



**UNIVERSIDAD
ACADEMIA**
DE HUMANISMO CRISTIANO

Programa Especial de Titulación en Periodismo

Teatro y la reconstrucción de un Chile Fragmentado

Reportaje para optar al grado de Licenciado en comunicación social.

Estudiantes: Rafael Martínez y Cristian Bustamante

Tutor: Rodolfo Arenas

Santiago de Chile

2017

Índice

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO 1	6
1973- 1976: POLITICAS CULTURALES OFICIALISTAS, LA AGONÍA DEL TEATRO CHILENO	6
1.1 EL CARÁCTER DESTRUCTIVO DE LA DICTADURA	6
1.2 EL CARÁCTER AFIRMATIVO DE LA DICTADURA	16
1.2.1 LA TRANSFORMACIÓN UNIVERSITARIA	16
1.2.2 EL MERCADO NEOLIBERAL	20
CAPITULO 2	29
EL TEATRO TESTIMONIAL DE LAS COMPAÑÍAS INDEPENDIENTES 1977- 1984	29
Los Teatros Independientes (1977- 1981)	30
a) Compañía de Teatro ICTUS	37
b) Teatro La Feria	41
c) Teatro Imagen	44
d) Taller de Investigación Teatral (TIT)	47
d.1) Tres Marías y Una Rosa	51
d.2) Los Payasos de la esperanza	58
El Teatro Disidente de Juan Radrigán (1982- 1984)	67
LAS BRUTAS	69
CAPITULO 3	74
LA ARTICULACIÓN DE LA MEMORIA COLECTIVA POR MEDIO DEL TEATRO POSMODERNO 1985- 1989	74
EL TEATRO POSTMODERNO	74
RAMÓN GRIFFERO Y CINEMA UTOPIA	80

ANDRÉS PÉREZ Y “LA NEGRA ESTER”	90
CONCLUSIÓN: AMNESIA Y MEMORIA	101
Bibliografía.....	104
Fuentes primarias:	104
Fuentes Secundarias:	106

INTRODUCCIÓN

El problema de la memoria es una cuestión que está presente en todo el régimen militar chileno, así como en todos los ámbitos. Es así que el teatro no se escapa dentro del estudio de la memoria de la sociedad chilena, ya que logra romper con el olvido voluntario y con el olvido obligatorio, logrando revivir una memoria individual, basada en el testimonio, para luego dar paso a una memoria colectiva del régimen militar, la cual está basada en varios recuerdos que tienen en común entre las personas.

El golpe militar del 11 de septiembre de 1973, acabó destituyendo del gobierno a la Unidad Popular, encabezada por su presidente, Salvador Allende, desde ahí el poder quedaría a cargo una junta militar encabezada por el general Augusto Pinochet. Esto afectó a la sociedad, pues el país se fracturó y se polarizó, y junto con este quiebre social las memorias de las personas también se trizaron y se separaron en una memoria que iba antes del 11 de septiembre de 1973 y otra que es post golpe militar. De aquí la memoria se fragmentó y quedó situada en el olvido.

En esta memoria fragmentada, encontramos dos tipos, la memoria individual y la memoria colectiva. La memoria individual es una experiencia personal, es privada, pues son los recuerdos que tiene cada persona acerca de sus vivencias¹, de esta forma se construye una conciencia del pasado, un relato del pasado particular de cada persona². Sin embargo esta memoria puede ser, como dice el dramaturgo Marco Antonio de la Parra, una mala memoria, pues está disgregada, es parcial e infeliz; esto hace que haya una disgregación de los recuerdos que impide que el relato construido del pasado sea consistente, ya que las imágenes se yuxtaponen sin generar una secuencia pues son imágenes parciales, le falta información para realizar esa secuencia, ese relato³.

¹ Méndez Reyes, Johán, “Memoria individual y memoria colectiva: Paúl Ricoeur”, *Ágora*, N°22, año 11, Trujillo, Venezuela, Julio- Diciembre, 2008. Pág. 122.

² *Ibidem*. Pág. 123.

³ Lechner, Norbert, y Guell, Pedro, “Construcción social de las memorias en la transición chilena”, extraído de <http://www.cholonautas.edu.pe/memoria/lechnerguell.pdf>, pág. 12.

Por lo tanto, esta memoria individual tiene un carácter parcial, prescinde por cierto de una globalidad, no resultando homogénea ni verídica, pues al observar un hecho cada persona la ve de una perspectiva, por lo cual de un hecho tenemos varias memorias, o sea, varias perspectivas, las mismas que hay que organizar y darles sentido para que se conforme una memoria colectiva⁴. La idea central es que estos recuerdos tengan un ethos compartido, pues así se puede externalizar una experiencia⁵.

La memoria colectiva es conformada por un grupo de recuerdos y vivencias personales, conformando un relato más homogéneo, y aquí las personas piensan y recuerdan en común, contrastando cada una de las perspectivas⁶.

Esta memoria, ya instalado el régimen militar, es violentada y reprimida, para luego negarla y olvidarla, y el trabajo que hará el teatro será recuperarla. Esta memoria del olvido se vive como una amnesia voluntaria y obligatoria, voluntaria porque no se quiere recordar, y obligatoria porque no se permite recordar; de esta manera esta memoria del olvido se concibe como una caja cerrada, pues son memorias peligrosas, ya que si se ventilan⁷ produce conflicto, y para evitarlo se mantienen encerradas para no violentar la tranquilidad de las familias y de la sociedad. Así cada persona prefiere olvidar, siendo este olvido voluntario la principal arma para negar la memoria de un país y una sociedad.

A raíz de esta memoria del olvido, lo que se va construyendo es una memoria banal, o sea, es una memoria que no ha sufrido, una memoria que olvida los acontecimientos de la

⁴ Garcés, Mario, et. al. "Memorias para un nuevo siglo: Chile, miradas a la segunda mitad del siglo XX", Lom ediciones, Santiago, Chile, 2000, pág. 14.

⁵ *Ibidem*. Pág. 19.

⁶ Halbwachs, Maurice, "Fragmentos de la memoria colectiva", Revista Cultura Psicológica, año 1, N°1, Mexico, 1991, pág. 8.

⁷ Garcés, Mario, et. al. "Memorias para un nuevo siglo: Chile, miradas a la segunda mitad del siglo XX", Lom ediciones, Santiago, Chile, 2000, pág. 17.

dictadura, obvia las muertes, la censura, la tortura, y en último de los casos lo ve como algo cotidiano, asumiendo los problemas como algo normal y natural⁸.

Ante esto el teatro nacional chileno se ve afectado de manera directa, pero va encontrando la forma para poder ayudar a la reconstrucción de la memoria, actuando desde la base del olvido para conformar una memoria individual y luego colectiva. Así el teatro evoca los recuerdos de otros para mostrárselos a las personas⁹. Construyéndose este como uno de sus principales objetivos, para devolver un sentido único y verdadero a la historia nacional social, la cual está quebrada por el régimen militar, pues en las obras que se muestran se encuentran los hilos clandestinos de la memoria que se rebela contra el determinismo ideológico¹⁰.

Con esto *“el teatro se transforma en una vía para poder narrar el dolor de la pérdida, recurriendo a formas y secuencias que permiten un relato de la ausencia, y a la vez narrar la historia como pasado, desplazándose de lugar y cambiando los modos en el eje del tiempo que habla la pérdida, para no quedar inmovilizado en el punto muerto del recuerdo”*¹¹. Y esto lo hace a través de su dramaturgia, pues pone la realidad como ficción.

Para ello el teatro apela al despertar de las conciencias, y no solo a mostrar los fantasmas del recuerdo, esos fantasmas que asustan y penan, pero que no logran nada, y para ello es importante que el teatro logre hacer reflexionar a las personas¹², para que se conciban como un sujeto político, y desde allí formar una memoria. Pues no basta con solo

⁸ Lechner, Norbert y Guell, Pedro, “Construcción social de las memorias en la transición chilena”, extraído de <http://www.cholonautas.edu.pe/memoria/lechnerguell.pdf>, pág. 13.

⁹ Halbwachs, Maurice, “Fragmentos de la memoria colectiva”, Revista Cultura Psicológica, año 1, N°1, Mexico, 1991, pág. 6.

¹⁰ Paladini, Ludovica, “Teatro y memoria: los desafíos de la dramaturgia chilena 1973- 1976”, extraído de <http://dspace.unive.it/bitstream/10579/1041/1/Ludovica%20Paladini-Tesis%20doctoral.pdf>. Pág. 19.

¹¹ *Ibidem*. Pág. 21.

¹² *Ibidem*. pág. 39.

recordar, sino que esa memoria pueda influir a otra y así poder ir cambiando parte de la realidad.

Sin embargo, el surgimiento de un teatro independiente, desligado totalmente del régimen militar, no fue tan fácil, pues el contexto sociopolítico que afectaba al país dificultaba enormemente poder surgir en este ámbito artístico (al igual que todas las manifestaciones artísticas disidentes surgidas en la dictadura chilena). La censura fue lo que más complicó al ámbito teatral, fue lo que prohibía la libre difusión de obras, pero el teatro supo sobreponerse a estas dificultades.

Para poder revisar y comprobar lo planteado al principio, se abordará el periodo del régimen militar, o sea, desde 1973, hasta 1989, en todos estos años la dramaturgia empezó a surgir de menos a más, pasando por diversas fluctuaciones las cuales hicieron que el teatro bajara su ritmo, pero no sus ideales. Este periodo se subdividirá en tres, el primero que va desde 1973 a 1976, el segundo periodo desde 1976 a 1984, y por último el tercero desde 1985 a 1989, cada uno de ellos plantea distintos momentos que tubo que pasar el teatro chileno.

El primer período trataremos el contexto cultural que se estableció por parte del régimen autoritario, y como este afectó al teatro chileno dejándolo sin cabida, pues se consolidó un modelo que excluía la diferencia, para poder establecer una idea de unidad nacional.

El segundo periodo abarca el surgimiento de un teatro independiente, y a la vez disidente, que gracias al testimonio expuesto en sus obras lograba apelar a la memoria de las personas, memoria que estaba confinada al olvido. Aquí este teatro logró configurar una memoria individual testimoniando diferentes hechos que sucedían en el Chile no expuesto en los medios de comunicación, que el teatro logró plasmar sus sentimientos y problemas, en diferentes temáticas; además de los problemas que tuvieron que pasar las diferentes compañías independientes para poder apelar a esa memoria olvidada por gran parte de la sociedad. Dentro de este proceso de construcción emotiva es posible apreciar que desde el propio mundo popular surgen movimientos sociales que por una parte sirven de inspiración

a compañías de actores para reflejar de manera cruda y descarnada lo que estaba viviendo el país, y por otra parte contribuían a un sentido de pertenencia de los sectores más desposeídos, quienes se sentían dueños y agentes principales de sus propias perspectivas cotidianas, atesorando el lenguaje, sus miedos y frustraciones en pequeños montajes asociados al mundo obrero o vinculados a organismo de la Iglesia como parroquias o incluso la propia Vicaría.

Y, por último, el tercer capítulo sobre un teatro que dejó de ser de denuncia, para centrarse en temas que afectaban a la sociedad, y que ya conocidos por el público apelan a formar una memoria colectiva, que es lo que nos puede unir como país. Este teatro dejará las formalidades para poder centrarse en la puesta en escena, lo cual le ayuda mejor a tener un mensaje heterogéneo, pues la palabra ya no es lo importante.

Así esto ayuda a poder plasmar como el teatro colaboró a dejar atrás el olvido, y enfocarse en resucitar una memoria que no se quería recordar, y con esta resucitación de la memoria individual poder unir al país en lo que es la memoria colectiva de la dictadura chilena vista a través del teatro chileno.

CAPÍTULO 1

1973- 1976: POLITICAS CULTURALES OFICIALISTAS, LA AGONÍA DEL TEATRO CHILENO

1.1 EL CARÁCTER DESTRUCTIVO DE LA DICTADURA

Entre 1973 y 1976, la cultura chilena se enmarca en un contexto de represión constante, donde la censura y el exilio serán característicos en los primeros años de dictadura. Estas fueron dos formas para poder sacar del espacio público a quienes están en contra del gobierno, dejándolos confinados a un espacio privado. El gobierno militar intenta crear un espacio cultural ligado a las leyes del mercado neoliberal, en base a sus propias restricciones, dejando una parte de la cultura limitada a la marginalidad y la otra a un espacio oficial.

Tras el 11 de septiembre de 1973, la junta militar se instala en el poder y con ello empieza a fundar un nuevo orden social. Caracterizado por extirpar y eliminar todo lo que tenga relación con el marxismo y los partidos de izquierda (principales opositores al régimen que se estaba consolidando), estas ideologías son vistas como un mal para la sociedad, algo que hay que borrar, pues es peligroso que las personas simpaticen con ellas ya que son las causantes del caos generalizado a principios de los 70. Se persigue a todo partidario de estas, partiendo de sus militantes, los cuales fueron asesinados, perseguidos o exiliados. De esta forma se hace una especie de guerra no solo ideológica, sino también armada (pues se asesinaba a sangre fría a sus dirigentes) a la izquierda chilena. Así lo expresa el general Gustavo Leigh el 17 de septiembre de 1973, la cual fue una de las primeras declaraciones de los miembros de la junta militar: “...*la labor del gobierno consistía en extirpar el cáncer marxista que amenazaba la vida orgánica de la nación, aplicando medidas extremas, hasta las últimas consecuencias*”¹³.

En este sentido el régimen marxista es perseguido en todas sus dimensiones, incluso política y culturalmente, pues se intenta eliminar del ámbito público; esta ideología es

¹³ Primeras declaraciones de los miembros de la junta militar, disponibles en <http://www.youtube.com/watch?v=3T1hZhu6Fm8>. Visitado el 15 de junio del 2011, a las 23:45.

confinada al secreto, al mundo privado y personal de cada individuo, pues al momento de hacerse pública es fuertemente reprimido.

“En el plano político, todo lo relacionado con el régimen marxista recién depuesto (ideologías, organizaciones, personas) es señalado como enemigo y, como tal, perseguido y destruido. A fin de realizar este ordenamiento, la facultad constituyente, ejecutiva y legislativa se concentran en la junta de gobierno. Se disuelven los partidos políticos, se prohíben las elecciones de directivas sindicales, gremiales o de cualquier tipo, se instaura el estado de Emergencia y, con ello, se gobierna a través de decretos- leyes que restringen las libertades consagradas en el estado de derecho”¹⁴.

La razón de eliminar al marxismo, o a la ideología de izquierda, es para ordenar el país ante el panorama convulsionado que se vive luego del golpe militar del 73, así el gobierno suprime todas las instancias de reuniones o convocatorias, pues se prestan para la manifestación de ideologías contrarias a las del gobierno militar, restringiéndolo a un espacio público, en donde la libre asociación está prohibida, logrando poco a poco conformar un ámbito de integración social, situado en lo que la autoridad de turno logra limitar un espacio público, libre, de asociación y va transformándolo en uno que solo puede actuar bajo lo establecido por el gobierno.

“Suprimida la participación de los organismos representativos y de los representantes de los sectores derrotados en el espacio público a partir del momento del golpe (mediante la ilegalización de los partidos, la represión a sus dirigentes, la expropiación de los medios de comunicación en su poder, su expulsión de las instituciones culturales más importantes o su reducción en ellos al silencio, etc.), su influencia cultural queda limitada estrechamente a la esfera invisible de la vida privada. La clandestinidad

¹⁴ Rivera, Anny, “Transformaciones culturales y movimiento artístico en el orden autoritario. Chile: 1973-1982”, Cenecha, Santiago, Chile, 1983, pág. 98.

*como fenómeno político tiene su expresión sociológicamente más amplia en esa conversión de los agentes culturales de izquierda en agentes privados”.*¹⁵

El marxismo no solo está presente dentro de la política, también surge dentro de la cultura y es en este campo en donde esta ideología se propaga a los ciudadanos, por lo cual el gobierno militar se vio obligado a reprimirlo. La forma más rápida fue la censura a cualquier espectáculo que estuviera en contra del régimen imperante, actuando a través de diversos organismos como la Dirección Nacional de Comunicación Social (Dinacos) y el Ministerio Secretaría General de Gobierno, ente elegido como censor por parte de la Dictadura; el primero lo hacía a través de los medios de comunicación masivo y una de sus prácticas recurrentes era la creación de listas negras de personas que no podían aparecer en los medios, el segundo a través de una fiscalización de las obras, las que eran consideradas culturales se libraban del pago de impuestos. Esta no fue lo único que se utilizó para reprimir, pues hubo organismos como la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA) y la Central Nacional de Información (CNI), las cuales tuvieron prácticas como el exilio, la tortura y muerte a las personas que pertenezcan a un grupo cultural (en nuestro caso alguna compañía teatral) que persistan en presentar su espectáculo pese a la censura impuesta. De esta forma se clausura una cultura anterior, ligada a la democratización, tanto de los saberes como también a los espectáculos artísticos.

La cultura chilena entra a un periodo en donde se le expulsa de su espacio de representación, el cual no solo es un escenario, sino que es el espacio público, que ahora es vigilado para la no propagación del marxismo, el espacio deja de ser libre, lo que coarta a las expresiones artísticas. Es así que:

“... las primeras medidas que el gobierno militar haya buscado, un enfriamiento de la cultura agitada y desordenada que había resultado de la experiencia de la Unidad Popular. Se censuran libros, se intervienen las universidades, se pone bajo tutela militar al sistema educacional, se prohíben obras de teatro y expresiones de arte, se aísla al país de

¹⁵ Brunner, José Joaquín, “Un espejo trizado”, Flacso, Santiago, Chile, Pág. 110.

sus contactos internacionales en el terreno de las ideas, se excluye a las ciencias sociales de la vida académica, y se impone por todos lados un animo de castigar y vigilar.”¹⁶

De esta forma se busca normalizar al país utilizando formas de coacción para poder lograr que las personas logren obedecer lo que se les está imponiendo, se logra dar legitimidad a la violencia ejercida en el plano cultural, pues se reprime toda actividad cultural de oposición, negándoseles los espacios de representación, confiscando a la cultura anterior al 11 de septiembre de 1973 a una marginalidad, obligándolos a encontrar nuevos espacios.¹⁷ Esta cultura queda confinada a un ámbito privado, dejando fuera de la socialización, Se ve en la obligación de buscar otras instancias en donde la gente se pueda reunir, en caso contrario quedara sumida por la cultura que poco a poco va formando el régimen y que va estableciendo como hegemónica.

Esta lucha se dará de manera casi exhaustiva en el ámbito cultural, generándose una guerra psicológica hacia el marxismo, lo cual implica destruirlo desde sus raíces y desde donde se alimenta, el campo cultural. Se va construyendo una *“cultura del miedo, de una juventud que ha perdido los horizontes del futuro, de un desarraigo de la memoria histórica, de una polarización social que divide profundamente a los sectores identificados con el régimen de aquellos que son excluidos por éste o que disienten de los medios que emplea y los fines que persigue.”*¹⁸ Se va conformando una cultura y una sociedad a la que se les niega su pasado, su historia, y se intentan eliminar todos los símbolos y representaciones que lo evoquen; por ende se intenta suprimir una memoria colectiva, enfocada en un pasado remoto.

El teatro chileno sufrió una persecución en cuanto a artistas que militaban en el partido Comunista, además de otros partidos de Izquierda y a compañías, cuyas temáticas de sus obras hacían referencia a las ideologías de este último sector e incluso llegó a perseguir a quienes se referían al gobierno anterior. De esta forma el teatro chileno sufrió

¹⁶ *Ibídem.* Pág. 52.

¹⁷ Brunner, José Joaquín, “El modo de dominación autoritaria”, Flacso, Santiago, Chile, Julio 1980, pág. 7.

¹⁸ Brunner, José Joaquín, “Un espejo trizado”, Flacso, Santiago, Chile, Pág. 53.

una represión violenta, muchos teatros fueron clausurados, algunas obras censuradas y actores expulsados o torturados, tácticas violentas que intentaban alejar al teatro chileno de la ideología izquierdista. Como lo es el caso del director Oscar Castro y Pedro de la Barra, el cual fue el fundador del teatro de la Universidad de Chile en 1941, el cual fue exiliado y luego desaparecido en Caracas en 1977¹⁹.

Para el actor y diputado Roberto Poblete, estos fueron momentos duros en donde una gran parte de la plana de actores sufrió las consecuencias de la llegada de los militares al poder; *“después del golpe. Mataron a Víctor Jara, que era uno de los directores más importantes del momento. El exilio de Alejandro Sieveking y su señora, Bélgica Castro, toda la gente que formó el teatro El Angel, en fin. Gente muy importante que se fue, otra que se fue presa, muchos se fueron a Inglaterra, hubo gente en los campos de concentración y con eso nos formamos. Estuvo Oscar Castro preso.”*

Una de las primeras medidas de censura que afectó al mundo teatral, fue intentar eliminar de la memoria colectiva a algunos actores que en ese momento eran figuras televisivas, por lo cual se crearon listas negras en los medios comunicacionales donde las personas afectadas no podían salir en pantalla, lo cual hacía que muchos quedaran sin trabajo.

“Muchos de los actores que en ellos participan están incluidos en las novedosas “listas negras.” Estas prohíben la aparición de las personas en ellas inscritas en cualquier proyección o imagen televisiva (aunque sea en un spot publicitario) por razones de censura política. Se trata de que aquellas personas que evocan un cierto momento de nuestra historia política o la adhesión a un ideario hoy impugnado sean borradas de la memoria publica colectiva.”²⁰, un ejemplo fue lo que le sucedió al actor Julio Jung, el cual comenta:

¹⁹ Rodríguez, Orlando, “El teatro latinoamericano en el exilio”, Nueva sociedad, N° 58, enero- febrero 1982, pág. 57.

²⁰ De la luz Hurtado, María. “Transformaciones del teatro chileno en la década del 70” Extraído de www.memoriachilena.cl el 20 de mayo del 2010 a las 21:43. Pág. 22.

*“La parte de la dictadura me la salté bastante, porque no me dejaron estar en el país. Me expulsaron durante diez años y volví en 1984”*²¹

Uno de los casos más representativos de la censura en este periodo²², es lo ocurrido con la compañía de teatro “El Aleph” dirigida por Oscar Castro, ellos en 1974 estrenaron la obra “Al principio existía vida”, retrataba el acontecer de Chile, simulando a un barco que representaba a nuestro país, el cual se hundía con su capitán, el cual, para casi todas las personas era la personificación de Salvador Allende²³. *“Después de la representación un montón de gente iba a los camarines a preguntarnos miles de cosas “el capitán es Allende, verdad”, nosotros contestábamos que era un capitán, un capitán de un barco y nada más. No se podía decir mucho mas en esos momentos”*²⁴ comentaba Oscar Castro, director de la obra y de la compañía.

Esto al gobierno no le pareció acertado, por lo cual, la obra fue rápidamente clausurada, teniendo severas consecuencias para sus integrantes, muchos de ellos fueron exiliados, mientras que su director fue llevado a un centro de detención, la madre de este engrosó las listas de detenidos desaparecidos, y al cabo de un tiempo, Oscar Castro fue exiliado a Francia. Así lo comentaba el director en una entrevista realizada para la revista Araucaria.

“Un día domingo, después de una función, tipo nueve y media de la noche, llegaron a mi casa. Me echaron arriba de una camioneta. Me venían a buscar específicamente. «Señor Oscar Castro?» «¿Sí?» «Acompáñenos.» A cargo de ellos venía el Guatón Romo.

²¹ Buddemberg, Elisa Fernández, et.al, “Ramón Griffero y Alfredo Castro: la avanzada del teatro chileno”, Universidad Diego Portales, Facultad de Comunicaciones, Chile, Santiago, 2007. Pág. 142.

²² Hay que tener en cuenta que la censura y la represión no solo fueron característicos en este periodo (1973- 1976), sino que los encontramos en los otros dos periodos. Esta acción si bien están presentes en todo el gobierno militar, se encrudece en ciertos momentos, y cae casi por goteo sobre ciertos espectáculos. Este es el motivo es que vemos durante todo el periodo grandes momentos de censura que marcaran los diferentes periodos, y que serán vistos más adelante.

²³ Benavente, David. “Teatro Chileno”. Ediciones ChileAmérica – CESOC, segunda edición enero 2007, Santiago. Pág. 13.

²⁴ Ídem.

En persona. El culto Romo, el encargado de cultura de la DINA, ese torturador venía al mando de los muchachos. No se llevaron nada, ni un documento. «Vamos», me dijeron, «por diez minutos.» «Hay un problema que usted tiene que verificar. Luego le venimos a dejar nosotros mismos. «No se preocupe.» Me llevan a mi antigua casa, donde vive mi hermana con su compañero, Juan MacCleod, también actor del Aleph. A él no le hacen nada. Suben a mi hermana adelante y nos llevan a Grimaldi. Atrás, conmigo, iba otro compañero, alguien que yo no conocía, y una mujer de la DINA y un hombre de la DINA, ambos con metralleta, sentados en esa tablita de una camioneta que se abre para atrás.

... A mí y a mi hermana nos sacan y nos ponen en el suelo. Después de una serie de preguntas acerca del teatro y de otras cosas, te dicen: «Bueno, ahora lo que nosotros queremos es que por último ya nos digas cinco nombres de huevones de izquierda con sus direcciones. No importa el partido político, no importa que estén trabajando o no, cinco personas... No nos creyeron nunca. Por eso entonces nunca nos soltaron ... Después, cuando llegamos a libre plática, un día jueves, a Tres Álamos, mi hermana al pabellón de mujeres, yo al de hombres, ese día sábado era día de visitas. Van a ver a Marietta, a mi hermana, mi mamá, Julieta y el marido de mi hermana, Juan MacCleod. Y ahí aprovechan esa ocasión para tomarlos presos a ellos. A esos dos, con la Marietta de nuevo, los llevan a Grimaldi. Para presionar a mi hermana, para que soltara nombres, para que dijera algo. A mí me llevaron a ver al Juan el día martes, unos tres días más tarde. Me mandaron a buscar, me meten en una pieza y están dos tipos interrogando al Juanito, que está con los ojos vendados. Entonces me muestran unas fotos, para ver si reconocía a alguien ahora, si me había acordado de alguien. Justo delante del MacCleod, y entonces, no pues, volvía a decir que no. No más, ahí me dicen: «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. ¡Mira lo que tienen en la cabeza estos tipos! «Pero yo te digo, huevón, si vos no habláis vamos a matar a este huevón y a tu mamá.» Me lo dijo así, tal cual. Imposible, tú no puedes pensar que van a llegar a hacer tal cosa. Estábamos los dos allí, uno al lado del

*otro. Estuvimos en comunicación, pero de un modo bastante especial, sin hablarnos... A mí me volvieron a libre plática y al Juanito se lo llevaron y no apareció más. »*²⁵

En este extenso relato, se puede ver como el gobierno militar reprimió no solo a la compañía teatral, sino que también a sus actores, desarticulando toda la compañía, relegándola a un espacio donde no podían expresarse. También nos aporta otro dato, no solo eran amenazados los actores y actrices, sino que también sus familias. A la menor sospecha de que algo no apoyaba al régimen autoritario se reprime con toda la fuerza que pueda.

Sin embargo, Oscar Castro no fue el único que vivió esta experiencia, pues a él se le suman Víctor Jara (actor y director), Sergio Leiva (profesor y actor), Ana María Puga (actriz del teatro del Nuevo Extremo), y Alberto Ríos (profesor de la escuela de teatro de la Universidad de Chile)²⁶.

Otro hombre que sufrió la represión, y que terminó exiliado en Venezuela fue el actor Julio Jung, el cual dice que le decretaron una prohibición para entrar al país, pues era peligroso para la seguridad del Estado. Le enviaron una ficha donde decía lo que el régimen tenía en contra de él, lo cual era que había participado en una propaganda comunista, las cuales eran las elecciones de marzo del 73, trabajos voluntarios, festival antifascista y la organización del festival de juventud en Alemania Oriental²⁷.

No solo las compañías sufren esta fuerte represión, sino que también las universidades, intervenirlas significa tener el control del conocimiento, se puede manipular que es lo que se puede enseñar y divulgar, se moldea un discurso y una cultura oficial ligada principalmente a lo que muchos entienden como “clásico” y a la chilenidad o a lo que el gobierno considera lo “típico chileno”. Esto porque se buscaba lograr una unidad en

²⁵ Dorfman, Ariel, “El teatro en los campos de concentración”, Araucaria, N°6, Madrid, España, 1979, pág. 120- 121.

²⁶ Rojo, Grinor, “Muerte y resurrección del teatro chileno”, Meridion, Pág. 31.

²⁷ S/N, “Riéndose en la fila”, Apsi, N° 223, el 26 de Octubre al 1 de Noviembre de 1987, Santiago, Chile, pág. 28.

el país, para así consolidar más rápidamente la hegemonía que quería imponer el gobierno dictatorial, es así que se apelaba a la identidad del chileno, pero una identidad actual, sino que una identidad anterior, para así identificar a las personas dentro de esta cultura.

Al controlar las universidades, el conocimiento producido se divulga a través de ciertas publicaciones oficiales y sobre todo en las escuelas, las cuales fueron las mejores para transmitir esta cultura imperante, ligada al gobierno militar.

Para lograr esto la primera tarea del régimen autoritario fue limpiar la universidad de todas las personas que eran opositoras al régimen, así nos relata Anny Rivera:

“Se realiza una sistemática tarea de limpieza en los organismos estatales -ahora bajo control gubernamental- expulsándose de ellos a un grupo importante de intelectuales y artistas que desempeñan labores docentes, administrativas o creativas. Se calcula que un 30% de los docentes fueron despedidos de las universidades chilenas entre 1973 y 1978; igual cosa sucede con todas las dependencias bajo control estatal (colegios, administración pública, medios de comunicación, organismos municipales, etc.).”²⁸.

Al expulsar a algunos docentes de las universidades y de algunos colegios, se logra mantener el control de los establecimientos, siendo más fácil divulgar lo que al gobierno le convenga, además se instruye a parte de la población que estudiará en algunos planteles educacionales. Esto por consolidar rápidamente un modelo hegemónico; siendo la cultura y la educación formas rápidas y eficaces, pues se les enseña este nuevo modelo político, social, económico y cultural.

Esta intervención en las universidades fue casi un golpe mortal para el teatro chileno, pues significaba eliminar de raíz toda una tradición teatral chilena que se había empezado a formar en 1940, la cual se había creado, casi en su totalidad, bajo el alero de las universidades, especialmente la Universidad de Chile y la Universidad Católica. Según Grinor Rojo:

²⁸ Rivera, Anny, “Transformaciones culturales y movimiento artístico en el orden autoritario. Chile: 1973-1982”, Cenech, Santiago, Chile, 1983, pág. 54.

*“Lo peor en este sentido fue lo que le ocurrió al DETUCH (Departamento de teatro de la Universidad de Chile), aquí Domingo Piga, fundador de la institución, actor, director, profesor, investigador y ex director de la escuela y a la sazón decano de la facultad de artes y ciencias musicales y escénicas de la universidad, es destituido de su cargo y reemplazado por Fernando Debesa, dramaturgo católico de irreprochables simpatías derechistas; más grave aun, es que la Escuela de Teatro de la Chile fuera a parar en manos de Hernán Letelier, actor y director de calamitosas estrenos, al que por inepto le habían caducado previamente su contrato en la Católica”.*²⁹ Y junto a esto renuncia la gran gama de alumnos de esta escuela, y casi la totalidad de profesores y actores fueron expulsados. Sin embargo, *“el único que mantiene una cierta continuidad de sus miembros es el de la Universidad Católica, ya que perdura un núcleo de directores y actores encabezados por el director teatral Eugenio Dittborn, quien ejerce la dirección del teatro desde 1954”*³⁰ .

“El 73 se inicia el fin de un proceso que lamentablemente nunca más se recuperó, ni siquiera en democracia, que es el desarrollo de poéticas universitarias llevadas a cabo a raíz de investigación. Se terminó el TUC (Teatro de la Universidad de Concepción), el Tecnos (Teatro de la Universidad Técnica del Estado), la compañía teatral permanente de la Universidad Católica y de la Universidad de Chile. Son signos clarísimos que la universidad no entiende y no va a respetar esa tradición que se empezó a formar en los 40, con la fundación del teatro experimental de la Chile y que había dado tantos frutos para la formación de actores y para la creación de un teatro nacional universitario.

Las universidades fueron intervenidas, los rectores eran militares (la Universidad de Chile tenía un militar, la Universidad Católica tenía un marino), y el cierre de las escuelas de teatro o la mantención a duras penas, a cargo de personas de dudosa condición ética y moral en la Chile; en la Católica afortunadamente se quedaron unos pocos que mantuvieron un gueto de pensamiento, por lo cual nosotros salimos muy bien

²⁹ Rojo, Grinor, “Muerte y resurrección del teatro chileno”, Meridion, Pág. 33.

³⁰ De la luz Hurtado, María. “Transformaciones del teatro chileno en la década del 70” Extraído de www.memoriachilena.cl el 20 de mayo del 2010 a las 21:43. Pág. 20.

favorecidos porque de alguna forma te hacían conectarte con tu país, con tu gente, con sus alegrías y con sus penas.” Expresa Roberto Poblete, el cual ingresó a estudiar teatro en la Universidad Católica en 1973.

Vemos aquí como las escuelas de teatro son desmanteladas por el régimen imperante, ya sea de su planta de actores profesionales como profesores y directores, con esto lo que se hace es cambiar el estilo teatral que caracteriza a una escuela en particular. Muchas veces estos cambios no ayudaban a mejorar la calidad del espectáculo que se quería presentar, pues muchos docentes que llegaron a cargos directivos dentro de las universidades no eran los más idóneos.

1.2 EL CARÁCTER AFIRMATIVO DE LA DICTADURA

1.2.1 LA TRANSFORMACIÓN UNIVERSITARIA

Este cambio de concepción teatral será de un realismo psicológico característico de los años 60³¹, a una concepción más clásica del teatro, pues así (según el régimen) se intenta acercar la cultura tradicional del mundo a las personas. Además porque se intenta que los individuos se logren identificar con esta visión artística, para así lograr que el país se impregne de estos valores “clásicos” y sean parte de su cultura. De esta forma Anny Rivera menciona que:

“Se percibe un cuidado extremo en la selección de repertorios, que tiende a representar obras de carácter universal sobre aquellas nacionales. El teatro de la Universidad Católica, por ejemplo, se vuelca al montaje del teatro clásico español y francés (Calderón, Lope y Moliere) pese a su tradición (desde 1957, el 100% del repertorio eran obras chilenas, entre ellas “Como en Santiago “de Daniel Barros Grez o

³¹ Este realismo psicológico se caracteriza por mostrar la realidad dentro de una historia ficticia, en Chile se muestra la realidad marginal que viven algunas personas, acentuando los conflictos en una cierta preocupación, como puede ser la pobreza o la delincuencia. Además le interesa profundizar en los personajes, en su historia, en sus conflictos, más que en la historia que se está contando.

“Entre gallos y medianoche” de Carlos Cariola). El Teatro Nacional, por su parte, también monta predominantemente obras extranjeras en este periodo.”³²

Así el teatro chileno empezó a mostrar un 70% de obras clásicas, para que el 30% restante fuera compartido por montajes contemporáneos extranjeros y nacionales, este último no debía ser actual, sino mostrara las obras chilenas más clásicas, ligadas al sainete³³. Se deja excluida la dramaturgia actual, la cual era de preferencia crítica ante lo que estaba aconteciendo, y además para el régimen no era buen elemento para la cultura a construir y promover, la cual es una más elitista, ligada a los valores clásicos. Así se logra ir apartando a lo que es propia del teatro chileno, y se intenta regresar a una cultura más típica chilena, ligada siempre a los clásicos del teatro.

Ante esto veremos lo ocurrido específicamente con la escuela de teatro de la Universidad Católica, la cual se plegó casi en su 100% a las obras del teatro denominado “clásico”. El repertorio desde 1974 está compuesto básicamente por obras tradicionales europeas, especialmente renacentistas, en donde destacan “La vida es sueño” y “El gran teatro del mundo”, ambas de Calderón de la Barca; también se encuentra “Arauco Domado” de Lope de Vega; “El Burlador de Sevilla” de Tirso de Molina; “El Misántropo”, “El Burgués Gentilhombre” y “Las preciosas ridículas” y “Sganarelle” de Moliere³⁴.

Sin embargo también se privilegiaban obras chilenas, las cuales tenían que ser antiguas, o sea se dejaban excluidas las obras actuales, por lo tanto, las políticas del régimen militar se transportan a la década del 40 y 50, para rescatar el criollismo, las tradiciones típicas chilenas, y se excluye todo lo que tenga que ver con denuncia social, y obras con ciertos tinte político; por lo cual vuelven los clásicos como “Chañarillo” de Acevedo Hernández, y “Entre gallos y media noche” de Carlos Cariola, entre otros.

³² Rivera, Anny, “Transformaciones culturales y movimiento artístico en el orden autoritario. Chile: 1973-1982”, Ceneca, Santiago, Chile, 1983, pág. 54.

³³ Morel, Consuelo, “Líneas de repertorio de la escuela de teatro”, Apuntes, N° 87, PUC, Mayo de 1981, pág. 15-16.

³⁴ Hurtado, María de la Luz y Morel, Consuelo, “Imagen y comportamiento respecto de la actividad teatral y cultural de Santiago”, Apuntes, N° 82, PUC, Santiago, Chile, 1982, pág. 5.

“El teatro de la Universidad Católica, que lo dirigía Eugenio Dittborn, se dedicó a montar clásicos, él decía que era la única manera que no le cierran. Y es la única manera de dar trabajo a muchos actores que quedaron cesantes.

Resulta que las obras clásicas tienen grandes elencos, son de muchas personas. Él decía que había que darles trabajo a los actores viejos, a los que ya no tienen posibilidades de inventar otro grupo de teatro, pero como nosotros éramos estudiantes de teatro no nos interesaba montar clásicos, ni nos interesaba hacer un teatro de entretenimiento.”. Nos comenta Loreto Valenzuela, actriz de la Universidad Católica.

Estas obras atraen a un cierto público y se logran transformar en éxitos, así la universidad puede financiarse, y lograr el objetivo del gobierno que es acercar este tipo de cultura a las personas, de esta forma se va forjando una cultura ligada a lo clásico, lo cual hace que el espacio teatral se vaya configurando en base a lo que el gobierno quiere. Según las audiencias, las obras más requeridas y por ende vistas son: “Hamlet” con 52.162 espectadores; “Las preciosas ridículas” con 39.244 personas; “; María Estuardo” con 22.320; “El rey se muere” con 19.309 espectadores; “El gran teatro del mundo” con 13.684; y, por último, “Casa de Muñecas” con 10.566 espectadores³⁵. Estas cifras varían cuando el público es netamente estudiantil, ya que al ser obras consideradas culturales por el gobierno, existe la posibilidad de que los alumnos las vayan a ver llevados por el establecimiento educacional, aquí el número de asistentes varía. Así pues “El burgués gentilhomme” se lleva las preferencias con un 47.581 espectadores; en segundo lugar queda para “Hamlet” con 43.894 personas, luego esta “Las preciosas ridículas” con 10.554, “María Estuardo” con 9.782 espectadores y, por ultimo, “Casa de Muñecas” con 5.661³⁶. Se puede apreciar dos situaciones, por una parte las preferencias de los espectadores, los cuales se van por un teatro clásico, especialmente obras que son conocidas por ellos, y que están en el inconsciente colectivo como lo es “Hamlet” de Shakespeare, la cual es una de las más vistas, tanto por el público general como por los

³⁵ *Ibidem*. Pág. 13.

³⁶ *Ibidem*. Pág. 9.

estudiantes, transformándose en obras ejemplificadoras para poder mostrar los valores clásicos que quiere promover el gobierno de facto.

El segundo aspecto a rescatar es que el teatro no desaparece, sino que transforma su repertorio, estas cifras hacen ver que existió una gran cantidad de gente que fue al teatro, que sigue asistiendo; pero no ven obras chilenas contemporáneas, que están prohibidas y no se difunden, a diferencia de las que cuentan con el apoyo del Estado y de la universidad, por ende tienen una gran difusión tanto en prensa como en radio.

En relación al repertorio de piezas teatrales montadas por la Universidad Católica, las obras chilenas deben difundir por sobre todo los valores del teatro chileno y así los principios que deben regir a toda sociedad, pues estas deben mostrar lo que somos los chilenos y lo que queremos expresar como cultura³⁷. En cuanto a las obras extranjeras, se da prioridad a mostrar las grandezas del teatro universal, tanto en su dramaturgia como en su puesta en escena; estas también ayudan a dar un significado a los problemas del hombre, pues serían los mismos que la humanidad vivió, por lo cual la obra aportaría los conocimientos pasados, y por ende su sabiduría a los tiempos actuales (periodo de dictadura militar). Todo esto intenta acercar los clásicos a la población, y desmitificar la afirmación que los clásicos no representan a la sociedad chilena³⁸.

De esta forma se logra ir creando un teatro del gobierno que va promoviendo la cultura que quiere imponer a la sociedad ligada a los textos clásicos, pues estos últimos están ligados a una supuesta sofisticación erudita, de forma contraria a las demás obras que se presentaban que eran consideradas políticas o de una órbita popular; además a la alta cultura se le da prioridad, pues es la idea que se quiere imponer, en cambio a la otra se le busca ocultar y en el mejor de los casos suprimirla.

“La Dictadura había tomado la identidad de la zona central de Chile, que era el rodeo, el campo, la casita de greda, todo eso lo tomó la Derecha, entonces la izquierda

³⁷ Morel, Consuelo, “Líneas de repertorio de la Escuela de Teatro”, Apuntes, N° 87, PUC, Mayo de 1981, página 8.

³⁸ *Ibíd.* Pág. 9.

tuvo que reinventar su identidad. Les robaron la identidad a los bolivianos, su imagen cultural para crear una canción de izquierda, los instrumentos musicales como la zampoña. Se rescató de Chiloé los pajaritos colgantes, el tejido a lana. La cultura del sur al menos es nuestra, pero la del norte es falso, porque la gran mayoría son mineros y ellos bailan rancheras; entonces se hace un falseamiento de identidad porque la ideología necesitaba una forma cultural”, expresa el dramaturgo nacional Ramón Griffero.

Queda en evidencia la necesidad de la izquierda chilena en configurar nuevos símbolos culturales que diferían con lo propuesto por los militares, de esta forma se adopta y se adapta una cultura norteña extranjera y sureña.

1.2.2 EL MERCADO NEOLIBERAL

Uno de los grandes problemas a que se vio enfrentado el teatro chileno, y que le significó la salida de algunas compañías del circuito teatral, fue la implementación del cobro de impuesto a todos los espectáculos que no eran considerados por el gobierno como culturales, por lo cual se empiezan a poner trabas de carácter económico a los montajes chilenos, lo que significa que entra al juego comercial que promueve el gobierno, el capitalismo, y si este no entra a este modelo quedara excluido, pues no podrá financiarse.

A este problema, Grinor Rojo hace referencia de la siguiente manera:

“Los obstáculos económicos, especialmente, vinculados a la eliminación de antiguas garantías tributarias, franquicias que los gobiernos anteriores habían concebido a aquellos conjuntos que demostraban un genuino interés en el progreso de la cultura nacional, probaron ser de una eficiencia terrible. El mejor ejemplo es el decreto ley 827, de 1974, que abolió la llamada ley de protección del artista, del 10 de enero de 1935, instrumento legal que entre otros beneficios liberaba de impuestos a los grupos de teatro que contaran con un setenta y cinco por ciento de artistas chilenos y que representaran un treinta y cinco por ciento de obras de autores locales”³⁹ .

³⁹ Rojo, Grinor, “Muerte y resurrección del teatro chileno”, Meridion, Pág. 40- 41.

Ante esto mismo Anny Rivera relata:

“El DL 827 (1974) deroga todas las disposiciones anteriores relativas a la extensión de impuestos a los espectáculos nacionales. Establece un gravamen del 22% a todos los espectáculos públicos, a excepción de los auspiciados por el gobierno, por las universidades estatales, o reconocidas por el Estado, por organismos dependientes de estas últimas o de las municipalidades, por instituciones de beneficencia (en su favor), además de los espectáculos circenses nacionales y los de fútbol profesional. El resto de los espectáculos solo puede ser eximidos del pago de impuesto si cuentan con el auspicio de las universidades, quienes dictaminan si su calidad artístico cultural les hacen o no merecedores del dicho beneficio.”⁴⁰”

Esta disposición implica que el teatro chileno deba pasar por una revisión anterior a mostrar sus obras, pues estas deben ser consideradas culturales, o sea, deben mostrar los valores clásicos a la sociedad, en caso contrario deberán pagar un impuesto de un 22%, lo cual significa un gran problema para la compañía, pues esta debe financiarse, y al no poder quedará casi en quiebra, lo que la llevara a su desaparición. Al no ser declarado cultural pierden varias posibilidades de financiamiento, entre ellas la opción de que los colegios puedan asistir a sus presentaciones, y esto significaba un gran aumento económico, pues al no ser así se verán todos enfrentados al dilema que sean los mismos actores quienes tengan que financiar todo, ya sea el costo de la sala, el vestuario, el arriendo de equipos, etc.

A este problema, la revista Apsi le dedica un pequeño reportaje, en el cual Juan Andrés Piña, nos ofrece el siguiente comentario, en donde nos relata algunos problemas que significa este impuesto.

“Al ser declarados espectáculos sin calidad artística, resta la posibilidad que los colegios puedan asistir masivamente: en los boletines del Ministerio de Educación se registran las obras culturales, y a ellas acuden masivamente los cursos generando una importante entrada económica de los grupos teatrales. De no obtener la exención, ellos

⁴⁰ Rivera, Anny, “Transformaciones culturales y movimiento artístico en el orden autoritario. Chile: 1973-1982”, Ceneca, Santiago, Chile, 1983, pág. 41.

*deben sumar ese 20 por ciento del IVA al diez que se lleva el autor y al 40 que deben pagar habitualmente por el arriendo de la sala.”*⁴¹

Este mismo autor, en el mismo número de la revista nos dice que el encargado de decretar que una obra fuera o no cultural era el instituto de Teatro de la Universidad de Chile, luego en 1981 se cambia al Ministerio de Educación⁴².

Esto hace que muchas compañías se vieran afectadas, una de ellas que sufrió por el cobro del IVA fue Ictus. Así se refiere Julio Jung en una entrevista a Elisa Fernández: *“El Ministerio de Educación de Chile, en esa época, tenía la atribución de decir si la obra era cultural o no y al declararle de tal manera, cosa que hoy son todas culturales, en ese momento bastaba que se dijese que no era cultural para que se tuviese que pagar IVA. El Ictus pagó durante 17 años IVA, y yo pagué durante los siete años que estuve en la compañía el IVA.”*⁴³

Ante esta situación de Ictus, Andrés Piña nos cuenta que:

*“La Universidad de Chile había otorgado la exención de la obra ‘Lindo país esquina con vista al mar’, que fue negada al pasar la responsabilidad a nuevas manos. Ictus criticó la medida, preguntando por qué un producto dejaba de ser cultural de la noche a la mañana. René Silva, funcionario del ministerio de Educación en la época, cortó por lo sano, declarando que los teatros no deben creer que la exención del IVA es un derecho; es solo una concesión de gracia del ministerio para ayudar a financiar espectáculos de calidad.”*⁴⁴.

⁴¹ Piña, Juan Andrés, “esa vieja novedad”, Apsi, N° 257, Santiago, Chile, del 20 al 26 de junio de 1988. Pág. 46.

⁴² Ídem.

⁴³ Buddemberg, Elisa Fernández, et.al., “Ramón Griffero y Alfredo Castro: La avanzada del teatro chileno”, Santiago, Chile, 2007, pág. 144

⁴⁴ Piña, Juan Andrés, “esa vieja novedad”, Apsi, N° 257, Santiago, Chile, del 20 al 26 de junio de 1988. Pág. 46.

Esto motivó a que varias compañías cambiaran repertorio teatral y se adaptaran a las nuevas modalidades, de esta forma empezaron a surgir obras ligadas al humor, a la entretención, en donde se despojaba de toda crítica, o sea, empezaron a surgir teatros dedicados a la mera diversión, lo cual hace bajar el nivel de dramaturgia habida hasta el 73, sin embargo se sumaban a un estilo económico que les permitía financiar su actividad, teniendo más posibilidades de librarse del impuesto. Es de esta manera que “el teatro de evasión sube numéricamente en el primer periodo del gobierno militar, sumándose a la progresiva ascensión de los café-concert, y a lo que después sería el teatro de gran espectáculo al estilo del casino Las Vegas y los montajes del actor Tomas Vidiella.”⁴⁵

“Cuando volví de Estados Unidos, el teatro de la U de Chile y el de la Católica eran los más importantes. Entonces comencé a trabajar de comparsa en la Chile, hasta que me contrataron. Lo hallaba como un teatro acartonado y quería intentar una forma nueva. Un café concert donde estaba la cosa política, la sociedad, mezclaba todo un poco a través del humor. Contacte a la Isabel Allende, además la encontraba que ella tenía una crítica profunda. Y le propuse hacer este café concert y rémos de la sociedad de la gente siútica, unas viejas pitucas unos cabros chicos que juegan a cosas sexuales, pero todo en doble sentido y a la gente le gustó” comenta Tomás Vidiella.

Esta decisión tomada por Tomas lo llevó a apartarse de sus demás compañeros que añoraban tener un teatro de corte reivindicativa, lo que lo llevó a enfrentarse a variadas críticas en su minuto; una de ellas fue de parte de la actriz Loreto Valenzuela. *“Tomás Vidiella era un teatro de entretención, él nunca se comprometió con nada. Él estaba como en un mundo aparte, porque él no estaba sirviendo a los milicos, a Tomás le gustan las cosas espectaculares, casi como una estética gay, de la diversión, del teatro teatral. Casi como Japening con Ja. Uno los despreciaba en ese tiempo, yo no lo vi nunca, porque encontraba que él era lo peor, ahora que uno lo ve con más madurez se da cuenta que no era así. Con esa visión estábamos en ese tiempo”*.

⁴⁵ Piña, Juan Andrés, “El drama del país”, Apsi, Santiago, Chile, del 20 de septiembre al 3 de octubre de 1987. Pág. 26.

Uno de los montajes clásicos del actor Tomás Vidiella es “Cabaret Bijoux”, el cual fue icono de los montajes nacionales de entretenimiento, sin embargo, la incorporación de travestis lo hacía igual de peligroso, vislumbrando tenuemente pequeñas críticas a la sociedad.

“En el 76 yo inauguré el teatro Hollywood con una obra que era bien rupturista, se llamaba “Cabaret Bijoux”, que era la historia de un cabaret de mala muerte donde había unos artistas que estaban siendo explotados por la dueña. Se transformó en un éxito tremendamente grande. Y esa fue la manera en que nosotros tuvimos para sobrevivir la dictadura. Eran unos artistas, unos travestis, en esa época eso era como sacarle la madre a Pinochet, ellos estaban hacinados en un cabaret y vivían ahí adentro donde la dueña los explotaba”, señala Tomás Vidiella.

Este montaje también implicaba críticas a la dictadura, sin embargo, la inclusión de personajes cómicos le restaba la importancia para los agentes del gobierno. *“Al final el travesti se transformaba en un militar, pero tenía lentejuelas; venía a salvar al sol. Era el sol, la luna y las copas de champagne. Las copas de champagne era la gente y el sol y la luna era el mundo. El militar venía a salvar al sol que era atacado por la luna. Todas esas metáforas que había detrás eran cosas ocultas para reírnos de lo que estaba pasando.”* sigue comentando el actor.

Esta polarización de contenidos teatrales hizo que se diferenciaron los tipos de público, siendo espectadores elitistas los que asistían a obras de entretenimiento. *“Había un teatro que veía la gente de Plaza Italia para arriba, pero ese era un teatro sin contenido. Pero nosotros hacíamos un teatro, en la medida de lo posible, un teatro político, que para nosotros era lo único válido real. Porque uno estaba en una posición de vida, nosotros estábamos en una época dividida de izquierda y derecha, y tu hacías un arte desde una de las dos perspectivas”,* señala Loreto Valenzuela

El teatro tuvo que entrar al circuito económico del capitalismo, aquí todo tiene un precio, por lo cual la cultura también se debe vender, tal cual como se hace un par de zapatos, no existe ningún motivo por el cual la cultura quede fuera del juego mercantil, de

tal forma que al ingresar esta debe regirse por los parámetros impuestos por el marketing⁴⁶, donde debe saber promocionar atractivamente la obra, en caso contrario, queda excluido de este sistema, y no podrá financiar los espectáculos. De esta forma no solo se empieza a vender productos tangibles, sino que también símbolos, y significados, o a sea, darse un gusto, gratificar el alma desde ahora también costará dinero.

Ante este juego mercantil, la empresa privada juega un rol fundamental, la cual será la que regulará el mercado, pues para el gobierno de esta forma se privilegia la opción individual de la libre competencia. El Estado solo puede aportar donde la empresa privada no quiere invertir, quedando restringido solo a un cierto porcentaje, pues la empresa privada es la que asumirá un papel transcendental en la economía.

Anny Rivera nos agrega cuales son los parámetros de funcionamiento de este modelo económico neoliberal.

“Los elementos centrales del modelo económico que se pone en marcha y que busca tanto la reorganización económica interna como la reinserción del país en el contexto económico mundial, puede resumirse en: 1) el mercado pasa a ser el principio básico de asignación de recursos productivos; 2) disminución del tamaño y la injerencia estatal en la vida económica; 3) apertura de la economía al exterior; 4) creación de un mercado de capitales privados y 5) control sobre el mercado de trabajo.”⁴⁷

Esto interviene de manera fundamental en la cultura, pues ahora es la empresa privada la que tendrá la tarea de encargarse del montaje teatral, enfrentándose a otros espectáculos, que no son exclusivamente de dramaturgia. La apertura hacia un mercado externo hace que figuras internacionales lleguen a nuestro país (Domenico Modugno arriba a Chile en 1979 con la obra “Cyrano”, inspirado en el drama romántico de Edmond Rostand y montada en el casino Las Vegas), y compitan de manera directa con el teatro nacional, que no cuenta con estas figuras, y para el mercado un espectáculo así se hace cada

⁴⁶ Bravo, Anne, “El Mercurio: un discurso sobre la cultura (1958- 1980)”, Ceneqa, Stgo, Chile, 1986. Pág. 49.

⁴⁷ Rivera, Anny, “Transformaciones culturales y movimiento artístico en el orden autoritario. Chile: 1973-1982”, Ceneqa, Santiago, Chile, 1983, pág. 36.

vez más pobre. Junto a esto la llegada de nuevas importaciones ayudará a que lleguen nuevos equipos tanto de sonido como de iluminación, difícilmente pueden ser adquiridos por estas compañías pues no cuentan con el dinero suficiente para asimilar esta inversión. Haciendo que algunos espectáculos sean menos atractivos para el público a diferencias de otros que sí disponen de todos estos implementos y se alzan como los grandes triunfadores de la cultura dentro de un sistema de libre mercado, prueba de ello son los montajes de “ El violinista en el Tejado ”(1979) inspirado en la película de 1971 dirigida por Norman Jewison, “ El diluvio que viene ” de Pietro Garinei y Sandro Giovannini (1979), y el célebre y exitoso montaje de “ El hombre de la Mancha” de Dale Wasserman que replicó su éxito de 1974 hasta entrados los años 80 en el Casino Las Vegas , siempre protagonizada por el actor argentino avecindado en Chile José María Langlais

Ante esto: *“La industria cultural nos entrega a bajo precio sus productos, ya ultra financiados en los países de alto desarrollo. No faltan los chilenos que se pliegan a la corriente y se dedican a crear engendros extranjerizantes, que se constituyen en un exquisito manjar para quienes se empeñan en vivir en su particular mundo de fantasía.”*⁴⁸

Todo esto lo único que logró es que se formara una cultura elitista, o sea una cultura aspiracionalmente superior, a la cual solo pueden acceder aquellos que tienen el capital económico para comprar su entrada; la democratización de la cultura (lo cual se estaba haciendo hasta el 73) fue totalmente sepultada, pues la cultura ya era un bien mas tranzado en el mercado.

Esto indignó a los teatristas chilenos pues algunos espectáculos extranjeros costaban el triple que una obra local, la cual por ese mismo dinero se podían montar varias obras chilenas, así nos lo cuanta Luisa Ulibarri:

“El libre mercado permite pagar el cachet de 50 mil dólares, por un par de actuaciones verdianas a una soprano lírica. La cifra no pone tan contentos a los teatristas, ni a los escritores o pintores: esa suma equivale aproximadamente a tres montajes, diez

⁴⁸ Salcedo, José Manuel, “El proyecto cultural oficial”, Apsi, Santiago, Chile, del 16 al 31 de octubre de 1979, pág. 6.

primeros premios en un concurso de artes visuales, varias becas, y una que otra edición literaria.”⁴⁹

Se va conformando una cultura de elite, caracterizada por los espectáculos clásicos; esta “*cultura superior, conservadora, tradicional, cerrada, de elite*”⁵⁰, es solamente para algunos, que son los que pueden alcanzar a costear un espectáculo de este tipo, así se puede llamar a este tipo de cultura como “alta cultura”, pues se supone que son espectáculos de gran envergadura y para un público selecto, que son los que disfrutan este tipo de espectáculos. Cosa diferente es la gente que no tiene para acceder, a ellos solo les queda disfrutar de lo que puede llamarse como baja cultura, la cual es mayormente lo que ven en la televisión, pues es solamente eso lo que se les ofrece.

Esta cultura superior, que es a la vez la cultura que impone el régimen, hace notar que no existe otro tipo de alternativa que la que hay, una ligada a los espectáculos clásicos y otra ligada a la televisión, de esta manera la cultura disidente y opositora queda marginada solo a un espacio exiguo, solo a un público selecto que los intentan ver en la clandestinidad.

Así se vemos que la cultura pre73 es negada y confinada a la clandestinidad, y ante eso el gobierno militar va creando nuevos espacios en donde una nueva cultura, que es elitista, se va apoderando del espacio público. Sin embargo ante esto la sociedad que no puede acceder a ella va quedando replegada al espacio privado, en donde el gran agente de cultura es la televisión.

En suma, lo que busca el gobierno militar con todas estas medidas es suprimir una cultura que se estaba gestando desde años atrás, y que con el régimen se vio fracturada por completo, al prescindir de esta cultura se intenta implantar una cariz hegemónico basada no solo en los valores clásicos y en la identificación de la chilenidad, sino que incorpora un

⁴⁹ Ulibarri, Luisa, “Nuevos márgenes, espacios y lenguajes expresivos”, en Garretón, Manuel Antonio, et. Al, “Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile”, Fondo Cultura Económica, Chile, Santiago, 1993, pág. 36.

⁵⁰ Bravo, Anne, “El Mercurio: un discurso sobre la cultura (1958- 1980)”, Ceneca, Stgo, Chile, 1986. Pág. 37.

nuevo sistema político y económico, el cual por un lado ayuda a eliminar con la cultura anterior, y por otro hace que cada persona pueda consumir lo que pueda adquirir, segmentando y polarizando a una sociedad.

El ataque a la cultura ayudaba a controlar y extirpar -a juicio del régimen"- la ideología marxista y comunista, pues para el gobierno eran ellos los causantes del mal que había tenido Chile, por lo cual había que erradicarlo, y reemplazar esa idea por la nueva cultura que quería imponer el gobierno, y la mejor manera de divulgarla era a través de la educación y la propaganda.

El teatro chileno sufrió todas estas consecuencias, pues tuvo que cambiar todo su repertorio, y además tuvo que modificar su tradición, dejando de lado las innovaciones de los teatros universitarios y haciendo que estos promulgaran los valores a través de sus obras, dejando fuera una tradición teatral que se arrastraba desde los años cuarenta.

Lo que se dio en este periodo afectó a la memoria de las personas, pues fue gracias a esto que las sensaciones y recuerdos empezaron a quedar en el olvido, se empezó a provocar una especie de amnesia voluntaria, pues se quería borrar lo ocurrido, no se quería recordar, pues no solo era peligroso en el ámbito de que se pudieran formar conflictos, sino que también evocaba el terror vivido en ese minuto. Esta amnesia voluntaria no solo fue provocada por las personas, sino que las medidas gubernamentales también ayudaron bastante en esto, pues al restringir el espacio público, y en parte la libre asociación, hace que las memorias se fracturen, pues se deja de compartir estas memorias, y solo quedan religadas al ámbito privado. Esta es una de las principales causas de este olvido, pues el gobierno militar logra romper con la memoria colectiva, no la deja formarse, desarrollarse, y solo motiva su fracturación. Por lo cual se aprecia un control no solo en el espacio físico, sino que también un control en el pensamiento, que no se deja compartir, no se deja difundir.

CAPITULO 2

EL TEATRO TESTIMONIAL DE LAS COMPAÑÍAS INDEPENDIENTES 1977- 1984

Tras los años de fuerte censura hacia un teatro no oficial, lo que queda es poder seguir realizando este tipo de actividades bajo las condiciones que el gobierno dicta, las cuales son, (como lo vimos anteriormente) un teatro que promulgue los valores universales, y que rescate una cultura teatral nacional difundida en los primeros años del siglo XX. Ante esto empiezan a surgir algunos teatros dedicados netamente a la diversión, los cuales invierten gran cantidad de dinero en sus montajes, es así como la comedia musical se transforma en uno de los géneros predominantes, destacando entre este género, los teatros de Tomas Vidiella y el Casino Las Vegas del empresario José Aravena, este último introduce al país un sistema envasado, pues se realizan las presentaciones similares al montaje extranjero, comprando la música, las coreografías y la escenografía⁵¹. Este tipo de teatro se enmarca dentro de una categoría que es un *“teatro de la burguesía contra el pueblo. Esta es la categoría que patrocinan las clases dominantes con el fin de modelar a la opinión pública. En realidad, nada tiene de popular. Esta categoría incluye la totalidad de los programas de televisión, series y teatro tipo Broadway.”*⁵², por ende, es un teatro que está enmarcado netamente a la diversión, y poco tiene que ver con el contexto que vive en la nación.

Sin embargo, a principios de la década de los 80 Chile se ve envuelto en una crisis económica, lo que lleva que la cesantía llegue a un 30%, y se acrecienta la deuda externa, pues esta representaba gran parte del producto interno bruto nacional⁵³, esto hace que este tipo de teatro entre en una crisis, sumado esto sus últimos trabajos fracasan, por lo cual se

⁵¹ De la Luz Hurtado, María. “Transformaciones del teatro chileno en la década del 70” Extraído de www.memoriachilena.cl el 20 de mayo del 2010 a las 21:43. Pág. 30.

⁵² Montesinos, Maritza Molina, “Teatro del Oprimido: una herramienta de intervención social”, extraído de <http://cybertesis.uach.cl/tesis/uach/2005/ffm722t/doc/ffm722t.pdf>. Pág. 22.

⁵³ Rivera, Anny, “Transformaciones culturales y movimiento artístico en el orden autoritario. Chile: 1973- 1982”, Ceneca, Santiago, Chile, 1983, Pág. 134- 135.

observa un agotamiento de este tipo de formula teatral; esto deja en evidencia que no se apelaba a un público estable, sino solo llegan a personas que buscan diversión de manera casual⁵⁴.

Estos teatros no compitieron solos entre 1977 y 1980, pues tras el estreno en 1976 de “Te llamabas Roscicler”, de Luis Rivano, y el teatro Imagen y especialmente tras la obra de Ictus y David Benavente “Pedro, Juan y Diego”, empieza a surgir un movimiento teatral más crítico con la realidad que se estaba viviendo. En estos años aparecieron variadas compañías teatrales que buscaban mostrar una verdad que estaba escondida, y centrarse en temáticas mas criticas, entre todas las compañías que surgen destacan cuatro de ellas, el teatro Ictus, el teatro Imagen, el teatro La Feria y el Taller de Investigación Teatral.

El periodo tratado aquí, del 77 al 84, puede subdividirse en dos subperiodos, uno que va desde 1977 a 1981 en donde predomina un teatro de contingencia, pero poco directo en su cuestionamiento, y un segundo periodo de 1982 a 1984, donde existe un teatro más directo en cuanto a temáticas, y es aquí donde surge la figura de Juan Radrigan, y se consolida la de Gustavo Meza.

Los teatros independientes (1977- 1981)

Los teatros independientes nacen de la necesidad de los diversos actores y dramaturgos de decir algo en contra de lo que se estaba viviendo, pero para ello necesitaban encontrar diversas formas de comunicarlo, y para ello se “*Anda buscando un método que permita abrir las formas y estructura dramáticas a varios niveles de interpretación por parte del espectador. En ese sentido creo que hay una búsqueda de un teatro no elitista.*”⁵⁵, así cementaba Delfina Guzmán integrante del grupo Ictus, lo cual nos refleja que al público que se quiere llegar no es un público burgués, sino mas bien popular, el cual se ve reflejado en las obras, por lo tanto estas últimas tienen que ir guiadas en tematizar a estas personas.

⁵⁴ De la luz Hurtado, María. “Transformaciones del teatro chileno en la década del 70” Extraído de www.memoriachilena.cl el 20 de mayo del 2010 a las 21:43. Pág. 31.

⁵⁵ Hurtado, María de la Luz, Ochsenius, Carlos, “Teatro Ictus”, Ceneca, Santiago, Chile, 1980. Pág. 13.

Lo anterior queda demostrado en un seminario sobre teatro chileno organizado por Ceneca, y es aquí donde Sergio Vodanovic dice: *“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”*.⁵⁶

El Taller de Investigación Teatral funcionaba bajo esta misma concepción, *“éramos un grupo de alumnos de distintos cursos y el profesor que nos dirigía era Raúl Osorio, en las reuniones decidimos que lo que queríamos hacer era mostrar el Chile que estaba ocurriendo, y para ello no podíamos hacer situaciones ficticias porque te podían cortar la cabeza inmediatamente o te podían cerrar. Lo que teníamos que hacer era mostrar la realidad como fotos, como diarios. Así nadie te podía refutar, que era mentira, porque le decías que vaya para allá y lo va a ver”*, comenta Loreto Valenzuela.

Este teatro lograba cercanía con el espectador, a tal punto de sentirse identificados con las temáticas tratadas como también conocer un aspecto no divulgado del país en que se vivía. *“Lo que se producía en el público era conocer algo que no conocían, pero que sabían, porque nosotros vivíamos un tiempo de mucho miedo, te subías a una micro y leías las tesis de Mao o un libro rojo, y te podían llevar detenido, porque no sabías quien estaba sentado a tu lado. Las personas que iban a ver esas obras pensaban lo mismo, y por ende no tenías el miedo de decir algo, era una especie de comunidad, se producía esa sensación, y te podías mirar con el del lado y reírte con él. Tu sabías que lo importante era encontrarte con los tuyos.”*, nos sigue comentando la actriz del TIT.

Es así que el teatro independiente logra ganarse a un público fiel, y frente a esto *“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. Para oír y ver unas obras que les devuelven el sentimiento de pertenencia a un pueblo amordazado, desasociado y con una cada vez más imperiosa necesidad de recuperar el dominio y la expresión de su conciencia colectiva. De la manera que si los conjuntos*

⁵⁶ Hurtado, María de la Luz, Ochsenius, Carlos, “Seminario Teatro chileno en la década de los 80”, Ceneca, Santiago, Chile, 1980. Pág. 21.

independientes chilenos no pueden representar cualquier texto, y si por eso acaban muchas veces representando lo que ellos mismos componen o completan, ello ocurre porque el público que los sigue es un público lúcido, que les plantea exigencias precisas en cuanto a la naturaleza e intenciones del material que elaboran. Lo que ese público espera ver cuando entran a las salas del sector es un cierto tipo de piezas y no otro.” fuente

Aquí se nos plantea un punto trascendental dentro de estas compañías, es que ellas intentan mostrar al público una realidad en que ellos quieren ver, de esta manera entregan una pieza teatral para que el espectador se sienta identificado con ella y logre generar una empatía respecto a los personajes presentados, de esta manera se busca transformar al espectador, y que este tome conciencia de su realidad. Así se logra ir creando, como dice Augusto Boal un Teatro del pueblo y para el pueblo⁵⁷.

“Boal lo define como lo eminentemente popular. El espectáculo se presenta según la perspectiva transformadora del pueblo, muestra al mundo en su constante transformación, contradicciones y caminos que lo conducirán a la liberación del hombre. Su destinatario es el pueblo mismo. Es efectuado por profesionales (actores, directores, dramaturgos y técnicos) y corresponde, en general, a espectáculos que reúnen a grandes concentraciones de trabajadores, en sindicatos, calles y plazas. Sus temas no tienen restricciones, siempre que sean realizados desde una perspectiva de transformación permanente, de la desalienación y de la lucha contra la explotación del pueblo.”⁵⁸

De esta forma, las obras buscan que el hombre se desate de su propia presión, y pueda reflexionar por sí mismo de su realidad, de esta manera logra liberarse. Esta *“venta de ilusiones tiene dos facetas: una de adormecimiento y otra estimuladora de una eventual transformación. Al vernos se preguntaban: ¿si él puede, porque yo no?”⁵⁹*

⁵⁷ Montesinos, Maritza Molina, “Teatro del Oprimido: una herramienta de intervención social”, extraído de <http://cybertesis.uach.cl/tesis/uach/2005/ffm722t/doc/ffm722t.pdf>. Pág. 21.

⁵⁸ Ídem.

⁵⁹ Hurtado, María de la Luz, Ochsenius, Carlos, “Teatro Ictus”, Ceneca, Santiago, Chile, 1980. Pág. 11.

Para Ramón Griffero esta conexión con el público se percibe como una militancia de este con el teatro. *“Ahora que remontamos 99 la morgue muchas personas vienen con sus hijos, se acercan y dicen que la vieron el 86 en el Trolley, ellos mismos confiesan que ir al teatro a ver una obra profundamente política para ese tiempo era una acción reivindicativa, era decir que estaban en contra de la dictadura. De alguna manera le dábamos la voz a esas personas”*.

Misma opinión comparte el actor de Ictus, Roberto Poblete. *“La gente empezó a militar en el teatro, eso yo lo vi mucho en el Ictus. En ese tiempo muchos iban al teatro y las obras tenían que ser con intermedio, porque ahí la gente comentaba, conversaba se reunía, se contactaba, se pasaba información, se pasaban cartas; o sea, la gente se juntaba a ver teatro. Hacíamos funciones de lunes a sábado, todos los días el teatro lleno. Claro, hacíamos obras buenas, en el Ictus las obras duraban dos años en cartelera con teatro lleno”*.

Ante esta inserción del teatro independiente en el plano cultural chileno las universidades intentan hacerle frente cambiando su repertorio a obras nacionales;

“La Universidad Católica con un claro fin de denuncia, abriendo la temporada de 1978 con Espejismos de Egon Wolff y Los crudo, lo cocido y lo podrido de Marco Antonio de la Parra (obra enseguida censurada por parte del Rector en esa época de la Universidad Católica Jaime Del Valle , quien por su contenido político y el lenguaje a su juicio grosero del texto ,no facilitó las dependencias de su casa de estudio para su montaje tal como estaba previsto); la Universidad de Chile, en cambio, volcada hacia un teatro patriótico, de rescate histórico de la época de la independencia y de realce de valores literarios tradicionales. Sin embargo, la exclusión política, la autocensura y, cuando sea suficiente, la censura directa, se mantienen vigentes en estos organismos, aunque dirigidas más en el resultado de las realizaciones que en la identidad de las personas”⁶⁰

⁶⁰ Paladini, Ludovica, “Teatro y memoria: los desafíos de la dramaturgia chilena 1973-1976”, extraído de <http://dspace.unive.it/bitstream/10579/1041/1/Ludovica%20Paladini-Tesis%20doctoral.pdf>. Pág. 58.

En suma, las compañías teatrales independientes buscan:

*“Un teatro testimonial de contingencia, el más desarrollado por la evidente urgencia de denuncia arriba citada; un teatro de develación de la lógica autoritaria, muy raro y de compleja adaptación, por estar más expuesto a la censura (su tratamiento, pues, no puede ser ni realista, ni naturalista, sino debe apelar a la alegoría, al grotesco, al simbolismo, a lo onírico y los juegos rituales, buscando el distanciamiento, el shock, el repudio y el rechazo de los personajes); un teatro de comprensión histórica, que trata de encontrar en protagonistas sociales diferentes e interpretaciones históricas alternativas claves para el entendimiento de la articulación presente y de las fuerzas sociales que la componen.”*⁶¹

Estas compañías buscan diferentes maneras de dar a conocer sus obras, y para no ser censuradas se utilizaron algunos recursos, entre los más comunes se encuentran: la *“Improvisación, creación colectiva, sketches, paradoja, humor del absurdo, son los elementos que, en su mayor o menor grado, comparten las puestas en escena de los grupos independientes. Ellos aparecen como las herramientas más idóneas para dar cuenta de una realidad irracional, absurda, opresiva, fragmentaria y mutable.”*⁶²

Por poner solo un ejemplo, en el caso del humor es un recurso muy utilizado, especialmente por el TIT (Taller de Investigación Teatral), así menciona su director Raúl Osorio, a la revista Apsi: *“El humor, más que los puros chistes, es un elemento desarmante, desarticularte en el espectador, para que en alguna parte de la retina le quede lo más profundo de lo que ahí se está diciendo”*⁶³. A esto mismo, el actor, Julio Jung, comenta el porqué el humor es tan útil, y además peligroso; *“Un régimen autoritario no puede aceptar*

⁶¹ Ídem.

⁶² Roman, Jose, “Teatro Independiente: ¿Callejon sin Salida?”, Apsi, del 16 al 29 de Diciembre, Santiago, Chile, 1980, pág. 21

⁶³ Piña, Juan Andrés, “Teatro de humor y dolor”, Apsi, del 22 al 28 de Junio, Santiago, Chile, 1987. Pág. 48.

el humor -porque el humor es un enemigo que destruye, un asesino de la imagen- ni tampoco una prensa que pueda criticar, que pueda hacer opinión, que pueda evitar todo este valium”⁶⁴. En otras palabras, el humor critica, pero da la sensación de que fuese mentira, o sea, crítica en la burla, por lo cual hace que la imagen de un gobierno caiga, pues es vulnerada a través del humor.

Roberto Poblete, integrante del grupo Ictus, comparte una definición de humor proveniente de Claudio Di Girolamo, *“el humor es el suero en donde tú le inoculas las ideas que tú quieres a la gente . Él decía que el humor es un medio a través de donde pasan las ideas mejor, pero el humor en si tiene muchos valores, el humor, dice Berson, que la risa es un castigo social cuando se pierde el equilibrio, el humor apunta derechamente a una parte que no apunta ni al drama, ni la tragedia, apunta a tu inteligencia, cuando tu entiendes tú te ríes, cuando no entiendes no te ríes. Entonces el humor tiene todas esas virtudes; al mismo tiempo hace cercano el material, lo hace atractivo, y hace que no se pierda una cosa que es fundamental para el teatro, que es que el teatro debe ser siempre muy entretenido en cualquiera de las teclas que tu toques”*.

A este tipo de teatro no le fue fácil subsistir, pues como su nombre lo dice, son independientes, no tienen ayuda de nadie, ni del Estado ni de empresas privadas, por lo cual todo se lo deben costear ellos, ya sea, la sala, la iluminación, el vestuario, la escenografía, etc. Así mismo lo menciona Grinor Rojo al decir que *“El teatro independiente no tiene ayuda de nadie. Esta mantenido principalmente por las personas comprometidas en cada producción particular.⁶⁵”*. De esta forma la única manera de sobrevivir es que todos los integrantes de la compañía aportaran para la realización del montaje, esta fue una de las maneras en que operaba la compañía la Feria, pues Susana Bomchil comenta que *“la poca utilería la confeccionó uno de los actores, Cobró una suma por todo y se le pagó. El*

⁶⁴ S/n, “Riéndose en la fila”, Apsi 223, del 26 de Octubre al 1 de Noviembre, Santiago, Chile, 1987. Pág. 32.

⁶⁵ Rojo, Grinor, “Muerte y resurrección del teatro chileno 1973- 1983”, Meridon, pág. 45

vestuario lo confeccionaron gratis unas señoras de la zona. Se consiguió mucha cosa prestada también”⁶⁶.

Ante esta precaria situación se llegó a la solución de que la escenografía no fuese tan extravagante, sino que fuese precaria, pues no se podía llegar a pagar mucho dinero, esto lo llevó a acercarse mucho más al público popular, pues vio que se asemejaba más a su realidad.

“Lo único que necesitábamos era un lugar de ensayo que primero fue una sala en la Universidad Católica, la conseguíamos muy tarde porque en el día teníamos clases, además existían pocas salas en la universidad; y también íbamos a trabajar con las arpilleristas a la Vicaria, a sus casas y después a nuestro taller y ensayábamos de 8 a 11. Después nos prestaron una pieza pequeña donde está la Plaza del Mulato Gil, y luego conseguimos en el Taller 666 que existía antes.

Al final conseguimos un pequeño financiamiento de una organización norteamericana por amigos que tenían contacto; y con eso pudimos arrendar algo. Vestuario no se necesitaba. La escenografía eran dos tablas y un plástico. La música era robada. La iluminación la hizo Ramón López y con el teatro nos íbamos a porcentaje. Apenas nos llegaba la plata lo comenzábamos a pagar”. Señala Loreto Valenzuela respecto al proceso de montaje de las “Tres marías y una Rosa”.

Algunas de las obras que se montaron, dentro de este periodo fueron:

“Cuántos años tiene un día” de Ictus y Sergio Vodanovic (1978), “Chile y lindo país esquina con vista al mar” de Ictus, de la Parra, Gajardo y Osses (1979)... en 1977, la compañía La Feria estrenan “Hojas de Parra” de Vadell y Salcedo, sobre textos poéticos de Nicanor Parra; en 1977- 78. “Bienaventurados los Pobres” de Vadell y Salcedo, con la coparticipación de David Benavente; en 1978- 79, “Una pena y un cariño”, también de Vadell y Salcedo, y el 1980, “La república de Jauja”, del dramaturgo chileno del siglo

⁶⁶ Hurtado, María de la Luz, Ochsensus, Carlos, “Teatro La Feria”, Ceneca, Santiago, Chile, 1980. Pág. 14

pasado Juan Rafael Allende... El TIT estrena en 1977 “Los payasos de la esperanza”, creación colectiva con textos de Osorio y Pesutic y, en 1979, “Tres Marías y una Rosa ”, del TIT y David Benavente... el teatro Imagen monta a fines de 1978, la censurada obra producida en la Universidad Católica y dirigida por Meza, “ Lo crudo, lo cosido y lo podrido”, de Marco Antonio de la Parra, para estrenar posteriormente “ Viva Somoza ”, de Meza y Radrigan, en 1980... en 1979 reaparece el teatro del Aleph con la creación colectiva “ Mijita Rica”, siendo prohibida su exhibición por las autoridades a la semana de su estreno... En 1978- 1979 se suman al vital movimiento del teatro nacional. Incluyendo en su repertorio obras de dramaturgos chilenos. Así, el teatro de comediantes monta en 1978, las del otro lado del rio, de Andrés Pérez, y, en 1979, “Testimonios sobre la muerte de Sabina”, de Juan Radrigan. A su vez el teatro independiente (TUI) monta, en 1979, “Por sospecha” de Luis Rivano.”⁶⁷.

A continuación, veremos una breve reseña las cuatro compañías que más destacaron de este periodo, en donde su forma de trabajo es parte de la metodología de las compañías independientes.

a) Compañía de Teatro ICTUS

ICTUS es el único grupo que pudo haber salvado de estas condiciones, pues ellos llevaban una continuación de su teatro desde la década del 60, por lo cual en los 80 ya contaban con una planta de actores estables, y una sala donde presentarse, la sala “La comedia”. Esta compañía, se forma en 1955 siendo uno de sus pilares fundamentales el actor Nissim Sharim, luego con la integración en 1965 de Delfina Guzmán. Nelson Villagra, Shenda Román, Jaime Vadell (todos del teatro Universitario de Concepción), se le dio un carácter más homogéneo a la compañía⁶⁸.

⁶⁷ De la luz Hurtado, María. “Transformaciones del teatro chileno en la década del 70” Extraído de www.memoriachilena.cl el 20 de mayo del 2010 a las 21:43. Pág. 32- 33.

⁶⁸ De la luz Hurtado, María. “Teatro Ictus” Ceneca, Santiago, 1980, Chile. Pág. 15.

El teatro Ictus, al igual que las compañías independientes, tiene un estilo de teatro claro, contingente, de esta forma Claudio Di Girolamo expresa que este teatro “*surge y responde a la realidad chilena actual, el punto de partida para hacer nuestras obras es una búsqueda personal por captar aquellos problemas y preocupaciones que la realidad nos va suscitando.*”⁶⁹ Ejerciendo una “*transformación no solo de conciencias sino que de practica entre sus espectadores.*”⁷⁰ Su objetivo principal es entregar un teatro transformador de realidades, pues implica que la persona que ve este tipo de teatro salga con la intención de poder cambiar su propia realidad, transformando su propia vida.

Para lograrlo su metodología de trabajo consta de tres pasos principales: “(1) *el autoanálisis, (2) la asociación y exposición libre de las ideas y, en general, (3) el acto de la enunciación por sobre el enunciado.*”⁷¹ El primer paso significa “*la investigación que uno hace de si mismo, siguiendo el plan más o menos sistemático. (...) La asociación libre de ideas consiste en expresar todos los pensamientos y emociones que se agolpan en la mente ante el surgimiento de una situación dada (una palabra, un nombre, una imagen, una persona).*”⁷² Y el tercer punto es la forma en cómo se llevan a cabo los demás, la creación colectiva.

Ictus logró adaptarse a lo que requería el teatro y cambió su manera de crear, pues deja de lado el texto dramático y se centra en las emociones que este produce en su interacción con el espacio, pero todo basado en la improvisación, este método actoral se le conoce como creación colectiva; donde Nissim Sharim, Delfina Guzmán y Claudio Di Girolamo son los que más utilizan esta técnica. Aquí existe un autoanálisis de cada uno, pues expresaba su sentir, luego la exposición libre, por ende, capta los problemas y preocupaciones de las personas, las cuales terminan identificándose en las obras. Se

⁶⁹ *Ibidem*. Pág. 48

⁷⁰ *Ibidem*. Pág. 62.

⁷¹ Cánovas, Rodrigo, “Lihn, Zurita, Ictus, Radrigan Literatura chilena y experiencia autoritaria”, Flacso, Santiago, Chile, 1986, pág. 99.

⁷² *Ídem*.

interesaba compenetrar al público dentro del teatro, que este viera reflejado sus sentimientos, ilusiones, esperanzas, y además esperaba encontrar respuestas al contexto en que viven. Para lograrlo en primer lugar cada actor de entenderse como un sujeto social, que entiende los problemas que le pasan y los comprende como problemas sociales. Esto logra constituirse como un objetivo del Ictus, pues el hombre es transformado y afectado por la realidad, pero tiene también capacidad de incidir en la historia y de transformarse así mismo en ella⁷³. Esto hace que el Ictus surja como un actor político y de reivindicación social, pues apela a la transformación del hombre en cuanto a sujeto histórico, el cual debe estar consciente de su condición y de lo que quiere realizar.

“Nosotros en el Ictus la creación colectiva la manejábamos con mucha naturalidad. De esta manera se va analizando a la sociedad, al mismo tiempo el humor es una manera de socializar para que quede una idea metida y pueda ser compartida después”, relata Roberto Poblete.

Sin embargo, la creación colectiva no se salvó de ser presa de grandes críticas provenientes de directores y actores, así Jorge Gajardo relata: *“se enfatizó la situación en desmedro del personaje: este se acomodó a la personalidad del actor”*⁷⁴, de aquí se puede inferir que se degrada la calidad del trabajo del actor, pues este no está inmerso en la psicología del personaje, por lo cual queda atrás los métodos criollistas. Así también opinó el extinto actor Domingo Tessier, el cual relata que la creación colectiva *“tiene los peligros que tiene la improvisación de personajes populares, pero no pasa nada artísticamente, no se produce el hecho artístico, está repitiendo lo que escuchó en la calle.”*⁷⁵

El teatro criollista o psicológico no responderá entonces a esta necesidad del público, por lo cual era necesario crear un teatro visto desde el presente. En otras palabras,

⁷³ De la luz Hurtado, María. “Teatro Ictus” Ceneca, Santiago, 1980, Chile. pág. 55.

⁷⁴ Gajardo, Jorge, “Es cada vez más difícil conmover al espectador”, Revista Ictus Informa, N°29, mayo 1988. Pág. Sin número.

⁷⁵ Munizaga, Giselle, “Conversando con Domingo Tessier”, Apuntes, N° 87, Universidad católica, Santiago, Mayo, 1981, Pág. 52

el teatro criollista (teatro de la década del 50 y 60) no responde a una necesidad de reivindicación, a la idea de que la persona se comprenda como un sujeto transformador, responsable de su condición, sino que solo apuntaba a ver cuáles eran los problemas sociales de los 50 y 60; por ende un teatro que solo muestra el conflicto y no propone nada, no es un teatro político, tampoco apela al cambio social; por tanto, para el contexto de los 80, se necesitaría un teatro transformador, que logre cambiar las conciencias del espectador, para luego llegar a un estado donde se cuestione su realidad, y proponga ideas para cambiar su contexto. Según Nissim Sharim, “*Jorge Díaz rompió el naturalismo criollista que era la única forma que se concebía para hacer teatro chileno en esa época*”⁷⁶.

Otra forma que utilizó Ictus fue cambiar el lenguaje, lo cual llevó a incorporar el humor dentro de sus temáticas, pues cuando las personas se ríen, es porque se ven reflejadas, por lo cual reconocen sus limitaciones, y por tanto hay también un principio de modificación, porque asumes esas limitaciones⁷⁷. Cuando un individuo se ríe de algo, reconoce ese algo en él, lo ve como algo sin sentido, es por eso que el actor hace cosas sin sentido, o sea, el humor apela directamente a las falencias, a las incoherencias. Por lo tanto Ictus te intenta mostrar la decadencia personal con humor, de manera muy sutil, pero que el objetivo de que se cambie dicha actitud.

Lo anterior puede resumirse en palabras de Claudio Di Girolamo: “*En la medida que el sujeto asuma en profundidad su contingencia va hacer un arte comprometido con el hombre de su época, con su pensamiento.*”⁷⁸”

Esto hizo que Ictus montara grandes obras teatrales durante la década del 80, y todas se mantuvieran con un número regular de espectadores. De esta manera se logra configurar un nuevo escenario para el teatro nacional chileno.

⁷⁶ Ibídem. Pág. 19.

⁷⁷ Ibídem, pág. 65.

⁷⁸ Ibídem. Pág. 95.

De esta manera Teatro Ictus fue ligándose a un público de clase media, pues su personajes no retrataban siempre al mundo popular, además desde la década de los 80, ellos también se vieron afectados por la cesantía⁷⁹, por lo cual Ictus les sirvió de voz y de espejo, para que vieran como estaban, y tomaran conciencia de lo que debían hacer.

Algunas de las obras de Ictus, que se pueden mencionar son:

“Desde fines de 1972, las obras “Tres noches de un sábado” (Contreras, Cornejo, Alcalde e Ictus- 1973- 1974; 1975), “Nadie sabe para quién se enoja” (Ictus 1974); “Pedro, Juan y Diego” (David Benavente e Ictus, 1976- 1977); y, finalmente, “¿Cuántos años tiene un día?” (Sergio Vodanovic e Ictus, 1978). La gran acogida de público en toda esta última etapa ha hecho que los montajes del grupo se mantengan en cartelera entre 25 y 12 meses”⁸⁰.

b) Teatro La Feria

El teatro LL Feria es una compañía independiente que nace a finales de 1976, formada por ex integrantes del teatro Ictus, entre ellos destacan dos, el actor y director Jaime Vadell, el actor José Manuel Salcedo y a ellos se le agrega la actriz y diseñadora Susana Bomchil.

Tanto Vadell como Salcedo se restaron de Ictus por problemas internos, mayormente por carácter estético y político. Uno de los puntos centrales de la separación es la idea de presentar las obras en teatros más grandes y no quedarse solamente con la sala “La Comedia”, la cual pertenece a Ictus desde 1962; otro punto principal es el afán de

⁷⁹ Cánovas, Rodrigo, “Lihn, Zurita, Ictus, Radrigan Literatura chilena y experiencia autoritaria”, Flacso, Santiago, Chile, 1986, pág. 118.

⁸⁰ Hurtado, María de la Luz, Ochsensus, Carlos, “Teatro Ictus”, Ceneca, Santiago, Chile, 1980. Pág. 22.

trabajar en televisión, pues Ictus tenía hasta 1976 el programa “La Manivela”, el cual le ayudo a ganar dinero y subvencionar la actividad teatral⁸¹.

Ellos sufren las restricciones que afectan a las compañías independientes, como la censura, y la inexistencia de un lugar físico para poder ensayar y poder presentar sus obras; sin embargo solo cuentan con su convicción de poder hacer teatro critico; esto lo lleva a poder montar sus propias obras o adaptaciones de otros textos, ya sean dramáticos o no⁸².

El Teatro La Feria, lo que buscaba era “*una estética teatral nacional- popular y la superación de un teatro centrado en una función de crítica hacia el orden social vigente por uno afirmativo de una visión alternativa, de conjunto globalizadora, a la que sustenta ese orden social*”⁸³. O sea, intentaban retratar a la sociedad en su conjunto, lo que siente ella, y no solamente lo que siente una clase en particular. Para ello se intenta dejar atrás lo que es el teatro psicológico, pues según ellos, esta solo logra abarcar una visión restringida, parcial de la realidad social, y ellos buscaban algo más global. Además, esta corriente plantea un determinismo psicológico único e invariable, y que el contexto socio- histórico no cambia al hombre⁸⁴; esto hace que este tipo de teatro no sea lo que buscan los espectadores, por lo cual no es viable presentarlo ahora, pues da la impresión que los conflictos se resuelven en la sala y no las personas en el exterior⁸⁵.

En cambio, La Feria, difundiría un teatro opuesto al psicológico, el cual sería a juicio de Jaime Vadell: “*...un teatro espacial, temporal, social, y culturalmente contextualizado. Es decir, que habrá la escena -no solo en sus temáticas, sino también en su estructura interna y hasta en su composición plástica- a las múltiples y contradictorias*

⁸¹ Ibídem. Pág. 24

⁸² Ibídem. Pág. 2.

⁸³ Ibídem. Pág.25.

⁸⁴ Ibídem. Pág. 28.

⁸⁵ Ibídem. Pág. 29.

situaciones, prácticas, sociales y culturales, visión de mundo y personajes que parecen marcar de modo significativo un momento histórico de la vida nacional.”⁸⁶

Lo que busca esta compañía es un teatro globalizante, que intente reflejar a todos los sectores sociales y no solo enfocarse en uno, para que pueda llegar a la mayor cantidad de público, pero que no pierda su carácter crítico. Para ello quieren mostrar la máxima cantidad de elementos de la realidad nacional, estos elementos los organizan de tal manera que van creando pequeñas hipótesis para que los espectadores la puedan ver, y lo pueda estimular reflexivamente al espectador. Se intenta lograr que las personas reconozcan elementos que estén presentes en la obra en la realidad, y desde allí vaya logrando reflexionar⁸⁷. Este punto es muy parecido a lo que quería lograr Ictus, por lo cual es un elemento fundamental dentro de las compañías independientes, transformándose así en un claro objetivo de estas.

Las temáticas más recurrentes es el valor de la vida y muerte, vistos a través de la desaparición de personas e instituciones, prácticas sociales, políticas y culturales; el juego de relaciones (armónicas y conflictivas) entre la iglesia católica el estado y sus capas dirigentes y las masas populares; también encontramos la transnacionalización, la mercantilización, el desgarramiento y la violencia interna de la sociedad nacional y su inversión ideológica en el discurso político y la practica cultural oficialista⁸⁸.

Su primera obra fue “Hojas de Parra” basada en textos poéticos de Nicanor Parra, y con un fuerte contenido político, esta fue estrenada en 1977 en una Carpa Circo en Providencia. Sin embargo, esta no tuvo un inicio fácil, pues el viernes 4 de marzo de ese año, la carpa fue clausurada por no reunir las condiciones de higiene exigidas por los reglamentos respectivos, luego el viernes 11 de ese mismo mes y año, la carpa fue misteriosamente incendiada. Esta obra había sido objeto de una intensa polémica, pues para algunos se enjuiciaba el actuar del gobierno.

⁸⁶ *Ibíd.* Pág.33-34

⁸⁷ *Ibíd.* Pág. 45

⁸⁸ *Ibíd.* Pág. 55- 56.

Luego de este incidente, se estrenó “Bienaventurados los Pobres” en 1978, esto gracias a la ayuda de Seneca y la fundación Civitas, las cuales se preocuparon de la producción artística, y para blanquear el nombre de la compañía (pues esta se encontraba estigmatizada políticamente, tras su primer montaje) se decidió no emplearlo. Pero tras el primer incidente su público llegó, pues el primer montaje era de concurrentes tradicionales de teatro y en este último la asistencia fue popular⁸⁹. Un tercer montaje fue, “Una pena y un cariño”, estrenada en 1978⁹⁰.

c) Teatro Imagen

El teatro Imagen fue fundada en 1974, por un grupo de profesionales de teatro los cuales fueron herederos de la tradición universitaria, entre los fundadores se encuentran el director y dramaturgo Gustavo Meza, los actores Tennyson Ferrada, Yael Unger, y posteriormente se integran los actores Gonzalo Robles y Coca Guazzini. La tradición universitaria pre1973, le da una formación técnica de cómo pensar y hacer teatro a la compañía. De aquí se extrae la opción de realizar un teatro popular y nacional, enfrentándose desde el punto de vista del espectáculo teatral como de las formas de difusión. Por eso se plantea la de de decir algo popular, crítico y buscar posibilidades de acercamiento, para sacarlo de la elite⁹¹, pues era la hora de reaccionar frente a la frivolidad, hay que hacer un teatro que piense.

Uno de los objetivos de la compañía era “*la realización de un teatro que induzca a la reflexión crítica y al desvelamiento de aspectos de la realidad... era necesario de abrir las latas de conserva*”⁹². Dentro de las formas para lograrlo encontramos:

⁸⁹ Hurtado, María de la Luz, Ochsenius, “Teatro la Feria”, Ceneca, Santiago, Chile, 1980, pág. 18.

⁹⁰ Ibídem. Pág. 7.

⁹¹ Hurtado, María de la Luz, Román, José, “Teatro Imagen”, Ceneca, Santiago, Chile, 1980. Pág.. 7.

⁹² Ibídem. Pág. 54.

*“Apelar a la búsqueda de un lenguaje que fuera directo, debido a que los medios no decían nada, no aportaban un conocimiento más profundo del acontecer nacional. La gente usaba un doble lenguaje constantemente, los diarios no decían nada, en la televisión a veces la gente se moría de pulmonía, a Víctor Jara lo atropelló un camión”*⁹³.

Para Loreto Valenzuela, este tipo de recursos no eran propios de una sola compañía, sino que del teatro en general. *“Tú no querías llegar a la elite, sino que, a las poblaciones, a las clases medias y tenías que utilizar un lenguaje que fuera entendible, que le resonara y le propusiera reflexión y posibilidad de cambio. Que fuera la gente de las poblaciones y dijera, si, tiene razón. Tú querías mostrar y hacer una reflexión de esa realidad cotidiana, palpable, ahora la cosa es diferente porque los problemas son diferentes. El teatro tiene que ir un poco más allá que los medios de comunicación, por eso es que las obras son más mentales, son con contenidos diferentes. Tiene que ver con la estética”*.

Lo que quería retratar la compañía con su repertorio era la expresión de las problemáticas universales del hombre, pero que tuvieran una repercusión en la sociedad, especialmente para el mundo popular, para esto se recurre a obras extranjeras como nacionales, e incluso la creación colectiva. De esta manera la compañía en un principio se vuelca a montar obras extranjeras y clásicas, pero dándole una connotación netamente actual, o sea, que las problemáticas que se toquen en las obras extranjeras fueran similares a las actuales, por lo cual hace ver que las problemáticas de las obras teatrales sean universales.

De esta forma, teatro Imagen empieza a presentar obras extranjera, como *““El día que soltaron a Joss”, del belga Hugo Clauss, considerada como una de las primera obras críticas al momento político que vivía el país y que fue presentada al público entre noviembre de 1974 y mayo de 1975. La segunda es “Mi adorada idiota”, del francés Francois Boyer, representada entre junio y septiembre de 1975.”*⁹⁴, Así la primera obra

⁹³ Buddemberg, Elisa Fernández, Et. Al, “Ramón Griffero y Alfredo Castro: La avanzada del teatro chileno”, Universidad Diego portales, Santiago, Chile, 2007. Pág. 50.

⁹⁴ *Ibíd.* Pág. 17.

“Joss” intenta remover el subconsciente de los espectadores, pues hacen que el público se enfrente a una cuestión traumática, la cual hace reflexionar acerca de la culpa del hombre⁹⁵.

Lo difícil que era conseguir una sala de teatro para poder presentar estas obras implica que se realice un convenio con el Instituto Chileno Francés, el cual les facilita una sala para ensayo y sus presentaciones, en contra del gobierno militar chileno. Ante esta situación, se monta “Topaze”, de Marcel Pagnol (autor francés que había muerto), y “El visitante y la viuda” de Víctor Haim sin embargo esto implica ciertas condiciones, como limitar su repertorio, pues ahora debían hacer obras tanto francesas como chilenas, pues así daban a conocer la cultura francesa, pero esto limita que ejerzan su actividad cultural de manera autónoma⁹⁶. Pero los problemas continuarían, pero ahora vendrían desde el extranjero, pues los autores franceses niegan el permiso para dar algunas obras. En cuanto a dramaturgia chilena, se dan “Te llamabas Rosinler”, Luis Rivano, y “Tres mil palomas y un loro”, de Andrés Pizarro, todos estos títulos no solo hacen referencia a la compleja situación que afecta al país, sino que también al momento que vive la compañía⁹⁷.

Tras esto, dejan la sala del Instituto Chileno Francés, y arriendan la sala Petropol, que luego del montaje “Tres mil palomas de un loro” deben dejarla tras un sonado fracaso de taquilla, sin embargo, arriendan rápidamente la sala Bulnes⁹⁸,

Con una nueva sala, y desprendidos del teatro francés, se decide dedicarse en exclusiva al teatro chileno de carácter crítico y popular, con esto se llega a una mayor madurez artística, y empieza a ser reconocido por un mayor sector social, lo cual logra entablar una base sólida a la antes precaria situación del teatro Imagen. Ante esta nueva situación se monta “El último tren” la cual:

⁹⁵ Ídem.

⁹⁶ Ibídem. Pág. 23

⁹⁷ Ídem.

⁹⁸ Ibídem. Pág. 37.

“Corresponde a una apertura en la posibilidad de expresar elementos contingentes relativos a la realidad social. Las referencias son directas y el tono de la obra es el de un estricto realismo. Sin embargo, no se efectuó una elaboración apriorística de símbolos, sino que el proceso creativo se planteó como un desarrollo de instituciones que iban adquiriendo un sentido conceptual.”⁹⁹

Esta obra narra un proceso de quiebre y descomposición de un núcleo familiar armónico, esta familia se enfrenta a los nuevos esquemas económicos, clausura de actividades y medios de subsistencia bajo el imperativo del autoabastecimiento de los servicios públicos.

d) Taller de Investigación Teatral (TIT)

El TIT se fundó en 1976, en base a un grupo de profesionales, los cuales provenían de la Escuela de teatro, cine y televisión de la Universidad Católica, este grupo no contaba con ningún tipo de financiamiento, solo subsistía por lo aportado por sus miembros¹⁰⁰. Entre sus integrantes encontramos a Rodolfo Bravo, José Luis Olivari, Miriam Palacios, Mauricio Pesutic, Malucha Pinto, Carmen Swinburn, Loreto Valenzuela, Soledad Alonso y Luz Jiménez, todos ellos se sometieron a la dirección de Raúl Osorio.

Su principal idea, fue hacer un teatro de investigación, un teatro de servicio, que este enraizado en los problemas nacionales. Para lograr aquello, la metodología que se empleó fue la observación. De esta inserción en un lugar se establece un contacto, con el cual obtienen documentación. Este material obtenido se va transformando a través de ejercicios teatrales en un material dramático, de esta manera se encuentra lo más importante, y desde allí se va seleccionando el material obtenido¹⁰¹.

⁹⁹ Ibídem. Pág. 38.

¹⁰⁰ Hurtado, María de la Luz, Ochsenius, Carlos, “Taller Investigación Teatral (TIT)”, Ceneca, Santiago, Chile, 1980, pág. 2.

¹⁰¹ Ibídem. Pág.8-9.

“En la Católica se funda un grupo que se llama taller de investigación teatral, el TIT; éramos todos voluntarios y quisimos hacer algo paralelo, invitados por Raúl Osorio que antes había vivido una experiencia similar con el Teatro del Errante, que fundó a su vez Fernando Cuadra en la Católica y que él heredó como director. El teatro el Errante era algo muy experimental, en donde a su vez todos los alumnos pertenecían a este grupo y hacían una serie de actividades paralelas que hacia el grupo de la universidad, un teatro mucho más comprometido donde uno se encontraba con acciones mucho más concretas que tenían que ver con descentralización. Estar en lugares diferentes, un teatro muy político y combativo.

Cuando se forma el taller de investigación teatral, Raúl nos invita a todos a participar y yo me incorporo en este espacio y decidimos hacer un teatro en base a lo que Raúl había trabajado con nosotros en la escuela. Que era un teatro realista basado en la observación directa de las personas. Había una metodología de trabajo muy entretenida muy interesante ese proceso de captura de material”, relata Roberto Poblete sobre el origen del taller.

El objetivo de esto era que el público pueda extraer una reflexión acerca de la realidad chilena, y que esta pueda ser transformada. Y una buena forma para realizar eso, es que la obra pueda ser transportable a todos los lugares, por lo cual la escenografía no debía ser tan complicada.

Para la actriz Loreto Valenzuela *“El objetivo del taller es rescatar las realidades de los marginados, por eso nosotros no fuimos a un diario, ni a una peluquería; decidimos ir a esos espacios porque eran espacios marginados e invisibles, donde realmente el que estaba sufriendo en ese minuto eran los sectores populares, que eran los obreros, era Lo Hermida o Puente Alto que eran los más pobres, lugares que eran intervenidos militarmente. Por eso en la obra dice que cada dos minutos pasan los helicópteros, la gente dormía con el carnet al lado porque en cualquier minuto entraban los militares y te pedían el carnet, o sea, allanaban tu casa y los llevan a una sancha, y por ende hay cosas que no pudimos poner, como eso”.*

El lugar elegido para hacer estas investigaciones fue la Vicaria de la Solidaridad, específicamente en un grupo de payasos contratados para hacer reír a los niños y un taller de arpilleras.

Lo que más le llamó la atención al director Raúl Osorio del grupo de payasos, y lo que los llevó a montar “Los payasos de la esperanza” fue que:

*“Descubrimos que la situación madre que vivía el taller de payasos en el momento que nos tocó convivir con él, era con respecto a un impasse con respecto con la institución, que no les daba una respuesta a los problemas que tenían. Y esta situación era básicamente de espera. Esa fue la imagen más fuerte que se nos presentó en un comienzo. (...) los tres elementos en que se estructuró la obra fueron: ubicación de la espera como idea central, unidad de tiempo y unidad de espacio.”*¹⁰² De esta manera se iba constituyendo un antagonista claro, el cual (al igual que en las obras de Radrigán) nunca se encontraba dentro de la obra, sino que estaba al exterior de ella¹⁰³. Así el principal enemigo de estos era un sistema que se impone, pese a que las personas no lo deseen.

En su segundo montaje, “Tres Marías y una Rosa”, tuvo algunos cambios en su confección, estos fueron a raíz de algunos puntos que estaban en crisis dentro de la compañía.

“a) La precaria infraestructura material del grupo: sin posibilidades de arrendar o adquirir un espacio propio, sala o carpa; sin equipo apto para representaciones móviles; sin financiar remuneraciones a sus integrantes por concepto de taquilla, dado el tiempo y la cantidad de público que les llegaba.

b) la precaria y a- sistemática vinculación orgánica entre el grupo y el sector social al cual querían destinar exclusivamente su trabajo.

¹⁰² *Ibíd.* Pág.15.

¹⁰³ *Ídem.*

c) *la inexistencia a la fecha de instancias organizativas amplias, autónomas y centralizadas de trabajadores representativas del variado aspecto popular, que pudiera a coger institucionalmente un proyecto popular como el TIT.*”¹⁰⁴

La observación directa de un grupo social era la principal fuerza creativa de la obra, pues no solo daba el conflicto dramático, sino que también la emocionalidad del personaje. Loreto Valenzuela, actriz que formó parte del elenco debutante de las “Tres marías y una Rosa” nos relata este proceso de origen y creación:

“Entonces empezamos esta observación y nos fuimos a la Vicaria de la Solidaridad que era el lugar en donde estaban yendo los cesantes de Chile. Los cesantes de Chile estuvieron al alero de la vicaria de la solidaridad la cual empezó a hacer talleres. Uno de estos talleres era de payasos, de ahí salió los payasos de la esperanza, el taller de los cacheros, que tallaban cachos de los toros. Ese tiempo era terrible, especialmente para las mujeres porque sus maridos quedaron cesantes, pues cerraron las industrias. Y a raíz de esa cesantía inventaron las arpilleras.

Nosotros definimos que ese era un buen lugar donde se reunían las mujeres, por lo general los talleres no eran mixtos, eran de hombres o de mujeres, por esto salieron estas dos obras. Entonces nosotros no fuimos a mirar, sino a trabajar con las arpilleras, éramos capacitadoras, les ayudábamos. Ellas siempre preguntaban que hacían, que no se les ocurría nada. Entonces tú ibas y les preguntabas que le sucedió hoy, y ellas decían que habían ido al comedor de la parroquia, a los comedores populares. Ya y como era eso, bueno eran las mesas largas, estaban los niños y había alguien que servía con un cucharón. Entonces nosotros a partir de esas condiciones de trabajo inventamos esta obra. Porque estábamos con un ojo mirando la arpillera, pero con el otro a la mujer; y así empezamos a observar personaje, cada una eligió a una mujer hasta el punto de hacerse amiga con la mujer, con el personaje.

Entonces las tres marías nacen en base de la recogida de información, de recoger gestos, vivencias, todo. Nosotros fuimos y nos empapamos con realidad. Por eso la obra

¹⁰⁴ *Ibíd.* Pág. 36.

causó un impacto, más que nada por la actuación, porque en ella no estaba la ropa chilena, no estaba la campesina, era la mujer urbana, pobre.”

Unos de los primeros cambios fue al público que estaban destinados, ya no es solo popular, sino que debería ser un público masivo y heterogéneo, de estratos medios y medios-altos¹⁰⁵. Esto es porque no habían podido pagarles a los actores, por lo cual se desprende que la compañía debía ser financiada a taquilla, y para ello debían enfocarse al sector económico que podía pagar una entrada para este espectáculo teatral.

Uno de los cambios más rotundos es la incorporación de un dramaturgo al proceso de análisis de lo recolectado en las informaciones, este sería el mismo que junto a Ictus montó “Pedro, Juan y Diego”, David Benavente, quien aportó entre otros aspectos cruciales el humor dentro de la obra, y así lo hizo en “Tres marías...”, el cual le dio un toque realista, amable y cotidiano a la obra¹⁰⁶.

d.1) Tres Marías y Una Rosa

“Tres Marías y una Rosa”, fue estrenada por el taller de Investigación teatral en julio de 1979, en la sala El Ángel, bajo la dirección de Raúl Osorio, y con las actuaciones de Luz Jiménez, Loreto Valenzuela, Myriam Palacios, Soledad Alonso y Claudio Pueller.

Esta obra trata de un grupo de mujeres que deben trabajar para mantenerse ellas y sus familias, pues sus maridos son cesantes, ante esta situación entran a un taller de arpilleras donde por cada elaboración de estas últimas es remunerada, estas arpilleras eran enviadas al extranjero, y en ellas van dejando sus vivencias e ilusiones.

El trabajo consistía en ir a observar la labor del taller de las arpilleras, retratar en una bitácora lo que ellas hacían y a la vez ayudarlas en la producción de ideas; este trabajo de recolección de información fue hecho entre 1977 y 1978, para luego durar dos años en cartelera. *“Este trabajo duró aproximadamente dos años, solo la recopilación de material. Llego el minuto en que nosotros teníamos mucho material y teníamos que armarlo; ya*

¹⁰⁵ *Ibídem.* Pág.38.

¹⁰⁶ *Ibídem.* Pág. 56..

teníamos como un primer acto armado, teníamos los personajes, cada uno con una carpeta, donde estaba las características, los ejercicios; y ahí llamados a David Benavente. Este dijo que es tan poderoso el material, es tan grande, es tan potente, que la obra casi estaba hecha. Nosotros conversábamos con las actrices y casi todo era improvisación, pero él dijo que lo único que necesita para estar en el teatro es el humor y es lo que va a permitir que esta obra no la cierren el primer día”, comenta la actriz Loreto Valenzuela.

Toda la obra está llena de referencias, en una parte decía; “huy parece Teletrece con el mal tiempo y las desgracias”; nadie decía “porque mi marido...”, a lo más decía “y que es esta arpillera Rosita”, “La fábrica”, “ha, pero está cerrada” le dice. “y esa señora tiene un pañuelito”, “si, porque está llorando”. Nadie dice que hace frio, que tengo hambre. La otra dice, “Y estos perros se comieron la comida de los niños” y ahí ves que el hambre no está solo en la gente, sino que en los animales; todo esto es una cosa que se entendía porque lo veías, no se explicaba, porque si lo hacías la obra te la cerraban al día siguiente”, explica Valenzuela.

La incorporación de David Benavente le dio un toque de humor a la obra, llegando a suavizar ciertas situaciones dramáticas vividas dentro del taller de arpilleras. La incorporación del humor llevó consigo un cambio en el lenguaje empleado; dejó de ser directo para emplear señales sutiles que llevaban a la escena a cierto dramatismo, todas cuidadosamente empleadas para que el público pudiese entender de qué se hablaba.

Este mismo aspecto destaca la actriz Del TIT, Loreto Valenzuela. *“Es curioso lo que ocurría, porque todos sabíamos lo que estaba pasando, pero no se podía decir, porque si lo hacías ahí estaba el peligro, pero como tú sabías de lo que yo estaba hablando, bastaba con que yo te diera una clave. Se hacían unas menciones muy sutiles, que yo dijera “huy, el helicóptero toda la noche”, punto, y todo el público entendía, ya sabía que eran los militares, que llegaban a las poblaciones, que los sacaban de la cama, se llevaban a los hombres presos. Todo el mundo lo sabía, pero no se decía”*

La obra más que nada quiere mostrar las duras carencias económicas que puede tener una familia, para que el juego de rol, de macho dominante, el cual aporta el dinero a la casa, cambie, y ahora sea la mujer que lo haga, se le suma a esto la necesidad de mostrar a las personas, una realidad que existe en el país, pero que no es difundida. De esta forma va cumpliendo uno de los objetivos de la compañía que es mostrar parte de la realidad que estaba oculta.

En la pieza teatral son abordados varios temas, los cuales muchas veces tienen relación con los postulados del TIT, uno de ellos es cómo ve la realidad esta compañía, y como la ven *las arpilleras de la obra*.

MARÍA ESTER: Punto tres. Abre la ventana, mira pa'afuera. ¿Y, que es lo que ve? Conteste.

ROSITA: ¡Es que no sé, puh!

MARÍA ESTER: ¡la población! Eso es lo que se ve por la ventana. La realidad de la vida. O sea, tema de población: casas, chiquillos, pilón de agua, perros, moscas...

ROSITA: Cordillera de los Andes...

MARÍA ESTER: Poste de luz... ¡eso es importante! ¿Cómo tiene la luz de su casa, usted?

ROSITA: ...O sea que yo estoy colgada de mi cuñada. Y mi cuñada está colgada de la calle.¹⁰⁷

Aquí se ve claramente que lo que retrata las arpilleras es la realidad tal cual ellas las ven, no ocultan nada, incluso más, da la impresión que fuese una fotografía, y es esto lo que desea realizar el TIT, hacer un teatro casi testimonial, en donde represente casi de manera idéntica un sector poblacional.

¹⁰⁷ Benavente, David, "Teatro Chileno", Ediciones Chile América- Cesoc, Santiago, Chile, 2007, pág.. 134.

Otro tema importante es el relacionado con el trabajo, donde se quiere mostrar las consecuencias de una cesantía, y las formas de luchar contra ellas, y una posible solución es el trabajo femenino. Así se verá a la mujer no como un sujeto pasivo, sino como un sujeto que es capaz de cambiar su realidad, como una persona protectora y que necesita cariño. Así lo vemos en el siguiente fragmento:

MARÍA ESTER: ¿O sea que su marido tiene trabajo, señora Rosa?

MARUJA: Porque aquí todos tienen que ser cesantes...

MARÍA ESTER: Es condición básica para poder entrar al taller, que el marido sea cesante.

ROSITA: O sea que mi marido trabaja, pero no le pagan nada.

MARÍA ESTER: ¿Cómo que no le van a pagar, si está trabajando?

ROSITA: Es que trabaja en una fábrica de juguetes. El dueño de la fábrica dijo que estaba en estado de crisis económica, entonces no le pagan con dinero sino que con mercadería. A mi marido le pagan con juguetes, señora¹⁰⁸.

De este fragmento se desprenden dos cosas importante, una de ellas es el problema de la cesantía que afecta a gran parte del país, y que en la década de los 80 también afecta a la clase media, de esta forma el tema de la cesantía se convierte en un tema contingente del teatro, y casi universal, pues gran parte del país se encontraba en estas condiciones. Por lo cual hace que este tipo de temáticas se puedan presentar a personas de la clase media, e ir ampliando el público que asiste a este espectáculo, el cual, como ya se dijo, deja de ser popular y se va convirtiendo en un público de las clases medias.

Otro punto importante que podemos encontrar dentro del fragmento recién citado, es lo referente a la desacreditación que sufren los hombres respecto a la cesantía que ellos sufren, dejan de ser vistos como personas fuertes y útiles, y pasan a convertirse en personas mantenidas, sin ninguna opinión, pues al no aportar dinero al hogar pierden su autoridad

¹⁰⁸ *Ibidem*. Pág.125- 126.

respecto a los demás. Esto hace que el hombre caiga en varios métodos para seguir sintiéndose fuerte, y el más común es respecto a la violencia que ejerce en contra de la mujer, esto hace que el hombre se visualice como la autoridad que cree tener, pero que la ha perdido, por lo cual el dinero pasa a ser parte importante dentro de la familia y es el verdadero icono de poder y autoridad, pues el que lo lleva a casa es el que pasa a ser el dueño del hogar, pues es el que sustenta económicamente a la familia. A continuación ponemos el siguiente ejemplo.

MARUJA: ¿¡Qué le pasó, Estercita por Dios!?

MARÍA ESTER: ¡El Román me pego!

MARUJA: ¿¡Otra vez!?

MARÍA ESTER: Estoy tan aburrida, oiga... Ahí se lo pasa, mirándose al espejo y peinándose. No hace amago de buscar trabajo. “¡Ándate, huevón!” le digo yo, pero no se quiere ir de la casa¹⁰⁹

Otro método que utiliza el hombre es escapar de la casa para no sentirse inútil, un ejemplo de esto, es cuando el Negro, el único hombre de la obra, pero que solo se le escucha su voz, algunas veces se encuentra la bici en escena y otras veces no. Este detalle solo se puede apreciar en la puesta en escena ya que no se dice directamente, solo se menciona en las didascalias.

Sin embargo este tema es muy utilizado en la obra, lo cual es criticado de manera muy cómica, lo cual refleja el verdadero sentir de estas mujeres respecto a la figura masculina, lo demuestran simulando un matrimonio, donde cuestionan todas las cosas negativas de la figura del hombre, pero con su toque de humor, lo que lo hace ser satíricamente más interesante, y también refleja el recurso del humor muy utilizado en las compañías independientes.

¹⁰⁹ *Ibídem.* Pág. 119

MARÍA ESTER: “señora Rosa Martínez, ¿acepta seguir a este hombre en el dolor, la adversidad, la desgracia, la miseria, el hambre y los terremotos?”

ROSITA: No

MARÍA ESTER: “¿Acepta que la cacheté, que le ponga el gorro, que la llene de chiquillos, que no traiga plata pa’la casa, que llegue curao?”

ROSITA: No

MARÍA LUISA ¡Así me gusta!

MARÍA ESTER: “¿Y usted, don Rafael, promete solemnemente ante este altar sagrado no cachetearla, no ponerle el gorro, no llenarla de chiquillos, no llegar curao, y traer plata pa’la casa?”

MARUJA: ¡Bravo señor cura! ¡Otra vez señor cura!

MARÍA ESTER: ¿Promete que no le va a dar todas las noches con la cuestión, porque aburre también?

MARÍA LUISA: ¡Que prometa! ¡Que prometa!

MARÍA ESTER: ¿Promete pedirle el favor solamente cuando ella tenga deseos?

TODAS: ¡Prometido!

MARÍA ESTER: ¿Promete que después de ocurrido el hecho, por lo menos hacerle un cariñito?(...)¹¹⁰

Sin embargo el tema político tampoco está ausente de esta obra, y se refleja en una arpillera que realizan las cuatro mujeres, titulada como “el juicio final”, aquí aparece la imagen de Dios, con larga barba y con un aspecto “bastante enojado,” indicando con el dedo; la cordillera nevada, y en frente se dibujan dos caminos, uno va a la gloria y otro al infierno. Esta imagen pertenece a la carnavalización de la imagen sagrada, pues se produce

¹¹⁰ *Ibidem.* Pág. 161- 162.

cuando se representa a la gente que está en la gloria en una actitud de aburrimiento y tedio: en la gloria hay algunas nubes y gente muy aburrida sentada arriba de ellas; el infierno, en cambio, está representado por un moderno edificio comercial, un “caracol”, muy popular en la década de los 80. De esta manera condenan el consumismo a los infiernos, las arpilleristas denuncian y se resisten a adoptar dicho modelo de sociedad; los demonios, sin embargo, se están divirtiendo, e incluso el fuego, que se supone ser el castigo para los moradores del infierno, es representado aquí como un elemento de goce, siendo utilizado para la preparación de asados, como una parrillada. De ahí que se vea la imagen carnavalizada del infierno alegre, donde los malos gozan felizmente, mientras los buenos se aburren y languidecen en la gloria¹¹¹.

“El fuego del infierno es carnavalizado convirtiéndolo en un elemento para el disfrute de la vida y para provocar la felicidad de los sectores modestos. Esta idea es incrementada aún más al expresar María Luisa la certeza de que en el cielo el dinero nada vale y que pondría un letrero a las fondas que dijera: “¡Todo gratis en el cielo!”, utopía que Rosita quisiera hacer suya aquí y ahora: “Igual que en esta tierra!”.”¹¹²

“Al tocar la cueca final, Maruja sale a bailar al lado de la arpillera; baila sola, lo que era una alusión al drama que vivían miles de mujeres cuyos esposos, hijos o parientes varones se encontraban desaparecidos, víctimas de los agentes del Estado. La cueca sola era un acto de protesta, de gran contenido emotivo, que practicaban las mujeres víctimas de esta dramática situación como pedido y para que la realidad del país cambiara, para que las injusticias terminaran, para que se buscara finalmente una solución.”¹¹³

Esta obra sorteó la censura, pero no de manera sencilla, pues uno de los motivos para que no fuera condenada por las autoridades militares fue que no dedujeron que la obra causaría gran revuelo. *“Cuando la obra se estrenó, David Benavente fue citado al*

¹¹¹ Paladini, Ludovica, “Teatro y memoria: los desafíos de la dramaturgia chilena 1973- 1976”, extraído de <http://dspace.unive.it/bitstream/10579/1041/1/Ludovica%20Paladini-Tesis%20doctoral.pdf>. Pág.82-83.

¹¹² *Ibidem*. Pág. 88.

¹¹³ *Ídem*.

Ministerio del Interior, a dar explicaciones sobre lo que era esto y ahí nosotros vimos un escrito hecho por algún ministerio, hecho por uno de Los Huasos Quincheros, por Benjamín Mackenna, diciendo que esta obra que se estaba dando era una obra comunista. Pero decía que en vista del poco público que el teatro tiene no es recomendable la censura, porque si es así la consecuencia del acto de censurar será mucho peor que al dejar la obra presentarse. Las organizaciones de teatro, los de derechos humanos, todos ellos iban a patear y harían más ruido que la obra misma...Afortunadamente se equivocó porque la obra fue un éxito”, relata Loreto Valenzuela.

Relacionado con la censura, la actriz añade que el miedo de ser apresados estuvo en todo el proceso de creación; *“Hubo un fin de semana en que a una actriz se le perdió un cuaderno, donde había mucha información, se le quedó en un taxi; y el miedo a que nos descubrieran nos hizo irnos durante una semana fuera de Santiago, afortunadamente no pasó nada”.*

d.2) Los Payasos de la esperanza

Cuando tres estudiantes de arte dramático de la Universidad Católica con inquietudes extracurriculares convocados por el director Raúl Osorio, iniciaron los primeros trazos de un impulso creativo en el Taller de Investigación Teatral , TIT , nunca se imaginaron que los primeros trazos de “ Los Payasos de la Esperanza” comenzaban a germinar pese a lo simple pero a la vez humano de un relato que hasta hoy, desde la perspectiva del teatro profesional o el montaje precario de algún elenco aficionado, emociona, entristece pero también-como buenos y al mismo tiempo malos payasos , nos hace esbozar una sonrisa.

Tal como lo comentó Mauricio Pesutic, uno de los integrantes de esta pieza montada en 1977 en diversas parroquias, juntas de vecinos y centros comunitarios, el primer acercamiento a estos personajes que luchan por mejorar o por lo menos mitigar la estreches económica fue real. Nace de su participación en un taller de creación teatral

organizada por el TIT en la Vicaria de la Solidaridad, lugar en donde conocen a estos tonys cesantes que esperaban una oportunidad como artistas. Cuenta Pesutic que junto a compañeros de aula de la Universidad Católica, Rodolfo Bravo (reconocido actor, fallecido el año 2001) y José Luis Olivari se empaparon de cada expresión y cada palabra que podría amalgamarse en un texto hecho en conjunto con el director Raúl Osorio, texto que no tenía entonces ninguna pretensión más que contar un trozo o un fragmento de vida cotidiana de estos seres que pese a carecer del talento como artistas circenses, persistían en su ilusión sin más fundamentos que el hambre y un sueño, el mismo que algunos llaman esperanza.

“Se dio en ese tiempo que íbamos a asistir a un taller de payasos, de tonys cesantes que había en la Vicaría de la solidaridad, con el cual nos conectamos. Me parecía que ahí había algo de resistencia muy interesantes que queríamos ver cómo nos sumábamos a esta acción”, comenta Roberto Poblete sobre la participación en el taller.

Pesutic continua por su parte el relato advirtiendo -sin falta modestia-, que nunca pasó por la cabeza de estos entonces noveles actores, crear un mensaje de trascendencia o de denuncia social en una época convulsa; como tampoco fueron seducidos por la caricatura de los que se les presentaba como inspiración creadora, limitándose solo a detener un espacio de tiempo y un lugar específico, describiendo lo que ocurría ahí, obviando que un inicio y prescindiendo claramente de un final, pues el relato ejecutado sobre las tablas de sus protagonista, si bien desalentador, permite augurar una atmósfera similar en lo que ellos pretenden como modo de subsistencia, esto es transformarse en payasos; concluyendo Mauricio Pesutic con una moraleja pesimista, pero que no deja de ser brutalmente descarnada: Hay sueños que se cumplen y otros que no, en la mayoría de los casos.

Para el actual diputado Roberto Poblete *“a estos tipos les faltaba el oficio, se llamaban payasos pero nunca los veíamos haciendo payasadas. Ahí consiguieron mostrar su humanidad miserable, porque no eran muy bien dotados como ejecutantes, pero tenían*

pasión. A todo esto Claudio en la dirección invento algo diferente¹¹⁴ y es que ese día se ungería a Manuel, que es una especie de ayudante que ellos tienen. Lo suben a la categoría de tony, porque antes era un aprendiz, un pobre y triste muchacho que no tiene ese rango.

En esta nomenclatura, primero está el aprendiz, después se convierte en un clown que ayuda y después el tony que ya es un profesional. Y en la dirección le puso mucho énfasis en ese proceso de convertirse en tony, en el personaje que hace Rodolfo (Bravo), seguramente porque es el protagonista de la obra. Esas dos cosas fueron un tremendo acierto; la primera obra que dirigió Raúl tenía esa cosa desolada de las personas que esperan, que van a seguir esperando siempre en la marginalidad; y esto le daba un toque de humor que hacía mucho más terrible lo que se mostraba allí”, señala Roberto Poblete

La historia como hemos dicho, es simple pero no por eso carente de cierto grado de poesía y ternura. Tres payasos aficionados, cesantes se reúnen quizás con cierta periodicidad en la Vicaría de la Solidaridad para ensayar una rutina que les permita incorporarse a un circo en la búsqueda del sustento. Mientras ensayan sus rutinas circenses -elemento que como recuerda el actor y relevo del elenco original, Roberto Poblete, no integraba el primer montaje, lo que hacía más oscura y triste su trama- tejen y develan una vida que se nos muestra dolorosa, escéptica y esforzada. El mismo actor y hoy parlamentario Roberto Poblete comenta que el libreto original obviaba los fallidos números que estos aficionados cómicos pretenden montar, por lo que en una posterior puesta en escena (1986), se suman a los diálogos y a la corporalidad, logrando la ternura, empatía y reacción de algunas gotas de humor en el público.

“En ese remontaje yo planteé mi inquietud que faltaban los juegos que dieran cuenta del oficio de los payasos y en la obra original se mencionaban dos a tres números de los que ellos hacían; entonces yo propuse que había que ensayar un par de esos números, imaginándolos de como ellos lo habrían hecho. Allí había que ensayar el número

¹¹⁴ El montaje original, estrenada en 1977, estuvo bajo la dirección de Raúl Osorio; posteriormente se reestrenó en 1986 con la dirección de Claudio Di Girolamo.

de los porotos y el número del muerto. Creamos estos números y durante la espera de ellos los practicaban”, recuerda el hoy el diputado

Tal como se desprende de una entrevista anterior uno de sus protagonistas iniciales, Mauricio Pesutic, la construcción dramática de “Los Payasos de la esperanza” escapa a la imitación del modelo conductual o el lenguaje verbal y no verbal de quienes inspiraron este proceso creativo, pues su elaboración y tejido narrativo se constituyó en retazos inspiradores, recuerdos y la propia capacidad que aportaban los intérpretes quienes coordinados por Raúl Osorio, dieron vida a un clásico del teatro chileno en los primeros años de la dictadura.

“Era un tiempo donde el teatro se consumía con una segunda intención, había un disfrute por el trabajo actoral, pero al mismo tiempo había una complicidad extra, donde además en el teatro tu escuchabas lo que querías escuchar y se hacían críticas al sistema, siempre encriptados, pero tú manejabas los códigos para descifrar lo que estaban diciendo en el escenario. (...) Hubo compañías que le cerraron el espectáculo porque había juego, solamente juego. Me acuerdo del Aleph que jugaban al alto con una pelota imaginaria, era tirar la pelota hacia arriba diciendo un nombre, esa persona la iba a buscar y cuando la agarraba decía alto y le tiraba la pelota a alguien. Entonces muchas veces jugaban a eso, y uno decía alto y la pelota no caía más. Entonces se jugaba diciendo, que el balón estaba arriba, que iba a caer, hay que esperar ya va a caer, no hay pelota que no caiga. Entonces entre la pelota que cae, la pelota que va a caer y él va a caer va a caer, que era el grito de eso, la gente se moría de la risa y las autoridades pusieron ojos en eso y tuvieron problemas graves”, rememora Roberto Poblete.

Volvemos a Pesutic, quien cuenta en una nota de prensa realizada con motivo del reestreno de la obra, que al igual que en otros montajes tales como “Tres Marias y una Rosa” o “Pedro, Juan y Diego”, existe un concepto material y básico para entender el contenido de la puesta en escena y también el principio que hostigaba pero al mismo tiempo mantenía viva las expectativas de un pueblo y por cierto de estos improvisadores histriones: la espera.

Todos esperamos algo. En el caso de las dos obras antes mencionadas, David Benavente, su autor, revela la historia de dos grupos de seres humanos que esperan, en el primer caso vender sus arpillera para darle un pasar más digno a sus familias y, en el otro, que lleguen los materiales para terminar una construcción que significaría no solo algo de dinero para un escuálido bolsillo, sino también hacer las paces con la dificultad y la dignidad humanas. En los payasos, ocurre algo similar, la espera se traspasa más allá de un mero concepto y adquiere tintes ideológicos cuando se mezcla con la realidad represiva que vive el país, aun cuando no se percibe algún signo panfletario.

“Todos queríamos hablar de la vida, en contra de esta cultura de la muerte; nos parecía que había que dignificar la dignidad de las personas; y en ese minuto todos encontramos un camino que tenía que ver con el trabajo de las personas, siempre hablábamos de trabajo, de laburos que no se lograban y no se daban con facilidad a la gente. Los trabajadores habían perdidos todos sus derechos, se había eliminado el derecho a huelga. En ese minuto yo no lo entendí y nadie lo entendió así, sino que uno lo vino a reflexionar después. Entonces es una espera que tiene que ver con el trabajo, con la dignidad, que te valoricen como persona, con un salario digno; eso era lo que nos parecía que había que decir.

Ese fue nuestro encuentro con el teatro. Todas las obras que se hicieron en ese tiempo tenían como denominador común el trabajo, porque se venía de una cultura de solidaridad, del trabajo colaborativo, todo esto hasta el presidente Allende y después venía esta cosa salvaje donde se sentó este individualismo”, comenta Roberto Poblete.

En un momento de la obra aparece la imagen de Cristo, un Cristo de yeso o dibujado- dependiendo de los medios con que cuentan las compañías que le generan nueva vida o una vida definitiva a la historia; este Cristo tal como lo señala Roberto Poblete, oficia no solo como un elemento de tramoya en el espectáculo, sino que adquiere en la parte final de la trama para estos fallidos payasos, el estatus de la esperanza o incluso el cariz de un genio milagroso que puede cumplir sus anhelos de hambrientos artistas, entregándose a la espera (se volverá luego al término) de un milagro..

“Había un Cristo allí que representaba a una Iglesia Católica que se hacía presente en los temas de los derechos humanos, el Cristo representaba este pueblo que había sido crucificado, representaba todo lo que estaba pasando allí en relación a una institución que se había puesto los pantalones y se había puesto a defender los derechos humanos. La Vicaría de la solidaridad se había convertido en el gran salvavidas de mucha gente con documentos legales e ilegales, por ejemplo sacar a gente del país con documentos falsos. Por ende la presencia de este cristo era un símil con los trabajadores, es un signo que están bajo un alero que da alguna protección”, señala el actor y político

Este icono de Jesús supera las creencias que puedan tener los protagonistas y público, develándose como un cerco de protección y amparo de una Iglesia que representaba el último bastión de dignidad en los años de dictadura y que sin mencionarse en los diálogos, claramente corresponde a la Vicaría en la época del cardenal Raúl Silva Henríquez.

En “Los Payasos de la Esperanza”, tal como ocurre en muchas creaciones teatrales de los primeros años del régimen, no existía una voluntad soterrada de politizar un mensaje. Nace, tal como lo confiesan sus creadores, en una reflexión o un ejercicio creativo que supera lo meramente técnico, el cual debía ser y pudo ser interpretado muchas veces pues al carecer de una temporalidad específica o alguna alusión cotidiana es un muy buen proyecto para realizar teatro escolar o de aficionados sin perder su esencia, tal como ocurre con la obra “El Cepillo de Dientes” de Jorge Díaz, la cual ha visto a la luz innumerables versiones.

En “Los payasos de la Esperanza”, tal como lo han reconocido los investigadores del teatro chileno contemporáneo, existe una clara influencia y características similares a la célebre obra del Samuel Beckett, “Esperando a Godot”, donde también en este caso cuatro personajes esperan una solución a sus debilitada y frágil condición humana representada por Godot, quien adquiriendo la representación de una ser, una idea o incluso la figura de Dios, que nunca parece llegar. Los payasos también en su diálogo al final de la obra en interacción con la imagen de Jesús, nos recuerda a “Mi Cristo Roto” del sacerdote y autor

español Ramón Cué, ya que ambas tramas se mimetizan en un tono litúrgico y simbólico en torno a una figura religiosa, aun cuando sabemos que el plagio en “Los Payasos de la Esperanza” solo puede ser reclamada por la propia realidad.

2.2) El teatro ideológico del grupo “El Riel”

A principios de los 70, motivados por la reivindicación social que representaría el Gobierno de la Unidad Popular, existió una cantidad no menor de compatriotas que migraron del campo a la ciudad en un proceso que no era nuevo y que ya había dado sus primeras luces a principios del siglo XX. Mismo estrato que sería el más castigado y tratado con mayor rigurosidad al iniciarse la Dictadura, en esta ofensiva de reprimir la pobreza y la visión de un Chile que intentaba dar un barniz de progreso y democracia interna que estaba lejos de ser real. Idéntica sensación que de manera incipiente generaba un rechazo por el trato y políticas de empleabilidad precarias impuesta por el régimen de turno en donde mediante políticas de trabajo tales como el denominado Programa de empleo mínimo (PEM) y el Programa de Ocupación para Jefes de Hogar (POJH) muchas personas malamente logran subsistir.

Este sentimiento de rebeldía y de necesidad económica de parte de los sectores marginales dio paso en primer término a actos comunitarios de índole social tales como ollas comunes y actividades recreativas, que se trasladaron desde la autocompasión a manifestaciones o desahogos más políticos en contra del régimen autoritario. En el contexto de estas reuniones clandestinas fueron por una inquietud política pero también de búsqueda creativa un grupo de actores, músicos, entre otros artistas, tomaban nota de los problemas existentes, visitando luego las casas de los trabajadores, observando la manera de como incidían estos conflictos en sus propios hogares, siempre bajo la conducción del fallecido dramaturgo Juan Vera fueron formando el teatro “El Riel”. Así lo recuerda el actor Reinaldo Vallejo uno de los integrantes de esta agrupación dramática:

“La construcción dramática que sostenía el Teatro “El Riel” era directa. Aludía sobre la realidad. Recuerdo obras hermosas como “504” (1982) que trataba de la repartición de los diarios, de los panfletos por las locomotoras. Otra obra era “Los Rompehuelgas” (1983) montada sin ni un peso, pero con la ayuda de la Confederación Minera. También nos llevaban a sindicatos y parroquias y después se hacía un foro y se conversaba con la gente. Cuando comenzaron las protestas se hacían asambleas políticas. La obra era pretexto para dialogar, incluso estas obras apoyaban a las universidades intervenidas por los milicos. Fue muy interesante”.

Reinaldo Vallejo comenta además a propósito del concepto de la memoria que la etapa de construcción de la dramaturgia surgía de lo que veían a diario en la construcción, la faenas y los sindicatos, para luego entregar este rico material al director Juan Vera, quien luego de elegir lo que en definitiva servía para la obra, optaba por alguna sede sindical en donde ensayaban, siendo los propios trabajadores sus consultores técnicos en cuanto al lenguaje y la terminología usada. Luego se estrenaba en esta misma sede y se invitaba a los trabajadores y sus familias y a los vecinos del sindicato, de esa forma, cuando hubiera algún conflicto con la autoridad de entonces, todo el entorno estaría solidarizando con ellos.

“Recuerdo por ejemplo cuando fuimos a Constitución, en la Séptima Región con la obra “Los Rompehuelgas” (donde el interpretaba a un obrero llamado “El Palita”), fueron como 200 personas quienes luego comentaron la obra de manera entusiasta”, recuerda nuevamente Vallejo

Prosiguiendo su relato este mismo actor comenta que no era raro que todos los actores fueran parte de ollas comunes, en donde ofrecían una obra a los huelguistas, cobrando una entrada para aportar a la alimentación comunitaria, por este motivo fueron conocidos en las poblaciones, tomas, universidades, etc.

“Respecto a mi participación en “El Riel”, lo que ganaba en otras pegadas entregaba a la compañía. Recuerdo que montamos una obra de pescadores con Juan Vera quien era un genio, se anticipaba a lo que hoy pasa con la ley de pesca con un argumento en donde los dueños de una goleta se aprovechaban de sus trabajadores”. Respecto a la

memoria como objeto de inspiración, claramente la observación de la realidad supera cualquier cosa. Pensamos alguna vez hacer una obra sobre lo que pasaba en la construcción, hacerla sobre un andamio,

Había mucha creación, más que ahora, pues este sistema neoliberal hizo una transformación que la veíamos venir, una transculturización de los milicos que la ganaron y se aplica hasta hoy”, profundiza en su relato Reinaldo Vallejo.

En lo referente a su relación con la censura cabe recordar que Reinaldo Vallejo, había comenzado una promisorio carrera como actor de teleseries Canal 13, pero un hecho dramático cambió este camino como el mismo nos cuenta

“En lo que respecta a las listas negras, yo actué en algunas teleseries de Canal 13, esto era una opción que me permitía subsistir, pero igual hacia teatro. Yo no quería ser parte de esta especie de Hollywood criollo que se estaba formando. Nunca me creí esa condición de galán con que me catalogaban, porque yo no tengo la personalidad de galán, no estaba en mi personalidad. De hecho, en una entrevista dije que era de profesión gasfiter y en el canal me retaron.

Yo entré a las listas negras en una época muy complicada, trabajaba recomendado por un familiar a TVN en una teleserie llamada “La Dama del Balcón”, justo cuando en ese momento ocurrió el secuestro y muerte de los tres profesionales comunistas degollados por la Dictadura (José Manuel Parada, Manuel Guerrero y Santiago Nattino muertos por la CNI en 1985); mi hermano Hernán (Vallejo, también actor) que participaba en dicha serie cuando se supo de esta tragedia planteó en una reunión que paráramos las grabaciones, pero ahí vi actitudes de mis colegas tirando “el pote para las moras”. A mí eso me marcó. Mi hermano no fue a grabar y no lo llamaron más.

“Hicimos luego una caravana en repudio y no nos llamaron más, luego por inercia seguimos ambos en lista negra a la vuelta de la democracia, fui entonces a los canales sin suerte y me dediqué a otras cosas; luego el movimiento cultural se vino abajo y se fueron todos para la casa, los movimientos culturales y sociales también, se perdió el entusiasmo.”

Respecto a la censura en época de Dictadura, Reinaldo Vallejo recuerda un episodio en que en mediante una obra infantil pudo burlar el ojo crítico de los militares respecto al contenido del mensaje que pese al miedo pudieron entregar:

“Mi relación con la censura y la Dictadura comienza mucho antes .En 1974 o 1975 Jorge Gajardo (actor y ex alcalde de La Florida), me invitó a participar en obra infantil “Juanito y el domador fieragras”, en donde el dueño del circo dominaba al león y el payaso e impedía que este último cultivara a la fiera con un libro, lo que para la época representaba más que un mensaje subliminar hacia los milicos y su postura hacia el mundo de la cultura”

Consultado sobre si temió por su vida durante esos años el propio Vallejo responde:

“Uno hacia las cosas sin pensar, las hacía con un poco de temor, pero no había conciencia. Yo me recuerdo la capacidad de la gente, de pobladores y profesionales y la gente se subía por el chorro y desafiaba a la autoridad. En cuanto a la represión, yo en 1974 me salvé. Nos allanaron, estuve preso una semana en la cárcel pública, pero en el fondo la vida te lleva, uno va haciendo cosas y no las piensa tanto”, concluye el actor Reinaldo Vallejo.

El Teatro Disidente de Juan Radrigán (1982- 1984)

Ya en 1982 aparece la figura de Juan Radrigán dentro de la escena teatral chilena, y con él un tipo de teatro más directo, donde la palabra y lo que se dice cobra mucho más protagonismo que la puesta en escena. Su principal problemática en sus obras es el tema de la dignidad de las personas.

“El programa económico de la dictadura no necesita a esa gente; que en el marco de ese programa, están demás. El poder fascista empieza así por convertirlos en ex trabajadores para acabar haciendo de ellos ex hombres. Esto es lo que Radrigán capta y

muestra como nadie y esto es aquello para lo cual la estética beckettiana del detritus es del todo congruente".¹¹⁵

De esta manera el teatro de Radrigán va reflexionando sobre los desposeídos; al estar construyendo un espacio artístico basado en estas temáticas y sumado con la carencia de escenografía en sus montajes hace que este teatro sea considerado como un teatro pobre, lo que hace que ellos se sientan un cien por ciento identificados¹¹⁶.

De esta manera:

*“El autor, necesita provocar una reacción profunda en sus espectadores: su teatro se presenta de preferencia en las poblaciones marginales, es decir frente a la misma gente que se trata de reproducir teatralmente en escena y al final de cada función se da voz a un foro y a una discusión de la obra, con el fin no tanto de escuchar las impresiones y sensaciones de los espectadores, ni siquiera de utilizar sus comentarios para modificar o mejorar la pieza, más bien para recrear aquella profunda relación –lamentablemente perdida– del teatro con su público”*¹¹⁷

Por lo cual la marginalidad que el retrata toma vida en los personajes que este autor nos presenta en sus obras, todos personajes marginados, pero humanos, como cesantes, alcohólicos, vagos, prostitutas, enfermos, desalojados, infractores de la ley, trabajadores precarios, etc.; ellos son marginados no solamente por estar excluidos del sistema social, sino que su integración a este sistema está dada por la fuerza, y no por la voluntariedad.

Sobre esto Ludovica Paladini nos aporta que esta marginalidad viene dada desde el golpe de estado del 73.

“Los personajes de Radrigán, en cambio, aún viviendo en el margen, faltan de un tejido colectivo homogéneo y estable, ya que se encuentran ahora en extremo desarraigo

¹¹⁵ Rojo, Grinor, “Muerte y resurrección del teatro chileno 1973- 1983”, Meridon, pág. 130.

¹¹⁶ Paladini, Ludovica, “Teatro y memoria: los desafíos de la dramaturgia chilena 1973- 1976”, extraído de <http://dspace.unive.it/bitstream/10579/1041/1/Ludovica%20Paladini-Tesis%20doctoral.pdf>. Pág. 92- 93.

¹¹⁷ *Ibíd.* Pág. 93.

de sus referentes identitarios: la ciudad, la familia, las amistades, es decir el hogar y la ciudadanía. Este fenómeno, debido a la irrupción violenta del gobierno militar pinochetista, que marca un nítido antes y después existencial, social, político e histórico para los chilenos, se proyecta sobre los personajes de Radrigán, que de repente pasan a ser sujetos sin identidad por haber perdido el lugar fundamental que constituye al ser como ente social: la polis, es decir la ciudad civilizada. El miedo y la impotencia percibidos por la población durante los primeros años de dictadura, debidos a la reorganización de los espacios públicos, los vetos, el toque de queda, la encarcelación, las desapariciones, el exilio, es decir el cambio abrupto, violento y drástico que ocurre política y socialmente a partir de 1973, conllevan consecuencias enormes en las relaciones interpersonales y en la percepción de sí mismos como sujetos.”¹¹⁸

Así el margen es transformado de una condición social a una posición estratégica por donde la persona oprimida se fortalece y formula una oposición para enfrentar el discurso oficial. Por lo cual el autor va poniendo en escena dos visiones, la primera la tragedia de una clase social desposeída de toda pertenencia al sistema del cual deriva y por otro lado, saca a la luz la negación del cuerpo social al cual pertenece. Todo esto dentro de un marco de violencia represiva tanto física como psicológica en el cual están insertos¹¹⁹.

Este último concepto parece ser un denominador común en obras como “Viva Somoza” (1980), “Hechos consumados”(1981) y “Las Brutas ” (1982) , pieza teatral que se procederá a analizar.

LAS BRUTAS

Esta obra trata de tres hermanas que viven en un cerro alejadas de la civilización, pero apenas va pasando el tiempo la soledad, los recuerdos del pasado y la sociedad las lleva a decaer y no encontrar otra salida más que la muerte.

¹¹⁸ *Ibíd.* Pág. 98.

¹¹⁹ *Ibíd.* Pág. 101- 102.

Lo primero que llama la atención es lo relacionado con los personajes, los cuales presentan la característica no solo de ser aislados socialmente y esto no se refiere a que las tres mujeres vivían apartadas de la sociedad, sino que se refleja que hay un alejamiento en cuanto al sistema social; específicamente a un sistema económico, alejamiento que trae consigo un desgaste en los personajes, por lo cual a transcurrir la obra se van gastando, se van marchitando, lo que los lleva a la muerte como único método de salvación. De esta manera el que se excluye de un sistema económico, como el neoliberalista, no podrá incorporarse a un sistema, se le margina a una vida de soledad.

Con respecto a los personajes, podemos apreciar que Radrigán los muestra como seres marginados, como personas que no tienen fuerza, ni para hacer los deberes de la casa, ni para darse ánimo para sobrevivir. Son personajes decaídos socialmente, que su vida no tiene gran solución, son personajes que viven en la miseria sin conocer el mundo exterior, sin fuerza para surgir se plantea un carácter pesimista de la obra. Esta es la situación que podemos ver a continuación.

LUCIA: No t'enojís, Justa, la Luciana tiene razón, ya no poíamos hacer cosas que hacíamos antes. M'emepece a dar cuenta d' eso con el balde del pozo, antes lo sacáa hasta el borde di'agua y no lo sentía, ahora lo saco a medio llenar y me queda doliendo la cintura.

LUCIANA: ¿Ti'acordai que levantabai eso con una mano? Levántalo ahora po

LUCIA: Claro, levántalo, a ver si podís.

JUSTA: No'staré haciendo ná yo pa ponerme a jugar.

LUCIA: Si no es na juego, es pa que veai qu'estamos toas iguales

En cuanto al lenguaje, resulta propio de los seres marginados, es un modo de expresión que en vez de ridiculizar, humaniza, y las muestra auténticas, sin tapujos ante una sociedad que desconoce de este estereotipo.

Existe una marginalidad respecto a la sociedad, la cual es más bien física, pues se plasma su ignorancia respecto al Chile actual, sus avances, no saben los nuevos artefactos

que han surgido con la tecnología, como se han masificado y simplificado la vida, todo esto es porque ellas no se encuentran conectadas con este mundo, más bien, su ignorancia se remite a una forma de vida que no es compatible con lo que se debería considerar cuerdo para el mundo de 1980.

LUCÍA: No, Luciana, la Justa tiene razón en eso; el primo es harto mentiroso. Miren que v'haver una caja que hable sola y una cocina que de juego sin qui' una l' eche leña. Igual que la cuestión de las escobas, que dijo que barrían sin ramas.

LUCIANA: Claro que allá en Copiapó las escobas barren sin ramas po, si son eleútricas.

LUCÍA: ¿Eleútricas? ¿Qué es eso?

LUCIANA: No sé po, así dijo el primo. La eleutricidá es una cuestión que alumbra sola, se usa en la pura noche; de día no se ve.

LUCÍA: ¿Qué alumbra sola? Cómo v'hacer eso, Justa.

JUSTA: Siendo po. Es como el sol, pero en la noche. Uno aprieta una cosa en la paré y se priende. Pero es malo, no es natural: no lo da la tierra.

Pero a medida que el tiempo va pasando la decadencia de los personajes aumenta, se refleja en la imposibilidad de realizar tareas domésticas, lo que los lleva a tener dificultades con su vida campestre, esta decadencia traerá como consecuencia la desesperación y la muerte.

LUCÍA: ¡Justa, les dimos las dos nomas...! ¿Qué' stai haciendo? ¡Suelta eso!

JUSTA: ¡Déjame, tengo que levantarlo!

LUCÍA: ¡No, Justa, no hagai eso, pa qué!

JUSTA: ¡Bote un toro, una vez bote un toro: tengo que levantar esto!

LUCÍA: ¡No hagai juerzas tontas, justa, no hagai juerza; si yo se que no podis!

JUSTA: ¡Suelrame, suérame: tengo que poer!

LUCÍA: ¡Dejame, te poís degarrar por aentro! ¡Párate, párate! Es lo mismo que me pasa a mí con el balde di'agua, no seai tonta, no es culpa tuya. Es la edá, es la edá, Justa. ¿Qué te dio por hacer eso? Mira como quedaste de cansá.

Todo esto las lleva a vivir en la soledad, a perder las esperanzas, y a pensar solamente en una solución que es la muerte.

LUCIANA: Sí, tá nublao. ¿Porque habrá alargado tanto l'invierno? No es na una la que se mata de soledá, a una la matan.

LUCÍA: ¿Quién?

LUCIANA: Toos

LUCÍA: ¿Toos?

LUCIANA: Sí, toos

LUCÍA: ¿Cómo es eso? Aquí no hay nadie

LUCIANA: Por eso: porque los dejaron botás igual que animales.

Al llegar la soledad, estas mujeres no encuentran otro remedio que terminar con sus vidas, aunque esta no solo sea a ellas, sino también a los animales, pues aquí se ve el carácter humano de estas mujeres, que no dejan que los animales sufran igual que ellas, no dejaran que ellos se vayan pudriendo por dentro al encontrarse solos y sin que nadie los alimente, pues así estos se irían con ello y no sufrirían. Así el animal cobra un rol protagónico, pues es la símil de ellas, el animal sufre igual que estas mujeres, y se va desgastando, por lo cual se puede hacer una relación entre la mujer y el animal, y se puede decir que estas mujeres vivían como animales, y por eso, ellos también sufren el mismo destino. En otras palabras los animales son el espejo de estas.

LUCIANA: ¿Y... y los animales?

JUSTA: los animales se vienen con nosotros, ellos son más indefensos todavía, no los poímos dejar sufriendo.

LUCIANA: ¿La Changa también?

JUSTA: también.

Al terminar todo, se concluye que el sistema es el gran antagonista de esta obra, es a lo que los ha llevado a decidir la muerte como solución, pues el sistema los ha llevado a encerrarse en su propio mundo, no los deja salir de allí, los ha dejado en un laberinto sin salida, en donde su única resolución queda en dos formas, quedarse atrapado en este laberinto que terminará con la muerte de las tres hermanas, o integrarse a un sistema, que de todas formas las corromperá, pues ellas no saben adaptarse a él. Es por eso que Luciana en un monólogo final dice:

LUCIANA: Si me doy, yo también le tengo ley a la vía... pero no jue por lo que nos dijo don Javier que los pasó esto: jue por el encierro, jue por quedarlos aquí Lucía... es como cuando uno se pega en un brazo o en una pierna siguiendo a los animales, con el calor de la carrera no se da ni cuenta y puee pasar too el día sin sentir na; pero cuando una se saca la ropa en la noche y se ve la heria, entonces le entra too el dolor y el mieo, así los paso por quedarlos encerras, los vimos la heria.

Sin embargo la muerte en una constante en esta obra, pues en todo momento se juega con ella, y el símbolo es claro, pues al leerla uno se da cuenta que el personaje de Justa, juega siempre con una soga, la cual la enreda y la desenreda, lo cual significa que la muerte se acerca y se aleja, pues los momentos más críticos la cuerda está completa, y cuando estos momentos son con, menos peligro, se encuentra desenredada.

LUCIANA: (A Justa) es que siempre que te ponís a trenzar esa cuerda, es porque tia pasado algo. Yo sé.

CAPITULO 3

LA ARTICULACIÓN DE LA MEMORIA COLECTIVA POR MEDIO DEL TEATRO POSTMODERNO 1985- 1989

EL TEATRO POSTMODERNO

Los teatros independientes lograron crear un espacio en donde esta disciplina pudiera expresarse y decir cosas que otros no podían, de manera que se logró crear un movimiento renovado en donde las obras teatrales se convirtieron en un medio de denuncia, mostrando algunos hechos en donde la sociedad se veía perjudicada y maltratada. Sin embargo desde 1985 este tipo de teatro entra en crisis, gracias a que se empieza a redefinir temáticas y sus formas de mostrarlas, pues se va viendo que el modelo empieza a quedar obsoleto.

Esto mismo queda expresado en las palabras de Jaime Vadell, actor y fundador de la compañía de teatro La Feria, el cual señala que:

*“Creo que el teatro independiente se ha empapado de esta perspectiva coyunturalista y parcial. No elabora una imagen de totalidad, de país, de cultura nacional... Creo que, en general, la batalla de los intelectuales respecto a las condiciones sociales y culturales que nos afectan como nación ha ido perdiendo mucha energía”*¹²⁰.

A estas palabras, y ante la misma crisis, José Román en un seminario sobre teatro chileno organizado por Ceneca menciona que:

“Surge una serie de reiteraciones de cierta forma caricaturesca de dar cuenta de aspectos parciales de la realidad, formas que van configurando un código reconocible rápidamente por el espectador, con personajes tipificados, proclives al chiste fácil, a las

¹²⁰ Hurtado, María de la Luz, Ochsenius, Carlos, “Teatro la Feria”, Ceneca, Santiago, Chile, 1980, Pág. 82.

claves a veces muy particulares y a producir la sensación de urgencia por entregar un mensaje que sea captado de manera inmediata e inequívoca por el espectador.”¹²¹

Para Ramón Griffero, esta forma estereotipada de arte entra en crisis y junto a ello la propia ideología. *“Éramos disidentes de la forma artística que la disidencia tenía, encontrábamos que se había abusado del poncho y la guitarra, pero ya han pasado 20 años, y en el arte hay que innovar, es como que todos escribiéramos igual que Neruda.*

Toda renovación artística implicaba una renovación política, cosa que no tenían; pero nosotros si teníamos un concepto de renovación política para el arte. La diferencia es que ellos hacían arte político y nosotros hacíamos la política del arte. Y por eso se llama post- moderno nuestro trabajo. La diferencia es que el arte político es un arte que cubre contenido y forma de representar la entrega de la ideología. La ideología dice que la pintura que tiene los puños apretados y la mano izquierda levantada es pintura contestataria y esto se inscribe en que hacerlo así es de la ideología, si no canto con el poncho y la guitarra no estoy cantando como la ideología dice. Hay una estética que la ideología puso necesaria en su época para poder contrarrestar identidades”. Incluso, esta actitud se repite en la enseñanza, “La modernidad y la enseñanza escénica en Chile era que te enseñaban un modelo, el teatro realista tiene una forma de actuar, una forma de escribir, una forma de dramaturgia una forma de presentar en escena. Entonces aquí te estaban enseñando el modelo, pero no te estaban enseñando a crear, te estaban enseñando a repetir”, continúa.

Algunas personas ven que el tipo de teatro cultivado anteriormente es directo y simplista, pues resultaba necesario que el mensaje fuera captado de manera inmediata y fácilmente por el espectador, pues se busca que este logre interpelar de manera directa al público. Y ante este objetivo se logra generalizar situaciones que son netamente locales, según menciona Román.

¹²¹ Hurtado, María de la Luz, Ochsenius, Carlos, “Seminario de teatro chileno en la década de los 80”, Ceneca, Santiago, Chile, 1980, Pág. 46.

*“Situaciones pobres y esquemáticas se reiteran y alargan, hay una tentación constante por incorporar el chiste fácil o vulgar (en el sentido estético del término), o a manipular determinadas claves de la realidad social y cultural que resultan de comprensión circunstancial o local, empobreciendo las proyecciones generalizadoras de la idea central.”*¹²²

A todo esto, el público no quiere ver siempre los mismos temas, lo que hace que este teatro deba empezar a modificarse, así nos expresa Anny Rivera: *“Relativa incapacidad de los creadores de captar nuevos públicos, apelando a ellos con nuevos temas, y, en esta misma dirección, se recalca en el cansancio del público estable del movimiento cultural”*¹²³.

Junto con esto, en 1984, Chile entra en una crisis económica, lo que hace que el sistema político se encuentre en una base débil. Ante esto, el Gobierno inicia una apertura sociocultural, la cual impacta fuertemente en la cultura nacional pues se pone fin a la censura de algunos libros, se expanden los espacios de expresión en los medios de comunicación, se comienzan a publicar algunas listas de exiliados que pueden regresar al país, y se inician algunas protestas en contra del régimen.

*“El teatro cambia. La mirada se centra en una pronta democratización y la preparación para ello comenzó por el ánimo: el movimiento de base se manifiesta cada vez que puede, se suman eventos masivos, se realizan pascuas populares, colonias urbanas de verano, aniversarios de sindicatos, organizaciones y “toma de terreno.”*¹²⁴

A pesar de esta apertura política, la represión frente al teatro no cesó por completo, el incidente más característico en este periodo ocurrió en 1987, cuando setenta y cuatro actores y actrices, tres dramaturgos, y una investigadora teatral recibieron una carta, en

¹²² *Ibíd.* Pág. 48.

¹²³ Rivera, Anny, “Transformaciones culturales y movimiento artístico en el orden autoritario. Chile: 1973-1982”, Ceneqa, Santiago, Chile, 1983, pág. 131

¹²⁴ Olivares Torruella, Pedro, “La marginalidad en el teatro de Juan Radrigán”, extraído de <http://unb.revistaintercomunicacion.net.br/24h/pessoa/temp/anexo/1/261/215.pdf>, pág. 3.

donde se les decía que debían abandonar el país a fines del mes de noviembre, en caso contrario morirían en manos de “Comando 135, Área Cultural Acción Pacífica Trizano”. Dicha carta contenía el dibujo de una mirilla y una gota de tinta emulando, una mancha de sangre.¹²⁵

Ante esta situación

“El sindicato de actores reunió al grupo y su presidente, Edgardo Bruna, les anuncio que el mundo entero sabía ya que estaban siendo amenazados; nombró a organizaciones de derechos humanos, a actores extranjeros y embajadas y hasta aseguró que la Unesco tenía el caso en agenda para la próxima Conferencia Mundial. No había que temer, el teatro no callaría.

Semanas después de ese 30 de noviembre en el que supuestamente serían ejecutados los 78 artistas, aterrizaba en Santiago el actor norteamericano Christopher Reeve... “No vengo en una misión política sino en una misión de solidaridad de actor a actor, de amigo a amigo, y no me importa el impacto político que esto puede tener”¹²⁶

Así el Sindicato de Actores de Chile (SIDARTE) organiza grupos de apoyo, los que acompañan los amenazados desde y hacia sus hogares. El presidente del sindicato, informa sobre estos hechos al público que asiste a las funciones del festival Pedro de la Barra y en un acto de solidaridad masivo en el Estadio Nataniel, este evento por diversas circunstancias se cambia el mismo día a Matucana. Allí efectivos de carabineros reprimen la convocatoria. Entre quienes fueron víctimas de los guanacos policiales en esa oportunidad se encontraba el actor norteamericano Christopher Reeve. Tras todo esto, los artistas fueron salvados de la amenaza, tal como reseña para esta investigación el destacado periodista y docente Rodolfo Arenas, quien pudo entrevistar al intérprete de la película “Superman” en dicha oportunidad.

¹²⁵ Contardo, óscar, García Macarena, “La Era Ochentera”, Ediciones B, Santiago, Chile, 2005. Pág. 147.

¹²⁶ Ídem.

Otro episodio de censura lo vivió la actriz Loreto Valenzuela, esta vez en una producción del área dramática de Canal 13, *“Una de las censuras que viví fue la teleserie “La dama y el balcón”, era la historia de una mujer durante la guerra que su marido trabajaba para los nazis, una española y en ella hacen un experimento que la deja como de 30 años. Entonces ese personaje aparecía en los raconto, recuerdos y actualmente.*

Esto era en pleno 86 y personalmente el Ministro Francisco Javier Cuadra nos censuró cuando supo, porque el gobierno sabía que había muchos detenidos y presos políticos que estaban en la Colonia Dignidad o que habían sido muertos allí, tenían vínculos muy importantes con Schäfer, y cuando supieron que esto era en base a un experimento nazi y aparecían ellos todo fue censurado. Por ejemplo Willy Semler hizo un personaje que no apareció nunca; entonces había un par de escenas del personaje mío antiguo con todo su entorno, con toda la indumentaria nazi, con Bauhaus y todo eso lo sacaron; no se entendió.

Esto que te cuento, la gente que lo vio no sabe que fue así. Hay escenas en que yo las tenía que doblar, porque yo decía Bauhaus y salió como Marbella. Lo cambiaron como que esto era un científico loco, no un científico nazi, que esa era la idea”.

La reciente apertura política, ayudó a que muchos actores y dramaturgos pudieran regresar al país desde el exilio, y con esto traen nuevas concepciones para realizar esta actividad, es así que en este periodo entra con fuerza el estilo postmoderno del teatro. Lo cual una de sus principales diferencias era dejar de lado el estilo realista anterior, ya que:

“El teatro no está ya más al servicio exclusivo de exponer un mensaje determinado, de “producir realidad” por la vía de la imitación, sino que produce su propia realidad teatral produciendo un juego espectacular. El ‘juego’ -como lo ha planteado Daniel Charles- es hoy en día una categoría fundamental ya que se encuentra como un principio estructurador.”¹²⁷

¹²⁷ Toro, Alfonso de, “La poética y práctica del teatro de Griffero: lenguaje de Imágenes” extraído de http://www.uni-leipzig.de/~detoro/sonstiges/poetica_practica_griffero.pdf pág. 114.

Las principales características de este teatro posmoderno constituye la utilización de varios recursos para la puesta en escena, pues ahora lo importante no es el discurso, sino que el montaje, la idea es que este sea más visual. Para ello se incorporan varias disciplinas, entre ellas, la pintura, el cine, etc. por lo cual:

“La simbología de la imagen, el concepto de lo audiovisual, la importancia del trabajo histórico de los actores y la convulsión frente al arribo de nuevas tendencias que abarcan ámbitos como la música, la puesta en escena, el vestuario y también el tipo de dramaturgia a elegir, son elementos que se aferraran arduamente en las propuestas teatrales por venir”¹²⁸.

Otro de los puntos principales de este tipo de teatro es la no linealidad de la obra, pues este cuenta con varias interrupciones, es así como nos comenta la periodista Gabriela González: *“El teatro es como la vida: esta no se desarrolla en forma ordenada, uno, dos, tres; tiene interrupciones, sueños, verdades, mentiras, lapsos. Después, por asociación de imágenes, uno va sacando una emoción general y puede hacer una historia. El teatro también debe reflejar eso.”¹²⁹*

Para lograr todo lo que requiere este nuevo tipo de teatro, se deben acomodar nuevos lugares para su dilución, es así que encontramos lugares como cafés, teatros, peñas, museos, circos, e inclusive la misma calle. Para resumir este tipo de teatro, nos quedamos con el siguiente fragmento dicho en el seminario de teatro chileno por José Román:

“Los teatros de vanguardia, ha sido su rupturismo no solo a nivel de contenidos dramáticos, sino también mediante el libre juego de imagería y la creatividad, proponiendo nuevos códigos y formas de percepción al espectador cuyo conformismo se pretendía sacudir”¹³⁰

¹²⁸ Buddemberg, Elisa Fernández, et.al, “Ramón Griffero y Alfredo Castro: la avanzada del teatro chileno”, Universidad Diego Portales, Facultad de Comunicaciones, Chile, Santiago, 2007. Pág. 60

¹²⁹ González Fajardo, Gabriela, “Haciendo Memoria: Historia de la compañía de teatro la memoria”, Universidad de Chile, Santiago, Chile, 2010. Pág. 40

¹³⁰ Hurtado, María de la Luz, Ochsenius, Carlos, “Seminario de teatro chileno en la década de los 80”, Ceneca, Santiago, Chile, 1980, Pág. 49.

Ante esta nueva realidad, los jóvenes son los que más comparten esta nueva realidad teatral, y son los que la apoyan y la difunden, es gracias a ellos que aparece una proliferación de nuevas compañías y dramaturgos que harán renacer el ámbito teatral.

En este periodo destacan dos grandes dramaturgos y directores, que no solo renuevan al teatro chileno y sus temáticas, sino que lo convierten en un teatro más visual, en donde la obra y el espectador se logran configurar como un todo. Ellos son Ramón Griffero, que instala al teatro nacional en una nueva perspectiva teatral, más global y visual, proponiendo el espacio escénico como más importante, esto llevado a cabo gracias a obras como “Historia de un galpón abandonado” (1984), “Cinema Utoppia” (1985) y “99 la Morgue” (1986).

RAMÓN GRIFFERO Y CINEMA UTOPIA

Este artista conceptual, dramaturgo, y director en 1973 estudiaba Sociología en la Universidad de Chile, pasado el golpe tuvo que abandonar la carrera y además fue exiliado por ser miembro del movimiento estudiantil de dicha universidad. Durante este tiempo estudió en la Universidad de Essex, en Londres, el Instituto Nacional del Cine de Bruselas y en el Centro de Estudios Teatrales de la Universidad de Lovaina, en Bélgica. En 1982, Griffero regresa a Chile con el objetivo de mostrar sus obras, para ello empieza a reclutar un grupo de jóvenes con el fin de montar algunas obras, junto a la compañía que forma, “Teatro Fin de Siglo”, la cual funcionó desde 1983 a 1987. Sin embargo, para ello se ve en el problema de no tener una sala de presentación, para lo cual logra conseguir un galpón, el cual se transformó en “El trolley”.

El Trolley es un galpón que pertenecía al Sindicato de Jubilados de Conductores, y que se convirtió en un espacio para que artistas censurados por la dictadura pudieran dar a conocer sus trabajos. Así lo da a conocer Griffero, *“llegue al sindicato de conductores jubilados de trolleys y tranvías, un galpón de madera fantástico en San Martín... el movimiento fue creciendo con performances, instalaciones intervenciones, recitales, de*

todo". Este espacio, era netamente artístico-cultural, pues no se identificaba con la imagen ideológica que tenía la disidencia¹³¹.

El objetivo principal de este sitio, para Griffero, era tener un espacio para la presentación de las obras, y a la vez para poder financiarlas, de manera el Trolley pasó a realizar fiestas nocturnas, y gracias a ellas financiaba los montajes.

Como espacio de representación podía ser objeto de censura o pago de impuestos, sin embargo, dentro de su visión no existía aquello, *"Librarse del impuesto era una opción, porque nosotros al crear el Trolley nuestra primera inclinación fue no llevar nuestros textos al Ministerio de Educación porque te los iban a censurar, segundo no pidamos permiso para funcionar, tercero no pienso pagar impuesto, y cuarto, si vienen nos cierran y eso es un lugar de resistencia. Entonces yo tenía que seguir todos los pasos, sino no hubiésemos podido mostrar ninguna obra"*, comenta Ramón.

No por eso este espacio de resistencia pasaría inadvertido por las autoridades de la época: *"Esto era difícil de verlo hasta para los militares, ellos estaban acostumbrados a reprimir una forma artística y cultural que sabían de memoria; una vez que nos rodean y llegan los milicos, el mayor me dice vamos al living que quiero hablar, le dije que fuéramos al baño porque los camarines y las demás salas estaban ocupadas y cerradas. Y con metralleta al lado me dice que quiere saber quiénes éramos nosotros, porque no estábamos en sus libros, no reconocían esa estética, si hubiésemos estado con un poncho nos matan a todos y el mural lo queman.*

Era una fiesta, una performance. Nosotros aparecíamos con unos televisores en la cabeza con Pinochet hablando y lo besábamos; entonces ellos no entendían la ironía, no sabían porque no lo estábamos escupiendo. Y además los travestis no son políticos, no entendían los travestis como acto político, solo lo entendían del ámbito sexual. Entonces nos preguntaba, quienes son ustedes. Y yo les respondía que no éramos comunistas y me dice que si lo fuéramos no nos estarían preguntando. Como diciendo que a los comunistas si los cacho. Y ahí me di cuenta que no entendía. Respondí que éramos artistas, que nos gustaba reír, cantar, bailar, el teatro. Y de repente comenzó la sala a protestar. Y pregunto de porque lo hacían, y dije que lo hacían, pero no por su presencia, sino porque le

¹³¹ Contardo, óscar, García Macarena, "La Era Ochentera", Ediciones B, Santiago, Chile, 2005. Pág. 195.

apagaron la música, es como que a su fiesta de matrimonio de su hija le apague la música, queda la escoba. Entonces ellos protestan porque quieren que ponga la música de vuelta. Y quieren seguir bailando, nada más. Y me creyeron”, a esto Ramón Griffero sigue añadiendo, “a ellos le daba lo mismo porque por día teníamos 80 personas, una cagada de tipos, iba a ser más el escandalo si lo cerraban a que los mantenían abierto. Eran tan poco preocupados que no tenían por qué cerrarnos los militares, bastaba que la municipalidad nos pidiera el permiso. Pero igual estaban impresionados por la convocatoria que tenía este espacio, llegaban a veces mil personas, una vez en una fiesta llegaron como diez buses.”

Ante este panorama, El Trolley se formó como un lugar de reunión, donde el público podían ver que no estaba solo, y que sí había algo con que identificarse. Por lo cual podremos decir que este recinto se transformó en un lugar de encuentro de todas esas memorias individuales y que a la vez estaban sueltas, para que así pudieran encontrarse y empezar a formar de a poco un ideario colectivo.

En este espacio, Ramón Griffero se empezó a constituir como una gran figura del teatro nacional. Para él su *“objetivo era artístico político o político desde el arte, es decir, hacer un espacio donde uno pudiera decir lo que sentía y todo lo demás, en un momento de un país en que el único lugar donde se podía hablar era a través del arte”*¹³².

A raíz de esto, su concepción de teatro era totalmente distinta a la que se tenía antes, es una concepción más posmodernista, en donde rompe con lo clásico, así *“la realidad del teatro no es necesariamente el espejo ni el microscopio de la realidad, sino que se construye a partir de las ficciones propias del lenguaje teatral. Un texto de realismo psicológico, busca ser el espejo de la realidad”*¹³³, en otras palabras, lo que busca hacer Griffero es romper con la realidad, con lo psicológico, pues no cree que eso sea un objetivo del teatro, para este es necesario que esta disciplina componga un lenguaje teatral, el cual este puesto en el espectáculo y en la imagen. El espectáculo debe estar concebido por

¹³² Buddemberg, Elisa Fernández, et.al, “Ramón Griffero y Alfredo Castro: la avanzada del teatro chileno”, Universidad Diego Portales, Facultad de Comunicaciones, Chile, Santiago, 2007. Pág. 205.

¹³³ Silva, María Inés, “Entrevista a Ramón Griffero dramaturgo y director de Fin del Eclipse”, extraído de <http://www.teuc.cl/swf/montajes/findeclipse-articulo-entrevista-griffero.pdf>

tiempo y espacio, lo cual exige crear un texto espectacular, o sea, un texto el cual pueda leerse solamente en la puesta en escena, y se entienda desde allí, y que no se entienda desde el texto¹³⁴; por lo cual la idea es que “*se entienda el espectáculo como puesta en escena, en imágenes con un estatuto metafórico que permite transformar el texto dramático en un signo teatral que es solamente producto de la puesta en escena, de la "dramaturgia"*”¹³⁵. Por lo cual, lo principal era “*solo mostrar, y que la percepción fuera a través de lo emotivo y no lo racional. Una radiografía sobre la realidad hecha ficción.*”¹³⁶; o sea, el objetivo es mostrar a Chile, pero no desde la realidad, si no desde la ficción.

Para ello, lo principal era poner el espacio como parte fundamental de la puesta en escena, dejando de lado el texto, así Griffero logra crear un concepto que represente su teatro, este es el de “dramaturgia del espacio”. En palabras del director y dramaturgo esto consiste en:

“En términos generales, cuando tú estudias teatro se te enseñaba el lenguaje teatral de acuerdo a como se había desarrollado, entonces tu aprendías como tal persona hacia teatro, y el otro, y el otro, y el otro. La dramaturgia del espacio es ir antes de que alguien cree teatro, es decir, que es lo que hay antes de todo en el teatro, antes del modelo, de cómo actuar, de cómo hacer una escenografía ¿Qué es lo que hay? Hay solamente espacio y este no tiene modelos, no tiene ideología, no tiene lenguaje, no tiene nada, es solo espacio; por lo tanto, desde ahí se empiezan a analizar cuáles son las características del espacio y no del modelo, como es el tiempo en el espacio y como se narran los presentes y los futuros en el espacio, que es lo que es un cuerpo en el espacio, y empezar a hablar del espacio y no del teatro... la dramaturgia del espacio es primero pensar el espacio y no el teatro.”

Esta dramaturgia del espacio, tienen que ver más con la superposición de planos narrativos, con la mezcla de estilos, con generar ficciones nuevas y discursos que se

¹³⁴ Toro, Alfonso de, “La poética y práctica del teatro de Griffero: lenguaje de imágenes” extraído de http://www.uni-leipzig.de/~detoro/sonstiges/poetica_practica_griffero.pdf. pág. 118.

¹³⁵ Ídem.

¹³⁶ www.griffero.cl

adaptan a esta ficción, lo cual hace que se logre crear un imaginario sociocultural renovador.

Dentro de esta dramaturgia del espacio, el texto no cobra gran importancia, es un mero esbozo, que adquiere valor solo a través de la imagen¹³⁷, o en palabras de la actriz de la compañía Fin de siglo sería: *“los textos valían hongo, a él le daba lo mismo, pero la atmósfera, él como te movías, la silla de ruedas, la camilla, el urinario, es decir, la palabra tenía valor en función del espacio donde era dicha”*¹³⁸.

Utilizando esta metodología teatral, Griffero logra configurar personajes muy distintos a los que estábamos acostumbrados, pues logra humanizar a la sociedad, los muestra con defectos, e incluso llega a enseñar algo que la sociedad no quiere ver, de esta manera nos plantea personajes marginales, *“alegóricos, que representan ideas, valores, actitudes ante la vida y, desde esa predefinición, se exponen a una situación”*¹³⁹; lo cual hace que estos personajes representen la visión del mundo desde el autor.

Estos personajes se encuentran en temáticas que logran *“reflejar y criticar temas del presente, tanto en escena como a través de los personajes, anclándose en un inconsciente colectivo fragmentado para lograr una verdad escénica que se ha vuelto esquizofrénica, al carácter de pasiones individuales”*¹⁴⁰. De esta manera los grandes problemas que toca este autor son la represión, el poder, el exilio, la violencia, la soledad, la enajenación¹⁴¹.

¹³⁷ Toro, Alfonso de, “La poética y práctica del teatro de Griffero: lenguaje de imágenes” extraído de http://www.uni-leipzig.de/~detoro/sonstiges/poetica_practica_griffero.pdf. pág. 119.

¹³⁸ Buddenberg, Elisa Fernández, et.al, “Ramón Griffero y Alfredo Castro: la avanzada del teatro chileno”, Universidad Diego Portales, Facultad de Comunicaciones, Chile, Santiago, 2007. Pág. 217.

¹³⁹ Hurtado, María de la Luz, “El teatro de Ramón Griffero: del grotesco al melodrama”, Apuntes, n°110, Santiago, Chile, 1995- 1996. Pág. 38.

¹⁴⁰ García Hurtado, Verónica, “Ramón Griffero: de cinema a cinema”, Revista Nuestra América, N° 7, 2009, pág. 173.

¹⁴¹ *Ibídem*. Pág. 172.

Una de las principales obras de Griffero es “Cinema Utoppia”, aquí la complejidad y lo interesante de ellas está en su puesta en escena, no en el texto, por lo cual a veces para poder entenderla es bueno poder ver la obra, y no solo leerla.

El espacio escénico está dividido en dos grandes planos básicos, el primero de ellos son las butacas del cine Valencia, donde interactúan solo los personajes que asisten al cine a ver la película “Utoppia”, otro plano es la pantalla de cine, el cual cuenta la historia de un exiliado “Sebastián” que reside en Francia y que es atormentado por el recuerdo de su novia, la cual fue secuestrada y asesinada por la dictadura argentina; dentro de este plano, encontramos lo que sucede simultáneamente en las calles de Francia, esto lo vemos por una ventada de la casa de Sebastián. Según una crítica de El Mercurio:

*“Los dos planos básicos se desarrollan en espacios diferentes. Las butacas del cine Valencia están situadas en la parte delantera del teatro, y con frecuencias los espectadores de Cinema Utoppia intentan ocuparlas. La película se proyecta en una pantalla, que aparece al levantarse el telón de cine. El estilo de actuación es diferente en cada una de las historias, y es interesante observar como el público de la sala El Trolley admite con facilidad la convención propuesta.”*¹⁴².

Eso también es rescatado por otra crítica teatral, ahora de la revista Apsi¹⁴³, lo que nos deja claro la importancia de los planos dentro de esta obra, pues concuerda con la crítica de El Mercurio.

El subplano encontrado en el segundo plano, son las calles de Francia, las cuales muestran la realidad que vive la sociedad en dictadura, en este caso la sociedad argentina, haciendo alusión a la sociedad chilena, por lo cual vemos personas que son apresadas sin motivo alguno (la cual es la novia del protagonista de la película); esto mismo nos da la

¹⁴² S/N, “Cinema Utoppia”, El Mercurio, Santiago, Chile, 1985, pág. C15.

¹⁴³ “El manejo de los planos que se integran, la identificación de personajes “de arriba” –el cine- y de abajo – el teatro- y el ocupar los espacios, son elementos que enriquecen su mundo dramático y teatral” Piña, Juan Andrés, “Un espacio para el quiebre de los sueños”, Apsi, del 2 al 15 de julio, Santiago, Chile, 1985, pág. 48.

impresión de que este plano no estuviera en Francia, sino que estuviera en el pasado¹⁴⁴, en el pasado de Sebastián, o sea es un recuerdo permanente de este personaje, que no puede olvidar su pasado, o sea, es su memoria presente, es su memoria viva, que no puede olvidar, y que lo tortura siempre.

La temática más fuerte de esta obra es lo referente a los detenidos y posteriormente desaparecidos, esto está reflejado en la historia entre Sebastián y su novia, ella es detenida sin un motivo aparente, sin embargo, su recuerdo siempre está presente en Sebastián¹⁴⁵.

“Sebastián queda solo en la pieza, se pasea, se sienta en el suelo, piensa en ella (música). Ella aparece de espaldas mirando por la ventana, “Flash-Back interior de él (...)”.

ELLA: Fui al mar, no nos reconocimos, se veía aburrido (va hacia él, le acaricia el pelo, lo abraza). Ti voglio tanto Sebastián.

ELLA: Tienes que volar Sebastián... (Ella corta el cordel, se aleja).

El recuerdo de Sebastián es interrumpido por golpes en la puerta”¹⁴⁶

De esta manera se logra articular la memoria de Sebastián respecto a su novia, si bien sus amigos quieren que la olvide, él no quiere. Esto tiene su homólogo con la sociedad chilena, la cual quiere olvidar lo pasado, los desaparecidos encontrados por ejemplo en 1979 en los hornos de Lonquén o los muertos legados por la “Operación Cóndor” entre otros hechos de sangre adjudicados a la dictadura, sin embargo, las personas no lo quieren olvidar, de esta manera se va articulando una pequeña memoria colectiva en torno al olvido de esto.

¹⁴⁴ Coimbra, Ludmila Scarano, “QUEBRA-CABEÇA: O TEATRO PÓS-MODERNO DE RAMÓN GRIFFERO”, extraído del sitio digital disponible en http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/1843/ECAP798GP3/1/disserta_o_ludmila_scarano_coimbra.pdf. Pág. 121.

¹⁴⁵ Coimbra, Ludmila Scarano, “QUEBRA-CABEÇA: O TEATRO PÓS-MODERNO DE RAMÓN GRIFFERO”, extraído del sitio disponible en http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/1843/ECAP798GP3/1/disserta_o_ludmila_scarano_coimbra.pdf. Pág. 64.

¹⁴⁶ Griffero, Ramón, “Cinema Utopia”, extraída de www.griffero.cl. Pág. 13-14.

Esto sucede ante la incapacidad de poder vivir el duelo como corresponde, y esto es gracias a que muchos cuerpos nunca fueron encontrados, lo cual es la realidad de una parte de la sociedad, que nunca podrá borrar ese recuerdo de su memoria, porque es un dolor tan profundo que es imposible hacer borrón y cuenta nueva. Esta obra está enfocada en un público que tiene algún detenido desaparecido, y que su memoria se refleja en la de Sebastián, lo cual hace formar una memoria en torno a este tema. Esta opinión esta expresada por Ludmila en el siguiente comentario: “*Sebastián, jovem exilado, não consegue viver a experiênciã do luto. O desaparecimento de Ella o perturba até a sua própria norte.*”¹⁴⁷

Y en la obra esto se refleja así:

“*SEBASTIAN: En que horno inmundo habrán vuelto polvo tu sonrisa... Bajo que piedra encontraré tus manos... Bajo que bloque de concreto encontraré tu mente... Devuélvanmela que era mía, devuélvanmela. No te quedarás tranquilo tirano de utopías, no te quedarás tranquilo tirano del Nuevo Extremo... Devuélvanmela que era mía, devuélvanmela...*”¹⁴⁸.

Otra temática importante, y la más visible es lo referente al exilio, y aquí Sebastián sigue siendo protagonista, pues vive en Francia, y su comunicación con su país de origen es a través de cartas, este es el contacto directo con su cultura, sin embargo a medida que va pasando el tiempo la regularidad de las cartas va disminuyendo¹⁴⁹.

“*ESTEBAN: (Cambiando de tema) Te llegó carta, a mí ya se cansaron de escribirme, al principio era todas las semanas, luego cada quince días, y ahora recibo una*

¹⁴⁷ Coimbra, Ludmila Scarano, “QUEBRA-CABEÇA: O TEATRO PÓS-MODERNO DE RAMÓN GRIFFERO”, extraído del sitio ubicado en http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/1843/ECAP798GP3/1/disserta_o_ludmila_scarano_coimbra.pdf. Pág. 66.

¹⁴⁸ Griffero, Ramón, “Cinema Utopia”, extraída de www.griffero.cl. Pág. 30.

¹⁴⁹ Coimbra, Ludmila Scarano, “QUEBRA-CABEÇA: O TEATRO PÓS-MODERNO DE RAMÓN GRIFFERO”, extraído del sitio digital http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/1843/ECAP798GP3/1/disserta_o_ludmila_scarano_coimbra.pdf. Pág. 70.

al mes, si es que... (Esteban está sentado en el suelo comiendo jamón, Sebastián ha ido al baño, se está lavando los dientes).’’¹⁵⁰

Todo ello lleva a que Sebastián a que tenga problemas en su vida como exiliado, y que le repercute en economía, lo cual lo lleva a recurrir a la prostitución para poder pagar el arriendo del departamento, esto hace que quede al descubierto la condición homosexual del propietario del departamento, pues tiene un juego sexual con Sebastián. Con esta escena Griffero pone al tapete en la sociedad a los homosexuales, pues la muestra como parte de la sociedad, la cual no los reconoce como sí, pues no se encuentra en su memoria, incorporando la homosexualidad como parte de la memoria de un país.

EL PROPIETARIO: Que emoción, siempre soñé actuar con usted. Mire es muy sencillo... Yo soy su esposa, usted ha estado todo el día en la oficina, llega y me pilla con otro, entonces su amor por mí lo hace ponerse agresivo y violento, y me reta, me pega, me dice rata inmundada, puta asquerosa, gorda hedionda, cerda mugrienta, y me hecha de la habitación¹⁵¹.

Estos recuerdos, sumado a la falta de pertenencia de su lugar de origen (Argentina), hace que Sebastián logre configurar un trauma, pues no es capaz de actuar frente a la realidad que vive, se queda atrapado en su pasado, atrapado en su memoria, lo cual hace que el personaje viva un caos psicológico provocado por este recuerdo traumático, motivo por el cual siempre esta recordando a su novia, específicamente el momento del secuestro¹⁵²; esto lleva a relucir el trauma que mantiene la sociedad chilena, que no la deja reaccionar frente a lo que le sucede, no la deja actuar y prefiere solamente dejarse estar, es así que se logra ver otra mirada de esta memoria en construcción, si bien en un principio es una memoria que no quiere olvidar a los desaparecidos, este pasa a ser un trauma de la

¹⁵⁰ Griffero, Ramón, “Cinema Utopia”, extraída de www.griffero.cl. Pág. 12.

¹⁵¹ *Ibidem*. Pág. 14.

¹⁵² Coimbra, Ludmila Scarano, “QUEBRA-CABEÇA: O TEATRO PÓS-MODERNO DE RAMÓN GRIFFERO”, extraído de http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/1843/ECAP798GP3/1/disserta_o_ludmila_scarano_coimbra.pdf. Pág. 73

sociedad, que no lo puede olvidar, y por ende, le cuesta reaccionar frente a los problemas, porque constantemente asehada por los fantasmas de su memoria.

El personaje de Sebastián es el que lleva el hilo de toda la historia, pues cuando este se suicida afecta a en la utopía todos los personajes de la historia, marcando así la ruptura del sueño en cada uno de los personajes¹⁵³ que componen la platea, así cada sueño, cada valor de los personajes se ve desgarrado, viendo la descomposición de los personajes, al igual que la sociedad, la cual ve rota todas sus utopías con el régimen militar.

Uno de los primeros personajes que vemos es El acomodador, quien tras ver esta película empiezan a creer en las utopías, por lo cual empiezan a formular las suyas, la suya es que la sala vuelva hacer como antes, y que los recuerdos de ese cine lleno vuelvan hacia él, o sea, busca que los recuerdos olvidados de esa sala vuelvan.

*“EL ACOMODADOR: Utoppia, ahora capaz que se vuelva a llenar la sala... (Se escuchan gemidos, se abraza al carrete) Donde están... vengan ahora, vengan ahora a llorar y a clamar justicia.”*¹⁵⁴

Luego de ver en la película que la utopía se quiebra, sus sueños también se quiebran, y se resigna al ver el cambio que este quería ver en el cine Valencia, y empieza a aceptar que en cine va muriendo poco a poco.

“ESTELA: ¿Y los otros?”

EL ACOMODADOR: Hoy tal vez no vendrán.

*ESTELA: Qué extraño, si él quería ver el final, bueno además quedamos de encontrarnos, no le dijo nada...”*¹⁵⁵

¹⁵³ Coimbra, Ludmila Scarano, “QUEBRA-CABEÇA: O TEATRO PÓS-MODERNO DE RAMÓN GRIFFERO”, extraído de http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/1843/ECAP798GP3/1/disserta_o_ludmila_scarano_coimbra.pdf. Pág. 68.

¹⁵⁴ Griffero, Ramón, “Cinema Utoppia”, extraída de www.griffero.cl. Pág. 8

¹⁵⁵ *Ibídem*. Pág. 34.

Lo mismo sucede con Estela, una mujer que no espera nada de la vida, y que lo único que ella quería ser amada, tras ver la película esta ilusión recobra vida tras el encuentro con Arturo, el cual la invita a salir, y a lo que ella se ilusiona como el primer amor.

*“ESTELA: Es el número veinticuatro, es invierno, yo que me había resignado tan sólo a observar como los otros se amaban, siento que broto por todas partes, camino por la calle y me siento tan radiante, como una flor de invernadero.”*¹⁵⁶

Sin embargo, el punto clave de esta violencia hacia los sueños, es la muerte de la pureza, enraizada en un conejo blanco, así lo podemos ver en la revista Apsi¹⁵⁷. Pues es el primero que cae tras la muerte de la ilusión y el fin de la utopía.

Por lo cual al final de la obra se vislumbra el quiebre de la utopía, el quiebre de las esperanzas de una sociedad. Por lo cual la obra trata sobre la memoria que tiene un país, una memoria en olvido, o una memoria en construcción. De esta manera “Cinema Utoppia” se convierte en una obra que reúne la memoria de las personas, la colectiviza y se las entrega de vuelta, con una mirada ficcional de un país que necesita reencontrar esa memoria, y sentir que hay otros que tienen la misma memoria.

ANDRÉS PÉREZ Y “LA NEGRA ESTER”.

Andrés Pérez Araya fue un actor, coreógrafo, dramaturgo, profesor, y sobre todo director teatral, el hombre tras el éxito de la reconocida obra teatral “La Negra Ester”, la cual tuvo un éxito arrollador tanto a nivel nacional e internacional.

Egresado de la escuela, comienza a estudiar ingeniería comercial en Valparaíso, sin embargo duró solamente cuatro meses¹⁵⁸, luego en 1974 empezó sus estudios teatrales en la

¹⁵⁶ Ibídem. Pág. 27.

¹⁵⁷ *“otro traslada a cuestas un conejo. Pero esa pureza triza, como en la historia de la película, y alguien hurta la ilusión y sueño”.* Andrés, “Un espacio para el quiebre de los sueños”, Apsi, del 2 al 15 de julio, Santiago, Chile, 1985, pág. 48.

Universidad de Santiago, allí compartiría con un grupo de personas que se convertirían en grandes figuras del teatro chileno, como Aldo Parodi (el cual trabajaría con Andrés en “La Negra Ester”) y Alfredo Castro. Todos ellos compartirían a Ramón Griffero como profesor¹⁵⁹.

En 1980 crea el Teatro Urbano Contemporáneo, “TEUCO”, con el objetivo de poder investigar, desarrollar, practicar y difundir el teatro callejero, dirigiendo obras como “Iván el terrible”¹⁶⁰, y en 1983, funda el “Teatro Callejero”. Todo esto le permite que el gobierno francés lo invite a Francia a observar los trabajos del Teatro Du Solei, dirigido por Ariane Mnouchkine, y del teatro Des Amandiers dirigido por Patrice Chereau¹⁶¹.

Trabajando para el teatro Du Solei “desarrolló propuestas en una línea determinada de valoración de los elementos escénicos y de las relaciones entre las distintas culturas teatrales”¹⁶². Con esta concepción, Pérez regresa en 1988 a realizar un taller, el actor Willy Sembler se contacta con él y le sugiere el proyecto de las décimas de Roberto Parra, y a la vez la creación de su propio grupo, “El Gran Circo Teatro”¹⁶³. Esto mismo lo relata el actor Boris Quercia:

“Cuando Andrés Pérez volvió de Francia tenía ganas de montar una obra en Chile. Nosotros con Willy Sembler habíamos intentado montar “La Negra Ester”, pero desistimos por falta de financiamiento. Willy le presentó la obra a Andrés y a él le encantó. Entonces

¹⁵⁸ Romero Agliati, María José, “La negra Ester: una propuesta estética para el teatro chileno”, facultad de estudios superiores de la Universidad de Laval, departamento de Literatura, Québec, 2006. Pág. 58.

¹⁵⁹ González Fajardo, Gabriela, “Haciendo Memoria: Historia de la compañía de teatro la memoria”, Universidad de Chile, Santiago, Chile, 2010. Pág 25.

¹⁶⁰ Córtez Bazaes, Erika, “El gran circo teatro: una nueva forma de expresión”, Revista Chilena de Semiótica, N°3, Universidad de Chile, 1988, Santiago, Chile, pág. 27.

¹⁶¹ *Ibidem*. Pág. 28.

¹⁶² Piña, Juan Andrés, “Un recado para el teatro chileno”, APSI, del 13 al 19 de febrero, 1989, Santiago, Chile, pág. 54.

¹⁶³ Romero Agliati, María José, “La negra Ester: una propuesta estética para el teatro chileno”, facultad de estudios superiores de la Universidad de Laval, departamento de Literatura, Québec, 2006. Pág. 58.

llamaron a muchos actores a participar. Yo, en ese tiempo, tenía un grupo con unos amigos, se llamaba Teatro Provisorio, nos unimos de pleno a una nueva compañía, que más tarde se llamaría Gran Circo Teatro”¹⁶⁴

El propio Willy Semler recuerda con detalle cómo fue configurando la “gestación “de la Negra Ester:

“Andrés (Pérez) vino desde Francia el año 87 u 88, creo, y montamos entre el grupo de amigos que éramos una obra de teatro callejero que se llamaba "Todos estos años", que fue un gran éxito. Andrés volvió a Francia y los que quedamos hicimos otro montaje callejero, una versión libre de "En la luna" de Vicente Huidobro. En una función en la plaza Mulato Gil, al final se nos acercó Mario Rojas, músico discípulo del tío Roberto y en ese momento director de la banda "Dekiruza". Nos habló del poema de Roberto y nos instó a que éramos el grupo apropiado para llevarla al teatro, poco antes con la María Izquierdo (actriz y ex pareja), habíamos conocido a Roberto a través de un reportaje en la revista Apsi o Análisis y habíamos quedado hechizados con él; era por tanto, un sincronismo. Mario nos presentó a Roberto y comenzó todo. Ese verano hicimos, con un grupo grande de actores, la banda Dekiruza., Samy Benmayor en los diseños y Carmen Romero en la producción, un laboratorio teatral en base al poema. Resultó en una performance a fines de enero en la iglesia Santa Filomena del barrio Bellavista. A la vuelta del verano y sin un peso en los bolsillos recibí la oferta de dirigir el "Don Juan" de Moliere (sic) para el teatro Cariola que se reabría con la nueva administración de Miguel Estuardo en el teatro y su proyecto de resucitar la sala. Convoqué a todo el mismo grupo y realizamos el montaje. Hacia noviembre de ese año, 89 creo, volvió Andrés con la intención de hacer una obra que tratara del gobierno de Balmaceda. Conversamos mucho al respecto porque yo consideraba que el teatro político ya estaba agotado, los tiempos cambiaban, la dictadura moría y necesitábamos refrescarnos con nuevos contenidos, emociones, imágenes, etc, que nos devolvieran la esperanza y la vida. Le propuse que

¹⁶⁴ Buddemberg, Elisa Fernández, et.al, “Ramón Griffero y Alfredo Castro: la avanzada del teatro chileno”, Universidad Diego Portales, Facultad de Comunicaciones, Chile, Santiago, 2007. Pág. 198.

montáramos una historia de amor. Andrés no estaba en absoluto convencido, entonces le mostramos el poema y le presentamos a Roberto Parra y la química fue instantánea.”

La historia cuenta, que en un trabajo febril el propio Andrés Pérez tomó apuntes de los versos que el Tío Roberto Parra iba recitando en sus décimas, y en menos de un mes el texto estaba terminado y aprobado por su propio autor e inspirador. Su etapa de ensayo para el debut se demoró apenas dos meses entre la elaboración la preparación de la escenografía, la música y el trabajo de los actores quienes a petición del propio Andrés Pérez audicionaron para todos los papeles, no solo para determinar cual podrían interpretar de mejor manera, sino también para cubrir un eventual remplazo en el evento de enfermedad o renuncia de alguien del elenco, tal como lo recuerda Willy Semler .

Andrés Pérez rompió con los esquemas y estereotipos del teatro chileno, pues incorporó elementos del circo en la puesta en escena, creando un teatro de vida, de color y de alegría, donde su lenguaje era chilenizado, mezclando a la vez varios estilos teatrales¹⁶⁵. Esto hizo que le diera un ambiente festivo al teatro, convirtiendo cada representación en un verdadero carnaval¹⁶⁶.

La incorporación del circo “*retoma otra tradición, que era de la cultura de la poesía popular que en los 60 y 70 se manifestaran con distintos tópicos y que animaran peñas y otras fiestas populares.*”¹⁶⁷ Frente a esto, el Gran Circo Teatro se propone hacer un teatro popular, sin sofisticaciones estilísticas, dirigida a un público general, y con cosas para comer¹⁶⁸.

El nueve de diciembre de 1988, la compañía teatral “Gran Circo Teatro” estrena en Puente Alto la obra “La Negra Ester”, basada en las decimas de Roberto Parra. Este

¹⁶⁵ Romero Agliati, María José, “La negra Ester: una propuesta estética para el teatro chileno”, facultad de estudios superiores de la Universidad de Laval, departamento de Literatura, Québec, 2006. Pág. 59.

¹⁶⁶ Ídem.

¹⁶⁷ Garcés, Mario, et. al. “Memorias para un nuevo siglo: Chile, miradas a la segunda mitad del siglo XX”, Lom ediciones, Santiago, Chile, 2000, pág. 375.

¹⁶⁸ Ibídem. Pág. 372.

montaje se caracteriza por ser innovador y romper algunos esquemas clásicos de las obras teatrales estrenadas en Chile, esto no es solo por innovar en el lugar de la representación, el cual dejó la sala de teatro y se estrenó en un estadio, y luego se trasladó al cerro Santa Lucia, también se incorpora una orquesta en escena, a esto se incluye acrobacias, maquillaje y vestuario circense¹⁶⁹. Con el pasar de los años Willy Semler hace una última reflexión de lo que significó el simbolismo de este clásico de la dramaturgia contemporánea chilena:

Es (La Negra Ester), en realidad y para mi, un fresco sobre la médula de la idiosincrasia chilena. Nos retrata desde todos los ángulos: nuestras fortalezas y debilidades, nuestras realizaciones y fracasos, nuestros amores y despechos, lo horrible y lo bello.... nadie puede terminar de definir la idiosincrasia de donde sea, apenas intuimos rasgos, psicologías o arquetipos. Pero si en algo tenía razón Enrique Lafourcade es en que todos los chilenos, por herencia, cargamos con lo que él definió como la "melancolía mapuche", la mueca después de la risa. una bipolaridad. el balancín eterno, como un Sísifo, que nos alterna entre la ganancia y la pérdida. Ahora, si esto está contado en décimas.... qué más podemos pedir", culmina el actor que interpretaba a Esperanza en el montaje original.

Pero para entender esta obra hay que tener en cuenta el momento sociopolítico que vivía el país, pues se estrena dos meses después de un plebiscito que destituyó del poder a Augusto Pinochet dejando atrás diecisiete años de dictadura, ante esto el pueblo de Chile se encontraba aún dividido entre los que seguían apoyando el régimen militar y los que estaban a favor de su retirada. En esta situación, la obra propuso un clima festivo y de alegría, teniendo como objetivo la unidad del pueblo chileno, dejando fuera las alusiones a la política¹⁷⁰. Y esta es la misma opinión que tiene el crítico teatral Juan Andrés Piña. "*La negra Ester es un punto de encuentro de lo nacional, en un momento en que nuestra*

¹⁶⁹ Córtez Bazaes, Erika, "El gran circo teatro: una nueva forma de expresión", Revista Chilena de Semiótica, N°3, Universidad de Chile, 1988, Santiago, Chile, pág. 28.

¹⁷⁰ Romero Agliati, María José, "La negra Ester: una propuesta estética para el teatro chileno", facultad de estudios superiores de la Universidad de Laval, departamento de Literatura, Québec, 2006. Pág. 8.

sociedad ha dejado al descubierto que son más los síntomas de división que los de unión”¹⁷¹.

Esto se originó porque el público generó un sentimiento de pertenencia, de identidad ante la obra, por lo cual se dio un grado de complicidad entre el público y la obra, pues este vio parte de su identidad reflejada ahí¹⁷².

Para ver estos rasgos de unidad es bueno ver algunos trozos de la obra que incluyen aspectos que nos hacen recordar un Chile de antaño, y el cual el pueblo añora. Un punto relevante dentro de la obra teatral, es el contexto en el cual se inserta la obra, ante esto se nos entregan varias pistas, se alude de manera directa al terremoto de Chillan de 1939, y a la segunda guerra mundial. Referente al terremoto que afectó a Chillan, en la obra lo encontramos mencionado en un paseo a la playa que realizan el burdel “Luces del Puerto”, el cual está marcado por un tono festivo, este episodio se quiebra cuando María, prostituta del burdel, recuerda cómo vivió el terremoto¹⁷³.

“(Baile. Temblor)

María:

Un veinticuatro de enero/ Cuesta mucho relatarlo/ muere Chillán y San Carlos/ es pa sacarse el sombrero/ caen médico y obrero/ con este gran terremoto/ qué susto para los rotos/ lo grito como testigo/ me duele hasta el ombligo/ con ese manso alboroto.”¹⁷⁴

Para María José Romero, este suceso tiene un significado mucho más profundo que solamente contextualizar la obra, para ella este terremoto tiene una directa relación con el plebiscito de 1988, puesto que la destitución de Pinochet provocó un terremoto en el

¹⁷¹ Piña, Juan Andrés, “La Negra Ester”, Revista Mensaje, N° 377, marzo- abril, Santiago, Chile, 1989, pág. 110.

¹⁷² Romero Agliati, María José, “La negra Ester: una propuesta estética para el teatro chileno”, facultad de estudios superiores de la Universidad de Laval, departamento de Literatura, Québec, 2006. Pág. 14

¹⁷³ *Ibidem.* pág. 72.

¹⁷⁴ Pérez, Andrés, “La Negra Ester”, Gran Circo Teatro. Pág. 14.

país¹⁷⁵, pues la sociedad se dividió en los que apoyaban a Pinochet y quienes no, además se vivían tiempos de incertidumbre, ya que nadie sabía que era lo que se les avecinaba al país.

Otro suceso que contextualiza a la obra son las alusiones referentes a la Segunda Guerra Mundial, la alusión la hace el marino Antonio Fuentes, que en marco de una celebración dice:

“Antonio Fuentes: Invadieron loh aliadoh/ hicieron temblar al eje/ quedan libreh loh franceseh/ polacoh y refugiadoh/ se libran loh condenadoh/ y presoh en concentracioneh/ cayeron estoh bufoneh/ criminales de la guerra/ todo el mundo pa’ su tierra/ a chusquiar sin retencioneh”¹⁷⁶.

Estas referencias serían vinculadas con la dictadura chilena, pues es comparable con las muertes, las represiones, las violaciones de los derechos humanos, etc.¹⁷⁷.

Las palabras de Antonio Fuentes sobre el término de la Segunda Guerra Mundial también tiene sentido no solo en cuanto al contexto, sino que como se anuncia el final de un conflicto bélico, también se anuncia el final de un conflicto entre esta pareja, pues Roberto perdió definitivamente a Ester¹⁷⁸. La baja autoestima de Roberto inicia un momento de tristeza y decepción, pues él, el protagonista, el héroe que iba a conquistar a la Negra se transforma en algo totalmente contrario, pues el miedo, la inmadurez y su declinación hacen que no logre su objetivo, asumiendo la pérdida de su amada¹⁷⁹.

¹⁷⁵ Romero Agliati, María José, “La negra Ester: una propuesta estética para el teatro chileno”, facultad de estudios superiores de la Universidad de Laval, departamento de Literatura, Québec, 2006. Pág. Pág. 76.

¹⁷⁶ *Ibidem*. Pág. 32.

¹⁷⁷ Romero Agliati, María José, “La negra Ester: una propuesta estética para el teatro chileno”, facultad de estudios superiores de la Universidad de Laval, departamento de Literatura, Québec, 2006. Pág. Pág. 77.

¹⁷⁸ Romero Agliati, María José, “La negra Ester: una propuesta estética para el teatro chileno”, facultad de estudios superiores de la Universidad de Laval, departamento de Literatura, Québec, 2006. Pág. 77.

¹⁷⁹ *Ibidem*. Pág. 74.

La historia de Roberto Parra es la tragedia de Chile, pues representa la imposibilidad de alcanzar lo sublime, la tendencia a autodesbaratarnos, autoenvidiarnos, a chaquetearnos a nosotros mismos y escapar siempre del amor al que le atribuimos garras¹⁸⁰.

Y no solo eso, porque la actitud de Roberto representa a la sociedad chilena que prefiere olvidar sus ideales, en vez de luchar por ellos¹⁸¹.

A diferencia de Griffiero y su “Cinema Utoppia”, Andrés Pérez y su “Negra Ester” apelan a una memoria de un pasado cercano, que no es el de la dictadura sino que es un pasado post 73, o sea, es un pasado que muchos añoran (aunque hay algunos que no) esto es visto gracias a las referencias de la Segunda Guerra y del terremoto de Chillan. Sin embargo, esta obra tiene muchas alusiones al fin de la dictadura, y está en sí, las cuales están camufladas dentro de la historia de amor de Roberto y Ester, un mismo relato reciente de un país que se encuentra consigo mismo y que se separa repetidas veces. Pero todo enmarcado dentro de un ambiente festivo, que hacia olvidar las diferencias que tenía la sociedad, y las unía dentro de esta historia, y dentro de la alegría que se vive. Así reflexiona la propia “Negra Ester”, Rosa Ramírez quien de manera exclusiva para esta investigación nos señala *“La Negra Ester tiene una carne, una identidad que es súper latina, no chilena. La negra Ester se parece desapegarse del gran amor de la vida. Yo no juzgo al personaje.*

La negra tiene valor en el montaje, nosotros no caricaturizamos a nuestros personajes, no nos reímos de las prostitutas, no nos burlamos del homosexual, no descalificamos al borracho, entonces al otorgarle la nobleza que tenemos como seres humanos yo creo que el público lo capta. No se necesita ir a una escuela de formación de público. El ser humano reacciona de manera natural, que tiene que ver con su biografía, con su sensibilidad, con el día.

¹⁸⁰ Romero Agliati, María José, “La negra Ester: una propuesta estética para el teatro chileno”, facultad de estudios superiores de la Universidad de Laval, departamento de Literatura, Québec, 2006. Pág. 75.

¹⁸¹ *Ibidem.* pág. 80.

No nos avergonzamos de ser pobres, en la negra se habla de un burdel bastante pobretón y hoy en día hablar de pobreza es vergonzoso” comenta la actriz y musa de Andrés Pérez

Así la primera separación entre Roberto y Ester ocurrida en el viaje a la playa se asemeja a la primera traición que se le da a la sociedad, pues se interrumpe el sueño y el gobierno de la Unidad Popular por parte de los militares, eliminando la democracia e instalándose la junta militar¹⁸². Esto es asimilable porque el primer conflicto que tiene Ester con Roberto es por el tema del dinero¹⁸³, pues este no le había pagado la noche que habían pasado juntos, esto hace que Roberto quede sentido y cuando decide irse a Reñaca por dinero, Ester le reprocha su deuda. Momento similar a Chile el cual los grupos políticos de derecha le recriminan a la U.P. pues no había un avance económico, lo cual terminó por sacarlo del poder a la fuerza¹⁸⁴.

En este último periodo, el teatro chileno deja de ser cien por ciento testimonial, como lo fue en el periodo anterior y se vuelve un teatro más visual, en donde apela a una memoria que no se quería recordar, a una memoria que se intenta olvidar, pues recordar ciertos hechos hace que el dolor aumente. Por lo cual, según Steve Stern es una memoria como olvido, pero es un olvido como memoria, las personas entraron en una especie de amnesia voluntaria, ya que pone ciertos recuerdos tachados como peligrosos e insuperables¹⁸⁵.

Así las personas ven en la necesidad de reconstruir su memoria, a partir del relato del otro, a partir de la subjetividad del otro¹⁸⁶. Ante esto la obra se transforma en la

¹⁸² Garcés, Mario, et. al. “Memorias para un nuevo siglo: Chile, miradas a la segunda mitad del siglo XX”, Lom ediciones, Santiago, Chile, 2000, pág. 374.

¹⁸³ Ídem.

¹⁸⁴ Ídem.

¹⁸⁵ Garcés, Mario, et. al. “Memorias para un nuevo siglo: Chile, miradas a la segunda mitad del siglo XX”, Lom ediciones, Santiago, Chile, 2000, pág. 17.

¹⁸⁶ Edelman, Lucila, “Apuntes sobre la memoria individual y la memoria colectiva”, extraído de <http://historiasenconstruccion.wikispaces.com/file/view/Apuntesobrememoria.pdf>, pág. 3.

memoria del otro, pues rellena esos espacios olivados a través de la obra; es así que cada uno de los autores revisados anteriormente dedica dos maneras diferentes de rellenar el pasado, el primero, Ramón Griffero, lo llena a través de los recuerdos de un exiliado, y de una historia que trata sobre el fin de las ilusiones, caso contrario es el Andrés Pérez y su *Negra Ester*, este no retrata la crudeza de la dictadura, sino intenta reflejar el momento, intenta unir a las personas dentro de un ambiente de fiesta, y con esta unión facilita la instancia de reconstrucción de una memoria colectiva.

Lo que podemos ver, es que en este periodo de 1985 a 1989, el teatro aborda al presente, ya no es importante testimoniar una situación política social, sino que era necesario abordar a la memoria y plasmar el presente no de manera política, sino en cuanto a la memoria, por lo cual los tópicos cambian. Es cosa de ver la opinión de Willy Sembler, actor que encarna al personaje de Esperanza en la *Negra Ester*: *“Le dije que acá ya estábamos todos cabreados de la política, que no se podía seguir viendo ese tipo de teatro. La llegada de la democracia era inminente y con ello también los nuevos tópicos teatrales”*¹⁸⁷. *Así la política deja de ser el centro, para darle paso al modelo social, a las utopías, en donde so los personajes los que encarnan estos modelos.*

Este cambio de temáticas hizo que se abordaran temas como la homosexualidad, el abandono, la locura y los asesinatos por amor, cada una mezclando la realidad con la ficción, para así ir acercando al público a una temática diferente, y mostrándole que no solamente es la política la que la puede increpar¹⁸⁸. Tiene que ver con la sinceridad, con la verdad, con lo que siente cada individuo, tal como lo expresa la protagonista de “*La Negra Ester*” Rosa Ramírez *“Es una obra transversal no solo en lo económico, sino también en lo ideológico, pero tiene que ver que son seres nobles pese a su nivel económico, son seres dignos; uno los ama incluso más que antes porque esa dignidad cada vez es más pequeña, hoy estamos con más ganas de triunfar de manera individual. Y en esta obra lo importante es el colectivo, lo que le pasa a una, les pasa a todas”*, concluye la interprete

¹⁸⁷ Contardo, óscar, García Macarena, “La Era Ochentera”, Ediciones B, Santiago, Chile, 2005. Pág. 160.

¹⁸⁸ González Fajardo, Gabriela, “Haciendo Memoria: Historia de la compañía de teatro la memoria”, Universidad de Chile, Santiago, Chile, 2010. Pág. 6.

Como el testimonio deja de ser el eje central de este teatro, ahora será el modelo y para ello el teatro como se ha concebido no sirve para mostrar lo que se quiere, por lo cual son adoptadas las ideas postmodernas para poder atribuirle la importancia no solo a lo que se quiere decir, sino a lo que se quiere mostrar, pasando el espacio a ser más importante que la dramaturgia. Esto es visto en las dos propuestas que analizamos, pues en Cinema Utopia la historia afecta los personajes, lo que ven en el cine los afecta y hace que se derrumben juntos, acabándose una utopía deseada. Y “La Negra Ester”, recalca el carácter festivo, lo lúdico, que solo se ve en la escena.

Para entender esto resulta importante tener en cuenta que ambos dramaturgos que vemos escriben desde el exilio, por lo cual su mirada es más global, lo que permite abarcar las cosas más importantes que las personas deben recordar, para poder ir formándose una idea de lo que la dictadura les fue para la sociedad.

De esta manera para las personas deja de ser un teatro que le muestre un testimonio, con el cual puede construir su memoria, ahora se da el paso de unir esas memorias para poder lograr formar una memoria colectiva, la cual abarque temas políticos, sociales, personales y también el presente, logrando hacer que este teatro sea un teatro de memoria, un teatro del presente, que deja de denunciar y pasa a construir, a unir.

CONCLUSIÓN: AMNESIA Y MEMORIA

A lo largo de esta tesis se presenta el actuar del teatro chileno a lo largo del gobierno militar; desde 1973 a 1989, el cual sufrió una censura en cuanto a sus temáticas y en sus representaciones, pero no fue suficiente para lograr detener su actuar, pues mientras transcurren los años, la dramaturgia del periodo va adquiriendo nuevas maneras de poder decir las cosas. El objetivo central de los montajes teatrales en dictadura no fue solamente buscar nuevas formas de representación para subsistir, sino que quería apelar de manera directa a la memoria de cada persona que asistía a las funciones.

En el primer periodo el teatro se ve fuertemente reprimido, eliminando las manifestaciones subversivas y que mostraban lo que estaba pasando en el país, es cosa de ver lo que paso con la obra “Al principio existía la vida” de la compañía teatral El Aleph, cambiándose por este teatro por uno más clásico destacando obras clásicas europeas. Con esto se restringe un espacio de encuentro, entonces se fiscaliza, por lo cual el teatro deja de dar testimonio, y con ello las personas dejan de recibirlo. Con esta restricción las personas tampoco pueden compartir su memoria, dejándola confinada al ámbito privado. Por ende, lo que pretende hacer este régimen es suprimir una memoria colectiva, y para hacerlo restringe la libre asociación. Así *“la represión sustrae aquellos recuerdos vinculados a una carga de afecto angustiante, intolerable para el sujeto”*¹⁸⁹.

Con esta restricción y este confinamiento al espacio privado, se empieza a crear una cultura basada en la imagen, especialmente la televisión, lo cual hace que se empobrezca algunas estructuras comunicativas habituales. Pues como no hay un vínculo social fuerte no hay soporte ni material para construir memorias colectivas, construyéndose así una especie de memoria por olvido, o una memoria de amnesia voluntaria¹⁹⁰.

¹⁸⁹ Edelman, Lucila, “Apuntes sobre la memoria individual y la memoria colectiva”, extraído de <http://historiasenconstruccion.wikispaces.com/file/view/Apuntessobrememoria.pdf>, pág. 2.

¹⁹⁰ Lechner, Norbert, Guell, Pedro, “Construcción social de las memorias en la transición chilena”, extraído por http://www.archivochile.com/Ceme/recup_memoria/cemememo0024.pdf, pág. 15.

Sin embargo, el teatro no se estancó, por lo cual ideó nuevas formas para poder decir lo que quería, y para ello cambió su lenguaje, pasando de panfletario y directo, y a uno más metafórico. Según María de la Luz Hurtado *“Hay que trabajar la memoria. Uno siempre que habla de memoria cree que está hablando del pasado, pero en ese tiempo la realidad misma estaba muy censurado. Por eso hablar de memoria era hablar del presente. Era mostrar, sacar a la luz lo que oficialmente no existía”*¹⁹¹. Con esto el teatro apela a la construcción de memoria, a una memoria que se encuentra olvidada, y que quiere ser recordada, por el contexto social que se vive se ve impedida de conformarse, así los teatros disidentes del régimen, los cuales son las compañías independientes logran formular temáticas testimoniales sacadas de la vida real, tal como lo hace el TIT con sus visitas a los talleres de la Vicaria de la Solidaridad, mostrando estos testimonios, las personas que deciden asistir van complementado sus memorias con las memorias testimoniales presentadas en las obras, así la memoria individual vuelve a surgir.

Ante esto, Orlando Rodríguez nos dice:

*“El eufemismo, las imágenes, el símbolo, la parábola y otras formas, aprendieron a utilizar los dramaturgos para poder enjuiciar su tiempo, para ser entendida, a veces, por un público iniciado, o en otras, por todo público que ya había aprendido a leer entre líneas o a comprender los aparentes ocultos significados. Pero, al caer la dictadura o desaparecido el tirano, las obras se añejaron de inmediato”*¹⁹².

Pero este modelo a mediados de la década de los 80 empieza a decaer, pues los contenidos políticos, ya no les interesa a las personas, ya no quieren ver un teatro de denuncia social y política, sino que quieren ver teatro social que muestre al país con una mirada más universal. Y para ello afloraron nuevos dramaturgos que venían con una idea distinta, dejado de lado la representación realista, y pasando a una representación más postmodernista, así deja de lado la dramaturgia como eje central y lo cambia por la puesta

¹⁹¹ Palabras de María de la Luz Hurtado, tomado del sitio http://www.dibam.cl/sitio_seminario/pdf/escenarios_publico.pdf, pág. 82.

¹⁹² Rodríguez, Orlando, “El teatro latinoamericano en el exilio”, extraído de recurso digital http://www.nuso.org/upload/articulos/933_1.pdf, pág. 66- 67.

en escena, dándole este carácter universalista. Todo esto hace que el teatro deje de apelar a una conformación de una memoria individual, y empiece a enfocarse a una colectiva, pues quiere que se forme una identidad chilena en torno a lo sucedido en el régimen autoritario. Para así restituir la memoria negada de un país, restituyendo voz y dignidad al pasado y manteniendo una apertura absoluta hacia el futuro¹⁹³. Dándole paso a una conformación de una memoria nacional colectiva, pero a la vez individual. Y para ello muestra obras que hablan de un sentir nacional, como “La Negra Ester” y otras que nos dicen de manera global lo que ha sufrido la sociedad en el régimen, como lo puede ser el quiebre de las utopías; así se muestra en las obras de Griffero. Por lo cual el teatro hace que la memoria colectiva asegure la identidad a un grupo, y junto con ella la valoración de ese grupo¹⁹⁴.

¹⁹³ Paladini, Ludovica, “Teatro y memoria: los desafíos de la dramaturgia chilena 1973- 1976”, extraído de <http://dspace.unive.it/bitstream/10579/1041/1/Ludovica%20Paladini-Tesis%20doctoral.pdf>. Pág.8.

¹⁹⁴ Edelman, Lucila, “Apuntes sobre la memoria individual y la memoria colectiva”, extraído de <http://historiasenconstruccion.wikispaces.com/file/view/Apuntessobrememoria.pdf>, pág. 4.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes primarias:

Revistas y Diarios

- Dorfman, Ariel, *El teatro en los campos de concentración*, Araucaria, N°6, Madrid, España, 1979.
- Hurtado, María de la Luz y Morel, *Consuelo, Imagen y comportamiento respecto de la actividad teatral y cultural de Santiago*, Apuntes, N° 82, PUC, Santiago, Chile, 1982.
- Hurtado, María de la Luz, *El teatro de Ramón Griffero: del grotesco al melodrama*, Apuntes, n°110, Santiago, Chile.
- García Hurtado, Verónica, *Ramón Griffero: de cinema a cinema*, Revista Nuestra América, N° 7, 2009.
- Gajardo, Jorge, *Es cada vez más difícil conmover al espectador*, Revista Ictus Informa, N°29, mayo 1988.
- Morel, Consuelo, *Líneas de repertorio de la escuela de teatro*, Apuntes, N° 87, PUC, Mayo de 1981.
- Munizaga, Giselle, *Conversando con Domingo Tessier*, Apuntes, N° 87, Universidad católica, Santiago, Mayo, 1981.
- Las Ultimas Noticias, Sábado 5 de marzo de 1977.
- Las Ultimas Noticias, Sábado 12 de marzo de 1977
- Piña, Juan Andrés, *esa vieja novedad*, Apsi, N° 257, Santiago, Chile, del 20 al 26 de junio de 1988.
- Piña, Juan Andrés, *El drama del país*, Apsi, Santiago, Chile, del 20 de septiembre al 3 de octubre de 1987.

- Piña, Juan Andrés, *Teatro de humor y dolor*, Apsi, del 22 al 28 de Junio, Santiago, Chile, 1987.
- Piña, Juan Andrés, *Un recado para el teatro chileno*, APSI, del 13 al 19 de febrero, 1989.
- Piña, Juan Andrés, *La Negra Ester*, Revista Mensaje, N° 377, marzo- abril, Santiago, Chile, 1989.
- Pérez, Andrés, *Un espacio para el quiebre de los sueños*, Apsi, del 2 al 15 de julio, Santiago, Chile, 1985, pág. 48.
- Román, José, *Teatro Independiente: ¿Callejon sin Salida?*, Apsi, del 16 al 29 de diciembre, Santiago, Chile, 1980.
- Salcedo, José Manuel, *El proyecto cultural oficial*, Apsi, Santiago, Chile, del 16 al 31 de octubre de 1979.
- S/N, *Riéndose en la fila*, Apsi, N° 223, el 26 de Octubre al 1 de Noviembre de 1987, Santiago, Chile.
- S/N, *Cinema Utoppia*, El Mercurio, Santiago, Chile, 1985.
- Stephens, David, *El escenario y la vida*, Ictus Informa, N° 20, Julio 1987.

Libros

- Hurtado, María de la Luz, Ochsenius, Carlos, *Teatro Ictus*, Ceneca, Santiago, Chile, 1980.
- Hurtado, María de la Luz, Ochsenius, Carlos, *Teatro La Feria*, Ceneca, Santiago, Chile, 1980
- Hurtado, María de la Luz, Román, José, *Teatro Imagen*, Ceneca, Santiago, Chile, 1980.

- Hurtado, María de la Luz, Ochsenius, Carlos, *Taller Investigación Teatral (TIT)*, Ceneca, Santiago, Chile, 1980.
- Hurtado, María de la Luz, Ochsenius, Carlos, *Seminario Teatro chileno en la década de los 80*, Ceneca, Santiago, Chile, 1980.

Obras de Teatro

- *Tres Marias y una Rosa*, en Benavente, David. *Teatro Chileno*. Ediciones ChileAmerica – CESOC, segunda edición enero 2007, Santiago.
- “*Los payasos de la Esperanza*”, Osorio, Raúl, Lom ediciones, 2010.
- “*Las Brutas*”. Radrigán, Juan.
- Griffero, Ramón, *Cinema Utopia*, en www.Griffero.cl
- Pérez, Andrés, *La Negra Ester*, Gran Circo Teatro.

Sitios Web

- <http://www.youtube.com/watch?v=3T1hZhu6Fm8>

Fuentes Secundarias:

Artículos y Libros

- Agosin, Marjorie, *Narraciones en un tapiz: Tres Marías y una Rosa*, extraído de http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/10/aih_10_3_039.pdf.
- Edelman, Lucila, *Apuntes sobre la memoria individual y la memoria colectiva*, extraído de <http://historiasenconstruccion.wikispaces.com/file/view/Apuntessobrememoria.pdf>.
- Cánovas, Rodrigo, *Lihn, Zurita, Ictus, Radrigan Literatura chilena y experiencia autoritaria*, Flacso, Santiago, Chile, 1986.

- Arreche, Araceli Mariel, *Teatro e identidad. Violencia política y representación estética: Teatro x la identidad 2001- 2010*, extraído de http://parnaseo.uv.es/Ars/stichomythia/stichomythia11-12/pdf/estudio_11.pdf
- Benavente, David. *Teatro Chileno*. Ediciones ChileAmerica – CESOC, segunda edición enero 2007, Santiago.
- Bravo, Anne, *El Mercurio: un discurso sobre la cultura (1958- 1980)*, Ceneca, Stgo, Chile, 1986.
- Brunner, José Joaquín, *Un espejo trizado*, Flacso, Santiago, Chile.
- Contardo, óscar, García Macarena, *La Era Ochentera*, Ediciones B, Santiago, Chile, 2005.
- De la luz Hurtado, María. *Transformaciones del teatro chileno en la década del 70* Extraído de www.memoriachilena.cl
- Garcés, Mario, et. al. *Memorias para un nuevo siglo: Chile, miradas a la segunda mitad del siglo XX*, Lom ediciones, Santiago, Chile, 2000.
- Garretón, Manuel Antonio, et. Al, *Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile*, Fondo Cultura Económica, Chile, Santiago, 1993.
- González Fajardo, Gabriela, *Haciendo Memoria: Historia de la compañía de teatro la memoria*, Universidad de Chile, Santiago, Chile, 2010.
- Rojo, Grinor, *Muerte y resurrección del teatro chileno 1973- 1983*, Ediciones Michay, Madrid, España, 1985
- Halbwachs, Maurice, *Fragments de la memoria colectiva*, Revista Cultura Psicológica, año 1, N°1, Mexico, 1991.
- Méndez Reyes, Johán, *Memoria individual y memoria colectiva: Paúl Ricoeu*”, Agora, N°22, año 11, Trujillo, Venezuela, Julio- Diciembre, 2008.

- Lechner, Norbert y Guell, Pedro, *Construcción social de las memorias en la transición chilena*, extraído del recurso digital <http://www.cholonautas.edu.pe/memoria/lechnerguell.pdf>.
- Olivares Torruella, Pedro, *La marginalidad en el teatro de Juan Radrigán*, extraído de <http://unb.revistaintercambio.net.br/24h/pessoa/temp/anexo/1/261/215.pdf>.
- Rivera, Anny, *Transformaciones culturales y movimiento artístico en el orden autoritario. Chile: 1973- 1982*, Ceneca, Santiago, Chile, 1983.
- Rodriguez, Orlando, *El teatro latinoamericano en el exilio*, Nueva sociedad, N° 58, enero- febrero 1982.
- Toro, Alfonso de, *La poética y práctica del teatro de Griffiero: lenguaje de Imágenes*, extraído de http://www.uni-leipzig.de/~detoro/sonstiges/poetica_practica_griffiero.pdf.

Tesis

- Buddemberg, Elisa Fernández, et.al, *Ramón Griffiero y Alfredo Castro: la avanzada del teatro chileno*, Universidad Diego Portales, Facultad de Comunicaciones, Chile, Santiago, 2007.
- Coimbra, Ludmila Scarano, *QUEBRA-CABEÇA: O TEATRO PÓS-MODERNO DE RAMÓN GRIFFERO*, extraído de http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/1843/ECAP798GP3/1/disserta_o_ludmila_scarano_coimbra.pdf.
- Montesinos, Maritza Molina, *Teatro del Oprimido: una herramienta de intervención social*, extraído de <http://cybertesis.uach.cl/tesis/uach/2005/ffm722t/doc/ffm722t.pdf>.

- Paladini, Ludovica, *Teatro y memoria: los desafíos de la dramaturgia chilena 1973-1976*, extraído de <http://dspace.unive.it/bitstream/10579/1041/1/Ludovica%20Paladini-Tesis%20doctoral.pdf>.
- Rau, Monica, *60 años memoria gráfica del teatro nacional chileno*, Universidad de Chile, Santiago, Chile, 2006.
- Romero Agliati, María José, *La negra Ester: una propuesta estética para el teatro chileno*, facultad de estudios superiores de la Universidad de Laval, departamento de Literatura, Québec, 2006.

Revistas

- Córtez Bazaes, Erika, *El gran circo teatro: una nueva forma de expresión*, Revista Chilena de Semiótica, N°3, Universidad de Chile, 1988, Santiago, Chile.
- Jurado, María Cristina, *Veinte años y un día*, Caras, N° 394, Santiago.

Sitios Web

- www.griffero.cl.

Entrevistados:

- Griffero, Ramón. Dramaturgo.
- Poblete, Roberto. Actor Universidad Católica y diputado.
- Ramírez, Rosa. Actriz Gran Circo Teatro.

- Sembler, Willie. Actor y director.
- Valenzuela, Loreto. Actriz Universidad Católica.
- Vidiella, Tomás. Actor Universidad de Chile.