller de Investigación Teatral:

Entonces el CENECA, organismo dedicado a las investigaciones culturales, nos prestó mil dólares. Una amiga de la CEPAL puso otros mil, pagando así una investigación sobre “el trabajo de la mujer”. Fintesa, una financiera “para los que trabajan”, puso los 500 que costó el programa, y la Anita —Ana González— nos arrendó el teatro... Además, algunos financistas que estuvieron bastantes reticentes a subvencionar un aviso en el diario, ahora nos han preguntado qué proyectos tenemos para el próximo año. Claro que esta actitud es casi de excepción, y estamos conscientes de que nuestra actual bonanza económica no explica para nada la situación total del teatro independiente chileno (Como se citó en Zegers, 1999, p.80).

Por su parte, los primeros años de la compañía Imagen fueron críticos, así lo describe su director Gustavo Meza:

En 1976, con el éxito de *Te llamabas Rosicler* compramos unas cosas llamadas debentures que daban como el 17% de interés mensual. Era cualquier plata. Entonces no solo montamos el repertorio alternado (*El visitante y la viuda*, en el Chileno-Francés); además arrendamos Petropol y montamos *Tres mil palomas*, una obra chilena. Pero... con ella nos fue pésimo. Perdimos todo. Al cabo de un tiempo, no sé cómo, quizá por algo de milagroso que hay tras todo esto, teníamos listo el montaje de *El Último Tren*, en la sala Bulnes, que no solo atrajo bastante público, sino muy buena crítica (Como se citó en Zegers, 1999, p.81).

Además, Gustavo Meza señala que si algún integrante de la compañía conseguía algún trabajo extra renunciaba al ingreso teatral, permitiendo aumentar el de los otros y cubrir otro tipo de gastos.

Tennyson cuando hizo el spot del aceite Cristal no cobró un peso del teatro. Esto ayudó en los pagos del arriendo —la sala pertenece a la cámara chilena del libro— y en parte también a restituir los daños ocasionados por la pérdida del teléfono en la boletería: este aparente detalle causó estragos en la taquilla (Como se citó en Zegers, 1999, p.81).

En este escenario, una medida aplicada por la dictadura para controlar la actividad artística, y que afectó de sobremanera a este tipo de compañías fue declarar caduca, la *Ley N° 5563* —vigente desde el 11 de enero de 1935— que eximía de impuestos a toda obra de autor nacional, y aquellas en que participaran artistas chilenos, desde ahora se impone el cobro de IVA de un 22% (Hurtado et al., 1982, p.44), lo cual queda estipulado mediante del *Decreto de Ley N° 827* que “establece el impuesto a beneficio fiscal, que gravará las entradas a espectáculos, reuniones y entretenimientos” (*Diario oficial de la República de Chile*, 31 de diciembre de 1974) que devino en elevar el precio de las entradas, afectando directamente su permanencia en las salas al no percibir el dinero suficiente para costear su arriendo.

Pero, aún más grave para ellos es que en el artículo 14° del mencionado decreto de ley, se establecía la liberación tributaria para algunos espectáculos, entre ellos:

1°) Los auspiciados por el Supremo Gobierno mediante decreto;

2°) Los espectáculos y reuniones de índole artística, científica o cultural que programen a su exclusivo beneficio la Universidad de Chile y las Universidades del Estado o reconocidas por éste; los organismos o institutos dependientes de dichas Universidades y las Municipalidades o sus corporaciones o institutos culturales;

3°) Las presentaciones teatrales, musicales, de género poético, de danza, canto u otras que, por su calidad artística o cultural, cuenten con el auspicio de alguna de las Universidades mencionadas en el número precedente. Tratándose de compañías o conjuntos estables, el auspicio podrá ser otorgado por una temporada de presentaciones, siempre que ésta no sea superior a un año. (*Diario oficial de la República de Chile*, 31 de diciembre de 1974).

El problema de fondo y el más preocupante para las compañías teatrales independientes de la época, fueron los criterios de selección que se utilizaron para decidir qué espectáculos podían acceder a la liberación tributaria y cuáles quedaban exentos de ella, según, decretara una comisión integrada por representantes de organismos gubernamentales que calificaban si la obra poseía un alto nivel cultural (Hurtado et al, 1982, p.44). A través de un artículo titulado “*Arte Nacional: ¿cuestión de porcentajes?*” (sin autoría) publicado en la revista *La bicicleta n°4*, se denuncia la discrecionalidad con la que se calificó a ciertos espectáculos como “artísticos” y “culturales” en desmedro de otros.

Lo que tiene más que preocupados a los artistas chilenos, no es la existencia de un tributo en sí que grave ciertos espectáculos artísticos; sino la “arbitrariedad” y la “discrecionalidad” con que se está aplicando el *Decreto de Ley n°827*. Según el sindicato de actores chilenos de Teatro, Radio, Televisión y Cine, SIDARTE: “Atenta contra la expresión artística nacional... La liberación tributaria sólo se da entonces, a aquellas presentaciones consideradas “artísticas” o “culturales”. Con ese criterio, el cantante-actor norteamericano, David Soul, se presentó en el Teatro Caupolicán auspiciado por la Municipalidad de Santiago, y no tributó. En cambio, la pieza teatral, *Esperando a Godot*, del premio nobel Samuel Becket, al parecer no fue considerada ni “cultural”, ni “artística” (p.23).

De esta manera, algunas actividades artísticas comenzaron a quedar al margen de las políticas culturales de la dictadura. Desde la oficialidad se buscó “apoyar” a manifestaciones artísticas cuyo objetivo fuese el “entretenimiento”, es decir, shows de café-concert, sainetes, vodeviles como los realizados por los actores Kanda Jaque, Silvia Piñeiro o Tomás Vidiella, cuyo enfoque se centra en resaltar la “espectacularidad” en desmedro del “contenido”¹⁸.

¹⁸ De la misma manera se observa el auge que experimenta el teatro infantil así lo manifiesta María Teresa Zegers (1999) “en el período entre 1970 y 1977 se vivió una especie de reivindicación de este género teatral, con el estreno de obras infantiles de importantes autores: *Toruvio, el Ceniciento*, de Luis Barahona; *El Corderito Dorado* y la *Princesa Mañunga*, de Fernando Cuadra; *Anacleto Avaro*, de Isidora Aguirre; *La fantástica isla de los casi animales*, de Jaime Silva; *Juguemos al Fut Fut*, de Willy Benítez; *El Carnaval de los animales*, de Manuel Gallegos; *Historias bajo el mar, Pali-palítroque*, y *Aventuras del señor don gato*, del mismo autor, mostrando una notoria evolución y marcando una tendencia renovadora de largo aliento” (Zegers, 1999, p.48). María de la Luz Hurtado (2011) explica que recurrir a esta fórmula se debió a forma de subsistencia política-económica en tiempos de coerción ideológica y de crisis económica. La autora nos ofrece los siguientes datos (año, cantidad

El concepto que se le pretendía asignar al arte escénico era el mismo que operaba en toda la sociedad: la revalorización del arte como algo ornamental y suntuario, aquel que se asimila a ciertas obras del pasado cuyo bien supremo es la belleza producida por espíritus superiores, sinónimo también de creaciones carentes de una mirada renovadora, rebelde o indisciplinada (Piña, 2014, p.68).

Sin embargo, más allá de mantenerse en escena que —es lo primordial para subsistir artística y económicamente— existía la necesidad de expresar lo que acontecía actualmente en el país. En ese sentido, las y los teatristas independientes “están motivados no por un objetivo comercial, sino por la necesidad de expresar una visión de mundo crítica y desmitificadora”, logrando articular un discurso teatral crítico en oposición a la oficialidad, a pesar de las circunstancias en las cuales se encontraba la actividad teatral y lo que significa en ese momento hacer teatro de “contingencia”, ya que debían enfrentarse con un público trastocado por la violencia y el terror sembrado por la dictadura, trabajando sobre relatos de vidas quebradas, experiencias que además les eran propias. Desde este territorio se plantearon indagar críticamente en la realidad social chilena visibilizando a sectores sociales marginados en esta coyuntura, esto es, creando obras teatrales “que apunten a develar o exhibir una realidad que en la época es opacada o negada en el discurso público oficial” (Hurtado et al., 1982, pp.33-34).

De esta manera, en el teatro se retoma la temática de la “marginalidad” abordada con anterioridad en la década del sesenta, pero que adquiere nuevas características en relación con sus modos de representación. En ese sentido, los sujetos y sujetas marginales se posicionan como personajes protagónicos, se indaga en aspectos de su vida cotidiana, profundizando en sus percepciones del mundo social y sus conflictos con el contexto histórico actual en el que se inscriben. Asimismo, se evidencia una “ausencia” del personaje antagónico en escena, en ella “el desarrollo dramático muchas veces se retrotrae a las tensiones, quiebres, encuentros y desencuentros que se producen al interior del grupo que sufre los efectos de estas condicionantes o estímulos externos, que no controla” (Hurtado et al., 1982, p.35), es decir, el antagonista se encuentra omnipresente, sabemos de su “accionar” a través del relato que entregan los personajes protagonistas y, también, por personajes secundarios quiénes actúan como un referente antagónico, pues,

de obras): 1970 (3); 1971 (1); 1972 (4);1973 (8);1974 (5); 1975 (11); 1976 (11); 1977 (8); 1978 (14); y 1979 (13) (p.280).

“los protagonistas no saben a quién enfrentarse, a quién preguntar, a quién oponerse, dónde acudir para plantear sus problemas. Ante ellos hay una potencia, un ente desconocido, un agente de fuerzas poderosas que nunca se presenta y que actúa por boca de otros (Piña, 2014, p.804). Situación muy distinta de la creación dramática de la década anterior, pues tanto los personajes protagonista/antagonista están presentes, y el conflicto suscitado entre ellos es la acción dramática principal de la obra teatral.

Con relación a las temáticas abordadas en este primer período en un artículo titulado *Temas y variaciones para un teatro impugnado* de Juan Andrés Piña (1979) publicado en la revista *La bicicleta n°5*, el autor explica:

Todas estas obras muestran una oposición a las realidades supuestamente felices y tranquilizadoras. Al salir a escena estos seres marginados, subterráneos y desconocidos se proponen otra realidad, otra cara al discurso oficial. Mucho menos que ser a problemática, la cesantía la pérdida de raíces, dificultades económicas o problemas para expresarse constituyen una auténtica tragedia. Las obras estudian las repercusiones de un determinado sistema en los seres de carne y hueso ... Hay profundo estudio en ellas de las formas humanas de reaccionar, de la dirección que toman las conductas sometidas a una presión exterior violenta (p.47).

Estas compañías se centraron en trabajar específicamente el problema de la crisis económica en donde se buscaba exponer principalmente “la situación de exclusión del sistema económico-social vigente que sufren vastos sectores de la sociedad chilena, a raíz de o acentuados por el carácter del Estado autoritario y de las medidas impulsadas por éste” (Hurtado et al., 1982, p.34). Siguiendo a los autores, las obras —en su mayoría— se sitúan cronológicamente entre los años 1974 y 1976, cuando comenzó a implementarse en Chile un plan de recuperación económica como respuesta a la crisis en que el gobierno de la UP había “aparentemente” sumergido al país (Moulián,1982). Sin embargo, a finales de 1974 luego de pasar un año de aplicadas estas medidas se produce una inflación de un 369%, agudizando la crisis en un 28%, el PIB decreció en un 13%, el desempleo se elevó aproximadamente en un 20% a principios de 1976, a pesar de encontrarse en vigencia el Programa de Empleo Mínimo (PEM), plan creado por el Ministerio del interior puesto en práctica a partir de 1975 extendiéndose hasta 1988 (Vergara, 1984, pp.104-105).

En este escenario, la creación teatral de la época nos permite comprender aspectos importantes del problema del trabajo, y sus repercusiones en el núcleo familiar¹⁹.

Este tema del trabajo con múltiples significados para los protagonistas dramáticos aparece en muchas obras recientes del teatro chileno, todas las cuales guardan estrechas conexiones temáticas y formales entre ellas. Si se piensa en el mismo *Pedro, Juan y Diego*, *Los payasos de la esperanza*, del TIT, *El Último Tren*, del grupo Imagen, *¿Cuántos años tiene un día?* de Ictus, *Testimonios sobre la muerte de Sabina*, de Juan Radrigán o *Una pena y un cariño*, del grupo La Feria, se observará que uno de los temas esenciales es la pérdida del trabajo. Pero eso no sólo significa una desesperación económica, sino y, sobre todo, un desarraigo cultural y una ruptura de la personalidad (Piña, 1979, p.576).

En relación con la representación de los personajes, en gran parte de las obras se aprecia que la figura masculina adquiere un protagonismo total, en general los personajes principales son hombres. En cambio, la figura femenina no logra gran protagonismo, aunque muchas veces sostiene la carga dramática de la obra, ellas obtienen un rol secundario. Las mujeres son representadas como madres, esposas, y jefas de hogar. Su relación con el varón es esencialmente de sumisión.

A pesar, de lo difícil que fue realizar teatro en Chile bajo estas condiciones y, más aún, referirse a temas que calaban en lo más hondo de una sociedad quebrada a causa de la violencia extrema perpetrada por el Estado, no fue posible anular a aquellos realizadores teatrales independientes que hicieron resistencia desde su arte. Esto podemos entenderlo al apreciar una amplia producción dramática de carácter crítica y contingente exhibida en Santiago por compañías independientes de alrededor 31 obras inscritas en esta línea entre los años 1974 y 1981 (*Ver tabla n°1*).

Tabla n°1:

¹⁹ La solidaridad representa el diálogo interrumpido, la separación entre “ellos y nosotros”. Subyace en las obras la aceptación del otro, la apertura, el amor fraterno el reconocimiento de las diferencias y su admisión. Prepondera la acción colectiva para superar los disentimientos. En el Chile de hoy el teatro recupera lo más genuino del ser humano y lo incorpora al quehacer cultural, destacándolo como la fuerza moral que siempre se ha impuesto por sobre el terror y la miseria. Ese encuentro del hombre con los hombres es el mensaje último del teatro chileno de esta última década (Bravo, 1981, p.135).

Obras alternativo-críticas estrenadas en Santiago, 1974-1981.

Año	Nombre Obra	Autor	Compañía
1974	1) Al principio existía la vida (Clausurada)	Aleph	ALEPH
1975			
1976	2) Pedro, Juan y Diego 3) Te llamabas Rosicler	Benavente/Ictus Rivano/Imagen	ICTUS IMAGEN
1977	4) Los payasos de la esperanza 5) Hojas de Parra: Salto Mortal en dos actos (Incendiada) 6) Bienaventurados los pobres	Taller de Investigación teatral Vadell/ Salcedo con textos de Nicanor Parra. Vadell/Salcedo con participación de Benavente	T.I.T LA FERIA CENECA
1978	7) Cuantos años tiene un día 8) El Último Tren 9) Las del otro lado del río 10) Lo crudo, lo cocido, lo podrido 11) Una pena y un cariño 12) Baño a Baño	Ictus/Vodanovic Imagen/Meza Andrés Pérez Marco Antonio de la Parra Vadell/Salcedo Taller de Creación Teatral	ICTUS IMAGEN LOS COMEDIANTES IMAGEN LA FERIA T.C.T
1979	13) Loyola-Loyola 14) Testimonios sobre la muerte de Sabina 15) Mijita Rica (Clausurada) 16) Tres Marías y Una Rosa 17) El Fulanito 18) Gol, Gol, Autogol 19) Lindo País esquina con vista al Mar	G. Huidobro/Bravo Juan Radrigán Aleph Benavente/ Taller de Investigación Teatral Jorge Díaz Francisco Muñoz Ictus/ De la Parra /Gajardo/ Osses	LA FALACIA LOS COMEDIANTES ALEPH T.I.T TALLER 666 LA FALACIA ICTUS
1980	20) Viva Somoza 21) San Silvestre Show 22) José 23) Oh, Cauquenes 24) Cero a la izquierda 25) Carrascal 4.000	Meza/ Radrigán Julio Bravo Egon Wolff Julio Bravo Gustavo Meza Fernando Gallardo	IMAGEN LA JODA TEATRO DE CAMARA LA JODA LA FALACIA PEDRO DE LA BARRA
1981	26) A la Mary se le vio el Poppins 27) Adivina La Comedia 28) El cateo de la Lucha 29) Hechos Consumados 30) Tejado de Vidrio 31) La Mar estaba Serena	Vadell/ Salcedo Gregory Cohen La Vocina Juan Radrigán David Benavente Comité creativo Ictus	LA FERIA TENIENTE BELLO LA VOCINA EL TELÓN T.E.C ICTUS

Tabla 1: Este cuadro se encuentra en el texto de David Benavente "Teatro chileno" (Benavente, 2005), que confeccionó a partir de datos obtenidos de investigaciones de los sociólogos María de la luz Hurtado y Carlos Ochsenius (CENECA): "Nomina de obras teatrales montadas entre 1968 y 1980 por compañías profesionales y aficionadas en salas comerciales" y "Transformación del teatro chileno en la década del 70" (Hurtado y Ochsenius, 1980;1982).

De esta manera, estos grupos se organizaron encontrando nuevos espacios en los cuales manifestarse artísticamente desde los márgenes establecidos por la dictadura, dicho esto “el valor de la función social de este teatro se define por el solo hecho de existir y trascender los límites de lo prohibido; estar reunidos en un teatro puede entonces significar un acto de “resistencia cultural”: abrir posibles e imposibles sentidos a la vida” (Pradenas, 2006, p.416). En ese contexto, el dramaturgo Sergio Vodanovic (1980) realiza una interesante reflexión sobre lo que significó hacer teatro en dictadura, en ella explica la función que desempeña a partir de 1976:

En tiempos normales, la sociedad dispone de múltiples espejos o indicadores para saber qué es y cómo es. Los medios masivos de comunicación son los principales. A través de los periódicos, las revistas, las radios y la televisión, el debate público, la investigación universitaria, el diálogo a todo nivel, los miembros de una sociedad captan, perciben y proyectan la realidad circundante desde diversas ópticas y diferentes puntos de vista. La suma de todos ellos da una visión generalizadora del retrato social. Desde septiembre de 1973, esos múltiples y multifacéticos espejos dejaron de funcionar en Chile. De pronto hubo un solo espejo que entregaba invariablemente la misma imagen, interpretación y ponderación de la realidad política y social del país. Quienes tenían posiciones disidentes a la oficial, no encontraban en ningún órgano de expresión ni la proyección de sus íntimos temores, anhelos, dolores y esperanzas, ni la visión que ellos tenían de esta nueva realidad imperante ni la evaluación que ellos hacían de la historia que habían vivido y seguían viviendo. Ante este vacío, un sector mayoritario del teatro chileno principió a cumplir con discreción primero y con mayor audacia más tarde un rol supletorio a la ausencia de los medios de comunicación que pudieran exhibir una imagen de la realidad, disidente a la oficial. Yo diría que se trató de una función de emergencia que se cumplió con dignidad. Se trataba de producir obras de batalla que permitiera a un grupo importante de chilenos sentirse expresados en sus pensamientos y sentimientos, exhibir una realidad que existía y no se mostraba en otros medios. Oponer una visión a la obra. Un retrato a otro retrato (pp.20-21).

Un problema no menor que enfrentan diversas disciplinas artísticas en este período, en especial, el teatro fue a causa del lenguaje empleado en sus creaciones. En ese sentido, la socióloga María de la Luz Hurtado (1993), señala:

El grotesco, el sarcasmo y la ironía iconoclasta e irreverente que realiza una gran metáfora de la situación política autoritaria (*Hojas de Parra* basada en la obra de Nicanor Parra; *Lo crudo, lo cocido y lo podrido* de Marco Antonio de la Parra), el *Sketch* sustentado en imágenes escénicas como ilustración de ideas y posturas ideológicas (*Al principio existía la vida* del Aleph) que evocan la estética y la actitud vital del periodo anterior, con la pretensión adicional de mantener o recuperar espacios masivos o de público, son censurados o violentamente impedidos de funcionar en los primeros años (p.78).

En este escenario, es importante el uso de nuevos códigos y símbolos para sortear las arbitrariedades y limitaciones aplicadas sobre la actividad teatral. Efectivamente, en estas circunstancias “la disidencia sólo puede erigir su voz por medio de una nueva codificación re-significadora, dejando huellas de la propia enunciación en una codificación diferente” (Salas, 2011, p.16), la atención se centró entonces en crear textos con lenguajes más herméticos y simbólicos en grado de mostrar la realidad social de la época. En definitiva, en el lenguaje teatral se produce un cruce de los modos de expresión como señala Grinor Rojo (1985) “se conjuga el impulso realista y el repliegue alegórico, el imperativo de nombrar y la obligación no de callarse, pero sí de hacer uso de un lenguaje de doble y triple sentido. Por lo que dicen y también por el cómo están dichas” (p.50)²⁰.

Sus autores deben realizar una búsqueda mayor que finalmente resulte más creativa y obliga a que el espectador, el auditor o lector tengan un verdadero diálogo con una obra abierta que no termina en su inmanencia, sino que derriba las fronteras del escenario, del cuadro o de la escritura para cargarse y completarse con la vivencia individual y con el contexto social y colectivo. (Bianchi, 1982, p.139)

Pero, a pesar de los esfuerzos por crear obras teatrales críticas y con contenido social utilizando un lenguaje aparentemente “menos confrontacional”; persistió el problema de la censura debido principalmente a los medios de comunicación que se encargaron de señalar obras específicas como promotoras de “ideologías políticas”. En ese sentido, la prensa oficialista cumplió un rol importante

²⁰ En la década del setenta en el teatro se valoriza y se da énfasis al diálogo más que a la escenografía y demás elementos que componen los montajes. Situación muy distinta a los años ochenta en donde se comienza a buscar y explorar nuevas propuestas temáticas y estéticas que optaran por un lenguaje más visual que auditivo (Piña, 1992).

en descalificar a las obras teatrales que comenzaban a aparecer en la escena nacional, ya que, con esta estrategia se pretendió contrarrestar el auge que se estaba desarrollando en el teatro desde 1976, cuando algunas compañías teatrales independientes optaron por presentar obras alusivas a la realidad social chilena post golpe de Estado. Fue el caso de *Pedro, Juan y Diego* (David Benavente e Ictus) y *Te llamas Rosicler* (Gustavo Meza e Imagen).

En el problema de la censura —o autocensura— han favorecido la labor los medios de comunicación adictos al gobierno, en el sentido de señalar cuándo una obra plantea elementos críticos. Sucedió con la obra del grupo La Feria, *Hojas de Parra*: después de una campaña de prensa algunos censores improvisados quemaron la carpa de presentaciones. Cuando ICTUS estrenó *Pedro, Juan y Diego* también se le acusó de “hacer política”, instaurando a la larga un miedo entre los grupos teatrales a ser señalados con el dedo y sufrir represalias” (Piña, 1979, p.69).

Respecto del primer caso la obra *Hojas de Parra* basada en textos del antipoeta Nicanor Parra fue estrenada el 18 de febrero de 1977 por el grupo La Feria, en una carpa de circo ubicada en la comuna de Providencia en Santiago; la cual tuvo una cantidad aproximada de 5.600 espectadores, y que según relata el actor Jaime Vadell contó con un promedio de 650 personas por función (*La Tercera*, 8 de marzo de 1977, p.35). Sin embargo, tras 11 funciones en tan solo 9 días de presentación la obra fue inmediatamente atacada por la prensa por su evidente carácter “político” siendo calificada de “infame ataque al gobierno”, en una extensa crónica (sin autoría) publicada en el diario *La Segunda*:

Cada pasaje de la obra tiene un trasfondo político y una clara intención, no de crítica constructiva, sino de crítica sibilina, usando para ellos rebuscados simbolismos que para el espectador es difícil descifrar y captar y qué es lo que busca con ellos. El espectador queda atónito ante lo que lleva en sí cada pasaje de esta obra, y en muchos casos no ha sabido cómo reaccionar ante lo que ven sus ojos. *Hojas de Parra* es en sí una abierta crítica al proceso iniciado por el gobierno militar, que desterró al régimen marxista e inició un claro camino de recuperación en lo económico, social, administrativo y político [...] El problema no es el que una obra de este tipo se esté presentando en Santiago. Lo serio es su ambigüedad, el hecho de que se ofrezca como reza su propaganda: “Un espectáculo de colorido, agilidad y dinamismo”. Lo grave es que, a

los chilenos, posibles espectadores de estas *Hojas de Parra*, no se les advierte que van a asistir a una crítica evidente y a una toma de posición política contraria a la situación nacional (*La Segunda*, 28 de febrero de 1977, p.3).

Con posterioridad a esta publicación se imponen curiosamente una serie de medidas restrictivas para sacarla de escena, entre ellas, se hace referencia al rol que cumplió el Servicio Nacional de Salud y la municipalidad aludiendo a normas de “seguridad” y de “higiene” publicitado en diversos medios oficiales (diarios y revistas) lo que devino en el cierre temporal de la carpa en donde se llevaba a cabo el espectáculo (Lepeley, 2013). Según datos que se recogen de la prensa, cerca de las 14:00 horas del viernes 4 de marzo, el alcalde de Providencia Alfredo Alcaíno renovó el permiso para continuar con las funciones de *Hojas de Parra*, tras su primera suspensión. Sin embargo, a las 15:00 horas, se presentan tres inspectores de sanidad, dejando una citación para las 16:30 horas del mismo día —que los actores no alcanzaron a conocer a tiempo— pues aún participaban de las funciones de *Pedro, Juan y Diego* con el Ictus por lo que la noticia de la clausura emanada por el director del Área Hospitalaria Oriente, doctor Iván Arteaga la reciben alrededor de las 20:15 horas. Los actores llegaron a eso de las 21:40 horas, las entradas estaban agotadas y el público apostado a las afueras de la carpa, pero la función no llegó a realizarse. Las causas que las autoridades establecieron para su cierre fueron tres “servicios higiénicos insuficientes y antirreglamentarios, extinguidores insuficientes y, por último, falta de una provisión de agua potable propia, abasteciéndose el local con líquido de una casa vecina” (*Ercilla* n°217, 9 de marzo de 1977, p.10), días después la carpa es atacada con bombas incendiarias reduciéndola a cenizas, acción que fue ejecutada por “desconocidos” durante un “toque de queda” en marzo del mismo año²¹.

Otra forma de censura consistió en aludir al lenguaje aparentemente “grosero” de las obras teatrales, señalando que atentaba contra la “moral” y las “buenas costumbres”²². Es el caso, de *Lo crudo, Lo cocido y Lo podrido* escrita por

²¹ Este hecho causó comprensible conmoción en el medio teatral y artístico chileno, más aún cuando se tiene en cuenta que había habido por esos días una serie de atentados contra locales en que artistas disidentes reiniciar sus actividades artísticas públicas después del golpe (Lepeley, 2013, pp.135-136).

²² Misma situación se registra con la obra *Sálvese quien pueda* de los dramaturgos Óscar Castro y Carlos Genovese, montada por la Compañía el Tinglado estrenada en la sala La Comedia. La obra

dramaturgo y también siquiatra Marco Antonio de la Parra la cual contó con la dirección de Gustavo Meza. El estreno de esta obra se esperaba para la primera semana de julio de 1978, en el teatro de la Universidad Católica. Sin embargo, y según consta en un artículo del periodista Hans Ehrmann titulado “*Suspensión en suspenso*” publicado en la revista *Ercilla* n°2240, el autor relata que a uno de los ensayos previos llegó Hernán Larraín (vicerrector de comunicaciones), quien le mencionó a Eugenio Dittborn que, si bien le pareció una buena obra, en ella veía elementos improcedentes para ser exhibidos, agregando que:

Hay una vulgarización que se da a través del abuso del lenguaje y de una irreverencia constante. Una obra de esas características no la podemos avalar ante nuestro público, sobre todo ante los estudiantes. Hay un personaje Ossa Moya que habla en el nombre de la decencia y el respeto, pero su lenguaje y ademanes indican exactamente lo contrario (p.40).

Pero, además Eugenio Dittborn relata que no fue el único motivo por el cual la obra no debía presentarse, pues como indica:

En la noche del ensayo general, Hernán Larraín lo llamó para decirle que tenía serios reparos frente al aspecto político de la obra: ¿cuáles? —le pregunté—, y me explicó que le parecía un ataque a la época en que gobernaba la derecha”. Finalmente, la obra fue suspendida, y la causa oficial, fue que era “grosera, vulgar e irrespetuosa” (pp.39-40)²³.

Ante esto, su director Gustavo Meza²⁴ se llevó la obra para trabajarla con la compañía Imagen lo cual resultó en un rotundo éxito mientras estuvo en cartelera

fue atacada por “atentar contra la moral y las buenas costumbres” a tres meses de estar en cartelera y ser vista por más de 5.000 personas (*Las últimas Noticias*, 23 de agosto de 1980).

²³ La obra *Lo crudo, Lo cocido y Lo podrido* estuvo en cartelera alrededor de cinco meses, tras su éxito fue repuesta por tres meses más. Además, ganó como texto dramático el primer lugar en el Concurso de Dramaturgia Latinoamericana otorgado por la Conferencia del teatro de las Américas (TOLA), en julio de 1979. Mientras que en Chile obtuvo tres premios de la Asociación de Periodistas de espectáculos (APES); a Gustavo Meza como mejor director, a Jael Unger como mejor actriz y a Tennyson Ferrada como mejor actor. A la vez la obra ganó el premio Mención en teatro otorgado por el círculo de Críticos (Hurtado y Román, 1980, p.45).

²⁴ Sobre la censura que recayó sobre este montaje, Gustavo Meza (1979), señaló: No se puede ni siquiera calificar de censura. ¡Son los mejores días de la Inquisición! Es desproporcionado. Nos preguntamos de donde proviene esa desproporción. Pienso que es una obra de un siquiatra, y “algo” debe remover en algunos espíritus que necesitan urgentemente de atención siquiátrica (p.28).

entre octubre de 1978 y febrero de 1979, con una cantidad de público estimado de 25.300 espectadores (Hurtado y Román, 1980, p.40).

Otro elemento importante por señalar es que en el discurso de los medios prevaleció la idea de declarar el escaso “valor cultural” que poseían las obras y, además, señalar cuán “predecibles” y “aburridas” son, con el objeto quizás de persuadir a potenciales espectadores a no asistir a sus funciones por la baja calidad que estas presentan. Conocido fue el caso de la obra *Lindo país esquina con vista al mar* del grupo de teatro Ictus la cual fue destrozada por algunos periodistas de la época. Al momento de su estreno diversos medios oficialistas, expresaron:

Uno a uno los medios de comunicación fueron, entonces, haciendo variaciones sobre el tema: “obra lenta y aburrida” (*Qué Pasa*); “prima el mensaje sobre su análisis y progresión dramática”, (*Ercilla*); “soluciones fáciles, obvias y carentes de fuerza; humor conocido y sin sutilezas” (*Paula*) (De la fuente, 1980, p.46).

Sin embargo, tales acciones emprendidas en contra de la actividad teatral de carácter crítica y contingente no detuvo a los teatristas que a pesar de las restricciones continuaron desafiando los límites impuestos por la dictadura. En este contexto, es importante mencionar los alcances que tuvo el montaje de *Tres Marías y Una Rosa*, estrenada el 27 de julio de 1979 en la sala Del Ángel, creación colectiva coescrita por el dramaturgo David Benavente, dirigida por Raúl Osorio y llevada a escena por Taller de Investigación Teatral (T.I.T); la cual contó con las actuaciones de Luz Jiménez, Loreto Valenzuela, Miriam Palacios y Soledad Alonso. Esta obra siguió la tónica de sus predecesoras bajo el binomio trabajo-familia, abordando la historia de cuatro mujeres que a causa de la crisis económica que enfrentaba el país, asumieron el rol de generar ingresos para sostener a sus familias a través de la elaboración y venta de “arpilleras” (Hurtado y Ochsenius, 1979, p.74).

José Román (1979), en la revista *Apsi* n°61, señala:

Situándose en el medio de los desocupados, la obra revive las experiencias artesanales como nuevas formas de subsistencia y a la vez como expresiones de una creatividad popular naive, original, a veces confusa y casi siempre testimonial. Pero a través de su trabajo, estas artesanas aprenden nuevas facetas de la amistad, la solidaridad, la organización, la economía, en un microcosmos que refleja las alternativas de la existencia de toda sociedad [...] Si bien *Tres Marías* y

una Rosa apunta básicamente a al testimonio social y humano, constituye a la vez un documento que revela importantes aspectos de la psicología popular, y da nuevas pistas para la elaboración de un teatro del pueblo y para el pueblo (p.15).

En cambio, un breve artículo (sin autoría) publicado en el diario *La segunda* se señala el siguiente texto crítico de la obra y el trabajo de dramaturgia que incomodó a sus detractores:

Para quienes sostenían que la nueva obra de teatro de David Benavente y el grupo T.I.T, *Tres Marías y una Rosa*, tenía sólo una finalidad política y, como decimos los chilenos, estaba pensada para revolver el gallinero”, su estreno fue una concreción de este pensamiento. La puesta en escena, que está desde el jueves de la semana pasada en la sala Del Ángel, sólo persigue desatar el odio de clases y dividir a los obreros y a la opinión pública frente a ciertos acontecimientos (*La segunda*, 31 de julio de 1979, p.7).

Pero, las críticas realizadas a esta obra teatral por parte de la prensa, no lograron evitar que los 50.000 espectadores que asistieron a sus funciones en su temporada de estreno, la convirtieran en uno de los espectáculos más reconocidos y exitosos de la primera década, sin contabilizar su gira internacional (Hurtado et al., 1982, p.45) que incluyó un recorrido por diversas ciudades de Venezuela, luego Canadá presentándose en la Universidad de York, y finalmente Estados Unidos en el teatro La Mama. En dichos espacios, contaron con una gran afluencia de público, con excelentes críticas, repitiendo el éxito que venía trabajando desde Chile tras su estreno en 1979 (Román, 1980, pp.24-26).

Sin embargo, su éxito provocó que la Central Nacional de Informaciones (CNI), emane un documento denominado *Memorándum sobre el teatro chileno* (1979), en el cual se aludió a la obra como “un nuevo motivo de inquietud en lo que se refiere a ataques al gobierno militar, perpetrados a través de las manifestaciones artísticas”, además, se enfatiza en su evidente contenido político, pues, “de todas las exhibidas a la fecha es la de mayor temática política y con alusiones claras y directas”, responsabilizando a los medios de comunicación que han “incentivado” su popularidad. Asimismo, en el documento se exponen los motivos que se creen han incidido en fortalecer el movimiento artístico-cultural de izquierda, entre ellos, la natural resistencia política de izquierda hacia regímenes autoritarios al cual se califica de derecha, las implicancias que tiene la anualidad y rechazo de

manifestaciones artísticas disidentes por la autoridad y, por último, la incapacidad de los organismos estatales de crear y fomentar manifestaciones artístico-culturales de carácter nacionalista. También se explican las razones para no llevar acciones más directas en contra del montaje, es decir, según se expresa en el documento, descartar la clausura o llevar adelante medidas en contra de sus realizadores se debe a que se considera que la obra no tendrá un mayor alcance, al ser exhibida a un grupo minoritario de espectadores de la región metropolitana, también, porque “cualquier acción represiva tendría el efecto no deseado” lo que devendría en una amplia cobertura promoviendo de manera directa o indirecta su difusión. Por ello, se sugiere elaborar un “Plan de Fomento Extraordinario” para todas aquellas manifestaciones artísticas-culturales “de carácter nacional y de recuperación de los valores tradicionales”, apoyándolas económicamente. No obstante, se destaca que “se ejecuten medidas de presión indirecta sobre los organismos que cooperan directa o indirectamente al desarrollo, proliferación y expresión de grupos artísticos como el que motivó esta presentación” agregando que, “den lineamientos a los medios propios de comunicación y traten de ejercer influencia sobre los independientes, con el objeto de evitar o reducir el énfasis y alcance de comentarios destinados a exaltar este tipo de manifestaciones artísticas” (*Memorandum sobre el teatro chileno* en Piña, 2014, pp.807-809)²⁵.

El método de Creación Colectiva

Este modelo surgió como respuesta a las críticas que venían planteándose los teatristas de la época respecto de las formas tradicionales de concebir el proceso de creación de las obras. Existía en sus inquietudes la necesidad de “democratizar” los espacios de creación, alejándose de las jerarquías tradicionales establecidas al interior de las agrupaciones teatrales. En ese sentido, los propulsores de esta metodología cuestionaban los roles establecidos (autor, director y actor) y se propuso que todos los miembros del grupo fuesen partícipes del proceso creativo. En efecto, esta práctica teatral “se caracteriza por una soltura expresiva que recoge la necesidad que cada uno de los miembros de un colectivo teatral o social posee de participar activamente en un proceso de elaboración e intercomunicación de visiones de mundo” (Hurtado et al., 1982, p.10).

En cuanto a los orígenes de esta metodología existen diversas hipótesis en el ámbito teatral como antecedentes a considerar, por ejemplo, Juan Andrés Piña (2014) explica que este método se relaciona con el modelo de “Teatro Taller”

²⁵ Ver documento completo en la sección de anexos.

desarrollado en Estados Unidos en la década del cincuenta, cuyo referente es la compañía de teatro The Living Theatre creada en 1947 por el matrimonio del poeta y pintor Julian Beck y la actriz Judith Malina en la ciudad de Nueva York. Esta apuesta surgió como una alternativa al teatro comercial en el que se adscribió Broadway en aquella época tomando distancia del teatro psicológico y del teatro de autor, abriendo nuevas posibilidades para la creación teatral. En ese contexto, cuestionaron los roles preestablecidos en el teatro, principalmente, del actor o actriz que hasta ese momento solo eran considerados como los sujetos que encarnan los personajes que se escriben para ellos, excluyéndolos totalmente del proceso creativo. Al mismo tiempo, se buscaba desapegarse de los espacios convencionales en los cuales se llevaban a cabo los montajes, es decir, salas inscritas en el circuito comercial, llevando el teatro a galpones y sitios eriazos, y con ello, captar nuevos públicos, en especial, aquellos provenientes de sectores populares, restándole con ello gradualmente el carácter “elitista” a la actividad teatral (pp.691-695).

Sin embargo, estos postulados pueden ser entendidos dentro de un movimiento teatral más amplio y heterogéneo que proliferaba, al mismo tiempo, en distintas partes del mundo. Por ello resulta difícil atribuirle a una agrupación específica como la gestora de esta metodología. Si bien comparten características comunes como su interés en el proceso de democratización organizacional y administrativo, además de la diversificación de los espacios escénicos, se debe considerar también el contexto político, social y cultural en el cual se desenvolvían sus exponentes y cómo finalmente llevan a cabo el proceso creativo (Suttcliffe, 1979; Lagos, 1991; Pradenas, 2006; Muguercia, 2015). En ese contexto, además del comentado The Living Theatre, en Estados Unidos se encuentran también grupos como Open Theatre, Performance Group, Bread and Puppet, San Francisco Mime Troup, Teatro Campesino, Pregones. En Europa, Peter Brook, Ariane Mnouchkine, Armand Gatti, Los Catáros y Els Joglars Y, por último, en América Latina, los grupos Teatro Experimental de Cali, La Mama y la Candelaria (Colombia), Conjunto Dramático de Oriente y Escambray (Cuba), Teatro Libre de Córdoba (Argentina), Teatro Arena (Brasil), Cuatrotablas (Perú), Rajatabla (Venezuela), entre otros (Muguercia, 2015, pp.154-155).

En Chile, se considera que la primera experiencia de creación en colaboración la realizó en 1968 el Taller de Experimentación Teatral (T.E.T), con el estreno de *Peligro a 50 metros*, pues la obra fue resultado de un trabajo en conjunto con actores y actrices de la compañía, dos dramaturgos (Pineda y Sieveking), y su director Fernando Colina. En cuanto al montaje, este se dividió en dos partes, la primera se

llamó “Las obras de Misericordia” y, la segunda “Una vaca mirando al piano”, mientras que el elenco estuvo conformado por Arnaldo Berrios, Francisco Morales, Héctor Noguera, Ramón Núñez, Raúl Osorio, Ana Reeves y Violeta Vidaurre. La obra obtuvo excelente respuesta del público y de la crítica especializada, por ejemplo, Yolanda Montecinos la definió como una nueva etapa del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica, ya que, “permite enfrentar un hecho escénico diferente, más rico, menos limitado, único en su gestación y resultados y vanguardista en lo temático y en lo formal. Aquí se ha producido, de hecho, la conjugación de tres caminos, hasta ahora algo tangenciales y aun paralelos. El del autor, con los del director, y los actores” (*La segunda*, 1 de julio de 1968). A partir de esta experiencia, entre 1968 y 1973 se estrenan: *Nos tomamos la universidad* (Gustavo Meza y Sergio Vodanovic, 1969), *¿Se sirve usted un Cocktail Molotov?* (El Aleph, 1969), *Atacama la Grande* (Teatro El Errante, 1972), *Tres noches de un sábado* (Ictus, 1972), entre otras (Pradenas, 2006, p.372).

En cambio, en el transcurso de la década del setenta se produjeron cambios en cuanto a la estructuración de los equipos creativos, y en las relaciones internas del proceso de creación teatral. Después del golpe de Estado se confirmaron algunos cambios producto de la fuerte represión política y censura ejercida por la dictadura contra de la comunidad teatral, lo que devino en la reestructuración de las compañías, al verse obligadas a plantear nuevas formas de “pensar” y “hacer” teatro. En este escenario, el caso más dramático aconteció en las universidades, pues, se desecha de plano el uso de esta metodología a causa del férreo control e imposición de los repertorios, al rechazarse todo tipo de alusión a la realidad nacional actual, además el director volvió a ser el único creador y responsable de la puesta en escena (Piña, 2014, p.769).

De esta manera, y tomando distancia de algunos postulados trabajados en el período anterior, son las compañías teatrales independientes²⁶ quienes continuaron realizando montajes utilizando la creación colectiva como método de trabajo, pero,

²⁶ La primera asociación que surge al tratar el tema del teatro de creación colectiva es el nombre del grupo Ictus, veterano en esta práctica, y si también es cierto que el mérito de dicho grupo radica fundamentalmente en haber logrado una permanencia, una continuidad en cuanto grupo abocado a la creación colectiva que opera desde una sala propia, La Comedia, pese a los vaivenes de la historia y las economías chilenas, no se puede afirmar que Ictus haya sido monopolista de un método de trabajo y/o la única escuela de sus colegas de oficio o de sus discípulos (Lagos, 1991, p.47).

esta vez incorporando la figura del dramaturgo, y del director como articuladores y coordinadores del proceso creativo.

El director se redefine como coordinador de impulsos y ordenador de ideas. Subyace a esta definición el propósito de poner en práctica una convivencia democrática posible a nivel de seres capaces de detentar opiniones divergentes y, a la vez, de conformar un grupo como una propuesta conjunta, sin por ello perder necesariamente sus individualidades específicas; es decir, el deseo de recuperar un ejercicio democrático perdido. Se percibe al mismo tiempo como necesario contar con una instancia unificadora, centralizadora de propuestas diversas, estimuladora y capaz de profesar respeto por la opinión del otro. Todas estas necesidades van íntimamente vinculadas al proceso de redemocratización del país (Lagos, 1991, pp.47-48).

Además, incorporar ambos sujetos responde, a la vez, a las necesidades económicas de las compañías teatrales exigían que el tiempo de preparación de los montajes fuese menor, las condiciones no estaban dadas para prologar el proceso creativo por períodos extensos de tiempo. Y también, otorgar unidad y estructura dramática a sus creaciones que hasta ese momento carecían de “ideas centrales sólidas” lo que devino en obras teatrales que presentaban cierto grado de “dispersión” y “desequilibrio” (Román, 1980, p.44), lo cual no solo restaba calidad a la obra en sí, sino que también era necesario cuidar el lenguaje utilizado en ellas con el objeto de no dar margen a los organismos de seguridad para la censura directa y la consecuente represión a sus realizadores.

Raúl Osorio integrante de la compañía Taller de Investigación Teatral (T.I.T) señala:

Desgraciadamente, en el teatro uno no se puede planificar a largo plazo. En el caso del dramaturgo hubo una necesidad coyuntural de incorporarlo. Teníamos el primer acto de la obra, que es más o menos parecido al que se ve ahora, pero queríamos ponerle punto final a un trabajo que se había prolongado cerca de un año y medio (Como se citó en Hurtado y Ochsenius, 1979, p.55).

Asimismo, la necesidad de expresar lo que sucedía en la sociedad chilena implicaba un acercamiento necesariamente empírico donde lo “representado” exigía realizar una fotografía social, por ello, a juicio de Hurtado (1993) “este teatro suele

ser testimonial o estar basado en hechos investigados por los autores, siendo su apego a la realidad una manera de legitimar la autenticidad del relato, ante su clara disidencia con la versión oficial” (p.79). Por ende, se realizó un trabajo interdisciplinario basado en métodos de investigación que provienen del área de las ciencias sociales como la sociología o la antropología, utilizando la observación participante, la entrevista y/o la reconstitución de historias de vida como estrategias para recabar información, que diera sustento al contenido de las obras teatrales (Pradenas, 2006, p.420).

Al respecto, Gustavo Meza explica los lineamientos generales que concierne al proceso creativo de dichos montajes:

El método parte de la discusión de todo el grupo respecto de lo gravitante que ocurre en el país. No es todavía una propuesta de argumento, pero empezamos con esos pocos datos respecto del problema tratamos de ser respetuosos con una verdad teatral. Es decir, vamos proponiendo escenas, descubriendo y desarrollando conflictos. Así vamos dando forma a una estructura y cuando creemos que está siendo consecuente con la verdad artística, o sea con el ser humano que hemos seleccionado y sus relaciones con el medio, vamos a consultar con gente que sea representativa del problema que estamos tratando (Como se citó en Piña, 2014, p.800).

Un ejemplo de ello fue el trabajo de campo realizado por miembros del T.I.T (Taller de Investigación Teatral), en talleres de trabajadores y trabajadoras cesantes dependientes de la Vicaría de la Solidaridad, en donde no solo cumplieron la función de “observar” sino que debieron convivir con las distintas comunidades que conformaban esos espacios, además de realizar los mismos trabajos, lo cual les permitió tener un acercamiento técnico del oficio que se iba a representar. Es el caso del taller de arpilleristas en el que participaron las actrices Luz Jiménez, Miriam Palacios, Soledad Alonso, y Loreto Valenzuela que sirvió como fuente de inspiración para la construcción de los personajes protagonistas para la obra *Tres Marías y Una Rosa*.

En una entrevista realizada a la compañía en 1979 uno de sus integrantes señala lo siguiente:

Al llegar a la Vicaría en busca del taller de arpilleristas que queríamos conocer se nos dijo que no podíamos solo llegar a observar. Lo

encontramos algo turístico. Así es que se nos propuso que colaboráramos con los talleres aportando algo, capacitación más que nada. Aceptamos y después de un tiempo, las mujeres de nuestro taller conocimos a las arpilleristas y comenzamos a trabajar en conjunto, ayudándolas a elegir los temas de sus bordados. A ellas, en un principio, nunca se les mencionó nuestra labor de observación (Hurtado y Ochsenius, 1979, p.14).

En ese contexto, conviene subrayar que esta metodología fue utilizada de manera distinta por las compañías teatrales de la época, pues, ninguna se remitió a trabajar mediante los mismos parámetros al momento de su aplicación. El desarrollo de esta práctica en el Chile de la década del setenta fue adquiriendo diversas características según los objetivos que se proponía cada compañía; en términos de qué se quería exponer, cómo se quería representar y para quienes se quería presentar (Suttcliffe, 1979; Hurtado et al., 1982; Lagos, 1991; Pradenas, 2006; Muguercia, 2015).

En este período se destaca también el teatro de autor, cuestionado por las y los teatristas que comenzaban a optar por el trabajo colaborativo. Sin embargo, dramaturgos de trayectoria como Egon Wolff, Jorge Díaz, Alejandro Sieveking y quienes aparecen en escena Juan Radrigán, Ramón Griffero, Andrés Pérez y Marco Antonio de la Parra, producen textos que serán montados por compañías teatrales independientes, pero cuyo proceso creativo es personal y no colectivo.

Espectadores

En el contexto que circunscribe al teatro en medio de la represión y censura, en especial, en el caso de las compañías teatrales independientes, las cuales optan por crear propuestas críticas y reflexivas sobre el período, demostrando que a pesar de las adversidades es posible desafiar los márgenes establecidos por las acciones ejercidas por la dictadura, es importante considerar a quiénes recibieron su mensaje, es decir, los públicos que asistieron a sus funciones, y que con ello permitieron su subsistencia económica pero más importante aún, expresiva. Ello porque el receptor de la obra corresponde a una parte activa del proceso, dicho en palabras de Hurtado y Moreno (1982) “el realizador teatral, más allá de ver al público como el soporte financiero de su actividad, lo concibe principalmente como un interlocutor que complementa y activa la proposición dramática subyacente en la

puesta en escena” (p.1) aspecto que en dictadura cobró vital importancia, pues, las salas de teatro se transformaron en verdaderos espacios de resistencia²⁷.

El teatro es una práctica comunitaria que requiere de un trabajo desarrollado por grupos, para ser ofrecido y compartido por otras y otros que acudirán a las instancias específicas en las que estos se presenten. El desmembramiento de los grupos teatrales, entonces, no sólo reporta un daño para quienes se involucran en el ámbito, pues su falta repercutirá en una amplia parte de la sociedad. Una representación teatral compromete a distintos actores incluyendo a la audiencia, quienes desde perspectivas disímiles participan de una instancia colectiva que reafirma y constituye la cohesión social, la pertenencia y el sentido de la identidad (Salas, 2011, p.12).

En el teatro diversos son los factores que inciden en las decisiones de las personas al momento de decidir asistir a sus espectáculos, entre ellos, de índole económico, ideológico, social y cultural siendo el primero el principal criterio de selección que discrimina de inmediato a sus posibles espectadores.

En ese sentido, en el caso de las compañías independientes —cómo se ha señalado con anterioridad— subsisten económicamente por autofinanciamiento, esto es, dependiendo de manera casi exclusiva de la taquilla y/o por aportes de su entorno que, por lo general, proviene desde sus familiares o amigos. Aunque conviene subrayar que desde sus inicios ya trabajaban bajo esta modalidad, es decir, sin respaldo y recursos otorgados por alguna institución u organización, en dictadura se aplicaron una serie de restricciones que implicaron elevar los costos de producción, y con ello aumentar el valor de las entradas para lograr generar los ingresos suficientes para costear y con ello asegurar el arriendo de las salas y así poder mantenerse en el circuito comercial. Lo cual influye directamente en el público específico que concurre a sus funciones que posee el poder adquisitivo suficiente

²⁷ Las salas en que se montaban obras teatrales durante este período no solo cumplieron la función de albergar a las compañías que en ella se instalaban para ensayar y exhibir sus espectáculos, sino también para llevar a cabo foros después de las funciones entre otras actividades. Es el caso de la sala La Comedia en la cual el grupo Ictus se establece a partir de 1962, en dictadura facilitan este espacio para que otras compañías pudiesen ocuparla al éstas no contar con sala propia, además, en ocasiones se usó para que SIDARTE hiciera reuniones del sindicato (Teatro & Memoria: la noche negra, 2016).

para costear el valor de las entradas permitiendo su “sobrevivencia” en el medio artístico²⁸.

Esta situación se presentaba también como una limitante para que otros sectores sociales se acercaran al teatro y con ello “diversificar” los públicos (estudiantes, pobladores, obreros, etc.), lo cual se solucionó parcialmente debido a convenios que las compañías establecieron, promoviendo su asistencia a precios rebajados “esta última modalidad ha sido especialmente exitosa, incorporando a empleados, obreros y pobladores a través de los llamados “convenios” una organización contrata una función para ser dada ante sus miembros quienes, a cambio de su asistencia numerosa, pagan entradas rebajadas” (Hurtado y Román, 1980, p.77).

Además, a raíz de lo anterior es importante considerar que estas compañías, en su mayoría, se instalaron en salas que se ubicaban en la zona centro de la ciudad de Santiago cuya capacidad era de hasta 200 butacas, por ende, tanto por el emplazamiento como por la disponibilidad del espacio, la asistencia tendió a ser limitada y con un público “homogéneo” socialmente. En este escenario, pongamos por caso la capacidad de butacas, la media de público estimada que asistió sus funciones y el cobro establecido por cuatro compañías teatrales del período.

Ictus, al momento del estreno de *La Mar estaba serena*, los boletos desde martes a viernes tenían un valor de \$250, elevándose a \$350 el sábado y festivos, ya que, en días domingo no realizaban funciones. Por su parte, los estudiantes tuvieron precio rebajado a \$100. Ictus es a la fecha la compañía de más larga trayectoria (28 años), establecida en la sala la Comedia que contaba con una capacidad de 194 butacas, además poseía una media de público estable, cuya expectativa mínima es de 25.000 personas por obra. Por su parte, el grupo la Feria fundado en 1977 por los actores Jaime Vadell y José Manuel Salcedo —ambos ex integrantes del Ictus— tuvieron un inicio relativamente exitoso y, a la vez, polémico a causa de la clausura y posterior incendio del teatro-carpa en el cual montaron su primera obra *Hojas de Parra*. Posteriormente, se presentaron en teatros de parroquia primero en Don Bosco con *Bienaventurados los pobres* y, luego, en Lo Barnechea con capacidad de 130 butacas, en este espacio tuvieron un público

²⁸ Como señalan Hurtado y Moreno (1982) “el problema de la cantidad de público es un tema ligado a la sobrevivencia de estos grupos, los que no sólo no cuentan con subvención alguna para desempeñar su trabajo, sino que más aún son requeridos tributariamente” (Hurtado y Moreno, 1982, p.11).

medio de 7.500 espectadores. El valor establecido de las entradas fue de \$200 para público general y \$70 para estudiantes. La Vocina, compañía formada con algunos ex integrantes del Aleph cuyo primer estreno fue la creación colectiva *El cateo de la Laucha*, obra que fue presentada en Café Ulm, lugar ubicado en el centro de Santiago, que contaba con capacidad para 80 butacas, esta compañía tuvo una media de 2.500 espectadores. Las entradas tenían un valor de \$180 para adultos y \$120 para estudiantes. Mientras, que la compañía de teatro Pedro de la Barra formada por actores de trayectoria universitaria, ex integrantes del DETUCH y de TEKNOS, principalmente. Su primera obra *Carrascal 4000* fue presentada en la sala Del Ángel que constaba de 180 butacas. Esta compañía funcionó mediante convenios con empresas y organizaciones de base, por lo que, el precio correspondió a \$100 con convenio, \$200 de martes a viernes, y \$250 sábado y domingo. (Hurtado y Moreno, 1982, pp.12-16).

Por otro lado, es importante observar el rol que cumplieron los medios de comunicación en la “captación” de posibles espectadores sea por la alta convocatoria que generan con su publicidad o por el contrario la escasa o nula información difundida. En el caso de estos grupos no hubo una cobertura que permitiera una promoción e información adecuada para un eventual incremento de espectadores “se observa el poco espacio promocional que se les da a este tipo de actividades culturales en la prensa y en la distorsión de su proposición estética y de significados que realizan algunos medios” (Hurtado y Moreno, 1982, p.11). Sin embargo, existió prensa alternativa a la oficial que se encargó de difundir todo tipo de manifestación artística creada en el período permitiendo con ello abrir canales de difusión, en los cuales se registran afiches, reportajes, crónicas, críticas, entre otros escritos. Es el caso de la revista *La Bicicleta* (1978-1990), *Apsi* (1976-1989) y *Análisis* (1977-1993), principalmente.

Según cifras entregadas mediante estudios de campo realizado por investigadores del Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística (CENECA), a saber, María de la Luz Hurtado, Carlos Ochsenius, José Román y María Elena Moreno, algunos de los montajes que han logrado una mayor afluencia de público en el transcurso de la primera década de dictadura cívico-militar, entre 1976 y 1981 contemplan (*Ver tabla n°2*).

Tabla 2:

Sobre la exhibición

Año	Nombre Obra	Cantidad (espectadores)
1976	1) Pedro, Juan y Diego	55.000
1978	2) El último Tren	22.000
1978	3) ¿Cuántos años tiene un día?	28.000
1978	4) Lo crudo, lo cocido y lo podrido	25.300
1979	5) Tres Marías y Una Rosa	50.000
1979	6) Lindo País con esquina vista al mar	28.000
1980	7) Carrascal 4000	29.500
1981	8) La Mar estaba serena	40.000
1981	9) Álamos en la azotea	18.700

Tabla 2: Este cuadro se confeccionó a partir de datos obtenidos de investigaciones de María de la luz Hurtado, Carlos Ochsenius, José Román y María Elena Moreno (Hurtado y Ochsenius, 1980; 1982; Hurtado y Román, 1980; Hurtado y Moreno, 1982).

En general, a pesar de las restricciones que impuso la dictadura no se logró mermar la actividad teatral independiente, su capacidad de convocar y reunir fue superior y fue capaz de articularse como parte de un movimiento artístico-cultural disidente que logró resistir desde su arte, y sus espectadores fueron un elemento clave en el trayecto, pues, como explica Grinor Rojo (1985) “quienes asisten a tales funciones son individuos que saben muy bien lo que quieren, que entienden que el teatro les suministra un lugar y una voz y que por eso y para eso están ahí” (p.48). En este escenario sociocultural hubo montajes que lograron sobrepasar el nivel habitual de personas que concurrieron al teatro, ya que, “la expectativa media transitaba entre los 7 mil y 15 mil personas” (Hurtado y Moreno, 1982, p.10), lo cual les permitió obtener una considerable presencia artística en el país, que no pasó desapercibida por las autoridades quienes buscaron la forma de mermar su éxito en el medio²⁹ (Hurtado y Moreno, 1982; Rojo, 1985; Salas, 2011).

Las y los teatristas no solo se encargaron de visibilizar lo que se vivía en el día a día en el país, sino también ofrecieron sus espacios para el diálogo y la reflexión con la finalidad de resistir juntos los vejámenes de la dictadura.

Compartir públicamente, en espacios teatrales (aunque un poco underground) códigos de rechazo al régimen y su discurso dominante, y

²⁹ Aunque, cabe destacar que tales cifras no se acercan a lo logrado por el teatro espectacular de Tomás Vidiella o Casino las Vegas cuyos montajes *El violinista en el tejado* y *Cabaret Bijoux* sobrepasaron los 120.000 espectadores (Hurtado et al., 1982, pp.44-45).

de compañerismo con los otros alrededor, en el escenario y en el público. Fue una forma de unir nuevamente las identidades públicas y las privadas para lograr una sensación de pertenencia a una causa colectiva, combatiendo el aislamiento impuesto por el régimen. Traducir el sentido de un significante prohibido a otro aceptable para sentir la complicidad en la transgresión de la censura fue algo que la sociedad realizó por un acuerdo sin palabras, en un mecanismo extremadamente tenso durante las representaciones teatrales (Hurtado, 2000, p.54).

CAPÍTULO III. MARGINALIDAD EN CHILE DURANTE LA DICTADURA CIVICO-MILITAR REPRESENTACIONES A TRAVÉS DE LA DRAMATURGIA. LOS CASOS DE *PEDRO, JUAN y DIEGO* (1976), *EL ÚLTIMO TREN* (1978) y *HECHOS CONSUMADOS* (1981).

Ictus y David Benavente

La compañía de teatro Ictus tiene sus orígenes en 1955 cuando un grupo de estudiantes que provenían de diferentes generaciones del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica (TEUC), decidieron tomar distancia de la política de producción teatral que caracterizaba a la institución, optando por desertar de ella y abandonar su casa de estudios. Este grupo estuvo conformado por Mónica Echeverría, Paz Irrázaval, Julio Retamal, Enrique Escuto, Irene Domínguez, Carlos Cruz-Coke, y su profesor Germán Becker; quienes eligieron continuar por un rumbo diferente, aventurándose en la experimentación de nuevas formas de “pensar” y “hacer” teatro en Chile (Teatro & Memoria: la mesa de los fundadores, 2016). Sus inicios estuvieron marcados por altibajos que fueron sorteados a través de los años en la medida que lograron experiencia; en este ámbito el ingreso de nuevos integrantes, en su mayoría, de formación universitaria o que provenían de compañías y/o grupos teatrales (profesionales o aficionados) cumplió un rol fundamental que les permitió posicionarse como una de las compañías independientes más importantes en la escena nacional, y que cuenta a la fecha con una trayectoria que se extiende por más de sesenta años, siendo una de las más longevas en el país. La compañía se encuentra instituida jurídicamente desde 1959 e instalada desde 1962 en la sala “La Comedia”, ubicada en el Barrio Lastarria Merced #349, en el centro de la ciudad de Santiago. En términos administrativos Ictus funcionaba mediante el sistema de cooperativa³⁰, se financiaba por ingresos de la taquilla y por el aporte de familiares, amigos y/o interesados en el quehacer teatral (Hurtado y Ochsenius, 1980). Desde su fundación, por Ictus han transitado —además de sus miembros fundadores— Claudio Di Girolamo, Nissim Sharim, Jaime Celedón, Julio Yung, Jorge Díaz, Delfina Guzmán, Nelson Villagra, Shenda Román, Jaime Vadell, Jorge Gajardo, Maité Fernández, entre otros (Teatro Ictus, 2019).

³⁰ Las cooperativas son entidades autónomas de individuos que se unen de forma voluntaria con la intención de satisfacer sus necesidades económicas, culturales y/o sociales mediante una corporación de propiedad conjunta, cuyo control es democrático. A diferencia de una empresa, en el cual siempre hay uno o más dueños, las cooperativas no tienen propietarios (o, dicho de otro modo, todos sus socios son los propietarios de la entidad). Esta definición se encuentra disponible en <https://definicion.de/cooperativa/>.

En sus primeros años entre 1956 y 1959³¹ que se traduciría como una primera etapa del Ictus tras su salida del TEUC, se definió por la “búsqueda de repertorio” en que se propusieron “configurar una línea artística definida”, esto es, la proyección de un tipo específico de obras teatrales que les permitiese identificarse en el medio artístico y cultural (Hurtado y Ochsenius, 1980, p.13). Inicialmente se proyectaron para trabajar una temporada de tres años, en el primero su repertorio se compondría de teatro griego en el que estrenaron su primera obra, la tragedia de Esquilo *Las suplicantes*, presentada en un festival de teatro que se realizó en Concepción en 1956, el segundo año sería teatro español, y finalmente teatro chileno. Además, de las funciones realizarían paralelamente talleres de estudio y docencia. Pero, al término del primer año se produce la salida de su director Germán Becker, por motivos personales, lo que devino en la reestructuración del Ictus quedando a cargo del actor Jaime Celedón; abriendo otro ciclo de nuevas propuestas temáticas y estéticas en la compañía (Teatro & Memoria: la mesa de los fundadores, 2016).

La segunda etapa se desarrolló entre los años 1960 y 1969³² período en que se instalaron en la sala La Comedia, posicionándose como una compañía teatral

³¹ Además, de *Las suplicantes*, en este período estrenan: En 1956: *La tertulia de los dos hermanos* (Autor: Mónica Echeverría. Director: Mónica Echeverría). En 1957: *La paloma y el espino* (Autor: Jorge Díaz. Director: Colectiva Teatro Ictus), *Cuando los ángeles hablaban con los hombres* Autor: Anónimo medieval. Director: Vitorio di Girólamo). En 1958: *El milagro del aprendiz charlatán* (Autor: Henri-Gheon. Director: Tobías Barros). En 1959: *La cantante calva* (Autor: Eugene Ionesco. Director: María Elena Gertner) (Teatro Ictus, 2019).

³² En este período se registran una mayor cantidad de estrenos de la compañía, con un total de 39. En 1961: *La alondra* (Autor: Jean Anouilh. Director: Etienne Frois), y *Asesinato en la catedral* (Autor: Thomas S. Elliot. Director: George Elliot). En 1961: *Réquiem para un girasol* (Autor: Jorge Díaz. Director: Jaime Celedón), *La princesa Ahoí* (Autor: Yukio Mishima. Director: Mónica Echeverría), *Jacobo o la sumisión* (Autor: Eugene Ionesco. Director: Julio Retamal), *El cuidador* (Autor: Harold Pinter. Director: George Elliot), y *El cepillo de dientes* (Autor: Jorge Díaz. Director: Claudio Di Girólamo). En 1962: *El zoológico* (Autor: Edward Albee. Director: Charles Elssesser), *El velero en la botella* (Autor: Jorge Díaz. Director: Claudio Di Girólamo). En 1963: *El lugar donde mueren los mamíferos* (Autor: Jorge Díaz. Director: Jaime Celedón), *Sabor a miel* (Autor: Shelagh Delaney. Director: Charles Elssesser), *Los grillos sordos* (Autor: Jaime Silva. Director: Mónica Echeverría), *Chumingo y el pirata de lata* (Autor: Mónica Echeverría y Jorge Díaz. Director: Mónica Echeverría). En 1964: *El tigre y las dactilógrafas* (Autor: Murria Schisgall. Director: Mónica Echeverría y Luis Poirot), *Variaciones para muertos de percusión* (Autor: Jorge Díaz. Director: Claudio Di Girólamo), *Pedrito y el lobo* (Autor: María de la Luz Uribe. Director: María Luisa Pérez), *Otelo* (Autor: William Shakespeare. Director: George Elliot), *Auto de la compasiva* (Autor: Ariano Suasuna. Director: Jaime Celedón), *Cuentos de reyes* (Autor: María de la Luz Uribe. Director: María de la Luz Uribe), *Serapio y la hierbabuena* (Autor: Jorge Díaz. Director: Mónica Echeverría), y *La visita de la vieja dama* (Autor:

profesional estable. Se produjo un nuevo recambio generacional, al elenco original se incorporaron Jorge Díaz, George Elliot, Nissim Sharim, Delfina Guzmán, Nelson Villagra, Shenda Román, Jaime Vadell, entre otros. En ese escenario, el dramaturgo Jorge Díaz fue trascendental en el proceso de articular y desarrollar una línea artística definida; en que se buscó experimentar en nuevas formas de construcción dramática, en términos temáticos y estéticos. En ese contexto, se acercaron a un teatro más psicológico y existencialista, y al uso de recursos expresivos como el humor (Hurtado y Ochsenius, 1980, pp.16-19). Sin embargo, a finales de la década del sesenta el grupo comenzó a manifestar su interés por aproximarse a un teatro de tipo “contingente”, es decir, más realista y acorde a los procesos históricos y sociales en el país, pues como afirma Claudio Di Girolamo: “no teníamos voz propia hasta ese momento” (como se citó en Hurtado y Ochsenius, 1980, p.21). En este contexto, también jugó un rol clave la crisis que se estaba viviendo en el ámbito teatral, a causa de la escasez de autores y de obras, lo que devino en que el grupo expresara su voluntad por llevar a escena montajes creados en colaboración, que les permitía articular y concretar sus inquietudes artísticas. Así surge su primera obra concebida bajo la metodología de creación colectiva *Cuestionemos la cuestión* (1969), que les permitió consolidar un modo de creación ya insinuado en obras de fines de este período en tanto método de trabajo, invención y puesta en escena que se convirtió en una característica estética definitoria del Ictus (Teatro Ictus, 2019). Asimismo, en ese momento no solo tenían presencia en teatro sino también en televisión con *La Manivela* (1968-1973) programa de corte humorístico que les permitió llegar a mayor cantidad de espectadores y, a la vez, más diversos

Frederich Durrenmannt. Director: Jaime Celedón). En 1965: *El gallo quiquiricó* (Autor: Mónica Echeverría. Director: Mónica Echeverría), *Fahrenheit 451* (Autor: Ray Bradbury. Director: Claudio Di Girólamo), *La mañana* (Autor: Ann Jellicoe. Director: Víctor Jara), *El nudo ciego* (Autor: Jorge Díaz. Director: Jaime Celedón). En 1966: *Libertad Libertad* (Autor: Flavio Rangel y Millor Fernández. Director: Claudio Di Girólamo), *Billy, el mentiroso* (Autor: Hall y Waterhouse. Director: Gustavo Meza), *El círculo encantado* (Autor: Mónica Echeverría (adaptación de *El círculo de tiza caucasiano*). Director: Mónica Echeverría), *La lenta danza hacia el patíbulo* (Autor: William Hanley. Director: Jaime Celedón). En 1967: *La fiaca* (Autor: Ricardo Talesnik. Director: Jaime Celedón), *Humor para gente en serio* (Autor: Alejandro Sieveking y Luis Poirot, basada en tiras cómicas de Jules Pfeifer. Director: Luis Poirot). En 1968: *El verano* (Autor: Félix Weingarten. Director: Mónica Echeverría), *Malcom X* (Autor: Hiber Contreras. Director: Jaime Celedón), *Introducción al elefante y otras zoologías* (Autor: Jorge Díaz. Director: Jaime Celedón), *Para saber y contar* (Autor: Maité Fernández. Director: María Luisa Pérez). En 1969: *Las sillas* (Autor: Eugene Ionesco. Director: Andrés Rillón), *La escalera* (Autor: Charles Dyar. Director: Walter Mayerstein), *¿A qué jugamos?* (Autor: Carlos Gorostiza. Director: Andrés Rillón), y *Cuestionemos la cuestión* (Autor: Creación Colectiva Teatro Ictus. Director: Colectiva Teatro Ictus) (Teatro Ictus, 2019).

socialmente. Además, les brindó la experiencia necesaria para incursionar en otros proyectos en formato audiovisual; y con ello obtener un soporte económico para financiar la actividad teatral³³. Pero, tras el golpe de Estado el programa fue cancelado para reaparecer dos años más tarde durante una temporada en 1975, año en el que nuevamente fue sacado del aire.

Una tercera etapa se desarrolló entre 1970 y 1979³⁴ en medio de dos momentos históricos importantes, por un lado, la llegada de Salvador Allende a la presidencia en 1970 y, por el otro, su derrocamiento a causa del golpe militar en 1973 perpetrado por las FF. AA y de Orden al mando del general Augusto Pinochet; a partir de allí, se desataron las formas más violentas del Estado contra la sociedad civil. En ese contexto, en el teatro se cumplió una función política, social, y cultural importante, al reflexionar, denunciar y criticar lo que estaba sucediendo en Chile. En el caso particular del Ictus no fue afectado mayormente como otras compañías y grupos teatrales de la época, a pesar, de las acciones que las autoridades llevaron en contra de la actividad teatral; al contrario, lograron mantenerse estables y consolidar un amplio repertorio, aunque no sin dificultades. La pérdida de la subvención estatal y su participación en televisión significó para la compañía depender exclusivamente del ingreso de la taquilla, cuyos montajes lograron con éxito una amplia convocatoria que les ayudó a mantenerse en escena. Pero, en 1976 tras el éxito de la obra *Pedro Juan y Diego*, la compañía sufrió una baja importante dos de sus integrantes; los actores Jaime Vadell y José Manuel Salcedo decidieron irse y fundar otra compañía teatral independiente: “La Feria”.

³³ Entre otras producciones en formato audiovisual de la compañía, se destacan: *Horacio, Corazón de Chileno* (1978); *Música y Palabras* (1979); *Toda una vida* (1980); *Cualquier día* (1980); *Vivienda y familia popular* (1980); *Cuestión de Ubicación* (1981); *Romance para el otro Santiago* (1981); *Candelaria* (1981); *Una Encuesta* (1982); *Historia de un roble seco* (1982) (Tohá, 1982, p.374).

³⁴ En 1970: *Hablemos a calzón quitado* (Autor: Guillermo Gentile. Director: Jaime Celedón), *Los ángeles ladrones* (Autor: Jorge Díaz. Director: Mónica Echeverría), *Todo en el jardín* (Autor: Edward Albee. Director: Claudio Di Girólamo). En 1971: *¿Qué harán ustedes este año?* (Autor: René Enhi. Director: Colectiva Teatro Ictus). En 1972: *Guatapique* (Autor: Mónica Echeverría. Director: Mónica Echeverría), *Tres noches de un sábado* (Autor: Luis Alberto Cornejo, Patricio Contreras, Alfonso Alcalde y Teatro Ictus. Director: Claudio Di Girólamo). En 1974: *Nadie sabe para quién se enoja* (Autor: Creación Colectiva Teatro Ictus. Director: Jaime Vadell). En 1976: *Pedro, Juan y Diego* (Autor: David Benavente y Teatro Ictus. Director: Colectiva Teatro Ictus). En 1978: *¿Cuántos años tiene un día?* (Autor: Colectiva Teatro Ictus. Director: Colectiva Teatro Ictus). En 1979: *Lindo país esquina con vista al mar* (Autor: Jorge Gajardo, Marco Antonio de la Parra, Darío Osses y Teatro Ictus. Director: Claudio Di Girólamo) (Teatro Ictus, 2019).

Pedro, Juan y Diego (1976)

Ictus y David Benavente estrenaron esta obra en la sala La Comedia el 26 de marzo de 1976, manteniéndose en cartelera hasta noviembre de 1977, con una exitosa recepción de parte del público, con una cifra estimada en 67. 938 espectadores a lo largo de todo el país. Este montaje contó con las actuaciones de José Manuel Salcedo (Pedro), Jaime Vadell (Juan), Nissim Sharim (Diego), Rubén Sotoconil (Don Carlos), Delfina Guzmán (Señora María), Gloria Münchmeyer (Mujer evangélica), y Cristián García Huidobro (Inspector de Obras). Mientras que, la escenografía e iluminación estuvo a cargo de Claudio Di Girolamo, y la producción por Sergio Freitas (Hurtado y Ochsenius, 1980, p.116). Sus funciones se realizaron de martes a viernes con un valor de \$20, en fines de semana (sábado y domingo) el precio de las entradas ascendía a \$30, igualmente en días festivos (*El Mercurio*, 26 de marzo de 1976)³⁵. Esta obra se inscribe en la tendencia teatral del *costumbrismo urbano* que busca realzar “los valores, costumbres, idiosincrasia, rasgos típicos, y lenguaje popular del mundo popular chileno, llamando la atención sobre su marginalidad, crisis y necesidades” (Hurtado, 2011, p.298).

Esta obra es considerada en la historiografía teatral como la primera creación colectiva de contingencia realizada en Chile después de la clausura de *Al principio existía la vida*, de la compañía de teatro El Aleph en noviembre de 1974. En ese sentido, esta obra abrió un espacio de reflexión crítica dentro del estrecho marco de represión y censura expresiva desatada por agentes del Estado (FF.AA. y de Orden) sobre la sociedad civil (Hurtado y Ochsenius, 1980). En palabras de Grinor Rojo (1985) *Pedro, Juan, y Diego* fue la primera obra que después del golpe de Estado “se atrevió a decir cosas” [...] Estaba claro lo que hacía falta: un teatro que se enfrentara críticamente a la contingencia (p.79). En ella, se puso en escena el problema del trabajo a causa de la crisis económica que afectó al país, y su impacto sobre la vida social, se presenta el caso de los trabajadores del P.E.M (Programa del Empleo Mínimo). En *Pedro, Juan y Diego* no solo nos encontramos con una obra que apela a la sensibilidad del espectador acerca del acontecer nacional, sino que también entrega dosis picarescas de humor, que logró que un tema tan delicado por esos días, como fue la cesantía, se expusiera abiertamente en el teatro y, a partir, de allí repercutiera en medios de comunicación que escasamente se habían pronunciado al respecto.

³⁵ Ver portada del programa de mano de *Pedro, Juan y Diego* (1976) en la sección de anexos.

Sobre el montaje la prensa le otorgó una cobertura considerable, a pesar, del férreo control que existía en los medios de comunicación. En dicho escenario — como se explicó con anterioridad— Ictus en ese momento es una de las compañías teatrales independientes de más larga trayectoria en el país, con presencia no solo en teatro, sino también en televisión por el programa *La Manivela*, que les permitió llegar a una mayor cantidad de público; y también, contar con cierto grado de apoyo publicitario, en especial, de la prensa escrita pues “la legitimidad que ha logrado el grupo en el medio social y cultural ha hecho menos probable la acción de eventuales sanciones disciplinarias en su contra” (Hurtado y Ochsenius, 1980, p.24).

Sin embargo, tras su estreno Luis Manuel Fernández (1976) realizó una dura crítica aludiendo a su “evidente” contenido político de carácter “propagandista”, algo habitual según el autor en las creaciones teatrales de los últimos años, en especial, acusa la figura “estereotipada” que se presenta sobre la sociedad chilena.

En el artículo titulado “*Realismo, humor y ... Mensaje*” publicado en el diario *El Cronista*, el autor comenta:

Conceptualmente la obra se encuadra en el género —ya clásico— de los textos “con mensaje”. Siempre el mismo basados en la dinámica de la lucha de clases como motor del accionar humano, cuya paternidad a través de los numerosos autores que traducen la doctrina comunista a la actividad dramática, radica en los documentos básicos del marxismo. En tal sentido, los factores esenciales de la propaganda marxista —tal como se han explotado en Chile— siguen siendo los de siempre: el sector patronal representado en un personaje profundamente antipático y prepotente, y en su manifestación secundaria por el capataz pusilánime y abusador (el “apatronado” en la jerga que durante tantos años regló en nuestro país el juego de los odios); y por otro lado, los trabajadores, siempre víctimas, oscilando entre la rebeldía sin solución y la timidez paralizante, tal como se los presenta habitualmente en la dialéctica de la propaganda de izquierda. Es decir, el doble estereotipo se mantiene sin variaciones. En esencia, el asunto resulta panfletario y, como tal, falaz (p.31).

En tanto, otros medios de la época se refieren a la bien lograda calidad estética de la obra, tanto del texto como de la puesta en escena, y también la positiva recepción de parte del público, pues en sus primeros días de estreno, este montaje logró con éxito llenar la sala La Comedia.

El grupo de teatro Ictus estrenó el viernes *Pedro, Juan y Diego* obra de creación colectiva con asistencia dramática de un joven autor, David Benavente. Resultado, un entrenamiento de alto vuelo, con magnífico material para una verdadera obra teatral de autor, con los ingredientes que son inherentes ya al estilo de este conjunto y un profundo espíritu de observación y aprovechamiento de las perspectivas reales de cada uno de sus integrantes ... *Pedro, Juan y Diego* es un documental, armado, con frases, situaciones, y personajes, fabricados teatralmente sobre bases reales, bien observadas, por cada uno de los integrantes del equipo (*Las últimas Noticias*, 29 de marzo de 1976, p.30).

A través del desarrollo de la obra se podrá apreciar la excelente caracterización de cada uno de los personajes sacados de la realidad chilena misma. La sinceridad y la sencillez con que se plantean las situaciones harán que el público tome cariño a cada uno de los personajes ... Valores como la solidaridad humana, la amistad, el amor dejan en claro que son los únicos que redimen al hombre. Sin duda *Pedro, Juan, y Diego* será otro acierto del grupo Ictus que junto con entretener y hacer reír demostrará que a pesar de los problemas el chileno practica el refrán: “al mal tiempo buena cara” (*Qué Pasa n°26*, 15 de abril de 1976, pp.60-61).

En esta obra se abordan los efectos de la crisis económica en la sociedad centrándose en el tema de la cesantía, aludiendo principalmente a la situación de precariedad laboral en la cual se encontraban los trabajadores del PEM; programa que se comenzó a implementar a partir de marzo de 1975, como medida para compensar los altos índices de desempleo en el país. Su administración operó desde la dirección general de División de desarrollo comunitario y social del Ministerio del Interior, y su implementación quedó a cargo de las municipalidades. En dicho programa, se estableció que el trabajo no debía exceder las 15 horas semanales (en teoría porque en la práctica se exigió jornada completa); mientras que la remuneración fue un tercio del ingreso mínimo al que, en un principio, solo podían acceder jefes de hogar y aquellos que tuviesen mayor período de cesantía. Además, quedaban desprovistos de derechos laborales, al no ser considerados como empleados del Estado, por lo que, “no gozarían de “estabilidad, propiedad del empleo ni de indemnización por el término del trabajo. Tampoco tendrían derecho a asignación familiar, ni de colación o de movilización” (Ruiz-Tagle y Urmeneta, 1984, pp.14-15).

Al respecto, el sociólogo Ernesto Tironi (1990) explica que entre 1973 y 1978 alrededor de:

Cien mil funcionarios del sector público fueron bruscamente sacados de sus puestos y muchos de ellos pasaron a la condición de “nuevos empresarios”, para fracasar en el empeño y terminar como taxistas; decenas de miles de obreros, después de transitar por la cesantía, desembocaron en el comercio; antiguos empresarios cerraron sus fábricas para volcarse a la importación, terminando en la quiebra” (p.25).

Precisamente, este es el tema principal de la obra, Pedro es albañil, Juan es comerciante y Diego es funcionario público, todos desempleados y que encuentran en el rubro de la construcción una posible salida para sus problemas económicos.

En cuanto a la estructura dramática de la obra ésta consta de siete personajes, tres protagónicos (Pedro, Juan y Diego), y cuatro secundarios (Don Carlos, Señora María, Mujer Evangélica y Juan Eduardo, el inspector de obras). El texto dramático se compone de dos actos, sin cuadros. El primero, se define por el esfuerzo de tres trabajadores que deben construir un muro de contención, pero solo uno de ellos — Pedro— es el único albañil que cuenta con la preparación y experiencia suficiente. En cambio, Juan y Diego no pertenecen al rubro de la construcción, pero al no encontrar oportunidades laborales en áreas afines en las que se desempeñaban, deben optar por este empleo; pero con ayuda e indicaciones de Pedro aprenden y se apoyan. En este trabajo, son expuestos constantemente a accidentes, habitando el lugar en paupérrimas condiciones, y enfrentándose a una serie de problemas para edificar un muro de contención; los materiales no llegan, reciben órdenes confusas y son maltratados. Este acto está marcado por la denuncia y la crítica en contra de este sistema de trabajo, por el cual reciben el salario mínimo para subsistir. En el segundo acto, a pesar de no contar con los materiales suficientes para levantar el muro, deciden usar toda su creatividad y recursos disponibles en el lugar para lograrlo, demostrando que ante la adversidad pueden llevar a cabo su cometido. Al finalizar, se les indica que la obra está mal planteada y que deben derribar el muro, se resisten y de todos modos deciden inaugurarla. Por último, en cuanto al lenguaje teatral, se utilizó un estilo informal (coloquial), se observa la presencia de palabras soeces en el discurso de los personajes (“puta”, “maricón”, “huevón”, entre otras).

La acción toma lugar en un sitio eriazo, al costado derecho se observa una casa de población marginal, de material ligero, un parrón, una artesa para lavar la ropa, algunos pisos y una llave de agua. Todo el escenario está cubierto de tierra,

ripio y bolones de piedra... (Benavente, 2005, p.51). El primer acto comienza con los tres protagonistas Pedro, Juan, y Diego acarreando bolones de piedra desde el foyer hacia el escenario, el diálogo que se suscita en los personajes se centra en revelar los accidentes a los cuales se ven expuestos; a causa de no contar con requerimientos básicos para trabajar en construcción, por ejemplo, carretillas u otro medio, por lo que, deben utilizar sus manos, sin guantes para protegerlas. Es el caso, de Diego que por defender sus pertenencias (una maleta) de un joven cesante que se encuentra en el lugar, se lastima con uno de los bolones de piedra que cae en su pie. Juan se muestra sobrepasado y molesto por esta situación.

En este escenario, los personajes están constantemente fatigados, cansados y hastiados, de sentirse obligados a realizar aquellas labores en esas condiciones para no perder su trabajo. Este hecho queda de manifiesto en un fuerte altercado de Juan con Don Carlos, éste reclama y exige mejores condiciones laborales, en términos de seguridad. Sin embargo, Don Carlos se muestra totalmente indiferente ignorando las acusaciones de Juan, quien persiste en denunciar esta situación en reiterados momentos del primer acto. Ante tal situación Don Carlos se resiste y amenaza con despedirlo.

JUAN: Acarreando piedras de allá para acá y de aquí para allá, sin saber para qué. Y sin guantes, más encima.

PEDRO: Cuando yo era jefe de obras, llegaba media hora antes para tener todo preparado.

JUAN: (A DON CARLOS) ¿Y? ¿Qué dice el irresponsable?

DON CARLOS: ¡Y usted qué se mete!

JUAN: ¿Y usted dónde se mete los guantes? Mire cómo tengo las manos ... (Extiende las palmas mostrándoselas)

DON CARLOS: Manos de señorita. De homosexual. No habís trabajado en tu vida con las manos.

JUAN: Por eso necesito guantes.

DON CARLOS: ¿Sabís qué más? Se acabaron los guantes.

JUAN: En todas partes dan guantes. En la municipalidad, dan guantes. Aquí no más no dan guantes. ¿Y qué es lo que hace con los guantes? Se chupa los guantes. Los vende y se toma la plata. Llega atrasado y sin guantes, más encima.

DON CARLOS: (Refiriéndose a DIEGO) No alega el caballero, aquí, y alegai vos.

JUAN: ¿Y los zapatos de seguridad?

DON CARLOS: Medio peligro que pasan aquí.

JUAN: Al jefe, aquí (*Señala a DIEGO*), se le cayó una media piedra. Por poco le aplasta un dedo.

PEDRO: (*A DIEGO*) ¡Dígale! ¡Dígale!

DIEGO: No, si no es nada ... (Benavente, 2005, p.52).

Diego prefiere callar su malestar físico y emocional por el accidente en el que se vio implicado, no podía permitirse perder su trabajo incluso si eso significaba soportar maltrato y humillaciones. Don Carlos ni siquiera siente empatía por lo sucedido, se muestra incrédulo y con frialdad ante las acusaciones de Juan; su preocupación se centra solo en que el trabajo se realice, y no en el bienestar de los trabajadores. Juan insiste, le acusa de no cumplir con la entrega de materiales necesarios para llevar a cabo la construcción del muro, pero Don Carlos le recuerda que hay más personas esperando por una oportunidad laboral.

JUAN: ¿Dónde te metís los guantes, viejo maricón?

DON CARLOS: Hay más de doscientos chascones haciendo cola en la oficina, esperando trabajo. Así es que ándate con cuidadito. (Benavente, 2005, p.55).

En relación con la construcción a los obreros se les encarga edificar un muro de contención, Pedro quien trabajó como maestro albañil durante años, se muestra perfectamente capacitado al momento de leer el plano entregado por Don Carlos. En el identifica algunos errores respecto a las orientaciones en las cuales debe realizarse la construcción, y le explica que es imposible levantar un muro siguiendo esas indicaciones.

DON CARLOS: Cómo va a estar mala, si lo hizo un ingeniero.

PEDRO: Mire Don Charly, los ingenieros calculistas me mandaban a llamar a la oficina para que les leyera el plano y no voy a saber de lo que estoy hablando. ¿Dónde está el norte, ejemplo, aquí en el plano?

DIEGO: (*Mostrando en el plano*) El norte tiene que estar para allá...

JUAN: Pa'llá está la cordillera.

DON CARLOS: La cordillera está pa' Rancagua.

JUAN: ¡Putas que anda perdido! ¡Si Rancagua está para el sur!

DON CARLOS: ¡Claro que está para el sur! De Rancagua, para el lado de la mina El Teniente está la cordillera. En cambio, de aquí, ¿pa' dónde está la cordillera? No se ve por el esmok. Entonces, ¿cómo va a saber uno pa' dónde está el sur o el norte? (*A DIEGO*) ¿O no, dice usted?

DIEGO: Los cuatro puntos cardinales siempre han sido los mismos.

JUAN: ¡Putas, la media novedad!

PEDRO: El norte está para allá, o sea que está huevá está al revés. (A *DON CARLOS*) ¿Qué me dice?

DON CARLOS: Que la ponga al derecho (Benavente, 2005, pp.53-54).

Una de las lecturas que puede hacerse a este fragmento tiene que ver con quiénes se suponía debían dirigir eficientemente el país, y que en el texto dramático se presentan bajo la apariencia de sujetos que no saben siquiera para dónde está el norte, provocando confusiones a los obreros dando órdenes absurdas inclusive ridículas que son detectadas por Pedro, que denuncia desde el primer momento las irregularidades que posee el plano, y que prevé que la construcción no va a resultar. Por su parte Don Carlos insiste en qué bajo esas condiciones deben levantar el muro:

PEDRO: Esta cuestión está mal, no se puede hacer así.

DON CARLOS: Ésta es la orden del día. Aquí está el oficio con la providencia...” (Benavente, 2005, p.54).

Juan Eduardo Cirlot (1992) señala que el muro entendido como símbolo posee múltiples significados depende del contexto en cual sea utilizado; conforme a ello, de acuerdo con el momento histórico en cual fue creado el texto dramático y los elementos que se han abordado “puede expresar la idea de impotencia, detención, resistencia, situación límite” (p.316). En se sentido, los personajes fueron obligados abandonar sus antiguos empleos a causa de una situación límite que les empujó a ello, es decir, el golpe de Estado y las medidas que se tomaron para llevar a cabo el proceso de “reconstrucción nacional”, con la instalación del modelo neoliberal y la cruda crisis económica que se desató a raíz de ello. El muro como afirma el autor puede significar también esa sensación de impotencia que se manifiesta en los sentires de los personajes al ser explotados, denigrados y humillados mostrándose nostálgicos sobre un pasado que para ellos fue mucho mejor.

Siguiendo a Grinor Rojo (1985) la edificación de este muro de contención podemos entenderla también desde la alusión a la “contención” como metáfora para referirse a la finalidad que tiene el Programa del Empleo Mínimo (PEM), que el autor describe como “apaciguamiento”, pues:

Nunca estuvo destinado a darles trabajo para suprimir su miseria totalmente, sino que su finalidad verdadera es la de mitigar, amortiguar,

la de dar salida provisional a un estado de desesperación que si no lo contienen así tendrían que contenerlo de un modo más difícil y a un costo de vida más alto. Esto es con la ayuda de las armas y el derramamiento de sangre (p.78).

Sin embargo, a pesar de las precariedades en que se encuentran, buscan la manera de generar ingresos para poder vivir en mejores condiciones, pues lo que ganaban no les permitía cubrir sus necesidades básicas. En el caso de Pedro, desde muy joven aprendió del oficio de la albañilería debido a su padre —según versa su relato— trabajó 17 años en la firma Pérez-Cotapos hasta que quebró y sus dueños se fueron a Venezuela, a él le ofrecieron la oportunidad de irse con ellos, pero la rechazó y decidió quedarse en Chile. Al obtener la oportunidad de encontrar este trabajo, recurre a una segunda opción para lograr cubrir sus gastos, un “pololo” en la casa de un “gringo” y una “japonesa” —la señora Okinton— que consistía en la construcción de una pieza. Pero le despiden al presentarse sin sus herramientas, las cuales debió empeñar para pagar el arriendo de la casa, ya que debía alrededor de cinco meses de renta.

Diego y Juan le proponen a Pedro enviar una carta a la señora Okinton para recuperar su trabajo. Juan propone escribirla en inglés para dar más “solemnidad” a la misiva. En esta escena se refieren a temas como la cesantía y el hambre, nombradas cuatro veces la palabra “cesantía” y tres veces “hambre”, lo cual se puede leer en el siguiente fragmento:

PEDRO: “Querida señora Okinton...”

DIEGO: “Dear missis Okingtoun...”

PEDRO: “Diar misis Okintoun... Cesantía obligada...”

DIEGO: “Obligated”

JUAN: “Obligueited...” ¡Putas que es chivero!

PEDRO: ¿Y cómo se dice “cesantía”?

DIEGO: “Cesanty”

PEDRO y JUAN: “¡Sesanti!” ¡Putas que es chivero!

PEDRO: “Cesantía obligada me ha lanzado...”

DIEGO: “Has determined”

PEDRO: ¿Y eso, ¿qué significa?

DIEGO: Ha determinado.

JUAN: Es igual esta custión.

PEDRO: “Cesantía obligada ha determinado hambre obligada”.

DIEGO: “Obligated hungry”.

JUAN: “¡Obliguedited jangri!” Esto es igual al castellano, pues ñor...

PEDRO: O sea, que todos los idiomas son iguales.

DIEGO: Firmado: “Pedro...” ¿cuál es su apellido?

PEDRO: Águila.

DIEGO: “Peter Eagle”.

JUAN: “Iguel Clos”.

PEDRO: (*Leyendo el telegrama*) “Diar missis Okintoun. Obliguedited sesanti jas determained obliguedited jangri. Peter Iguel”. ¡Putá la huevá!
(Benavente, 2005, p.72).

En esta escena se muestra a un trabajador que ha sido maltratado y humillado, que se ha visto forzado a “suplicar” a sus jefes para que le hagan un préstamo para poder recuperar sus herramientas que le permitiría realizar el trabajo solicitado por ellos. Si bien, la escena es graciosa bajo la ilusión de un grupo de trabajadores que disfruta mofarse del idioma extranjero, no se puede obviar la evidente alusión a cómo afectó al país el nuevo modelo económico neoliberal. Estos trabajadores no solo fueron expulsados de sus trabajos habituales, también debieron insertarse en otros ajenos a ellos, es el caso de Juan y Diego. Además, de trabajar en condiciones precarias, hecho que se denuncia constantemente en la obra, y también por sueldos bajos que les obliga a buscar otros empleos adicionales; transitando en una atmósfera de inseguridad constante.

Juan vive una experiencia similar a la de Pedro que al no contar con el dinero suficiente para costear las verduras que vendía, debe empeñar su caballo que usaba para transportar la mercadería. Pero al no tener éxito en las ventas no logra reunir el dinero para recuperar a “Arturo” a quien consideraba “su socio”, el cual fue finalmente sacrificado.

JUAN: El Arturo, por ejemplo. O sea, el caballo de fuerza que yo tenía. Un día tuve que darlo en prenda pa’ sacar verdura, porque no tenía plata. Como nadie compra ninguna cosa, se me pudrió la verdura y no pude sacar al Arturo. Le metieron cuchillo y lo hicieron charqui. Ni un cuarto de kilo de charqui me convidaron, para recuerdo que fuera... (Benavente, 2005, p.98).

Diego cuenta con estudios universitarios (1 año de leyes), pero al no concluir la carrera ingresa a trabajar como administrador público, oficio del que fue despedido a causa de “reducción de personal”. Al quedar desempleado, forma una

sociedad con sus excolegas de la oficina con la finalidad de levantar un negocio de venta de embutidos, para ello se endeudan con la compra de un vehículo Toyota modelo frigidaire, que les servirá para vender sus productos en la rotonda Kennedy en Santiago.

DIEGO: ¡Tiene que ver! ¿No ve que estoy aquí mientras me llega la Toyota para el negocio de embutidos del sur, la sociedad con unos excolegas? Por eso escogimos el modelo frigidaire, para traer chunchules, longanizas, prietas, quesos de cabeza, y venderlo en Santiago. En la rotonda de la Kennedy nos pensamos instalar. ¿Sabe cuántos autos promedio pasan por la rotonda entre las ocho de la mañana y las ocho de la noche? 4.832, sin contar los camiones (Benavente, 2005, p.95).

En la obra se profundiza en las complejas condiciones de existencia de la mayoría de chilenos y chilenas en los primeros años de dictadura, en especial, por los altos índices de cesantía registrados, y su impacto sobre la vida social. En lo cotidiano los personajes se conocen, construyen lazos, comparten experiencias y aprendizajes de vida, se reúnen, beben, añoran, sueñan, ríen. De ahí que el tema del trabajo cobre un sentido mucho más amplio y profundo. Si bien, es una obra cargada de humor, este no es usado como un mero recurso para “hacer reír” y con ello “entretener” a los espectadores, más bien, como afirma Juan Andrés Piña (1976) esto respondería a “un estilo del tratamiento del conflicto y los personajes” (p.253) que permite que el relato sea más “digerible” para el público.

En el transcurso de la obra nos encontramos con personajes caricaturescos como el de doña María “la mudita” y la mujer “evangélica”, siendo la primera quien tiene mayor presencia dentro de la historia, pues, ella vive al lado de la construcción en donde trabajan Pedro, Juan y Diego. Desde el comienzo a Diego y Juan les llama la atención y les causa curiosidad el por qué la mudez de la señora María, Pedro explica que fue hace dos años “por un susto muy re’ grande que tuvo” (Benavente, 2005, p.58). Si se considera que la obra se estrenó durante el primer semestre de 1976, aproximadamente hace dos años sucedió el golpe de Estado. Por lo que, la razón de su “mudez” tiene estrecha relación con este evento, que la dejó sin poder hablar inmersa en un estado de miedo permanente. Algunos autores, entre ellos, Grinor Rojo (1985) y Lorena Salas (2011) consideran que este personaje sería una referencia a aquellos artistas que se han visto impedidos a manifestar públicamente su sentir y pensar.

La mujer evangélica aparece solo dos veces, además no llega a establecer vínculo alguno con ninguno de los trabajadores, pero sus discursos son realmente sólidos. En sus intervenciones se refiere a la señora María intentando explicar la razón de su mudez, la que se atribuye a la muerte de su mascota. Consideramos que esta explicación resulta ser una metáfora para referirse al golpe de Estado, y la violencia desatada en el país, que sumió a la sociedad en el silencio y la incapacitó para denunciar públicamente su dolor.

MUJER: Estamos aquí reunidos en este escenario de piedra para pedirle al Señor —¡Aleluya, hermanos!— Por la salud extraviada de nuestra hermana. La hermana tenía un animalito-perro que ella quería mucho porque lo había criado desde chico, como a un hijo. Un día, lo atropellaron frente a su casa y ella lo vio quedar destrozado bajo las ruedas del vehículo. La hermana tomó el cuerpecito de la bestia y lo llevó para adentro para enterrarlo, pero le quedaron las manos y el delantal manchados de sangre. Al día siguiente, se levantó muy temprano para terminar de lavar ropa. Y ahí fue cuando tuvo el percance. Echó a correr el agua para llenar la artesa, pero agua no salía. (*En ese momento, la SRA. MARÍA se acerca a la llave que está junto a la artesa y la abre, para ver si sale agua o sangre*) ¿Y qué es lo que salía? Vino salía. Vino rojo, como la sangre del señor —¡Aleluya, hermanos!—, y ella creyó que estaba soñando y abrió otra llave, pero también salía sangre. La sangre roja de su animalito muerto. Así fue como cayó enferma la hermana. Entonces, nosotros aquí reunidos en este escenario, te pedimos que le devuelvas la salud, porque ella no es culpable. Todos somos culpables porque miramos sin mirar, oímos sin escuchar, tocamos sin sentir. Devuélvesela, señor, porque, aunque somos viles indignos, tu palabra nos santifica (Benavente, 2005, p.76.)

También se observan referencias a personajes que resultan controversiales para la dictadura, es el caso de Clotario Blest mencionado en la obra debido a una experiencia que tiene Pedro con el gremio de la construcción en la cual trabajaba y, en donde, ayuda a mediar y a solucionar el conflicto. Creemos que no es azaroso utilizar la figura de este dirigente sindical quien luchó activamente por los derechos humanos, especialmente, de los trabajadores de Chile; referirse a él puede ser objeto de diversas y diferentes interpretaciones. Ahora bien, si nos remitimos a la acción dramática principal de la obra —que es el problema del trabajo— tiene sentido pensar a Clotario Blest como la posibilidad de organizarse y luchar contra la

precariedad laboral, lo cual era imposible en aquellos años donde se habían desatado las formas más terribles de violencia en contra la sociedad, con la finalidad de evitar precisamente que aquellos sujetos opositores a la dictadura se agruparan en señal de resistencia.

PEDRO: No, si no le tomaba ninguna cosa. Yo lo conocí pa' un conflicto laboral que tuvimos con la firma ...

JUAN: (*Interrumpe*) ... "Parezco-Poto, Parezco Poto".

PEDRO: ¡Pérez Cotapos! Estábamos en unas terminaciones de un quinto piso cuando estalló el conflicto. Entonces nosotros nos arranchamos arriba y no dejábamos subir a nadie.

DIEGO: ¿Y cómo se alimentaban?

PEDRO: Subíamos la comida con una roldana. Al segundo día, se presentó Don Clota. Quería hablar con nosotros. Si fue una problemática muy mentada ésta. Salió hasta en los diarios. Hicimos una reunión para ver' si lo dejábamos subir. Unos decían que sí y otros decían que no.

DIEGO: ¿Por qué no lo querían dejar subir?

PEDRO: ¿Cómo sabíamos si era Don Clota el que iba a subir? Al final decidimos que subiera no más. De a pie subió, por unos tablones que le pusimos. Solito, porque no lo dejamos subir acompañado. Cuando llegó arriba, le pudimos ver la cara. Los ojos azulitos, oiga, como de agua, y el pelo blanco, blanco. Cara como de santo. La gallá se quedó en un silencio, oiga, y el principió a hablar ... (*Hace una imitación, recordando el episodio*). "¡Compañeros!", dijo. Así hablaba. "¡Compañeros!" Vengo a pedirles que me dejen gestionarles una solución, pero para eso tengo que conocer sus problemas. Por eso he subido hasta aquí arriba para estar con ustedes, junto a su lugar de trabajo. Y siguió hablando de la importancia del trabajo. Pero antes que terminara, nosotros ya le habíamos dado el sí. Entonces partió pa' abajo, y a las dos horas justas, volvió con el conflicto solucionado. ¡Putas la alegría pa' grande! No lo dejamos subir a pie. Le hicimos un entarimado y lo subimos con la roldana, amarrado eso sí, no mereciera caerse y sacarse la cresta. Al ratito, aparecieron empanadas y vino y la gallá comenzó a cantar y bailar. Pero el hombre ni medio trago. (*A JUAN*) Así que no me le venga a inventar cuentos. Ni pa' remedios dicen que tomaba.

DIEGO: El gremio de la construcción es conocido por lo peleador (Benavente, 2005, pp.79-78).

Del mismo modo, se alude también a literatura censurada de la época como fue el caso de la biografía de los “Hermanos Marx” la cual narra la vida de cinco cómicos estadounidenses, que claramente no se relaciona con la figura de Karl Marx. Por tanto, puede interpretarse su presencia en la obra como una mera alusión a ese hecho particular ocurrido en la época o jugar simbólicamente con la palabra “Marx” entendida como una metáfora para referirse a partidos políticos de izquierda y a sus adherentes.

DIEGO: ¡Ya sé! Nos disfrazamos de los Hermanos Marx, que son tres.

JUAN: Pero esos están prohibidos.

DIEGO: Estos son otros. Los hermanos Marx de las películas (Benavente, 2005, p.84).

La vigilancia fue uno de los mecanismos de control implementados para identificar a aquellos sujetos que estuviesen vinculados a partidos de izquierda y/o simpatizantes opositores a la dictadura. En una de las escenas de la obra se sostiene una conversación entre los personajes de Juan y Pedro sobre las actitudes extrañas de Diego, y la maleta que lleva a todas partes, que cuida aprensivamente. Sobre él especulan respecto a si es periodista, les causa curiosidad saber qué es lo que oculta, y si está vinculado con aquellos sujetos que interrogan a personas.

JUAN: Es raro ese gallo ¿ah?

PEDRO: Raro es ...

JUAN: Pa’ todas partes sale pegando con la maleta, ¿se ha fijado? ¿qué andará trayendo ahí?

PEDRO: Pa’ mí que es periodista ...

JUAN: ¿Escritor, dice usted?

PEDRO: Periodista. De esos que mandan a sapear para que después escriban sobre lo que pasa. Pa’ la población donde vivo yo han ido varios (Benavente, 2005, pp.62-63).

Lo cual más tarde en el segundo acto de la obra se refleja en un interrogatorio al que es sometido Diego por parte del inspector de obras:

INSPECTOR: (*Mirando la maleta*) ¿Qué es lo que tiene ahí?

DIEGO: Mi maleta.

INSPECTOR: ¿Y qué es lo que tiene dentro de la maleta?

DIEGO: Papeles, y algunos libros.

INSPECTOR: Abra la maleta.

DIEGO: No hay nada, ¿para qué la voy a abrir?

INSPECTOR: Ábrala, le digo.

JUAN: No le haga caso, no la abra.

INSPECTOR: (A *JUAN*) ¡Usted cállese! (A *DIEGO*) Ábrala. (*DIEGO obedece, se le cae un “Topo Gigio”*) ¿Y eso qué es?

DIEGO: Un topo Gigio y libros fuera de las horas de trabajo.

INSPECTOR: ¿Qué clases de libros vende?

DIEGO: Toda clase de libros ...

INSPECTOR: (*Mostrando uno*) Páseme ese ...

DIEGO: Libros de cocina, por ejemplo. (*Leyendo una receta*).

INSPECTOR: Guárdelo, y acompáñeme.

DIEGO: ¡Este es un mal entendido! Vendo libros y Topo Gigios mientras me sale la importación de la Toyota.

INSPECTOR: No aparece en la lista. Acompáñeme y traiga la maleta (Benavente, 2005, pp. 95-96).

También, se alude a la tortura el cual es expuesto en una escena que — inicialmente— se lee como un “juego” improvisado, motivado por Diego quien aparece sorpresivamente disfrazado de “El Zorro”, personaje de la popular serie norteamericana de la década del cincuenta, ambientada en la ciudad de Los Ángeles en California del año 1820, que estaba sumida en una terrible crisis política y económica a causa de sus gobernantes. Su protagonista Diego de la Vega es llamado por su padre quien lo pone al tanto de lo que sucede, y éste al tener conocimiento de esgrima que aprendió en el Reino de España decide volver a su pueblo, y para evitar que su padre se vea implicado se camuflará bajo el seudónimo de El Zorro. A partir de allí, Diego propone representar una escena, él elige que personaje hará cada uno: Pedro será el “Sargento García”, Juan de “Malvado”, y la señora María “Lolita”. Además, Diego inventa un breve argumento que guiará el sketch: el Sargento García tiene presa a Lolita y El Zorro es quien debe liberarla. En este cuadro, se reitera el uso del inglés que permite a los personajes mencionar las palabras: “matar”, “muerto”, y “herido”.

DIEGO: (*Entra por la izquierda*) Get out of my way, García, or you Will die! ¿Where is Lolita?
(*Luchan melodramáticamente*)

PEDRO: ¿jáu ar yus badolero...? Jáu at yus?

DIEGO: I hve no choice, then ... (*Lo hice y lo marca*). ¡Zeta!

PEDRO: Zeta. (*Cae al suelo y alza los pies*)

DIEGO: (*Enfrentando a Juan*). Ahá, mister López, the torturador of the por! ¡Let's go the señorita!

JUAN: No. No. No.

DIEGO: I have no choice, then...

(*DIEGO y JUAN simulan una lucha con espadas. PEDRO aburrido, se levanta y da ánimos a Juan. El Zorro hiere a López, quien prolonga su agonía con aspavientos. El Zorro libera a Lolita*)

DIEGO: No temas, Lolita. Soy yo, El Zorro.

(*PEDRO dispara sobre el Zorro, pero éste no cae al suelo*).

DIEGO: ¡Zeta!

PEDRO: No. No. No. Si yo lo acabo de matar...

DIEGO: ¿Cómo me iba a matar, si yo lo maté primero?

PEDRO: Es que yo estaba herido, no más. No estaba na' muerto.

DIEGO: ¡Como no iba a estar muerto, si lo atravesé de lado a lado con la espada!

PEDRO: No. Así no. Con gallos tramposos yo no juego.

DIEGO: (*A la SRA. MARÍA*) ¿Estaba muerto o no estaba muerto?

PEDRO: ¡Herido, ñor! ¿No le digo que estaba herido?

(*JUAN, luego de escuchar la discusión, expira de manera melodramática y cae dentro del hoyo*)

PEDRO: ¡Este sí que está muerto! (Benavente, 2005, pp.87-88).

La prisión política y la tortura constituyeron una política de Estado del régimen militar, definida e impulsada por las autoridades políticas de la época, el que para su diseño y ejecución movilizó personal y recursos de diversos organismos públicos, decretando leyes que ampararon tales prácticas represivas. En el caso de la tortura esta operó como un sistema para obtener información y anular cualquier forma de resistencia (*Informe Valech, 2005, pp.117-186*). El objetivo de esta práctica residía en “alejarlos de la «vita activa» doblarlos, doblegarlos, de manera que nunca más se sientan en condiciones de rebelarse frente al poder (Moulián, 1998, p.198). En la obra este tema se aborda en una escena jocosa, un sketch improvisado en que los personajes simulan una escena de la serie “El Zorro”. Como explica la socióloga María de la Luz Hurtado (2011) el recurso del humor es utilizado como un modo de “alivianar situaciones de gran tensión, para aludir tangencialmente a realidades y temas censurados, para ironizar distanciadamente situaciones trágicas (humor negro) o para caracterizar el modo típico de la idiosincrasia popular” (p.300).

Finalmente, los trabajadores deciden enfrentar las adversidades que les supuso intentar levantar la pirca con los escasos recursos que se les ha facilitado. Diego, al querer renunciar es persuadido por Pedro para concluir el trabajo. Por lo que, llegan a acuerdo y deciden trabajar duro para terminar la obra al día siguiente, lo cual consiguen. Pero, su felicidad se ve opacada tras la visita del Inspector de Obras quien les señala que deben derribar el muro porque está mal instalado, y les culpa por ello; pues al verificar en el plano regulador, en ese lugar se construirá una pista de alta velocidad con un flujo estimado de diez mil automóviles diarios, del barrio precordillerano hasta la estación de Metro Portada de Vitacura. Ante esto, Pedro es quien más molesto se muestra e insiste que desde el comienzo dijo que el plano estaba mal planteado, cuestión que Don Carlos ignoró por completo.

Tras esta acalorada discusión el Inspector busca sobornar a Pedro, intenta convencerlo de que, si demuelen el muro, a cambio él se compromete a darle trabajo en otra construcción de la que está a cargo, adulando las habilidades de Pedro para persuadirlo. Pero, ofrece pagarle menos de dos mil pesos, que es un poco más de lo que gana actualmente. Pedro, se muestra receloso ante tal ofrecimiento, y le consulta si Juan y Diego estarían contemplados; el inspector le señala que lo considerará si ellos aceptan derribar el muro. Los tres trabajadores conversan la propuesta y llegan a acuerdo para aceptarla, pero el inspector tenía un haz bajo la manga, el trabajo empezaría en dos meses más si es que ganan el proyecto.

PEDRO: Dígame una cosa, oiga ¿Se me ven las pelotas por debajo de los pantalones a mí? ¿Usted cree que lo pueden pasar a llevar a uno, en su trabajo más encima, que es lo único que tiene?

INSPECTOR: Le estoy ofreciendo trabajo a cambio de botar una idiotez, y se enoja, más encima.

PEDRO: Necesito la pega ahora. ¿Me entiende? Y no en dos meses más.

INSPECTOR: ¡Hay que ver que delicado de cutis es usted!

PEDRO: Vaya a buscar su bulldozer. Yo no boto ninguna huevada.

(Se dirige hacia el escenario)

DIEGO: ¿Y qué le pasó ahora?

PEDRO: Me hicieron huevo de pato. Eso es lo que pasó.

INSPECTOR: *(Desde el pasillo a JUAN Y DIEGO)* Le estoy ofreciendo trabajo para dos meses más. ¿Qué más quiere? Convénzanlo ustedes.

(No hay respuesta A DON CARLOS) Y usted, ¿qué se queda mirando ahí? Métale picota y comience a echarla abajo. Muévase, pues hombre.

DON CARLOS: ¿No oyó que la construyó entrabá?

INSPECTOR: ¡Muy bien! Voy a mandar el bulldozer³⁶, entonces. ¡A quién se le ocurre meter a este viejo idiota a dirigir obras, también! (*PEDRO está cambiándose de ropa. Decidido a irse*) (Benavente, 2005, p.110).

Don Carlos sugiere que terminen de pintar el muro, idea que es apoyada por la señora María, quien insiste a los trabajadores que no se vayan aún. Pedro les propone inaugurar el muro antes de irse. La señora María ofrece el trago y la comida para el tijeral. Ahora, todos reunidos inclusive Don Carlos se unen en una emotiva celebración, Pedro les cuenta como se inauguró un buque en Ninhue en el que participaron el presidente Pedro Aguirre Cerda y el Cardenal Caro³⁷. Finalmente, la escena final muestra a la señora María colmada de felicidad, recupera el habla junto al grupo bebiendo y cantando, felices.

DIEGO: Ahora la banda de música, para que la señora María proceda a la inauguración.

PEDRO: Déle curso don Charly.

(*DON CARLOS empieza a tocar la melodía "se va, la lancha ..." en su armónica*)

TODOS: Se va, se va la lancha. Se va con el pescador.

(*Se suben a la pirca transformada en buque. La Señora María toma la botella para proceder a la inauguración*)

JUAN: (*Bajándose*) ¡Momento! Tiene que ponerse algo en la cabeza para que parezca la reina de Inglaterra.

(*La corona con su propio gorro de papel. Luego se sube al barco y comienzan una nueva estrofa*)

TODOS: Se va, se va la lancha. Se va con el pescador...

(*La señora María se pone a cantar junto con el grupo*)

TODOS: Y en esa lancha, que cruza el mar, se va también, mi amor...

(*Al percatarse que la señora María también está cantando todos se callan, incluyéndola a ella, quien al darse cuenta de que ha recuperado el habla se toma un buen trago de vino, para luego concluir todos cantando*)

³⁶ Es un tipo de excavadora, que se utiliza principalmente para el movimiento de tierras.

³⁷ En alusión a José María Caro Rodríguez, el primer cardenal de la Iglesia Católica en Chile.

TODOS: Se va, se va la lancha, se va con el pescador, y en esa lancha que cruza el mar, se va también mi amor... (*La luz ha disminuido hasta oscurecerse por completo el escenario*) (Benavente, 2005, p.114).

TELÓN

Imagen y Gustavo Meza

En 1974 apareció en escena la compañía de teatro Imagen cuyos miembros fundadores, son el dramaturgo Gustavo Meza y los actores Tennyson Ferrada y Jael Unger, más tarde se unieron al grupo Gonzalo Robles y Coca Guazzini; todos ellos formados en el teatro de la Universidad de Chile. La compañía nació desde la necesidad de mantener la actividad teatral en el país tras el golpe de Estado en 1973, y la intervención militar en las universidades que les dejó sin el ejercicio de su oficio al expulsarlos a todos de su casa de estudio. En sus inicios, la compañía Imagen trabajó sobre las limitaciones creativas y económicas impuestas por la dictadura, por lo que, sus primeros montajes fueron obras extranjeras, es el caso de *El día que soltaron a Joss* (Hugo Clauss) y *Mi adorada idiota* (François Boyer). Desde allí se plantearon realizar un teatro que estimulara “la reflexión crítica y el develamiento de aspectos de la realidad” (Hurtado y Román, 1980, p.54); al ver restringidas sus posibilidades para trabajar temas de contingencia. Inicialmente, se establecieron en la sala Del Ángel ubicada en el centro de la ciudad de Santiago, para luego, transitar por el Instituto Chileno Francés de Cultura, Petropol y Bulnes espacio que será testigo de su crecimiento artístico.

Sus postulados fundacionales son:

- ❖ Marcar presencia en medio de la desarticulación cultural.
- ❖ Recuperar y atraer espectadores.
- ❖ Mantener un repertorio que exprese problemáticas universales con repercusión local.
- ❖ Sostener actividad docente de forma independiente (Chile Escena, 2019).

Los primeros años de la compañía Imagen fueron particularmente difíciles al ser una de las primeras agrupaciones en constituirse solo meses después del golpe de Estado. Sus integrantes al ser expulsados de la Universidad de Chile buscaron un nuevo espacio en donde manifestarse artísticamente, instalándose en la sala Del Ángel por el período de un año, entre 1974 y 1975. En esta etapa sus integrantes

se plantearon esencialmente ejercer su profesión, por lo que, inicialmente montaron dramaturgia extranjera. Sus primeros montajes fueron *El día que soltaron a Joss* de Hugo Clauss, en cartelera entre noviembre de 1974 y mayo de 1975, que contó con aproximadamente 2000 espectadores y *Mi adorada idiota* de François Boyer fue presentada entre junio y septiembre de 1975, cuyo público estimado fue de 12.760 personas, con una breve gira por las ciudades de Viña del Mar, Vallenar, Melipilla y Concepción. Pero, la cantidad de espectadores no bastó para cubrir sus gastos, debieron abandonar el recinto y trasladarse al Instituto Chileno Francés de Cultura (Hurtado y Ochsenius, 1980, pp.16-23).

En el Instituto Chileno Francés de Cultura debieron adecuar su repertorio y promover dramaturgia tanto chilena como francesa. Pero, en ese momento el teatro chileno fue la única posibilidad, pues, las obras elegidas pertenecían a autores franceses quienes negaron el permiso para que se presentaran en Chile a raíz de su rechazo a la dictadura. Por lo que, la compañía se aventuró en la creación de su primera obra teatral *Te llamabas Rosicler* (1976) coescrita con Luis Rivano, la cual se mantiene en cartelera alrededor de siete meses. Esta obra les significó la posibilidad de “abordar la realidad chilena del momento de manera indirecta, tanteando la posibilidad de expresar puntos de vista y reflexionar sobre esta realidad dentro del marco restrictivo, aunque ya con mayor espacio de libertad, impuesto por el régimen político” (Hurtado y Román, 1980, p.26). Sin embargo, y a pesar de su éxito la compañía debió cumplir con el convenio y presentar dos obras francesas, es el caso de *Topaze* y *El visitante y la viuda*. La primera recibió el reconocimiento de la crítica, pero sufrió la pérdida de público ganado con su obra anterior (*Te llamabas Rosicler*), especialmente, de jóvenes que a esas alturas descubrieron en el teatro un espacio en el cual se podía pensar críticamente sobre el acontecer nacional a través de sus creaciones, en las que se recogían vivencias y experiencias acorde al momento que les circunscribía: “una de las posibles causas de este fracaso fue nuevamente que la importancia de la obra para el momento actual que le atribuía la compañía no fue captada por el público” (Hurtado y Román, 1980, p.32).

Como medida para resolver sus problemas económicos decidieron montar programas paralelos, para ello se remontó *Te llamabas Rosicler* y se estrenó *El visitante y la viuda*, cuyo autor autorizó su exhibición en Chile. Pero, la compañía no logró repuntar, y sufrió la pérdida de algunos de sus integrantes (Juan Cuevas y Pablo Vera).

Al respecto, la actriz Jael Unger comenta:

Tanto fue el daño producido por estos dos montajes paralelos que se retiraron dos personas de la compañía: Juan Cuevas y Pablo Vera. A la vez, habíamos perdido la sala del Chileno-Francés (el edificio se convirtió en Banco) y tuvimos que dejar Petropol. Nos quedamos sin teatro, sin repertorio, sin nada. Pero de repente tenemos la posibilidad de arrendar la sala Bulnes, y la tomamos (Hurtado y Román, 1980, p.37).

En la sala Bulnes, el objetivo de la compañía era superar el fracaso económico de sus anteriores montajes y en cierta medida el artístico. En esta etapa se enfocaron exclusivamente en hacer teatro chileno de carácter popular y crítico que les permitió consolidarse, en términos, artísticos y estabilizarse económicamente.

El Último Tren (1978)

Gustavo Meza e Imagen estrenaron esta obra en la sala Bulnes en abril de 1978, por una temporada que se extendió hasta octubre del mismo año, incluyendo una gira por las ciudades de Concepción y Melipilla, además, de funciones en Cía de Teléfonos y Cámara de la Construcción, presentaciones que contaron con un estimado de 21.909 espectadores divididos en 13.084 adultos y 3.825 estudiantes. En este montaje actuaron Jael Unger (Mercedes), Tennyson Ferrada (Ismael), Coca Guazzini (Violeta) y Gonzalo Robles (Marcial). La escenografía estuvo a cargo de Alberto Pérez, el vestuario de Taller artesanal La pulga, y la iluminación por Carlos Figueroa (Hurtado y Román, 1980, p.90). Sus funciones se realizaron desde martes a domingo a las 19:30; el valor de las entradas los martes, jueves y viernes era de \$80, mientras que el fin de semana (sábado y domingo) ascendía a \$100, con estudiantes se establecía un convenio de \$30 (*El Mercurio*, 28 de abril de 1978)³⁸. La temática de esta obra se centra en el cierre de algunos ramales de ferrocarriles del Estado debido a la nueva política económica de autofinanciamiento que comienza a regir en el país a partir de 1975, y su impacto en la vida social de aquellas familias ferroviarias que fueron perjudicadas a causa de esta medida. Esta obra se enmarca en la tendencia teatral del *melodrama social* que tiene la especificidad de mantener la situación y el conflicto “dentro de la familia o de un ambiente laboral cuyo estilo de convivencia la sustituye (prostíbulos y cabarés). En ese sentido, los personajes perciben su pasado familiar o laboral como uno de armonía y bienestar, como una utopía perdida irrecuperable” (Hurtado, 2011, p.301).

³⁸ Ver portada del programa de mano de *El Último Tren* (1978) en la sección de anexos.

De esta manera, “el melodrama social con sus risas y llantos es un género capaz de rescatar en forma popular y efectiva ciertos conflictos latentes en una sociedad y en unos individuos, y *El Último Tren* es una buena demostración de ello” (piña, 1998, p.85)

La prensa le otorgó al montaje una cobertura considerable, su estreno fue publicitado en diversos periódicos y revistas que destacaron su carácter testimonial y contingente, al exponer las consecuencias de la privatización de la Empresa de Ferrocarriles del Estado (EFE) en sus trabajadores y sus familias. En un artículo (sin autoría) publicado en el diario *El Mercurio*, se hace referencia a cómo surgió la idea de llevar al teatro este tema.

La obra nació cuando Gustavo Meza leyó en la prensa la noticia de la supresión de ramales de ferrocarriles. Entonces se preguntó ¿qué pasará con los pueblos que viven sólo gracias al paso del tren? Todos los actores comenzaron a aportar ideas [...] y de ellas fue naciendo la familia Maragaño [...] Esta obra es ver qué pasa cuando las cosas que han sido útiles se suprimen por razones económicas o de progreso, cuáles son los problemas de subsistencia y de nostalgia que se plantean a los afectados por la medida (*El Mercurio*, 28 de abril de 1978, p.49).

Además, el elenco —al igual que otros grupos teatrales independientes de la época— realizaron el trabajo de observación participante, en que vivieron la experiencia de conocer y aprender del oficio junto a trabajadores ferroviarios y sus familias. Diversos medios de prensa destacaron el trabajo realizado por el actor Tennyson Ferrada (Ismael Maragaño), protagonista de la obra quien personificó al jefe de la estación de ferrocarriles, cuya familia es parte de la tradición ferroviaria que, por generaciones, se han dedicado al oficio; por lo que, el actor para construir su personaje “vivió durante tres meses como ferroviario, aprendiendo este oficio a fondo y adquiriendo todas las experiencias” (*La Tercera de la Hora*, 25 de abril de 1978, p.36). También, el actor usó su propia vivencia al alero de los ferrocarriles. El actor Tennyson Ferrada nació en Loncoche, aunque parte de su infancia vivió en Máfil. Su padre era farmacéutico autorizado —pero no químico— lo que implicaba que se desplazara continuamente de lugar.

Ferrada se crio prácticamente arriba de un tren. Entre la casa de máquinas, las bombas de agua, los rieles y el andén. La farmacia de su padre debía ocupar siempre un ámbito geográfico lejos del que pertenecía a los profesionales de cartón. Y por casualidad —o más bien

por afinidad— siempre resultaba casi adscrita a un ramal [...] Los Ferrada y su farmacia vagabundearon entre Loncoche, Antilhue, Cherquenco, Máfil, Carahue y Fresia, siempre pegados al ramal, y no fue por casualidad que la primera paliza que recibiera Tennyson de su padre, con una “goma de irrigador” fue por “capear” las clases arriba del tren, junto al maquinista (Zegers, 1999, pp.68-69).

Una vez finalizado en lo sustancial el texto dramático, decidieron montar la obra para trabajadores ferroviarios y sus familias, así lo comentó su director Gustavo Meza (1989) en un reportaje titulado “19 puntos para compartir”, publicado en la *Revista Apuntes n°99*:

En *El Último Tren*, por ejemplo, una vez estructurado el material, reunimos a los protagonistas de la realidad del drama (ferroviarios cesantes y en actividad con sus respectivas familias) y con sus impresiones y aportes, después de mostrarles nuestro trabajo, no solo hacíamos ajustes y rectificaciones en personajes, argumento y atmósfera, sino que se nos definía la acción básica, la médula de la obra (p.8).

Después de su estreno el montaje recibió críticas positivas de la prensa:

Aunque de *El Último Tren* se sale con un nudo en la garganta y una protesta en los labios, recomendamos la obra a los lectores de Bravo. Además de que verán la pieza sin poder moverse de la silla —es amargamente entretenida y con constantes pinchazos de humor—, obtendrán una visión humana de un territorio como el ferrocarrilero, del que los medios de comunicación suelen informar fríamente que “reduce su planta en pro-autofinanciamiento” (*Bravo*, 1978, p.29).

Su director, Gustavo Meza, y los integrantes del grupo crearon esta pieza dramática de forma colectiva, como resultado de la observación de la realidad chilena actual. Sus personajes, la familia Maragaño, son ferroviarios por tradición, aficionados a los espectáculos artísticos y a la amistad, que de pronto se ven enfrentados a los dolorosos sucesos que están a punto de destruir su forma de vida y los valores mantenidos en alto durante mucho tiempo (*El Cronista*, 27 de abril de 1978).

El eje temático de esta obra se desarrolla en torno a la crisis económica, y sus consecuencias sobre la sociedad; enfocándose en el problema del trabajo y su

impacto en la vida familiar, en el que se narra el proceso de quiebre y desintegración de un núcleo familiar aparentemente armónico, enfrentado a los nuevos esquemas económicos de libre mercado que impulsó el autofinanciamiento de los servicios públicos (Hurtado y Román, 1980, p.39). En este caso, se aborda el eventual cierre de un ramal de FF.CC. de una provincia en el sur, del cual depende una familia que, por generaciones, ha concebido a esta empresa como su principal fuente de ingresos. Sin que se nombre directamente en la obra es evidente la referencia a la privatización de la empresa de Ferrocarriles del Estado (EFE), que devino en la imposición de autofinanciarse, el fin de la carrera funcionaria, y el ingreso de nuevos trabajadores cuya formación era distinta a la de antiguos ferroviarios. Este último aspecto es muy importante, ya que en la obra se alude al estrecho vínculo que se mantenía con la empresa.

Al respecto, Ana Polanco (2015) comenta:

Factores como el pertenecer a una familia en la que uno o varios de sus miembros son o han sido ferroviarios, el vincularse por matrimonio con hijas o hermanas de trabajadores, la convivencia en poblaciones ferroviarias, la vida en común en sus desplazamientos a lo largo de la red, el ingresar a la Empresa muy jóvenes, el seguir una carrera funcionaria común con un grupo humano de edades homogéneas, las organizaciones de ferroviarios a las que pertenecen hasta su muerte, el saberse socialmente apreciados por su condición de ferroviarios y el sentirse parte integrante de una de las Empresas estatales más importante del país, operan fuerte y decisivamente en la conformación de su identidad (pp.47-48).

En cuanto a la estructura del texto dramático éste no posee actos, ni cuadros, las acotaciones son extensas y descriptivas lo que nos permite conocer en detalle la ambientación de la escena y también a los cuatro personajes que la componen (Mercedes, 40 años; Ismael, 55 años; Violeta, 18 años y Marcial, 27 años). La acción dramática toma lugar en la habitación principal de la casa de Ismael Maragaño en una pequeña estación sureña.

Al centro, una pequeña mesita con dos sillas. Derecha primer plano, un gran retrato del abuelo Maragaño. Piano vertical. Entrada hacia la habitación de Violeta. Al fondo gran ventanal por donde puede verse el follaje sureño. Izquierda, entrada del resto de la casa. Dos escalones y puerta al exterior. Aparador con vasos, etc. La mesa, el aparador, el

piano, y otras mesitas de arrimo están primorosamente adornadas con albos mantelitos y pañitos hechos a mano. Flores frescas. Una radio grande y antigua. Algunos libros. Obre el piano también hay una vieja vitrola, el retrato de una mujer joven, algunas partituras. Una antigua máquina de coser yace sobre una pequeña mesa a un costado del ventanal. Adelante una supuesta ventana que da hacia el público.

En primerísimo plano izquierda y en un nivel más bajo se encuentra la pequeña oficina del jefe de la estación. Escritorio, banqueta. Sobre el escritorio el selector, un gran reloj de pared antiguo, banderas roja, verde y amarilla. Un armario empotrado. Banderines ferroviarios cuelgan de la pared, junto con un mapa de la red ferroviaria.

Se escucha un pitazo de un tren que parte y se aleja. Al atardecer un día de otoño. Por la ventana del fondo se ve una luz intermitente del tren que se aleja. La habitación se ilumina lentamente y entra Mercedes Maragaño (Hurtado et al., 1982, p.102).

La obra se ambienta en casa de la familia Maragaño, ubicada a un costado de la línea férrea, lugar de trabajo de Ismael quien se desempeña como jefe de la estación que, por lo demás, aparentemente es su principal fuente de ingresos. En su hogar, vive junto a su única hija Violeta, la joven dejó sus estudios secundarios para trabajar y ayudar a cubrir los gastos de su padre. Ambos son visitados por Mercedes —la hermana menor de Ismael— que regresa después de muchos años desde Venezuela, por su fallido matrimonio con un extranjero. En su reencuentro recuerdan con nostalgia a sus padres fallecidos y, también, las actividades culturales que realizaban con sus hermanos, César y Arturo. A Mercedes no le agrada que su sobrina a temprana edad trabaje, y que eso sea la causa de no terminar su escolaridad, lo que genera en ella cierto grado de preocupación por la situación económica en que se encuentran. Su hermano le explica que ahora están pasando una “mala racha”, y que por esta razón permitió que la muchacha buscara otra fuente laboral.

MERCEDES: ¿Por eso la Violeta dejó de estudiar?

ISMAEL: En parte sí. Ella quiso ayudar... Pero no hemos perdido la esperanza de que termine su liceo y siga estudiando. Total, “no hay mal que dure cien años ni tonto que lo aguante”.

MERCEDES: ¿Y tu trabajo Ismael?

ISMAEL: Más o menos. Pero son cosas pasajeras. Los FF. CC. están pasado por malos momentos. Y con la idea de que la empresa tiene que autofinanciarse, están suprimiendo muchos ramales, muchos servicios de trenes. Imaginate que este mismo ramal corre peligro de ser suprimido. (Hurtado et al., 1982, p.104).

En el fragmento expuesto Ismael se refiere acerca de la crisis ferroviaria, y explica que el ramal en el cual trabaja puede ser prontamente cerrado, e indica que la solución que le sugieren desde la empresa es el traslado a otro ramal, ante lo cual él se opone, insiste en mantenerse en el lugar, aunque sea por un sueldo muy bajo, al igual que su padre quien también fue jefe de estación.

ISMAEL: A mí tendrían que trasladarme. Pero yo, igual que el viejo que decía: “déjenme como jefe de estación no más, no importa que el sueldo sea poco” ... Y pegado como lapa a la estación de Renaico el viejo (Hurtado et al., 1982, p.104).

La familia Maragaño pertenece a una generación marcada por la tradición ferroviaria, que a raíz de la privatización de la empresa no solo se ven afectados en el plano económico, sino también, su identidad. Para Ismael lo realmente preocupante no es el dinero, no le importa cuánto le paguen por permanecer como jefe de la estación, él reconoce dicha labor como parte de su historia; su pasado, presente y futuro están sobre los rieles, es el único de sus hermanos que continuó en el rubro, desempeñándose con orgullo y honor, manteniendo viva la imagen de su padre, y de sus antepasados. El sujeto se convence a sí mismo que esta situación es parte de una crisis, y que todo mejorará, él no dimensiona los alcances que estas medidas puedan tener.

Al ser consultado sobre esta situación por su hermana, Ismael explica:

ISMAEL: Nada de cuidado; no creo que pase a mayores. Informes apresurados en el estudio del autofinanciamiento. Pero ya van a recapacitar. Estamos con los colegas haciendo estudios por nuestra cuenta para pasárselos a las autoridades. He salido de tantas últimamente hermanita... ¿Cómo no voy a salir de esta? Mira de veintisiete mil que éramos solo quedan dieciséis mil, y tu hermano viejito y todo, no se le ha movido ni un pelo del moño. Claro que ligerito tienen que saltar otros cuatro mil. Bueno, todo tiene arreglo menos la muerte y el desamor ... (Hurtado et al., 1982, p.105).

En lo cotidiano nos encontramos con momentos en que los personajes añoran tiempos pasados, en especial aquellos momentos cuando todos estaban reunidos en familia junto a su padre, madre y hermanos. En sus relatos prevalecen anécdotas amorosas, que nos permiten conocer los motivos que inspiraron a Mercedes a irse al extranjero junto a su esposo. Por su parte, Ismael le recrimina a su hermana que les olvidara, pero Mercedes reacciona defendiendo sus intentos por formar la familia que ellos tenían, recordando el amor, la solidaridad y la complicidad que les caracterizaba, y que ella no pudo lograr. Ismael le explica que tanto su partida como la de sus hermanos provocó la desintegración del núcleo familiar; con nostalgia señala que su padre falleció de tristeza, al morir su esposa y al no contar con la presencia de sus hijos e hija. Esta escena nos deja una interesante reflexión sobre la familia, que creemos alude al impacto que tuvieron las medidas represivas sobre la sociedad civil, en que muchas familias chilenas se desintegraron a causa de la detención, muerte, desaparición, asesinato o exilio de algunos de sus miembros. Justamente en esta conversación se menciona que uno de sus hermanos (Arturo) debió abandonar el país después del golpe de Estado.

MERCEDES: ¿Y el Arturo por qué se fue?

ISMAEL: Partió después del 11...

MERCEDES: ¿Estaba metido en política?

ISMAEL: Sí...tuvo problemas con el Colegio de Abogados. Le iban a quitar el título. Le ofrecieron un puesto en la Universidad de Guayaquil (Hurtado et al., 1982, p.106).

Ismael en su oficina atiende el selector, se trata de Rafael otro trabajador quien le llama para avisar que el inspector ya pasó por su oficina, Ismael le señala que no le diga nada sobre el informe que están elaborando, y que al terminarlo por la mañana será enviado a Santiago ¡Eso no lo prohíbe ningún reglamento! (Hurtado et al., 1982, p.108). Ismael cree que con ese informe en base a estudios técnicos realizados por los funcionarios les permitiría conservar sus empleos, y quizás les otorgaría cierta injerencia en las decisiones de la empresa.

Marcial el "inspector" visita a Ismael con la finalidad de verificar unos boletos del trayecto de Loncoche-Villarrica que, al parecer, han sido adulterados. Ismael le comenta que efectivamente algunos de ellos están usados, que es algo bastante habitual entre ferroviarios revender boletos. Ante las sospechas del inspector hacia Ismael sobre si recurría a las mismas prácticas, éste le explica que no, pues su padre era muy estricto, pero asegura que vio en reiteradas ocasiones a otros

funcionarios hacerlo, deslizándole una sutil indirecta de que, al ser nuevo en el oficio, desconoce esas situaciones que son frecuentes en el rubro.

ISMAEL: Ya se lo he explicado tantas veces. Como jefe de una estación como esta se gana poco sueldo; pero si uno es alentado puede hacer sus negocios. Sin faltar al servicio, naturalmente. Además, que no se paga arriendo ... ¿ve usted que así los ascensos me tienen sin cuidado?

MARCIAL: Claro; pero hace cuatro años, cuando recién yo llegué armé la media casa de putas porque lo calificué con un 5,5.

ISMAEL: Y era que no, pues. Si durante más de 20 años he tenido un 6, la calificación más alta.

MARCIAL: ¡Estuve a punto de tomarlo por upeliento y echarlo cagando!
(Hurtado et al., 1982, p.111).

En dictadura vigilar fue un mecanismo de control utilizado para identificar aquellos sujetos que estuviesen vinculados con partidos políticos de izquierda y/o fuesen opositores al régimen. En esta escena, Marcial le ofrece a Ismael un promedio de 30 horas extras, y un conveniente ascenso si acepta el puesto de “vigilante” de la empresa; lo que podemos interpretar como una referencia a los civiles que cumplieron la función de “señalar” a personas, en su mayoría, militantes del Partido Socialista, Partido Comunista, y de grupos que se declararon como “simpatizantes de izquierda” como el MIR, FER, FPMP, entre otros (*Informe Valech*, 2005, p.475). Lo cual queda expuesto en el siguiente fragmento:

MARCIAL: Dígame... ¿Cómo le vendrían unas treinta horas extraordinarias y un ascenso?

ISMAEL: ¿Sin traslado?

MARCIAL: ¿Qué lo hace pegarse tanto a esta estación?

ISMAEL: Es que tengo muchas cosas que arreglar antes de pensar en irme a otra parte.

MARCIAL: Mire, siga mi consejo. Vaya pensando con tiempo dónde le gustaría irse, porque esto no da para mucho más.

ISMAEL: Si UD. lo dice... (*Socarrón y cambiando de tema*) ... ¿Y ascenso?... Desembuche de un viaje, que de a poco dan arcadas.

MARCIAL: Bueno ... desde hace tiempo se ha creado en la empresa una categoría especial ... con gente de confianza, que podríamos llamar, para darle un nombre ... Servicio de Control Funcionario ... porque ... aparte de su trabajo cumplen labores de vigilancia.

ISMAEL: ¿Y eso en qué consiste? ...

MARCIAL: Hay gente que tiene interés en crearle conflictos a la empresa. Hay que averiguar quiénes son e informar a la central. Somos más o menos 120, pero se necesita más gente. Y yo lo recomendé a usted (Hurtado et al., 1982, p.112).

Ismael se muestra incrédulo ante tal ofrecimiento y lo rechaza, argumentando que no hay funcionarios que controlar en el ramal. Marcial insiste diciéndole que lo más probable es que la oficina cierre y deba trasladarse a otro sitio, le asegura que nadie sabrá que se está dedicando a ese trabajo, buscando manipular a Ismael para que acepte su propuesta.

MARCIAL: Pero usted siempre me ha ayudado descubrir las pillerías de los otros ... lo que acaba de hacer con esos boletos, por ejemplo. (Hurtado et al., 1982, p.113).

Pero, Ismael se niega no quiere ser partícipe de un trabajo que le inspira desconfianza, y que perjudica a sus pares. Marcial no queda satisfecho con aquella respuesta, y se limita a expresarle a Ismael que no comente nada al respecto. Ismael asiente y le pide que no le perjudique por rechazar su oferta, y le invita a pasar a su casa.

En esta escena, se alude a las actividades artístico-culturales que se realizaban en su pueblo, y que forman parte de la “tradición ferroviaria”. La familia Maragaño en particular realizaba funciones de teatro que presentaban en festivales de teatro en la ciudad, uno de sus espectáculos se tituló “El Gordo y el Flaco”, y es el que representarán para Violeta y Marcial. Éste último, al no pertenecer, a una generación de trabajadores ferroviarios desconoce este tipo de actividades que se desarrollaban en los ramales de ferrocarriles del país, y que se constituye como un elemento clave para comprender sus espacios de sociabilidad.

ISMAEL: Porque todas estas aficiones forman parte de la tradición ferroviaria. En otros tiempos se hacían concursos artísticos entre todos los gremios. En Santiago tenían muy buenos cuadros artísticos los tranviarios, los gráficos, las sociedades mutualistas; pero nosotros arrasábamos con todos los premios.

MERCEDES: ¿Y cómo no iba a ser así? Si por cada conjunto que tenían ellos nosotros teníamos uno en cada estación.

ISMAEL: En esos tiempos la estación era el lugar más importante del pueblo.

MERCEDES: La plaza y la estación.

ISMAEL: Pero eso en los pueblos que donde había plaza. Y el jefe de la estación era una de las autoridades del pueblo. Presidía todos los actos oficiales. Si hasta tomaba examen en la escuela, pues.

MERCEDES: El Alcalde y el Director de la escuela, aparecían por la casa cada vez que había que organizar algún acto.

ISMAEL: ¿Y sabe dónde actuaban las compañías de teatro que llegaban al pueblo?

MARCIAL: No.

ISMAEL: ¡En la bodega de la estación! Arriba de unos sacos de trigo se colocaban unos tablones; ése era el escenario. Se alumbraba con lámparas de carburo, cada espectador llevaba su silla y listo. Si hasta don Genaro Flores una vez trabajó aquí, en Renaico ¿Te acuerdas?

MERCEDES: Pero cómo me voy a acordar, si yo era una guagua entonces; lo que sí me acuerdo es que después que se iban las compañías el escenario quedaba entero para nosotros.

ISMAEL: Y ahí mostrábamos todo lo que habíamos ensayado en la casa. Y venían de otros pueblos a mostrar lo que ellos habían hecho (Hurtado et al., 1982, pp.114-115).

Violeta no disimula su desagrado al ver a Marcial, y le pregunta por qué esta allí, el sujeto le explica que Ismael fue quien lo invitó, lo cual tensiona aún más el encuentro entre los personajes. La actitud de Violeta revela cierto grado de cercanía con Marcial.

VIOLETA: ¡Ah! ¡Era usted! Buenas tardes.

MARCIAL: Hola, ¿tu papá todavía no llega? (*Entra*)

VIOLETA: No, pero ya debe estar por volver.

MARCIAL: Entonces aprovechemos de conversar mientras llega el tren.
(*Marcial se sienta en la banqueta del piano.*)

VIOLETA: No, gracias. Tengo muchas cosas que hacer; no tengo tiempo para conversar.

MARCIAL: El otro día, cuando llego tu tía, estabas tan linda. Pasé toda la semana pensando en ti. ¿Recibiste mis recados?

VIOLETA: No, ¿qué recados? (*sigue planchando*)

MARCIAL: Los que te mandé con el conductor Carvajal.

VIOLETA: No, no he recibido nada.

MARCIAL: ¿Así es que Carvajal no te entregó ningún recado? Bien, así es cómo se están dando las cosas ahora; uno se muestra condescendiente y todos se aprovechan. (*Abre el piano*). Que no se queje después Carvajal cuando esté en la lista de los 300 funcionarios que hay que eliminar de la empresa el mes que viene.

VIOLETA: No, si recibí su recado. (*Marcial toca unas notas.*) ¡Oiga, deje del piano tranquilo!

MARCIAL: ¿Entonces, por qué no fuiste? (*Cierra el piano*)

VIOLETA: Porque no tengo tiempo para salir a juntarme con usted. Yo estoy ahora trabajando, tengo mucho que hacer. Así es que le pido por favor que no me mande más recados porque no voy a ir.

MARCIAL: ¿Ah, sí...?

VIOLETA: Sí.

MARCIAL: Muchas cosas que hacer, ¿ah? ¿Encontraste otro?

VIOLETA: Si encontré a otro ése es asunto mío.

MARCIAL: Y mío también. ¿Es alguien de la empresa? (*Violeta no contesta.*) Si llego a averiguar quién es, hasta ahí no más va a llegar.

VIOLETA: No me cabe duda de que así sería... (*pausa*) (Hurtado et al., 1982, pp.116-117).

En esta conversación se revela que Violeta está siendo acosada y hostigada por Marcial, quien busca manipular a la joven de la misma manera que lo hizo cuando abusó de ella a los 16 años, al mentirle sobre el negocio de los durmientes en el cual estaba involucrado Ismael.

VIOLETA: No lo hiciste porque me acosté contigo. Porque te aprovechaste que yo no sabía que el negocio de las durmientes lo hacían todos y que no era motivo de sumario, en cambio tú sí lo sabías, por eso abusaste (Hurtado et al., 1982, p.118).

Pero Marcial busca interpelar a Violeta negando que abusó de ella, pues, de haber sido así le habría denunciado, por tanto, según su lógica no hay delito al haber según él “consentimiento” de parte de la joven. Violeta rechaza tal acusación y le recuerda que ha abusado de otras personas, y que por miedo a perder su trabajo no le han denunciado.

MARCIAL: Andate con cuidadito porque tu papá está metido en un tremendo lío funcionario y bastaría que yo moviera un dedo para...

intentando abusar de ella nuevamente, pero Violeta logra escapar ya que justo en ese momento llega Mercedes y Marcial se va a visitar a Ismael a su oficina (Hurtado et al., 1982, p.118).

Marcial interpela duramente a Ismael por haber traicionado su confianza por el informe que éste y otros funcionarios enviaron a Santiago, lo cual tiene al sujeto sumamente molesto, amenazando que les puede despedir a todos, y le solicita que retire inmediatamente ese documento.

ISMAEL: Señor, quiero que entienda que aquí no ha habido mala intención. Pensamos que el informe oficial fue apresurado. ¿Por qué no vemos entre todos, ahora, con calma el asunto? No ve que aquí (*Muestra el informe*) damos ideas para un autofinanciamiento (Hurtado et al., 1982, pp.120-121).

Pero, Marcial insiste en que fue un “boicot” lo que hicieron, y confirma que la supresión del ramal es un hecho. Ismael le explica que entre funcionarios están preocupados porque el sector quedará aislado, y no podrán transportar sus productos, por lo que, la mayoría de los asentamientos se irán a la ruina.

ISMAEL: ¡Tal vez no sepa cómo expresarme, señor, pero yo siempre he pensado que ferrocarriles es, ha sido y seguirá siendo un servicio de utilidad pública! (Hurtado et al., 1982, p.122).

En ese momento, Marcial se enfurece y le deja entrever a Ismael el trabajo “oculto” de Violeta en las Termas.

Por su parte, Mercedes interroga a Violeta acerca de su trabajo en las Termas, y también, sobre su vida amorosa. La joven se muestra particularmente incómoda y comienza a evadir a su tía. En ese instante entra Ismael y le pide a su hija que les deje solos, pues tiene que conversar con su hermana. Ismael quedó bastante preocupado por lo que le comentó Marcial, y le cuenta todo a Mercedes, que en un principio no puede creer que sea cierto, y le sugiere a Ismael que hable con Violeta. Su hermano accede tratando de ser muy cuidadoso en su conversación con su hija. Al ser consultada sobre su trabajo en dicho lugar contesta lo necesario sin entrar en mayores detalles. Sin embargo, Ismael aún dudoso le dice que alguien le comentó que trabajaba de prostituta. Ante ello Violeta reacciona afirmando que fue Marcial y que lo hizo por despecho, ya que había intentado abusar de ella. Lo que provoca la ira de su padre, quien decide ir por sus propios medios a las Termas.

ISMAEL: Bueno, buen; ¡Se terminó! Con él ya sé cómo me voy a arreglar y en cuanto al otro asunto, voy a ir yo mismo a averiguarlo en las Termas.

VIOLETA: ¡No papá, no puedes hacer eso!

ISMAEL: ¿Por qué no?

VIOLETA: ¡Porque no...porque...porque no quiero!

MERCEDES: ¡Pero ¡qué te pasa, Violeta!

VIOLETA: ¡Es que no puede ir, pues tía!

ISMAEL: ¡Pero explique por qué, pues, señorita!

VIOLETA: ¡Porque si vas voy a perder mi empleo!

ISMAEL: ¡Pero por qué, pues, si es un empleo decente no veo por qué lo vas a perder!

VIOLETA: ¡Bueno, pero yo sé que si vas lo voy a perder!

ISMAEL: ¡Es que voy a ir no más!

VIOLETA: ¡No! te digo que ¡no!

ISMAEL: ¡Voy a ir a esas Termas mañana mismo, mierda, aunque se venga el mundo abajo! (Hurtado et al., 1982, p.125).

Violeta se queda muy preocupada, se resiste a que su padre vaya a las Termas cree que a causa de ello puede perder su trabajo, por lo que, intenta persuadir a su tía para que ella convenza a su padre de no ir a dicho lugar. Ante ello, Mercedes comienza a sospechar de su sobrina, ya que, al ofrecerle su ayuda e ir ella a cambio de su hermano, su sobrina también se niega.

VIOLETA: ¿Enfrentar las cosas? Es muy fácil decirlo cuando la gente está afuera. Si no es por mí todo esto se hubiera hundido. La casa, el respeto la posición del viejo en su empleo. Llegó un momento en que habíamos topado fondo; mi papá lleno de deudas que no podía pagar, pensando que todo el mundo le daba plazos porque él era Ismael Maragaño. Yo las estoy pagando. Yo soy la que me he sacado la cresta para pagar peso a peso, porque con el sueldo del viejo harían falta mil años para pagar todo eso. ¿y tú me vienes a decir que soy veleidosa?, que solo pienso en mí misma? Cuanta plata crees que se necesita para ... (*Baja la vista*)

MERCEDES: Entonces ... ¿era cierto?

VIOLETA: (*La mira*) ... Sí ... (*pausa larga*)

MERCEDES: Violeta, ¿cómo pudiste hacer una cosa así?

VIOLETA: Tenía que ayudar a mi papá, tía.

MERCEDES: ¿Cómo ayudarlo? Él se muere si llega a saberlo.

VIOLETA: Se habría muerto antes, de todas maneras. Lo hubiera visto usted entonces. Todas las desgracias se le vinieron juntas de un viaje. La fiebre aftosa en unos animalitos que tenía a talaje. La peste en la siembra de unos terrenitos que arrendó, esos que usted vio ahí. Y como golpe de gracia, la posibilidad que le suprimieran el ramal. Se puso a tomar como loco. Yo tuve que dejar de estudiar. Le habían quitado el personal, cuando empezaron a cortar gente en el servicio. Después cuando el viejo se recuperó y empezó a ponerle el hombro de nuevo, me di cuenta de que yo tenía que trabajar y traer plata a la casa.

MERCEDES: ¿Pero por qué tenías que trabajar en eso y no en algo decente?

VIOLETA: Exactamente, tía. Empecé a trabajar en algo decente. Entré a ayudarlo a don Segundo, doce horas parada, todo el mundo mandándome, todos se sentían con derecho a manosearme y si uno reclamaba, don Segundo ponía mala cara. ¿Sabes cuánto ganaba?

MERCEDES: No.

VIOLETA: Cuatro paquetes de arroz, tres botellas de aceite y cigarrillos para mi papá. Linda ayuda, ¿no?

MERCEDES: Pero tiene que haber habido alguna otra cosa.

VIOLETA: Claro, así fue como llegué a las Termas.

MERCEDES: ¿Algún traficante te tentó con el trabajo que ahora tienes?

VIOLETA: Por favor, tía, ¿de qué fotonovela sacaste eso? Llegué a las Termas para cuidar a una vieja. Un trabajo muy decente, y muy limpio, sobre todo. Se cagaba cada tres horas y había que estarle limpiando el poto y poniéndole pañales. Y en la noche, una lavadita para que se siguiera cagando. Ríete no más. Ríete si quieres.

MERCEDES: No me estoy riendo.

VIOLETA: Si yo al principio también lo encontraba divertido, pero el olor se iba haciendo insoportable, la mugre se va acumulando, los sarpullidos y la pus manchan la ropa. Lo que me pagaba alcanzaba apenas para lavar la ropa que se me ensuciaba. Mientras tanto las deudas se seguían acumulando. Ahí fue cuando me habló la Marieta. Su papá quedó cesante cuando suprimieron el correo. Me explicó lo que había que hacer y yo lo encontré más decente que todos los trabajos decentes.

MERCEDES: Violeta, te miro y no puedo creerlo. Muchos pueden haber sido los problemas, pero de ahí a caer en un prostíbulo...

VIOLETA: No sé lo que usted piensa, tía. Eso de que trabajamos en una tienda es cierto. La señora que arrienda la tienda al hotel les ofrece a los clientes damas de compañía. Algunos se conforman con que les muestren el parque o el lago, otros quieren que los acompañemos también a las piezas.

MERCEDES: ¿Pero no te das cuenta, Violeta que eso es venderse?

VIOLETA: ¿Y lo otro qué es, tía? Todos los otros empleos que tuve, donde me faltaban el respeto, y me explotaban dándome un pago miserable. ¿Eso no es venderse? En este trabajo gano lo que yo quiero y soy yo la que le pongo precio a mi propio respeto. Un precio que me ha servido para mantener a mi papá vivo por lo menos. ¿Me crees, tía?

MERCEDES: Te creo, pero no te entiendo.

VIOLETA: No te pido que me entiendas. Me basta con que me quieras (Hurtado et al., 1982, pp.128-129).

Violeta observa y hace una lectura de Chile desde su posición de marginal, la joven fue víctima de abusos de parte de Marcial, lo que deviene en su primer quiebre emocional que la lleva a concebir la prostitución como la única posibilidad de ayudar a su padre. Violeta sabe y está consciente de que el cierre del ramal de ferrocarriles es un hecho, y que Ismael dejará de ser jefe de la estación, lo cual no significa solo la pérdida de su fuente de ingresos sino dejar atrás una vida entregada a ese trabajo que forma parte de su identidad. Violeta testimonia la frustración de quien se siente desilusionado con la situación que le rodea, pero que no puede hacer nada más por remediarlo. Ismael cree recibir ayuda de la gente que siempre les apoyó, pero la verdad es que ellos están en las mismas o peores condiciones económicas que ellos, por lo que, aunque quisieran ya no pueden ayudarlo, de allí radica la drástica decisión de su hija. Violeta, vive una situación injusta imposibilitada de poder ejercer el control sobre su vida, además las consecuencias que conlleva su sacrificio es otro duro golpe para ella; pues recibe la crítica lapidaria de su familia, primero de su tía y luego de su padre.

VIOLETA: ¡Trabajando de puta, que es el único trabajo decente para todos los Maragaños de esta tierra, porque ese respeto que ustedes conocieron alguien lo enterró en alguna parte! Porque un día me di cuenta que no vale el nombre o el oficio, sino la plata. Porque un día tuve que acostarme con el tal Marcial para que no perdieras tu trabajo. Porque un día me di cuenta de que ya no eres Maragaño, el jefe de estación, sino un animal de carga, ¡y el día que ese animal de carga se enfermara

lo matarían de un balazo y amarrarían a otro a la pértiga! (Hurtado et al., 1982, p.136).

El discurso de Violeta resulta interesante, pues la joven se atreve a revelar una verdad que Ismael no quería asumir: el cierre del ramal de ferrocarriles, que durante generaciones fue el sustento económico de su familia, pero aún más importante de su identidad que se construyó en torno a los rieles. El mundo tal y cómo le conocía se estaba desvaneciendo frente a él, y ya nada volvería a ser igual. Esta situación quiebra emocionalmente a Ismael, que se va hacia su oficina y toma el sector para llamar a su colega Rafael para avisarle que su hermana Mercedes avisó que vendría a visitarles, que ya llegaron sus otros hermanos César y Arturo, y que su padre está feliz. Ismael se rehúsa a aceptar la realidad que les espera, y en sus intentos de abrazar el pasado que añora, el sujeto comienza a desvariar para autoconvencerse de que todo sigue como antes.

ISMAEL: *(Aparece en la oficina y toma el selector)* ¡Aló! ... Rafael, ... te tengo una gran noticia ... La Mercedes mandó telegrama que viene en el tren ... Sí, en ese que tu acabas de anunciar, Arturo y César ya están aquí ... Vieras lo contento que está mi papá ... Tienes que venir porque todo Renaico está invitado a la fiesta. Con la Mercedes vamos a hacer el numerito del Gordo y el Flaco. ¡Ahí viene el tren ...! *(Ve que el selector está cortado, se queda con el cordón en la mano y sigue)* ... Rafael, ¿te acuerdas cuando a la niña la mordió un perro? ... ¿El susto que pasamos hasta confirmar que el perro no tenía hidrofobia? ... ¡Los dos corriendo detrás de cada perro que veíamos! A la niña la mordió un perro, Rafael ... Pero los niños se recuperan con tanta facilidad ... Los jóvenes se recuperan rápidamente... Para nosotros es más difícil ¿Sabes porque muerden los perros, Rafael? ... ¡Por el miedo ... Los perros huelen el miedo y por eso muerden ... Así es que no hay que tener miedo, Rafael, no hay que tener miedo, porque ahí es cuando los perros muerden (Hurtado et al., 1982, pp.137-138).

TELÓN

Teatro Popular “El Telón” y Juan Radrigán

La compañía Teatro Popular “El Telón” apareció en escena en 1980, proyecto que fue ideado por el dramaturgo Juan Radrigán, y los actores Nelson Brodt y José Herrera —ambos de formación universitaria—, el primero provenía del teatro de la

Universidad de Concepción, y el segundo fue formado en el teatro de la Universidad Católica. Esta compañía nació desde la necesidad de evidenciar lo que sucedía en el país a partir del golpe de Estado; con la finalidad de convocar y reunir a personas en torno al teatro para debatir y reflexionar sobre el acontecer nacional. Su propósito residía en realizar obras teatrales de carácter popular, convirtiéndose en voz de los rechazados y olvidados, sujetos marginados de (por) la sociedad y el Estado. Entre sus montajes más reconocidos de la década del ochenta, se encuentran: *Redoble fúnebre para lobos y corderos* (1980), *El loco y la triste* (1981), *Hechos consumados* (1981), *El toro por las astas* (1982), *Las voces de la ira* (1984), *Made in Chile* (1985), *Borrachos de luna* (1986) y, por último, *La contienda humana* (1988) (Programa de Investigación y Archivos de la Escena teatral P.U.C, 2019).

Objetivos del Teatro Popular “El Telón”

- ❖ Enfrentar la problemática nacional, especialmente la que se genera a partir del 11 de septiembre de 1973.
- ❖ Búsqueda de formas originales que permitan expresar en forma moderna, los elementos fundamentales que caracterizan a nuestra sociedad.
- ❖ Apoyo decidido y permanente a los Teatros Vocacionales y a los organismos de base; colaborar en su formación y desarrollo.
- ❖ Superar internamente la censura oficial y la autocensura. Propagar la idea que las funciones teatrales con su forum posterior son ámbitos de libre expresión de las personas, así como el gesto de creación del espectáculo es también una expresión libre de los artistas.
- ❖ El Teatro Popular “El Telón” es una compañía de naturaleza itinerante. Visita lugares donde grupos de teatro organizan la presentación, realiza un foro posterior a la función, distribuye material didáctico sobre materias teatrales y artísticas, tiende a mantener un contacto permanente con los grupos y organizaciones de base vía charlas sobre historia del teatro, aspectos técnicos, etc. (Chile Escena, 2019).

Juan Radrigán nació en Antofagasta un 27 de enero de 1937 en el seno de una familia de origen popular, su padre era mecánico de maquinarias agrícolas y su madre profesora en una salitrera. En 1939, la familia se trasladó a Santiago en ese entonces Juan tenía dos años. Según su testimonio no recibió educación formal porque desde pequeño tuvo que trabajar para ayudar a mantener a su familia, a

causa del abandono de su padre cuando él tenía seis años, por lo que, las enseñanzas básicas las recibió de su madre —Blanca Radrigán—, al igual que sus otros tres hermanos. Se desempeñó en oficios de diversa naturaleza, fue obrero textil, pintor, carpintero, desabollador, librero, entre otros (Bravo-Elizondo, 1983, p.61). Desde muy joven manifestó gran inquietud por aprender, y a partir de los doce años leyó ávidamente todo lo que llegaba a sus manos: “principalmente novelas, pero también historia, ensayos sobre literatura, filosofía. De teatro nunca leí mucho, aunque me gustan Beckett, Fernando Arrabal y Adamov” (Como se citó en Cánepa, 1982, p.271). Su primera obra teatral se tituló: *Testimonios de la muerte de Sabina* (1979), que contó con la dirección de Gustavo Meza y las actuaciones de Ana González y Arnaldo Berríos de la compañía de teatro Los Comediantes.

En ese contexto, sobre las temáticas y sujetos protagonistas de sus escrituras el dramaturgo Juan Radrigán, comenta:

Quizás es por esto que prefiero escribir sobre la clase obrera. Siempre he vivido con ellos y los quiero a concho. Los conozco por dentro y no necesito investigar con visitas a lugares donde viven para conocerlos mejor. Es un grupo lleno de valores y poesía que no se expresan por la falta de palabras o de confianza en sí mismos (Como se citó en Cánepa, 1982, p.271).

Esta compañía se inscribe dentro de la primera generación de realizadores teatrales independientes que, tras el golpe de Estado optaron por realizar teatro de contingencia, es decir, planteándose mostrar la realidad chilena actual a través de sus creaciones. En palabras del dramaturgo Juan Radrigán (1980) en un reportaje titulado “*Teatro popular El Telón: en la búsqueda de un arte para las mayorías*”, publicado en la revista *La Bicicleta* n°21, el autor afirma: “son muchas las cosas que están pasando —dice— y hay que hablar sobre ellas, o si no la gente se acostumbra a hacerse la lesa” (p.34). Esta compañía tomó distancia e incluso criticó la postura adoptada por otras agrupaciones del período; la denominada “autocensura” que permeó al teatro chileno en aquellos años incomodó a sus integrantes y buscaron trascender todo límite posible. En este caso, se propusieron mostrar una realidad específica: la de los marginados “sin maquillaje”. Para llevar a cabo su cometido, Teatro Popular “El Telón” prescindió de las salas habituales para presentar sus montajes, y se instalaron en sitios “no convencionales” para desarrollar su arte (centros culturales comunitarios, poblaciones, sindicatos, galpones y/o sitios eriazos). Así lo sostuvo en el ya citado reportaje, el actor Pepe Herrera: “queremos

hacer un teatro para la gente como nosotros, un teatro popular, con calidad, contenidos y asequible a quienes, normalmente, no pueden llegar a las salas” (p.34). Igualmente arrendaron algunas salas en la zona céntrica de Santiago, como Bulnes en la cual estrenaron *Hechos Consumados* en 1981; pero no poseían sala propia, ya que no fue una necesidad ni prioridad para el grupo.

Así lo declararon en el programa de mano de la primera obra teatral montada por la compañía: *Redoble fúnebre para lobos y corderos* (1980), en el que además se refleja la postura temática, estética y política del grupo.

Teatro Popular “El Telón” es una compañía formada por actores profesionales. Que no posee sala ni intenta poseerla; que no tiene otro medio de subsistencia económica que el aporte voluntario que pueden hacerle los espectadores; que apunta preferencialmente a un público poblacional, sindical, campesino y comunitario. Nuestro principio es hacer un teatro lo más claro, nacional y directo posible; un teatro fundamentalmente no escamoteador (Programa de Investigación y Archivos de la Escena Teatral P.U.C, 2019).

En 1983 la compañía realizó una gira por tres meses a Europa para participar como invitados especiales en el Festival Internacional de Teatro que se desarrolló en la ciudad de Nancy en Francia; evento que se realizó desde el 21 de mayo al 2 de junio. En dicha ocasión, su repertorio se compuso de las obras: *Hechos Consumados* (1981), *El Invitado* y *El Toro por las Astas* (1982) las cuales fueron presentadas los días 28, 29 y 30 de mayo. Pero también recorrieron otros países, entre ellos, Holanda, Inglaterra, Suecia, Bélgica, Alemania, Luxemburgo, Dinamarca y España principalmente (*La Nación*, 14 de mayo de 1983, p.11).

Hechos Consumados (1981)

Juan Radrigán y Teatro Popular “El Telón” estrenaron esta obra el 26 de septiembre de 1981 en la sala Bulnes. En este montaje actuaron José Herrera (Emilio), Silvia Marín (Marta), Jaime Wilson (Aurelio) y Nelson Brodt (Miguel), éste último además cumplió el rol de director de la obra³⁹. Las funciones se realizaron

³⁹ En 1986, *Hechos Consumados* llegó a la pantalla grande bajo la dirección de Luis Vera y cuenta con las actuaciones de Nelson Brodt, Loreto Valenzuela, José Soza, Mónica Carrasco, Myriam Palacios, y Jorge Gajardo. A pesar de no tener éxito en Chile el filme fue bien recibido en el extranjero, en donde, fue seleccionado en el Festival de Cannes en Montreal, La Habana, entre otros. Disponible en: <http://www.ccplm.cl/sitio/hechos-consumados/>

jueves a las 19:30 y viernes a las 22:00, mientras que el sábado había doble horario de 19:30 y 22:00; el valor de las entradas para público general era de \$150 y para estudiantes de \$60 (*El Mercurio*, 26 septiembre de 1981)⁴⁰. La obra resultó ser un éxito y estuvo en cartelera por más de tres años en distintas salas de la ciudad de Santiago; además de Bulnes, el Teatro Camilo Henríquez y la sala Alejandro Flores. También, contó con una gira nacional por distintas ciudades del país y formó parte del repertorio que la compañía llevó en su gira internacional, con un total de 39 funciones en Europa (*El Mercurio*, 10 de febrero de 1984, p.12)⁴¹. Esta obra se inscribe en la tendencia teatral del *realismo poético social* desarrollado por el dramaturgo Juan Radrigán, este autor se ocupó en este período de representar sujetos y sujetas marginales víctimas del sistema capitalista y autoritario (Hurtado, 2011, p.312).

Al referirse sobre la obra su autor Juan Radrigán, comenta:

Hechos Consumados no es una obra amable, no puede serlo, pues trata el problema de un hombre que quiere vivir con dignidad, y esa es hoy a la más dura tarea que se puede imponer a una persona. Es una obra rigurosa, amarga compulsiva; esperanzadora solo en la medida en que tras la destrucción sobrevenga el tiempo en que alguien entienda a alguien (*Bravo n°52*, 1981, p.106).

La prensa le otorgó al montaje una cobertura considerable, su estreno fue publicitado en diversos periódicos y revistas de la época. En diversos reportajes, artículos y reseñas acerca de la obra se destaca el tratamiento que Radrigán les dio a los personajes y de su sencilla puesta en escena.

En síntesis, una obra muy nuestra. Que pertenece a nuestra realidad. Que, aparte de explorar en la parte oscuras de las ciudades y los hombres, intenta una definición del ser chileno. Una búsqueda de las raíces que están en proceso de crecimiento. Un montaje que tiene como intención hacer teatro no convencional. Una positiva vuelta a los orígenes del teatro, cuando existía una relación estrecha entre el actor, el público

⁴⁰ Ver portada del programa del mano de *Hechos Consumados* (1981) en la sección de anexos.

⁴¹ En 2004 *Hechos Consumados* llega a los teatros de Estados Unidos bajo el nombre *Finished from the start*, que contó con la dirección del dramaturgo Martín Balmaceda y la participación de los actores: Berioska Ipinza, Eva Vásquez, Pietro González, y Douglas Taurel. Su estreno se llevó a cabo el 16 de abril en el teatro de Northwestern University (*El Mercurio*, 24 de enero de 2004, p.23).

y lo que propone el autor (*La Tercera de la Hora*, 9 de octubre de 1981, p.28).

Estos seres marginales sobre los que escribe Radrigán —como lo son Emilio, Marta y Miguel, sus protagonistas— poseen también un espíritu, una conciencia, una sensibilidad, poseen ideas y sentimientos. Radrigán los ha tratado como personas, buscando las verdaderas raíces de sus identidades, con la elevada responsabilidad que un dramaturgo debe considerar a cualquier ser humano, sea cual sea su condición social: y quizá esto constituye el acierto más relevante de su pieza: la dignificación del hombre de baja extracción por medio del arte, con todos los recursos espirituales y técnicos que la dramaturgia pone a su alcance, sin eludir una auténtica búsqueda psicológica, una severa radiografía moral o esa poesía —esencia del buen teatro— que emerge desde el interior mismo de los conflictos y las pasiones planteadas (*El Mercurio*, 18 de octubre de 1981, p.13).

La estructura del texto dramático es simple, solo consta de dos personajes protagonistas (Marta y Emilio) y dos personajes secundarios (Miguel y Aurelio); no posee actos, ni cuadros y son escasas las acotaciones, pero precisas que permiten conocer detalles sobre la ambientación de la escena. En relación con el lenguaje teatral, en *Hechos Consumados* se observa la transgresión a las convenciones lingüísticas que la clase dominante ha impuesto, y su autor optó por indagar en el lenguaje popular, propio de sujetos y sujetas que han sido históricamente marginados y/o caricaturizados en el discurso público oficial (Luengo, 1999). En esta obra en particular se coteja la ausencia del “garabato” como recurso que sostiene el discurso de los personajes. Su autor comenta que, para él la palabra es lo esencial: “la pobreza es limpia en todo sentido y también del lenguaje. Su forma expresiva es altamente poética”, sobre las groserías, afirma: “el garabato, el chiste fácil no pueden permitírsele ciertos grupos, y menos hoy día, buscando tan solo el éxito de taquilla. La realidad es bastante más trágica” (Piña, 1982, p.23). Lo que difiere de la dramaturgia revisada previamente en que sus autores, si bien utilizaron un estilo informal (coloquial) propio de la cotidianeidad en que se desenvolvían sus personajes: trabajadores del área de la construcción del P.E.M y de trabajadores ferroviarios, el lenguaje alberga la presencia de palabras soeces como “huevá”, “puta”, “maricón”, “chucha”, entre otras, que a —juicio del autor— es un recurso innecesario si su fin es sacar risas y contribuir en la estereotipación de los sujetos representados. En ese sentido, Radrigán apela a desmitificar esta imagen “errada”

que se ha propagado en la dramaturgia reciente, y propone personajes reflexivos, críticos y denunciadores de la injusticia social de la que son víctimas.

Limpia de lenguaje porque el pueblo no es grosero; limpia en el vestuario, aunque sea uno hecho a pedazos y jirones; por último, limpia de mentiras, sin mensajes insinuados bajo un lenguaje ambivalente. Hoy es posible —dice— hacer un teatro limpio de mentiras en el que se escudriña la verdadera verdad (no la del panfleto) acerca del ser humano y su existencia (Como se citó en Cánepa, 1982, p.273).

La historia se desarrolla en un sitio erizado a las afueras de la ciudad de Santiago, durante un día frío de invierno; la trama se centra en el encuentro de dos vagabundos Marta y Emilio quienes lo han perdido todo. Marta arreglaba jardines junto a Mario —su pareja— quien la abandona tras perder sus empleos y su casa. En tanto, Emilio fue tejedor en diversas fábricas textiles y de vestuario —según su relato— trabajó en “Fresia”, “Comandari” y “Polax”, las cuales quebraron y cerraron quedando desempleado. En este terreno alejado del ruido de la ciudad —solos y sin rumbo— se encuentran, comparten una taza de té en torno al calor de una fogata improvisada; ríen, se enojan, reflexionan, discuten y debaten sobre lo que es la vida y la muerte en un sentido amplio. Los personajes no son ni se sienten partícipes activos del sistema que les margina; ambos son conscientes de la situación injusta en la que se desenvuelven, sumidos no solo en la precariedad material sino también afectiva. En la obra —aunque no se mencione explícitamente— es clara la alusión al modelo económico de libre mercado que comienza a operar en Chile a partir de 1975, en específico, lo que refiere al aumento de las importaciones que implicó el quiebre de industrias nacionales y, por ende, provocó altos índices de cesantía en el país (Moulián, 1982; Vergara, 1984). *Hechos Consumados* —al igual que en *Pedro, Juan y Diego* y *El Último Tren*— ofrece un relato crítico y reflexivo sobre el impacto que tiene este nuevo proyecto de sociedad anclado al modelo neoliberal y, también, acerca de las medidas represivas que utilizó el régimen para implementarlo e institucionalizarlo posteriormente en la constitución de 1980.

La obra inicia con sus personajes protagonistas Marta y Emilio habitando un terreno baldío a las afueras de la ciudad de Santiago. La acción toma lugar en un espacio escénico que se compone de piedras, maleza, papeles. A su alrededor un cordel improvisado con dos estacas, cuelgan una blusa, una falda, una chomba y un par de medias; también se ven dos sacos, un quintalero y un papero, ambos a medio llenar (Radrigán, 1993, p.165). Marta duerme y Emilio le hace compañía

sentado sobre una piedra mientras calienta agua en una fogata, en una tarde de invierno que se describe fría y gris. Marta “se revuelve inquieta” Emilio se muestra preocupado por ella, la observa detenidamente y con curiosidad. De pronto, cree haber “escuchado” algo y se reincorpora intentando descubrir de qué se trata, Marta despierta sobresaltada y desorientada sin saber en dónde está, preguntando por un tal Mario. Por su parte, Emilio le explica que la encontró sola y que desconoce en qué lugar están precisamente, ni qué día es. En ese sentido, ambos personajes se muestran desorientados, inquietos, inseguros, temerosos de su entorno, se sienten constantemente perturbados. Un componente esencial en la dramaturgia creada por Juan Radrigán en este período es de humanizar a sus personajes, de dar voz a sus miedos, pues el dramaturgo establece una relación entre el personaje dramático y el sujeto histórico empírico de la sociedad chilena de esa época. Estos sujetos “están intranquilos, se sienten acechados; han presenciado la violencia sobre otros o sobre sí mismos, sin poderle encontrar una justificación. Se sienten amenazados por el solo hecho de existir, no por realizar acciones susceptibles de ser penadas” (Hurtado y Piña, 1993, p.11).

A pesar de ello Marta busca socializar con Emilio, pero éste se muestra apático y huraño ante las preguntas de ella, no tiene intenciones de dar más información de la necesaria. Se remite a explicarle que alrededor de la una de la mañana la sacó de un canal salvándola de morir ahogada y que, posteriormente, se quedó dormida. Emilio piensa que Marta pensó en suicidarse y la interroga, pero ella se resiste en aclarar en realidad que pasó exactamente ese día. Marta afirma que le gusta vivir, incluso considerando todo lo que ha pasado, provocando la exaltación de Emilio quien cree que ella quiso atentar contra su vida. Una discusión sobre la vida y la muerte, que deviene en una sólida intervención de Emilio.

EMILIO: (*Yendo a avivar el fuego*) Ojalá existiera esa posibilidad...Pero es tan rara la cuestión, que cuando no hay ná porque morir. (*Pausa*). Y también está lo otro: si les molestamos tanto, que terminen ellos con lo que' empezaron (Radrigán, 1993, p.167).

Aparentemente este personaje muestra una actitud pasiva, de resignación frente a lo que está ocurriendo, sabe que es injusto y le condena. Se reconoce como víctima de un sistema que le margina y sus líneas lo reflejan. La situación de desamparo en que se encuentran y del que son protagonistas, sin familia y aislados en los “extramuros” de la ciudad, Marta y Emilio se acompañan, se contienen, conversan y se escuchan. De a poco, van revelando elementos de su vida pasada

que añoran con nostalgia. Han sido abandonados y, ante ello, Emilio no se queda callado y busca visibilizarlo en cada línea que hace suya.

EMILIO: Me llamo Emilio. ¿y voh?

MARTA: ¿Y en qué trabajai?

EMILIO: ¿Voh creís que, aunque hubiera pega, alguien m'iba a dar con esta pinta?

MARTA: ¿Y aonde vivís?

EMILIO: Donde me dejan.

MARTA: ¿Y qué erai antes?

EMILIO: Creía qu' era persona (Radrigán, 1993, p.167).

Su posición marginal aislados del todo social que habita la ciudad, les permite vivir fuera del control del grupo dominante cuestionando las relaciones humanas fundadas en el ejercicio y control del poder. Marta y Emilio debaten desde el fracaso y la precariedad material en la que se encuentran. Son diferentes, pero poseen la misma impotencia, dolor y rabia; les une la crítica a un sistema que les margina.

En medio de su conversación aparece sorpresivamente Aurelio un personaje que solo participa en este momento de la obra, le apodan el "loco" a causa de sus curiosas intervenciones. Le invitan a compartir junto a ellos en la fogata, mientras que el sujeto les habla de la injusticia y de la muerte que se respira en la ciudad a la que advierte no podrá volver a entrar. La ciudad en el discurso de este sujeto se configura como un espacio incierto e inseguro.

AURELIO: (*Señalándolo*) ¡Este hombre está alcanzando el tamaño de la muerte! (*Hace sonar los tarros como ritmo creciente, como negándose a creer; escucha. Anonadado*). El viento de la injusticia vuelve a sonar de nuevo ... ¿Hasta cuándo? ¿por qué? (*Pausa*) ¿Dónde está el pan y el trigo? ¿Qué fue de la cósmica idea de tener un hijo? ¿Fueron en vano los sudores que sudamos? ¡Tanta muerte y nada! (*Apesadumbrado*) Nunca volveré a entrar en la ciudad ... Ya nunca podré volver a entrar ... (*En su cuerpo suena un tarro como por casualidad. Queda inmóvil, escuchando, su expresión cambia, se torna alegre. Los hace sonar*) Viene de blanco y sonriendo: la muerte viene sonriendo ¡Claro, lo que cae renace purificado! ... ¡Dios, por fin te decidiste a mantener en alto al ser humano ... ¿Será aquí? ¿Será aquí no más? ¡Tengo que ir a ver, tengo que ir a ver! (*Se aleja saltando*) (Radrigán, 1993, p.169).

Los personajes reclaman su derecho a vivir con dignidad, aunque sea en la más extrema precariedad material, y de existencia en que se encuentran. Buscan sentirse personas porque serlo requiere de ciertos usos y costumbres propios de la sociedad, y el contexto histórico en el que están inmersos. Por ejemplo, Marta mira su ropa, trata de alisarla, se acomoda el pelo. Después coge el sobretodo y le dobla cuidadosamente, corre los sacos de lugar. Saca una estaca del cordel y la usa a guisa de escoba para limpiar el lugar... (Radrigán, 1993, p.173). La joven intenta que aquel lugar que les alberga de momento tenga el aspecto de una casa, símbolo del hogar, de calor en medio del frío. La posesión de un lugar en este territorio.

EMILIO: ¿Qué' stai haciendo?

MARTA: Limpiando po.

EMILIO: ¿Pa qué?

MARTA: Pa qu' esté limpio po (*Sonríe*). Las mujeres siempre limpiamos.

EMILIO: Pero...Pucha, cómo se ti' ocurre ponerte a limpiar aquí: ¡esta no es una casa!

MARTA: Pa los que no tuvimos casa, cualquier lao aonde'stemos es la casa.

EMILIO: (*Deja caer los desperdicios*) No seai tonta, ho.

MARTA: Chis, ¿te pareció mal? (Tira la estaca) ¡No limpio ni' una lesera!

EMILIO: ¡Siempre habís sio tan güen genio?

MARTA: Delicá. A mí no me viene a humillarme nadie.

EMILIO: (Contento) ¡Macanúo! Ahí sí que me gustaste. Si anduviera con sombrero me lo sacaba delante de voh, palabra.

MARTA: ¿M' estai columpiando?

EMILIO: No, en serio; a uno pueen patiarle y echarle abajo muchas puertas, y uno puee seguir aletiendo, pero si t'echan abajo la puerta de la dignidá, ahí ya no podís porque entonces ya no soy na, ni siquiera desperdicio, ¿cachai?

MARTA: Más o menos no más.

EMILIO: Pero si' stá re clara la cuestión: en alguna parte se abrió una puerta y de golpe entró too lo malo que hay. Del hambre, de la soledá y de las patas, Ya no te salva ni Cristo; pero la dignidá te puee salvar de convertirte en animal. Y cueste lo que cueste, eso es lo único importante (Radrigán, 1993, pp.173-174).

Marta le cuenta que no tiene donde vivir ni hijos y que su pareja hace tres meses la abandonó desde ese momento ella se encuentra sin rumbo, deambulando

sola por las calles. Mario era todo para ella, su compañero con quien trabajaba arreglando jardines. Emilio cree que por eso ella “intentó” suicidarse. En esta escena, ante la reiterada insistencia de Emilio, la joven revela que la noche que él la encontró, fue arrojada al canal por unos sujetos que estaban sacando un “bulto” (cuerpo) de un pasaje, que la dejó sorprendida y en estado de inmovilidad; los tres hombres al percatarse de su presencia deciden secuestrarla e interrogarla. Marta siente miedo y teme que los raptos regresen por ella.

EMILIO: Quería matarte.

MARTA: ¡Mentira!

EMILIO: ¿Y qué hacías dentro del canal? ¿Estabas aprendiendo a nadar?

MARTA: (*Mirando hacia todos lados*) No juí yo: me tiraron.

EMILIO: ¿Te tiraron? ¿Quién? ¿El Mario?

MARTA: ¡Habla más despacio po!

EMILIO: No tengas miedo, no tengas más miedo. ¿Quién te tiro?

MARTA: No sé, yo no sé quiénes eran, con el miedo no los vi bien (*Casi divertida*) Y también que me pasé llorando.

EMILIO: ¿Llorando? Entonces me engañaste: decías que no rogabas.

MARTA: Si no los rogué, lloré no más. Fue una cunición que se me ocurrió pa ver si no me hacían na.

EMILIO: ¿Y qué estabas haciendo que la agarraron con vos?

MARTA: Vivir nomás po, eso estaba haciendo. Pero me tocó la mala suerte de pasar por una calle aonde tres gallos taban sacando un bulto a la rastra di un pasaje y me quedé helá; me dio la garrotera.

[...]

MARTA: Así mismo quedé yo cuando vi a los gallos. Entonces al tiro uno d'ellos se me acercó y me dijo: “¿Y vos, que hacís pará aquí? ¿Estás aprendiendo? No pos, mi caballero —le dije—; yo ía pasando nomá. ¿Aonde vivís? No, yo no tengo na casa —le dije— De qu'el Mario me dejó que ando sola por toas partes. ¡Ya, ya —me dijo—, marchate di aquí, te corríste! Me había empezao a ir, recontenta, cuando otro que parecía que mandaba más, le dijo: “No po; no poímos arriesgarlos”. Pero es que esta gilucha no tiene idea de na —le dijo él— No haceme caso, no poímos arriesgarlos a que ande abriendo el hocico por ahí: arriba con ella. Y entonces me agarraron y me subieron al auto también ahí fue donde se me ocurrió ponerme a llorar po: “¿Cómo te llamas? ¿Pa qué clu jugas?”

¿De cuándo que te andai metiendo en forros?”, me decían. Y yo meta llorar y llorar.

EMILIO: ¿Qué bulto era el que habían echao al auto?

MARTA: Se movía, pero no lo vi bien, ¿no te digo que me pasé too el rato llorando? Hasta su patá me tiraron pa que me queara callá, pero no le aflojé. Habíamos andao un güen rato ya, cuando uno d'ellos le dijo a los otros: “Pucha esta infeliz ya me tiene loco con su llantería, que podíamos hacer con ella”. Entonces el que mandaba, me agarro del pelo y me dijo: “Oye, desgraciá, sino callai el hocico, te vamo a matar y te vamo a tirar a ese canal”. Pero yo las pinzas que le ía a aflojar, ¿no vis que si no lloraba me podían hacer cualquier lesera, y ahí sí que una'stá' frita? Pero yo, mucho luque en este buque, a mí no m'iban a... (Radrigán, 1993, p.176).

Marta y Emilio no siempre vagabundearon sin rumbo por las calles. Tenían una vida muy diferente a su presente. Marta trabajaba arreglando jardines y Emilio era tejedor en fábricas textiles y de vestuario. Pero las nuevas políticas económicas de libre mercado implementadas en el país desde 1975 afectó su continuidad en sus empleos siendo despedidos. En el caso de la mencionada industria textil, y de vestuario, “la rama textil redujo su producción en un 31,4% y la de vestuario en 22%”, asimismo, en términos de empleo y establecimientos textiles, “la caída fue de 14,4% y 12,4%” (Frías et al., 1987, p.59). Por su parte, Marta alude a la desaparición de su oficio que le dejó sin sustento económico.

EMILIO: ¿Jardines? ... ¿Quedan?

MARTA: Casi na. (*pausa*) Esa es la rabia más grande que tengo contra la gente: s'encerraron en las casas y dejaron morirse los jardines.

EMILIO: Hubiera sío eso nomás.

MARTA: Pero jue lo pior... Ahora era el tiempo de los claveles, de los medallones y de las dalías; después venia el tiempo de los gladiolos y de los crisantemos dobles. Se veía too tan bonito lleno de colores ... Pero dejaron secarse los jardines y yo digo: ¿qué v'hacer la gente cuando llegue la primavera y no haya ninguna flor?

EMILIO: Sin tierra aonde pisar y sin pan pa comer, no creo qu' eso le importe mucho a la gente ahora (Radrigán, 1993, pp.172-173).

La existencia de Marta y Emilio se complica aún más con la llegada de Miguel, que es el cuidador del sitio donde se encuentran los dos protagonistas. Miguel llega al sitio que ellos están ocupando para expulsarlos, pues han invadido la propiedad privada de su dueño; lugar que no les pertenece y que, por ende, no pueden habitar. Miguel les intimida, empuñando un palo para amenazarlos, y echarles del espacio que él debe proteger por mandato de su patrón, a pesar de que el lugar se encuentra en abandono, y sin una funcionalidad evidente.

MIGUEL: Es que soy el cuidador ... Me mandaron a decirles qu' está es propiedad privada.

EMILIO: ¿Y?

MIGUEL: Y que no pueden estar aquí.

MARTA: Claro, si ya los íbamos a ir ... O sea el por su lado y yo por el mío.

EMILIO: ¿Por qué no podemos estar aquí?

MARTA: Porque no es casa de nosotros, si ya los dijo. (A Miguel) Pero nosotros no íbamos a la mala, ¿ah? No sabíamos que era propiedad privada.

EMILIO: La verdad es que no sabíamos qu' el mundo era propiedad privada, por eso nacimos. (*Si sienta*) Si alguien se hubiese tomado la molestia de avisar ... (Radrigán, 1993, p.178).

Miguel insiste en que abandonen el lugar, afirma que fue orden de su patrón quien no quiere verles cuando regrese. Por su parte, Emilio ignora los alegatos del cuidador y se niega a retirarse de un lugar que, por lo demás, no está habitado. Miguel les amenaza no le importa que tanto Emilio como Marta no tengan hacia donde ir, solo se preocupa de conservar su trabajo. En este encuentro inquietante y hostil, Emilio logra que Miguel se siente junto a ellos y conversen. El cuidador al igual que Emilio es tejedor, momento que les une en una fluida conversación sobre ese ámbito. Miguel comenta algunos detalles acerca de su vida les cuenta sobre su trabajo como cuidador y de su esposa quien está enferma y que morirá pronto, se muestra agradecido hacia su "patrón" y a "Dios" por las oportunidades que ha tenido. En esta escena Marta asimila su historia con la de su madre que también estaba enferma, y su padre al no tener el dinero suficiente para el sustento familiar, que contemplaba tres hijos más, optó por robar en una de las casas en donde trabajaba. En ese sentido, un eje transversal en las obras de Radrigán es dejar patente que "la pobreza material absoluta obstaculiza y deteriora la convivencia humana, y las relaciones interpersonales" (Hurtado y Piña, 1993, p.17).

MARTA: No si era eso nomás; que una vez que la señora del hombre que l'estaba contando s'enfermó igual que la suya, y ya iba a morirse ya, cuando justo qu'él llega un día cargao de paquetes y más contento que chanco en el barro; traía de tóo, ropa, comía; juguetes pa los cabros, y tóo nuevécito ¡pucha la felicidad pa grande! Como sería que la señora se llegó a sanar de puro contenta ... ¿O sería donde comió? ... “Empieza aprender a reírte vieja, que s ellos acabaron las penas pa siempre —le decía—, ¡manso batatazo, manso batatazo!”.

MIGUEL: ¿Batatazo es cuando en las carreras gana un caballo notao?

MARTA: Claro; de ahí p'adelante jue pura alegría no más: bien vestios, bien comíos y durmiendo en camas ... Igual que la gente, igual que si hubieran sío personas ... Pucha la cuntión pa linda ... (*Calla*).

MIGUEL: Güeno, ¿Y que más po?

MARTA: (Ida) ¿ah?

MIGUEL: Qué más po, qué más pasó... Ya me tengo qu' ir.

MARTA: Na ... Que a la semana siguiente lo vinieron a buscar, no había ganao na en las carreras, había roboo en una de las casas pitucas aonde ia a encerar. “Y que po —dijo cuando se lo llevaron—, no los íamosa morir sin conocer lo qu'era la felicidad: somos gente también”.

EMILIO: Ah, ése era su taita; voh me contaste cuando s'estaban llevando las cosas de la pieza. Preso por robarse un poco de felicidad. (Se para, enfrenta a Miguel parsimoniosamente, este se incómoda) ¿Crestón el mundo, no? (Va hacia el fondo). ¿Cuándo comenzaría esto y por qué? Claro, porque al principio partimos iguales y partimos pa onde mismo.

MIGUEL: ¿Pa ónde?

EMILIO: No sé po. Somos hechos consumados, no tuvimos arte ni parte en nosotros mismos; los hicieron y los dijeron: “Aquí están, Vayan p'allá, pero no los dijeron porque los habían hecho ni a que teníamos que ir a ese lao que no conocíamos ... A ese lao aonde lo único seguro que había, era que teníamos que morir...”

MARTA: ¿De qué'stai difariando ahora?

MIGUEL: Pucha el gallo pa raro (*oteando*), no hay ni viento y se le corrieron las tejas.

EMILIO: No, si cada vez me pego más la cachá ... Claro po; morir no cuesta ná, tamos hechos pa eso, lo que cuesta es nacer; porque uno no nace cuando lo paren, nace cundo es capaz de vivir ... Y el que quiere vivir, tiene que romper un mundo ... (Radrigán, 1993, p.186).

La dignidad es el elemento central que se articula en el trabajo dramático de Juan Radrigán, la injusticia de las que han sido víctimas. Los personajes exigen su derecho a habitar un lugar en el que puedan “establecer relaciones humanas con capacidad de desarrollo, sustentadas en el respeto mutuo y de los otros, en el reconocimiento de lo fundamental y de lo accesorio, y en la disponibilidad de un mínimo sustento” (Hurtado y Piña, 1993, p.19). El padre de Marta se fue preso por “robar un poco de felicidad” para su esposa e hijos, para sentirse personas por una vez en la vida.

No hay una razón profunda —dice—, que justifique ningún tipo de avasallamiento como el que se ve. Nada debe hacerse a contrapelo de la dignidad y si hay que salvarla, que se haga con el menor número de humillaciones posible. Nos han puesto a todos ante la naturaleza y ante ella somos todos iguales. Esto del avasallamiento viene desde tan antiguo que se da como un hecho consumado (Como se citó en Cánepa, 1982, p.272).

También se insinúa a modo de reflexión el caso de detenidos desaparecidos en este período. Tras la declaración del estado de guerra en Chile se definió como enemigo interno al marxismo lo que supuso la persecución, detención, secuestro, tortura, muerte y/o exilio a toda persona que fuese partidaria y/o simpatizante del gobierno de la Unidad Popular e integrantes de partidos políticos de izquierda. En ese contexto, miles de personas fueron arrestadas y recluidas en diferentes recintos que funcionaron como centros de detención y tortura (estadios, oficinas públicas, regimientos, comisarías, fábricas, barcos) (*Informe Valech*, 2005, pp.493-496). Al hablar de detenidos desaparecidos entendemos a toda persona que fue arrestada en dictadura por agentes del Estado, y cuyo paradero lamentablemente aún se desconoce. En ese sentido, siguiendo a Tomás Moulián (1997) “el terror necesita que su presencia sea recordada. La represión es puntual, el terror debe ser permanente. Por ello, el terror encuentra en las desapariciones una forma de presencia que se prolonga a través del tiempo” (p.187). Como se ha mencionado anteriormente, en el ámbito teatral sus autores se encargaron de representar la experiencia traumática de la represión. Inicialmente bajo cuidadosos códigos discursivos y, más tarde, en un lenguaje cada vez más directo.

Corporizar, dando verdadera vida a través de los cuerpos presentes en el escenario y las emociones de los ejecutantes, aquellos aspectos oscuros de la represión, que ocurren o han ocurrido en lo oculto, en

lugares escondidos, silenciados y retirados visualmente del resto de la sociedad. Re-vivenciar lo que las víctimas de la represión política habían vivido o estaban viviendo fue una manera de probar públicamente su realidad, de identificarse con los que sufren, de vivir una catarsis colectiva que pudiera ayudar a sobreponerse al dolor (Hurtado, 2000, p.55).

En reiteradas ocasiones en la obra se hace mención un grupo de personas que van caminando sin rumbo (ancianos, jóvenes, niños). A Marta les asusta, Miguel les desprecia, pero Emilio realiza una reflexión bastante interesante que se puede leer en los siguientes fragmentos:

EMILIO: No han dejao de pasar.

MARTA: Y va de too: viejos, cabros ... ¿Pa ónde irán?

MIGUEL: No sé, nadie sabe.

EMILIO: Pero usté los estuvo corriendo endenante.

MIGUEL: No, no los taba corretiando. Lo que pasó es que creí que al medio d'ellos iba el maestro que no aparece a trabajar ... Pero no vi bien si era él, y como no me contesto na...

MARTA: Pero usté andaba con ese con ese mismo palo. Cualquiera se asusta.

MIGUEL: Y cualquiera se asusta d'ellos también. No hablan.

EMILIO: No piden.

MARTA: Andan nomás (Radrigán, 1993, p.182).

[...]

EMILIO: ¿Sabe? Yo decía porque ... (*Señala*) ¿Y si ellos fueran muertos, compadre?

MARTA: ¿Muertos? No te pasís po, ¿no vis que van andando?

EMILIO: Eso es lo único que hacen. (*A Miguel*) ¿No dijo que su señora los había visto, pero que sabían qu' estaban pasando y se había asustao? ¿No dijo que usté había visto a ese maestro? A lo mejor viene a reclamar su puesto ... también puee venir a acusarlo dí' algo.

MIGUEL: ¿Usté cree que yo soy cabro chico? Los muertos están enterraos.

EMILIO: ¿Dónde? ¿Dónde' stán enterraos?

MARTA: No lo asustís, po. Y no me asustís a mí tampoco.

EMILIO: ¿Qué cree usté que son? ¿muertos? ¿cesantes? ¿sin casa? ¿gente que tiene mieo que le pase algo? En una d'esas poímos ser nosotros también, total.... (Radrigán, 1993, p.187).

La obra finaliza con un enardecido Miguel ya cansado de las actitudes de Marta y Emilio, quienes se resisten a abandonar el lugar, y decide utilizar toda su fuerza golpeando cruelmente a Emilio, hasta matarlo. Emilio no aceptó las amenazas de Miguel, al contrario, en reiterados momentos se negó a abandonar el lugar, incluso moverse metros más allá. Emilio desafió el poder instaurado en la represión y la propiedad privada que tanto cuestionaba. Lo más importante para él fue ser leal a sus ideales, en este caso su dignidad incluso si su vida dependía de ello. Ya lo había perdido todo, ¿qué más podía perder? Emilio podría haberse callado, fingir que estaba todo bien, inventarse falsas ilusiones, pero no. Se eligió y reconoció como persona que tenía tanto derecho de habitar esta tierra como los demás. Su muerte es un “hecho consumado”, pero no su dignidad.

MIGUEL: ¿Te vai a ir o no, infeliz? ... ¿Te vai a ir o no? ... (*Lo apalea hasta matarlo. Consumado el hecho, se produce la constatación del absurdo; frente al cual solo emerge un remoto, un patético balbuceo de habitantes deshabitados*).

MARTA: Desgraciao ... desgraciao ... No tenía qu' haberle hecho ná, quien ía a saber qu' estábamos dos pasos más p' acá ... quién ía a saber...

MIGUEL: (*Mecánicamente*) Tenía que defender mi pega ... Tenía que defender mi pega ...

MARTA: ... Tamos locos ... tamos toos locos ...

MIGUEL: No soy ná basura ... No soy ná basura ...

MARTA: ¿Qué hicieron con nosotros? ... ¿Qué cresta hicieron con nosotros? (Radrigán, 1993, p.189).

TELÓN

La dramaturgia, al igual que el país, experimenta un proceso de cambios y de transformaciones profundas en la década del setenta. En este escenario, las y los teatristas se encargaron de reflexionar críticamente sobre lo que sucedía en el acontecer nacional a través de sus creaciones. En el caso de las obras analizadas *Pedro, Juan y Diego* (1976), *El Último Tren* (1978) y *Hechos Consumados* (1981), estas guardan relación con una propuesta dramática colectiva y transversal que se observa en gran parte de las compañías independientes durante los primeros años de dictadura, en que buscaron exponer el problema del trabajo, y su impacto en la vida social desde diversas perspectivas. Así pues, se nos expone la representación

de trabajadores del programa del empleo mínimo y las condiciones precarias en las que se desenvuelven. Asimismo, se presenta la privatización de Ferrocarriles del Estado, y sus repercusiones sobre la vida de una familia que, por generaciones, ha concebido a esta empresa como una forma de vida, que de pronto dejará de serlo. Finalmente, nos encontramos con la historia de dos vagabundos que lo han perdido todo y que, en su encuentro, reflexionan sobre el impacto de este nuevo proyecto de sociedad que se está gestando en el país; personajes críticos y denunciadores de la injusticia social de la que son víctimas. Si bien, son temáticas comunes son desarrolladas de manera distinta, lo que permite dimensionar tres relatos de tres grupos sociales que, por diferentes razones, han sido abandonados y violentados por el Estado. Los personajes marginales son representados como sujetas y sujetos que reflexionan críticamente acerca del acontecer nacional, se refieren a temas que parecían imposibles de hablar abiertamente en el espacio público (persecuciones, desapariciones, muerte, torturas y exilio), bajo cuidadosos códigos discursivos que permitieran que su mención en el teatro fuese más “digerible” para los espectadores y, también, para no dar margen a las autoridades para la censura directa. Su carácter documental, nos permite reconocer en ellas, el resultado de un asiduo y riguroso trabajo en equipo en que las y los teatristas expresan su voluntad por manifestar lo que en el discurso oficial se ocultaba y distorsionaba, a través de representaciones, imágenes y símbolos, que nos permiten aproximarnos a las construcciones culturales que se hicieron sobre la época, y que se encuentran inscritas en su dramaturgia.

CONCLUSIONES

En el teatro chileno durante la dictadura cívico-militar (1973-1990), a pesar de las restricciones aplicadas por agentes del Estado —FF. AA y de Orden— sobre la actividad teatral, por medio ejercicio sistemático de la represión y la censura, las y los teatristas se encargaron de exponer, criticar y denunciar lo que sucedía en el acontecer nacional a través de sus creaciones. En este escenario, en el teatro sus realizadores no solo fueron testigos sino también actores activos que se destacaron por articular su formación intelectual, experiencias, y trabajo en terreno (entrevistas, reconstrucción de historias de vida y observación participante), que sirvieron como base en la creación de obras teatrales que testimoniaran la realidad que se vivía en el país. En ese sentido, en el teatro tempranamente se representó la experiencia traumática que significó el terrorismo de Estado y las violaciones sistemáticas de derechos humanos. De este modo, sus autores entraron en esta dimensión del horror, negándose a hacerse cómplices del silencio y del olvido, atreviéndose a representar aquello que parecía imposible de expresar públicamente. También, se encargaron de generar espacios de encuentro en los cuales instalar el diálogo y la reflexión, facilitando sus salas para la realización de foros después de las funciones, para comentar en conjunto con los espectadores sus impresiones sobre los espectáculos. Asimismo, prestaron sus salas para que otras compañías pudieran ensayar y presentar sus obras, y además para reuniones del sindicato de actores. Lo que da cuenta del compañerismo y la solidaridad que se propició entre pares, con la finalidad de sostener la actividad teatral en el país.

Para efectos de esta investigación, nos pareció interesante el desarrollo que experimentaron algunas compañías teatrales independientes en la zona céntrica de Santiago. Más aún si consideramos que no poseían subvención estatal o privada, pudieron llevar a cabo sus espectáculos, y sortear las limitaciones que se articularon en el ámbito teatral. Además, la decisión de exponer lo que sucedía en el país nos revela su voluntad por dejar memoria acerca de los hechos que merecerían reflexión crítica y denuncia. De esta manera, considerando el objetivo de esta investigación, el análisis de textos dramáticos creados en la época aporta información histórica, al referirse sobre aspectos de la vida social y cultural, en especial las representaciones sobre marginalidad durante la dictadura cívico-militar. Su estudio, nos permitió comprender de qué manera se construyeron sus relatos, resultado de su formación, sus experiencias vividas en dictadura y de un riguroso trabajo de campo. Este aspecto es importante destacar, pues tal como se dio cuenta en el avance de la investigación, el trabajo de las y los teatristas se distancia de la dramaturgia más

tradicional, pues se prefiere el trabajo colectivo en el que cada uno de sus integrantes fue parte del proceso creativo. Si bien, fue un método que ya se venía trabajando desde la década del cincuenta en América Latina, y desde la década del sesenta en Chile, en dictadura adquirió sus propias características. Por ejemplo, se incorpora la figura del dramaturgo como articulador del proceso de escritura y escenificación, un elemento nuevo si consideramos que el planteamiento central de la creación colectiva supone exclusivamente el trabajo en conjunto, pero por razones de tiempo, y de articular la estructura de las obras a modo de no dar margen a la censura, se necesitó recurrir a la asesoría de un dramaturgo.

La documentación recabada desde la prensa nos permitió acceder a datos de la puesta en escena de los textos dramáticos (fecha de estreno, sala, cantidad de espectadores, temporada en cartelera, elenco, y valor de las entradas). Asimismo, se incluyó su repercusión en prensa (críticas, reseñas, anuncios y/o comentarios). Todos estos elementos sirvieron para aproximarnos a la recepción del espectáculo, en que diversos medios escritos registran el carácter “testimonial” y “contingente” de las obras, destacando el trabajo colaborativo, y su compromiso con enunciar lo que no se podía manifestar abiertamente. Además, se recomienda a sus lectores para que asistan a las funciones, lo cual en primera instancia resultó sorprendente, pues los medios de comunicación se encontraban bajo estricto control por parte del Estado. Sin embargo, periódicos como *El Mercurio*, *La Tercera de la Hora* o *Las Últimas Noticias* “apoyaron” de algún modo al teatro publicitando sus espectáculos. No obstante, igualmente hubo ataques de parte de algunos periodistas que hicieron notar su “evidente carácter político”, que devino en la creación de un Memorandum que CNI emanó en 1979 que hace énfasis en el reconocimiento del público, y su preocupación porque este tipo de manifestaciones sigan en auge en el medio, por lo que, se dictaminó crear un plan de acción para evitar su publicidad, y con ello reducir la asistencia de espectadores a sus funciones. Pero, ello no mermó el trabajo que las y los teatristas realizaron durante diecisiete años de dictadura. Al contrario, la cantidad de espectadores superó —en algunos casos— la media de asistencia que tenían las compañías independientes que, en algunas ocasiones, traspasaron la frontera, y fueron parte del repertorio de importantes festivales internacionales de teatro. En este contexto, la aparición de nuevos dramaturgos fue fundamental en la diversificación de temas y estilos, a saber, Juan Radrigán, Ramón Griffero, Andrés Pérez, Marco Antonio de la Parra, entre otros.

El tema teatral de este período se enfocó en el tópico de la marginalidad, que fue desarrollado de manera amplia y transversal, refiriéndose sobre aquellos sujetos

y sujetas que se mueven en los márgenes del todo social, es decir, quiénes no están y/o no se sienten integrados plenamente en las redes sociales de su comunidad por varios factores (políticos, económicos, ideológicos, sociales o culturales). Desde allí la marginalidad representada en el teatro pone en escena nuevos sujetos históricos marginales trabajadores del empleo mínimo, ferroviarios, jardineros y tejedores, y ya no exclusivamente a vagabundos, criminales, prostitutas, mendigos personajes característicos de la dramaturgia nacional. Asimismo, en relación con la temática un número no menor de obras expone el problema del trabajo, y su impacto en la vida social, abordado desde distintas perspectivas, y con sujetos y sujetas de diversos estratos sociales que dan cuenta de cómo les afecta esta situación. Además, de utilizar dicho escenario para hablar de persecuciones, detenciones, secuestros, torturas, asesinatos, y exilio a través de cuidadosos códigos discursivos para evitar cualquier reacción de parte de las autoridades que desembocara en la represión en contra de las y los teatristas. Otra característica particular acerca del tratamiento que se da a las temáticas de las obras, tiene que ver con que se evidencia una “ausencia” del personaje antagónico en escena, este se encuentra omnipresente, sabemos de su “accionar” por medio del relato de los personajes protagónicos y, también, por personajes secundarios quiénes actúan como un referente antagónico. Situación muy distinta de la creación dramática de la década anterior, en que los personajes protagonista/antagonista están presentes, y el conflicto suscitado entre ellos es la acción dramática principal de la obra teatral.

La posición del sujeto marginal como protagonista da cuenta del interés de las y los teatristas por hablar de aquellos sectores sociales que —a su juicio— fueron excluidos del discurso público oficial. En *Pedro, Juan y Diego* nos encontramos con las condiciones precarias e inhumanas en que se hallaban los trabajadores del empleo mínimo. En *El Último Tren* se alude a la privatización de ferrocarriles del Estado, y las repercusiones en la vida de cientos de familias que, durante generaciones, concibieron a esta empresa no solo como su fuente laboral sino, más bien, como su forma de vida que, de un momento a otro, ya no existía para ellos y ellas. En tanto, en *Hechos Consumados* dos vagabundos reflexionan sobre el impacto de este nuevo proyecto de sociedad que se está gestando en el país, personajes críticos y denunciadores de la injusticia social de la que son víctimas. Su carácter documental, nos permite reconocer en ellas, el resultado de un asiduo y riguroso trabajo en equipo de las y los teatristas que las crearon, y que expresan a través de ellas su voluntad por exponer lo que en el discurso oficial se ocultaba y distorsionaba. Desde este territorio, y por medio de representaciones, imágenes y

símbolos que nos ofrecen en su dramaturgia, es posible aproximarse a las construcciones culturales que se realizan sobre grupos sociales marginales.

La investigación tuvo por finalidad profundizar en los estudios literarios y culturales en Chile, con énfasis en la dramaturgia desarrollada en dictadura, con el propósito de aportar en el análisis histórico del período desde la perspectiva historiográfica de la Nueva Historia Cultural, lo cual nos permitió acceder al pasado reciente realizando una lectura cultural a la creación dramática de la época, pudiendo reconocer de qué manera sus autores observaron, sintieron y/o comprendieron los acontecimientos históricos que ellos mismos protagonizaron, y cómo sus textos dan cuenta de ello.

BIBLIOGRAFÍA

Textos dramáticos

- Teatro Ictus. (2005). Pedro, Juan y Diego. En Benavente, D. (Ed.), *Teatro chileno*. Santiago, Chile: CESOC.
- Teatro Imagen. (1982). El Último Tren. En Hurtado, M, Ochsenius, C, y Vidal, H. (Eds.), *Teatro chileno de la crisis institucional 1973–1980: antología crítica*. Santiago, Chile: CENECA.
- Teatro Popular “El Telón”. (1993). *Hechos Consumados*. En Radrigán J. (Ed.), *Teatro: 11 obras*. Santiago, Chile: LOM.

Textos

- Aróstegui, J. (2001). *La investigación histórica: teoría y método*. Barcelona, España: Crítica.
- Benavente, D. (2005). *Teatro chileno*. Santiago, Chile: CESOC.
- Burke, P. (Ed.). (1996). *Formas de hacer historia*. Barcelona, España: Alianza.
- Burke, P. (1999). *La revolución historiográfica francesa. La escuela de los Annales 1929 1984*. España, Barcelona: Gedisa.
- Burke, P. (Ed.). (2000). *Formas de hacer historia cultural*. Madrid, España: Alianza.
- Burke, P. (2006). *¿Qué es la historia cultural?* Barcelona, España: Paidós Ibérica.
- Brunner, J. (1981). *La cultura autoritaria en Chile*. Santiago, Chile: FLACSO.
- Cirlot, J. (1992). *Diccionario de símbolos*. Barcelona, España: Labor.
- Corvalán, L. (2001). *Del anticapitalismo al neoliberalismo en Chile: Izquierda, Centro y Derecha en la lucha entre los proyectos globales:1950-2000*. Santiago, Chile: Sudamericana.
- Chartier, R. (1992). *El mundo como representación: estudios sobre historia cultural*. Barcelona, España: Gedisa.
- Chartier, R. (1996). *Escribir las prácticas Foucault, de Certeau, Marin*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- Chartier, R. (2007). *La historia o la lectura del tiempo*. Barcelona, España: Gedisa.
- Febvre, L. (2017). *Combates por la historia*. Barcelona, España: Ariel.
- Frías, P., Echeverría, M., Herrera, G., y Larraín, C. (1987). *Industria textil y de vestuario en Chile. Evolución económica y situación de los trabajadores*. Santiago, Chile: Academia de Humanismo Cristiano.

- Galeano. (1989). *Nosotros decimos no 1963-1988*. Madrid, España: Siglo XXI.
- Garretón, M., y Pozo, H. (1984). *Las universidades chilenas y los derechos humanos*. Santiago, Chile: FLACSO.
- Hurtado, M. (1983). *Sujeto social y proyecto histórico en la dramaturgia chilena actual*. Santiago, Chile: CENECA.
- Hurtado, M., y Ochsenius, C. (1980). *Teatro Ictus*. Santiago, Chile: CENECA.
- Hurtado, M., Ochsenius, C., y Vidal, H. (1982). *Teatro chileno de la crisis institucional 1973-1980: antología crítica*. Santiago, Chile: CENECA.
- Hurtado, M., y Moreno, M. (1982). *El público del teatro independiente*. Santiago, Chile: CENECA.
- Hurtado, M., y Román, J. (1980). *Teatro Imagen*. Santiago, Chile: CENECA.
- Hurtado, M. (2011). *Dramaturgia chilena 1890-1990. Autorías, textualidades, Historicidad*. Santiago, Chile: Frontera Sur.
- Iggers, G. (2012). *La historiografía del siglo XX. Desde la objetividad científica al desafío posmoderno*. Santiago, Chile: Fondo de Cultura Económica.
- Martínez, M., Fuentealba, N., y Vergara P. (2019). *Teatro y Memoria en Concepción. Prácticas teatrales en dictadura*. Concepción, Chile: Nómadas Sur.
- Moulián, T. (1982). *Fases del desarrollo político chileno entre 1973 y 1978*. Santiago, Chile: FLACSO.
- Moulián, T. (1997). *Chile actual: anatomía de un mito*. Santiago, Chile: LOM.
- Muguercia, M. (2015). *Teatro Latinoamericano del siglo XX 1950-2000: Modernidad consolidada, años de revolución y fin de siglo*. Santiago, Chile: RIL.
- Nicholls, N. (2013). *Memoria, arte y derechos humanos: la representación de lo imposible*. Santiago, Chile: Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.
- Pavis, P. (1996). *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética y semiología*. París, Francia: Paidós.
- Piña, J. (1998). *20 años de teatro chileno 1976-1996*. Santiago, Chile: RIL.
- Piña, P. (2009). *Historia del Teatro en Chile 1890-1940*. Santiago, Chile: RIL.
- Piña, J. (2014). *Historia del teatro en Chile 1941-1990*. Santiago, Chile: Taurus.
- Pradenas, L. (2006). *Teatro en Chile, huellas y trayectorias. Siglo XVI-XX*. Santiago, Chile: LOM.
- Radrigán, J. (1998). *Teatro 11 obras*. Santiago, Chile: LOM.
- Rivera, A. (1983). *Transformaciones culturales y movimiento artístico en el orden autoritario. Chile: 1973-1982*. Santiago, Chile: CENECA.
- Rojo, G. (1985). *Muerte y resurrección del teatro chileno: 1973-1983*. Madrid, España: Michay.

- Ruiz-Tagle, J., y Urmeneta, R. (1984). *Los trabajadores del programa del empleo mínimo*. Santiago, Chile: Academia de Humanismo Cristiano.
- Vergara, P. (1984). *Auge y crisis del Neoliberalismo en Chile*. Santiago, Chile: FLACSO.
- Villegas, J. (1991). *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*. Ottawa, Canadá: Girol.
- White, H. (1992). *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona, España: Paidós.
- Zegers, M. (1999). *25 años de teatro chileno 1970-1995*. Santiago, Chile: Ministerio de Educación.

Capítulos

- Aurell, J., y Burke, P. (2013). Las tendencias recientes: del giro lingüístico a las historias alternativas. En Aurell J., Balmaceda, C., Burke, P., y Soza, F. (Eds.), *Comprender el pasado: una historia de la escritura y del pensamiento histórico* (pp.287-330). Madrid, España: Akal.
- Di Girolamo, C. (1980). Puesta en escena y sociedad. En Hurtado, M., y Ochsenius, C. (Eds.), *Seminario: Teatro en la década del 80* (pp.30-38). Santiago, Chile: CENECA.
- Grass, M., y Nicholls, N. (2017). Memoria, teatro e historiografía: aprendizajes y prácticas Interdisciplinarias. En Sandoval, J., y Donoso, A. (Eds.), *Investigación interdisciplinaria en cultura política, memoria y derechos humanos* (pp.187-215). Valparaíso, Chile: Universidad de Valparaíso y CEI-CPMDH-UV.
- Hurtado, M. (1993). Transformaciones y rupturas de lenguaje en el teatro chileno frente al autoritarismo y democracia. En Garretón, M., Sosnowski, S., y Subercaseaux, B. (Eds.), *Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile* (pp.71-88). Santiago, Chile: Fondo de Cultura Económica.
- Hurtado, M. y Piña, J. (1993). Los niveles de marginalidad en Radrigán. En Radrigán, J. (Ed.), *Teatro: 11 obras* (pp. 5-23). Santiago, Chile: LOM.
- Román, J. (1980). Teatro independiente: callejón sin salida. En Hurtado, M., y Ochsenius, C. (Eds.), *Seminario: Teatro en la década del 80* (pp.44-55). Santiago, Chile: CENECA.
- Ulibarri, L. (1993). Nuevos márgenes, espacios y lenguajes expresivos. En Garretón, M., Sosnowski, S., y Subercaseaux, B. (Eds.), *Cultura,*

autoritarismo y redemocratización en Chile (pp.29-38). Santiago, Chile: Fondo de Cultura Económica.

Vidal, H. (1993). Juan Radrigán: Los límites de la imaginación dialógica. En Radrigán, J. (Ed.), *Teatro: 11 obras* (pp.25-36). Santiago, Chile: LOM.

Vodanovic, S. (1980). La dramaturgia chilena actual. En Hurtado, M., y Ochsenius, C. (Eds.), *Seminario: Teatro en la década del 80* (pp.19-24). Santiago, Chile: CENECA.

Artículos

Castro, P. (2014). Aproximaciones conceptuales, metodológicas, y culturales entre la historia y la literatura. *Cuaderno de Historia Cultural*, (3), 5-10. Recuperado de <https://cuadernosdehistoriacultural.wordpress.com/publicaciones/>

Chartier, R. (2014). Conferencia: ¿qué es un libro? ¿qué es leer? Una doble genealogía. *Anales*, (6), 129-140. Recuperado de <https://core.ac.uk/download/pdf/46544861.pdf>

Donoso, K. (2013). El “apagón cultural” en Chile: políticas culturales y censura en la dictadura de Pinochet 1973-1983. *Outros Tempos*, 10(16), 104-129. Recuperado de https://www.outrostempos.uema.br/OJS/index.php/outros_tempos_uema/article/view/285/281

Errázuriz, L. (2006). Política cultural del régimen militar chileno (1973-1976). *Aisthesis*, (40), 62-78. Recuperado de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=163221399004>

Hurtado, M. (2000). *Construcción de identidades en la dramatización de la realidad chilena*, 34(1), 43-65. Recuperado de <https://journals.ku.edu/latr/article/view/1313/1288>

Huidobro, M. (2013). *Diálogos y reflexiones con María Gabriela Huidobro: Comentarios en torno a las representaciones e historia cultural*. Cuadernos de Historia Cultural (2), 11-14. Recuperado de <https://cuadernosdehistoriacultural.wordpress.com/>

Lanzuela, M. (2000). La literatura como fuente histórica. *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (2), 259-266. Recuperado de https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/13/aih_13_2_032.pdf

Lagos, M. (1991). El teatro chileno de creación colectiva desde sus orígenes hasta fines de la década de los 80: algunas reflexiones. *Aisthesis*, (24), 45-53. Recuperado de

<http://estetica.uc.cl/images/stories/Aisthesis1/Aisthesis24/el%20teatro%20chileno%20de%20creacion.pdf>

- Lepeley, O. (2001). Pedro, Juan y Diego: obra fundacional del teatro contestatario chileno. *Latin American Theatre Review*, 34 (2), 21-37. Recuperado de <https://journals.ku.edu/latr/article/view/1335/1310>
- Lepeley, O. (2013). Tanteando los límites de la censura: Hojas de Parra, salto mortal en un acto. *Latin American Theatre Review*, 46 (2), 135-146.
- Luengo, E. (1999). Poder, resistencia y reacción en Hechos Consumados de Juan Radrigán. *Latin American Theatre Review*, (2), 69-86. Recuperado de <https://journals.ku.edu/latr/article/view/1253/1228>
- Piña, J. (1992). Teatro chileno de la década del 80. *Latin American Theatre Review*. Recuperado de <https://journals.ku.edu/latr/article/download/923/898/>
- Rojo, G., y Rojo, S. (1992). Teatro chileno: 1983-1987. Observaciones preliminares. *Latin American Theatre Review*. Recuperado de <https://ebuah.uah.es/dspace/handle/10017/4477>
- Salas, L. (2011). Ángeles vestidos de obrero; Arte que no calla. ¡Como para inventarlo de nuevo! ICTUS, TIT: El discurso teatral bajo la dictadura militar. *Nomadías*, (14), 9-33. Recuperado de <https://nomadias.uchile.cl/index.php/NO/issue/view/1736>
- Villegas, J. (1986). Los marginados como personajes: teatro chileno de la década del sesenta. *Latin American Theatre Review*, 2(19), 85-94. Recuperado de <https://journals.ku.edu/latr/article/view/644/619>

Periódicos

- _____. (26 de marzo de 1976). Pedro, Juan y Diego. *El Mercurio*.
- _____. (27 de marzo de 1976). Ictus estrena su teatro-sudor. *La Tercera de la Hora*.
- _____. (5 de abril de 1976). El Ictus a teatro lleno. *La Tercera de la Hora*, 11.
- Fernández, L. (6 de abril de 1976). Realismo, humor y ... Mensaje. *El Cronista*, 31.
- _____. (24 de abril de 1976). Día internacional del teatro. Escena mundial dio fe de su libertad. *El Mercurio*, 31.
- Montecinos, Y. (1 de julio de 1968). Peligro a 50 metros. *La segunda*.
- Montecinos, Y. (29 de marzo de 1976). Pedro, Juan y Diego. *Las últimas Noticias*, 60-61.
- _____. (28 de febrero de 1977). Obra teatral crítica política de gobierno. *La Segunda*, 3.

- _____. (8 de marzo de 1977). "Si cumplen requisitos sanitarios teatro-carpa volverá a funcionar". *La Tercera de la Hora*, 35.
- _____. (25 de abril de 1978). La vida de un ferroviario muestra el teatro Imagen. *La Tercera de la Hora*, 36.
- _____. (28 de abril de 1978). El Último Tren. *El Mercurio*.
- _____. (28 de abril de 1978). Hoy parte: "El último tren". *El Mercurio*, 49.
- _____. (31 de julio de 1979). Política. *La Segunda*, 7.
- Leiva, G. (9 de octubre de 1981). Palco reservado. *La Tercera de la Hora*, 28.
- _____. (26 de septiembre de 1981). Hechos Consumados. *El Mercurio*.
- Josseau, F. (18 de octubre de 1981). Hechos Consumados. *El Mercurio*, 13.
- _____. (14 de mayo de 1983). A Europa parte hoy el grupo "El Telón". *La Nación*, 11.
- _____. (10 de febrero de 1984). Última versión de "Hechos Consumados". *El Mercurio*, 12.
- _____. (23 de agosto de 1989). Compañía El Tinglado: "Nuestra obra no atenta contra la moral y las buenas costumbres". *Las últimas noticias*.

Revistas

- Bianchi, S. (enero-marzo, 1982). La política cultural oficialista y el movimiento artístico. *Araucaria de Chile*, (17), 135-141.
- Bravo, P. (enero-marzo, 1981). El teatro en Chile en la década del setenta. *Araucaria de Chile*, (13), 127-136.
- Brunner, J. (abril-junio, 1981). Modelo cultural y universidad en el autoritarismo. *Araucaria de Chile*, (14), 87-98.
- Cánepa, J. (junio, 1982). Juan Radrigán "Hechos Consumados". *Mensaje*, (309), 269-273.
- Castro, O. (abril-junio, 1979). El teatro en los campos de concentración. *Araucaria de Chile*, (6), 115-148.
- De la Fuente, A. (marzo-abril, 1980). Lindo país, lindísimo. *La bicicleta*, (6), 46-47.
- Dorfman, A. (abril-junio, 1980). El Estado chileno actual y los intelectuales. *Araucaria de Chile*, (10), 35-52.
- Ehrmann, H. (julio, 1978). Suspensión en suspenso. *Ercilla*, (2.240), 39-41.
- Meza, G. (enero, 1979). Teatro. *Análisis*, (10), 28.
- Meza, G. (1989). 19 puntos para compartir. *Apuntes*, (99), 6-9.
- Muñoz, D. (1985). Teatro poblacional chileno (1978-1983). *Araucaria de Chile*, (31), 125-136.

- Piña, J. (junio, 1976). Pedro, Juan y Diego. *Mensaje*, (249), 252-254.
- Piña, J. (octubre, 1976). El boom de los clásicos. *Mensaje*, (253), 526-528.
- Piña, J. (noviembre-diciembre, 1979). Temas y variaciones para un teatro impugnado. *La Bicicleta*, (5), 45-47.
- Piña, J. (enero-febrero, 1979). Cinco años de teatro en Chile: una experiencia colectiva. *Mensaje*, (276), 69-71.
- Piña, J. (septiembre-octubre, 1982). Juan Radrigán: teatro de poesía y dignidad. *Apsi*, (116), 22-23.
- Rojo, G. (abril-junio, 1983). Teatro chileno bajo el fascismo. *Araucaria de Chile*, (22), 123-136.
- Román, J. (junio, 1981). Gira del T.I.T. Tres María, una Rosa y el teatro chileno por el mundo. *Apsi*, (100), 24-26.
- Salcedo, J. (noviembre, 1979). Reflexiones sobre nuestro arte, hoy. *Análisis*, (18), 47-53.
- Suttcliffe, A. (abril-junio, 1979). Teatro de creación colectiva. *Araucaria de Chile*, (06), 149-152.
- Tohá, B. (julio, 1982). Una nueva experiencia del Ictus. El video: arte y comunicación. *Mensaje*, (310), 374.
- _____. (marzo, 1977). Hojas de Parra fumigadas. *Ercilla*, (217), 10.
- _____. (junio, 1978). El último tren. *Bravo*, (13), 29.
- _____. (agosto-septiembre, 1979). Arte Nacional ¿cuestión de porcentajes? *La Bicicleta*, (4), 22-24.
- Yentzen, E. (enero, 1980). Los artistas y la democracia. *Apsi*, (68), 7.
- _____. (septiembre, 1981). Grupo El Telón hacia un teatro popular. *Solidaridad* (120), 16.
- _____. (abril, 1982). Teatro popular El Telón: en la búsqueda de un arte para las mayorías. *La Bicicleta* (21), 34.

Documentos

- Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación. (1991). Informe Rettig. Recuperado de <https://bibliotecadigital.indh.cl/handle/123456789/170>
- Comisión Nacional sobre Represión Política y Tortura. (2005). Informe Valech. Recuperado de <https://bibliotecadigital.indh.cl/handle/123456789/455>
- Junta Militar de Gobierno. (1974). Política Cultural del Gobierno de Chile. Recuperado de <https://www.bcn.cl/obtienearchivo?id=documentos/10221.1/39504/1/135512.pdf>

Leyes y decretos

Ley n°5563. *Diario oficial de la República de Chile*, Santiago, Chile, 11 de enero de 1935.

Decreto de Ley n°50. *Diario oficial de la República de Chile*, Santiago, Chile, 2 de octubre de 1973.

Decreto de Ley n°827. *Diario oficial de la República de Chile*, Santiago, Chile, 31 de diciembre de 1974.

Audiovisual

Teatro Ictus. (28 de marzo de 2016). Teatro y Memoria en Chile: La mesa de los fundadores [archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Lhoz5XJPVa4>

Teatro Ictus. (28 de marzo de 2016). Teatro y Memoria en Chile: La noche negra [archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=6HvVqe1tHmQ>

Tesis

Polanco, K. (2015). Trabajadores ferroviarios de la comuna de Valdivia y la construcción de su identidad en torno a la empresa de ferrocarriles del Estado (EFE), 1973-1993 (Tesis de pregrado). Universidad Austral de Chile, Valdivia, Chile. Recuperado de <http://cybertesis.uach.cl/tesis/uach/2015/ffp762t/doc/ffp762t.pdf>

Tabla

Hurtado, M., y Ochsenius, C. (1980). Nómina de obras teatrales montadas entre 1968 y 1980 por compañías profesionales y aficionadas en salas comerciales. [Tabla]. En Benavente, D. (Ed.), Teatro chileno. Santiago, Chile: CESOC.

Imágenes

Teatro Ictus. (1976). Portada programa de mano *Pedro, Juan y Diego*. [Fotografía].

Cortesía Archivo de la Escena Teatral P.U.C

Teatro Imagen. (1978). Portada programa de mano de *El Último Tren*. [Fotografía].

Cortesía Archivo de la Escena Teatral P.U.C

Teatro Popular “El Telón”. (1981). Portada programa de mano de *Hechos*

Consumados. [Fotografía]. Cortesía Archivo de la Escena Teatral P.U.C

Bibliotecas y Archivos

Archivo Digital CENECA

Archivo de la Escena Teatral P.U.C

Biblioteca Nacional

Biblioteca Santiago Severín

Centro de documentación CEDOC y CEDAV (MMDH)

Páginas webs

Chile Escena

Memoria Chilena

Programa de Investigación y Archivos de la Escena Teatral P.U.C.

Red Salas de Teatro

Teatro Ictus

ANEXOS

a) Imágenes

Pedro Juan y Diego (Ictus y David Benavente, 1976)



IMAGEN 1: PORTADA PROGRAMA DE MANO *PEDRO, JUAN Y DIEGO* (1976). FUENTE: CORTESÍA ARCHIVO DE LA ESCENA TEATRAL P.U.C



IMAGEN 2: ESCENA DE LA OBRA *PEDRO, JUAN Y DIEGO* (1976). EN LA FOTOGRAFÍA (DE IZQUIERDA A DERECHA) LOS ACTORES JOSÉ MANUEL SALCEDO (PEDRO), NISSIM SHRIM (DIEGO) Y JAIME VADELL (JUAN). FUENTE: CHILE ESCENA.

**ICTUS estrena su
"Teatro-Sudor"**

Un parto sin dolor pero con mucho sudor dio origen después de nueve meses a la obra "Pedro, Juan y Diego" que se estrenó oficialmente ayer en la sala La Comedia. El grupo ICTUS y el dramaturgo David Benavente se reunieron para escribir el próximo estreno de la compañía.

El resultado fue esta obra, como explican "de teatro sudor de verdad", en la cual los actores no deben simular que transportan de un lugar a otro sacos de cemento sino que realmente los cargan y transpiran como lo haría un obrero de la construcción, el personaje central de este "Pedro, Juan y Diego".

Los actores trabajan como albañiles, acarrear piedras, preparan la mezcla para construir el muro, pintan y se ensucian. Todo de verdad. Incluso el lenguaje, el buen humor y las bromas.

José Manuel Salcedo, Nissim Sharim, Jaime Vadell, como los tres obreros; Rubén Sotoconil, jefe de la obra, Cristián García Huidobro, como el inspector, y Gloria Munchmayer como la predicadora evangélica y Delfina Guzmán dan forma a esta obra que produce Sergio Freytas y dirige el Ictus en masa.

IMAGEN 3: "ICTUS ESTRENA SU TEATRO-SUDOR" FUENTE: LA TERCERA DE LA HORA, 27 DE MARZO DE 1976.

PEDRO, JUAN Y DIEGO

Muy aplaudida por el público, la última creación conjunta del grupo teatral ICTUS es una obra de largo aliento en la que tres obreros de la construcción edifican una pirca, mientras salen a luz sus inquietudes, sus problemas. ICTUS emprende aquí un trabajo de investigación en los tipos humanos y las formas de lenguaje de los trabajadores que le tomó ocho meses antes del estreno. Dejan también atrás la etapa de la creación colectiva ya que a los esfuerzos del elenco se unió el dramaturgo David Benavente, quien fijó el texto definitivo originado en improvisaciones de los actores (los mismos de La Manivela). Empezaron también lo que llaman "teatro-sudor", porque los intérpretes no simulan ser albañiles sino que duran

te gran parte de la obra palean tierra de verdad, acarrear grandes piedras y sudan como cualquier obrero de la construcción. Las mayores o menores conclusiones que se puedan sacar de esta obra de contenido contingente, quedan a juicio del espectador. Desde el punto de vista dramático, esta historia que quiere ser "un canto a la amistad y la solidaridad", que nace en los hombres de mínimas condiciones de existencia y a la actitud muy chilena de "echarle siempre p'adelante", resulta un hilarante "sketch" largo estilo Manivela con arranques surrealistas. Sobre todo en el inteligente acoplamiento de los diversos elementos, el elenco se supera a sí mismo, en su búsqueda de un lenguaje dramático para expresar la



Pedro, Juan y Diego (José Manuel Salcedo, Jaime Vadell y Nissim Sharim).

662 149

realidad chilena. El empleo de los modismos del idioma y la fina observación de detalles en los personajes son exactos en todos los actores, sobresaliendo José Manuel Salcedo como Pedro; este actor ha madurado en forma insospechada. Por su parte, Jaime Vadell (Juan) obtiene las mayores carcajadas de la jornada, pero su

trabajo, aunque muy acertado en líneas generales, tiende a buscar el chiste fácil robando escenas en forma hasta insoportable. El tipo humano que presenta es real, pero su versión dramática de él a veces se acerca a Bigote Arrocet trasplantado al Teatro La Comedia. Delfina Guzmán compone bien su difícil personaje.

IMAGEN 4: PEDRO, JUAN Y DIEGO. FUENTE: CONTIGO N°53, 20 DE ABRIL DE 1976.

***El Último Tren* (Imagen y Gustavo Meza, 1978)**



IMAGEN 5: PORTADA DEL PROGRAMA DE MANO DE LA OBRA *EL ÚLTIMO TREN* (1978). FUENTE: CORTESÍA ARCHIVO DE LA ESCENA TEATRAL P.U.C



IMAGEN 6: ESCENA *EL ÚLTIMO TREN* (1978). EN LA FOTOGRAFÍA LA ACTRIZ COCA GUAZZINI (VIOLETA) Y TENNYSON FERRADA (ISMAEL). FUENTE: HISTORIA DEL TEATRO EN CHILE (1941-1990). AUTOR: JUAN ANDRÉS PIÑA.

La vida de un ferroviario muestra el Teatro Imagen



Con el estreno de la obra "El último tren" la Compañía Imagen inicia este jueves a las 20 horas su temporada 1978 en la Sala Bulnes, ubicada en la Avenida del mismo nombre N° 188. Esta pieza teatral de creación colectiva de Gustavo Meza es, según explicó a LA TERCERA una de las integrantes del elenco, Yael Unger, "la historia de la familia Maragaño, que son ferroviarios por amor y tradición y que se ven enfrentados a dolorosos sucesos que tratan de destruir su forma de vida y los valores mantenidos durante tanto tiempo".

El papel protagonista está a cargo de Tennyson Ferrada, que interpreta a Ismael Maragaño, jefe de estación. El actor para tener una mayor vivencia del papel vivió durante tres meses como ferroviario, aprendiendo este oficio a fondo y adquiriendo todas las experiencias. Yael Unger es su hermana Mercedes Maragaño. Coca Guazzini es Violeta, la hija de Ismael, y Gonzalo Robles es Marcia, el inspector.

El drama de la obra, explicó Yael Unger, se presenta "cuando los valores deben desaparecer y son reemplazados por palabras sin sentido. Es el dolor ante una realidad que se derrumba para dar paso a otra mucho más dura y brutal. Es la historia un poco de la generación de los padres que creen en la dignidad y que esperan un milagro, y la de sus hijos, que saben que los milagros se compran y que la dignidad puede tener el más alto precio".

SALAS DE ESPERA

Para lograr un mayor acercamiento entre los actores y el público, la Compañía Imagen eligió especialmente la Sala Bulnes, ya que por su dimensión lograba este objetivo. Sobre el particular, Yael Unger añadió que "las salas de espera de las estaciones ferroviarias tienen un espacio apropiado para que nazcan la intimidad, las conversaciones en voz baja, las verdades a última hora...".

Por otra parte, esta sala permite que el espectador se sienta íntimamente "ligado al drama de la familia Maragaño y los acompañe desde muy cerca en sus momentos de alegría y dolor".

ESTE JUEVES A LAS 20 HORAS en la Sala Bulnes se estrena "El último tren", obra que relata la historia de una familia de ferroviarios. EN LA FOTO, Tennyson Ferrada, Ismael Maragaño y Yael Unger, como Mercedes, su hermana.

IMAGEN 7: "LA VIDA DE UN FERROVIARIO MUESTRA TEATRO IMAGEN". FUENTE: LA TERCERA DE LA HORA, 25 DE ABRIL DE 1978.

NUEVO ESTRENO DE COMPAÑIA "IMAGEN"



- Es el séptimo montaje del grupo
- Esta nueva creación la hicieron en forma colectiva sus integrantes

Tennyson Ferrada interpreta a un jefe de estación en la obra "El Último Tren".

"El último tren" se titula la obra teatral que la compañía "Imagen" estrena hoy a las 20 horas en su nuevo escenario de la sala "Bulnes", de Avenida Bulnes 188.

Su director, Gustavo Meza, y los integrantes del grupo crearon esta pieza dramática en forma colectiva, como resultado de la observación de la realidad chilena actual.

Sus personajes, la familia "Maragaño", son ferroviarios por tradición, aficionados a los espectáculos artísticos y a la amistad, que de pronto se ven enfrentados a los dolorosos sucesos que están a punto de destruir su forma de vida y los valores mantenidos en alto durante mucho tiempo.

Tennyson Ferrada encarna a Ismael, el jefe de estación, y para hacerlo con propiedad, el actor vivió durante tres meses como ferroviario, aprendiendo el oficio a fondo.

Mientras tanto, Yael Unger reinició sus clases de piano, que estudió durante nueve años, para tocar en el escenario en el papel de la hermana de Ismael, Mercedes.

Las salas de espera de las estaciones ferroviarias tienen el espacio apropiado para que nazca la intimidad, las conversaciones en voz baja y las verdades de última hora.

"Imagen" escogió la sala "Bulnes" por sus dimensiones, que permitirán al espectador se sienta íntimamente ligado al drama de la familia "Maragaño".

IMAGEN 8: "NUEVO ESTRENO DE COMPAÑIA IMAGEN" FUENTE: EL CRONISTA, 27 DE ABRIL DE 1978.

Hechos Consumados (Teatro Popular “El Telón” y Juan Radrigán, 1981)



IMAGEN 9: PORTADA DEL PROGRAMA DE MANO HECHOS CONSUMADOS (1981). EN LA IMAGEN SE APRECIA UNA CARICATURIZACIÓN DEL PROCESO DE MONTAJE DE LA OBRA. FUENTE: CORTESÍA ARCHIVO DE LA ESCENA TEATRAL P.U.C

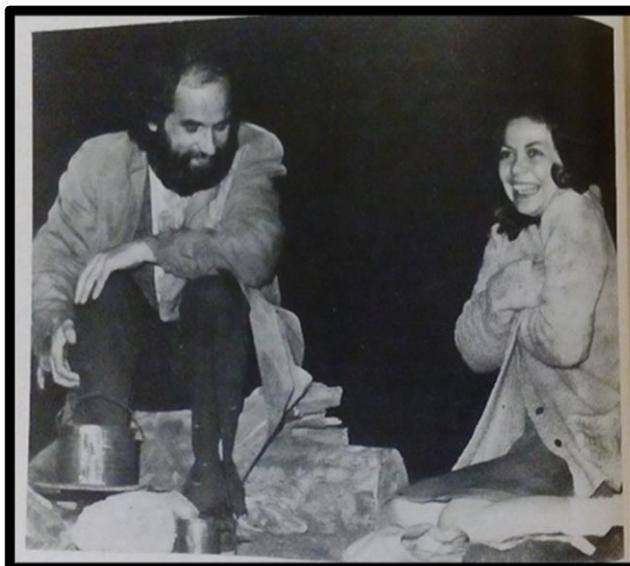


IMAGEN 10: “NELSON BRODT: HECHOS CONSUMADOS ES UNA ANÉCDOTA EXTRAÑA, INQUIETANTE”. FUENTE: LA SEGUNDA, 24 DE SEPTIEMBRE DE 1981.

NELSON BRODT:

“Hechos Consumados” es una anécdota extraña, inquietante

◆ El director de la obra, escrita por Juan Radrigán, la define como surrealista y como una exploración del hombre chileno. ◆ Su estreno está programado para este sábado, a las 22 horas, en la Sala Bulnes, donde se presentará los días jueves y sábado.



◆ NELSON BRODT: “Esta obra de Radrigán es surrealista. No tiene nada de fome, es divertida, pero a la vez intenta explorar en el alma del hombre”.

“La obra ‘Hechos Consumados’ no es convencional. Se trata de una anécdota inquietante, extraña, que trata de explorar la parte más profunda del hombre chileno”. Así se refiere Nelson Brodt, director de esta pieza teatral, escrita por Juan Radrigán, que será estrenada el próximo sábado en la Sala Bulnes.

El argumento, según cuenta Brodt, se centra en la historia de un ser que vive en los extramuros de la ciudad.

“Se trata de un ser que se ha marginado de la sociedad y por esta razón llega a los extramuros. Allí, en un canal, rescata a una mujer, la que pasa a ser su compañera. Aparece, entonces, un cuidador de sitios eriazos que les pide a ambos que se vayan de allí, más lejos, fuera de los extramuros”.

A juicio del director de la obra, esta anécdota muestra el alejamiento que viven, actualmente, muchos seres humanos.

“La obra —explica— no va a lo contingente. Va a la exploración del chileno que pertenece a un mundo en desarrollo. Si tuviera que definirla dentro de una línea, diría que es surrealista”.

LOS PERSONAJES

En “Hechos Consumados” actúan cuatro personajes. El actor Pe-



◆ LOS ACTORES que intervienen en “Hechos Consumados” en uno de sus últimos ensayos.

pe Herreros interpreta a “Emilio”, el ser marginal; Silvia Marín hace el rol de “la mujer”; Jaime Wilson tiene el papel de “Aurelio Torres, un personaje popular, ‘el aparcido’ de los campos, que se sube a los caballos, a las carretas y premoniza el futuro a “Emilio”, y Nelson

Brodt, que interpreta al “cuidador de sitios”.

En esta obra de Juan Radrigán, quien también es el autor de “¡Viva Somoza!” y “La Muerte de Sabrina”, se ha estado trabajando durante dos meses, para ser presentada los jueves y sábados en la Sala Bulnes.

IMAGEN 11: “NELSON BRODT: HECHOS CONSUMADOS ES UNA ANÉCDOTA EXTRAÑA, INQUIETANTE”.

FUENTE: LA SEGUNDA, 24 DE SEPTIEMBRE DE 1981.

Por tres meses

A Europa parte hoy el grupo “El Telón”

□ Junto a Juan Radrigán, la joven compañía participará en el Festival Mundial de Teatro de Nancy, Francia

Para participar en el Festival Mundial de Teatro, a efectuarse entre el 21 de mayo y el 2 de junio próximo en Nancy, Francia, viaja esta tarde a Europa el grupo “El Telón”, que montará las obras de Juan Radrigán “Hechos Consumados” y “El Toro, las Astas” los días 28, 29 y 30 de este mes.

Según informó ayer Pepe Herrera, en una informal reunión efectuada en el Instituto Chileno Francés de Cultura, las gestiones las realizó la agregada cultural del país galo, quien “se movió para que esto resultara”.

Respecto de la recepción que piensan lograrán en Nancy, dijo que las restantes compañías “se preparan con un teatro más visual y no en el contenido de las obras. Por lo mismo, pienso que va a impactar el hecho de que la pobreza sea el actor principal de nuestros montajes, desde donde emerge arte y poesía”, agregando que en las creaciones de Radrigán se “valoriza, esencialmente, al ser humano”.

Consultado el autor sobre el significado que para él tenía esta invitación, explicó: “Es un reconocimiento a una labor, a los valores de la gente sobre la cual escribo, los cuales antes eran planteados sin dignidad”.

Según declaró Carlos Alberto Muñoz, esta invitación es muy importante para El Telón que recién va para los tres años y ya ha logrado ocupar un lugar destacable en el quehacer teatral chileno y a través de Juan Radrigán, además, dentro de la dramaturgia nacional.

Consultados del tiempo que van a permanecer en el Viejo Continente, informaron que “a lo menos estaremos tres meses, porque existen también otras actuaciones en diversos países”. Es así que este lunes lo harán en Bélgica, donde además estarán el 19 de mayo, luego en Inglaterra, Suecia y existen posibilidades de presentarse en México, Canadá y Estados Unidos.

En este último país, según contaron, en la Universidad de Berkeley se realizó un estudio completo sobre las obras escritas por Radrigán y actualmente se trabaja en traducción de “Hechos Consumados”, que sería montada por una compañía norteamericana.

Winzlia Sepúlveda, Mariela Roi, Nancy Ortiz, Lucy Osorio, Pepe Herrera, Manuel Lattus, Juan Radrigán y Carlos Alberto Muñoz conforman el grupo que viaja esta tarde, porque en Europa se les unirá Alejandro Castillo (ex director de El Telón), quien se encuentra becado en Francia.

Finalmente quisieron destacar la labor cumplida por Nelson Brodt, quien a pesar de no ir al Festival de Nancy, trabajó con ellos en “hacer unas pasadas de Hechos Consumados”, pieza que él dirigió



Juan Radrigán

IMAGEN 12: “A EUROPA PARTE HOY EL GRUPO EL TELÓN”. FUENTE: LA NACIÓN, 14 DE MAYO DE 1983.

b) Documento

Memorándum sobre el teatro chileno

Central Nacional de Informaciones (CNI)

22 de agosto de 1979

1.- La representación de la obra teatral *Tres Marías y una Rosa* ha venido a constituir un nuevo motivo de inquietud en lo que se refiere a ataques al gobierno militar, perpetrados a través de las actividades artísticas.

2. Al igual que *El último tren*, *Te llamabas Rosicler*, *Loyola Loyola*, y otras, esta obra es teatralmente de buena calidad. De todas las exhibidas a la fecha es la de mayor temática política y con alusiones claras y directas. Como y es usual, las vivencias criollas le otorgan un toque de chilenidad y humor, de gran aceptación e identificación con sucesos reales cotidianos por parte del espectador.

3. Lo señalado motiva a críticos profesionales en los medios de comunicación masiva a difundir comentarios que son abiertamente favorables a esta pieza teatral y que incentivan al público a concurrir a verla (como ocurrió en Teletrece de Canal 13 de TV, en una referencia a la obra hecha por Marina de Nevasal el pasado 31 de julio, y en diversos medios de prensa escrita). Aunque esta clase de comentarios no son necesariamente motivados por intereses o afinidades de carácter político partidista, su efecto propagandístico, como obviamente cabe concluir, es particularmente inconveniente.

4. Es preciso tener en consideración que el movimiento artístico-cultural de izquierda en nuestro país se ha vigorizado debido a lo siguiente:

a) Como consecuencia directa a la natural resistencia política de la izquierda a todo régimen autoritario al cual se le califica como de derecha.

b) Como canalización relativamente fácil de manifestaciones de resistencia y disidencia, a través de imágenes artísticas que, de ser anuladas o rechazadas por la autoridad constituida, encuadran al régimen en un ambiente de anticultura.

c) Como resultado de la incapacidad de los organismos estatales pertinentes para crear, fomentar, respaldar y promover en forma eficaz, constante y creciente, manifestaciones artístico-culturales de carácter nacionalista.

5. Debido a que el problema en cuestión es de carácter global antes que puntual, se reitera a US. que las acciones represivas, ya se trate de clausura de una obra

como *Tres Marías y una Rosa* o de medidas de fuerza contra sus realizadores, son altamente contraproducentes y no debe incurrirse en ellas en ningún caso, por las siguientes razones:

a) La obra no tiene ni tendrá capacidad de influencia masiva, sencillamente porque aún en las mejores circunstancias un grupo de espectadores ha de ser relativamente mínimo dentro de la masa poblacional metropolitana.

b) Cualquier acción represiva tendría el efecto (no deseado) de despertar vivo interés nacional e internacional en la obra y en sus realizadores, con su consiguiente amplia difusión, si no en el teatro, a través de cualquier otro medio reservado clandestino.

c) Se daría pábulo a un recrudecimiento de campañas internas y externas sobre el “apagón cultural” y medidas “fascistoides” del régimen chileno.

6. Por lo anteriormente consignado se sugiere la adopción de medidas tendientes a llevar a la práctica lo siguiente:

a) que una comisión integrada por autoridades de gobierno y representantes del mundo artístico y cultural estudie, elabore y proponga un Plan de Fomento Extraordinario en su índole para dar mayor auge posible, a corto plazo, a todas las expresiones artísticas-culturales de neto carácter nacional y de recuperación de valores tradicionales.

b) Que dicho Plan de Fomento Extraordinario se apoye económicamente en un Fondo Complementario de Desarrollo Cultural, con aportes de organismos estatales y de la empresa privada.

c) Sin perjuicio de lo anterior, que se ejecuten realmente las medidas de presión indirecta sobre los organismos que cooperan directa o indirectamente al desarrollo, proliferación y expresión de grupos artísticos como el que motivó esta presentación.

7. Asimismo se sugiere que, de estimarse conveniente, se proceda a disponer que organismos dependientes de la Secretaría General de Gobierno den lineamientos a los medios propios de comunicación y traten ejercer de ejercer influencia en aquellos independientes, con el objeto de evitar o reducir el énfasis y alcance de comentarios destinados a exaltar este tipo de manifestaciones artísticas.