



**Continuidades y Discontinuidades en la Historia del Teatro Musical en Chile a partir del
Golpe de Estado Cívico Militar de 1973 (1958-1990)**

Alfonso Enrique Rojas Mondino

Facultad de Artes, Universidad Academia Humanismo Cristiano

Licenciatura en Artes

Dr. Pablo Salvador Berrios González.

19 de julio 2022

©2022, Alfonso Enrique Rojas Mondino.

Se autoriza la reproducción total o parcial, con fines académicos, por cualquier medio o procedimiento, incluyendo la cita bibliográfica que acredita al trabajo y a su autor.

Dedicada a mi hija, Antonia Rojas Becerra, en la que veo reflejado todo mi amor por el Teatro Musical que humildemente he logrado traspasarle y el orgullo que siento al ver la pasión que entrega en su proceso de formación teatral.

“Tengo la convicción que será una gran actriz Chilena”.

Agradecimientos

A Carolina Tavié Jiménez, una gran mujer que me acompañó en este hermoso proceso, a la cual le doy mi más profundo y sincero agradecimiento por toda su ayuda, su paciencia y su incondicional amistad, sin su enorme apoyo este proceso de investigación habría sido más difícil.

A mi hermana mayor, Sandra Rojas Mondino que siempre me entregó su apoyo en este proceso académico.

A mis compañeros de universidad, Patricia Soto, Marcos Cerda y su esposa Corina, por su impagable apoyo en este proceso que sin duda formaron una parte importante en la culminación de esta Licenciatura.

Los consejos de quién me guio en esta investigación lo que fue clave a la hora de corregir lo mejorable. Mis reconocimientos en esta materia para el Dr. Pablo Salvador Berrios González, por sus críticas, correcciones y sugerencias.

Por último, quiero agradecer y dar un reconocimiento a la Dra. Claudia Cattaneo Clemente, por su incondicional apoyo y cariño entregado en todo el tiempo de este maravilloso proceso.

Resumen

La continuidad del teatro musical chileno se puede afirmar que comienza con solidez, en el año 1958 cuando se presenta en Chile la obra de teatro musical de creación nacional. *¡Esta Señorita Trini!*, de Luis Alberto Heiremans y Carmen Barros, instaló el género teatral musical en el país dando paso a la más importante obra de teatro musical presentada en 1960. *La Pérgola de las Flores* de Isidora Aguirre y Francisco Flores del Campo, la cual se mantuvo en escena por muchos años. Todo este éxito se vio violentamente interrumpido por el Golpe de Estado Cívico-Militar de 1973, marcando por la fuerza la discontinuidad para el teatro musical chileno debido a la censura cultural impuesta por la Junta Militar, dando paso a un nuevo concepto teatral en Chile, importando obras con éxitos comprobados en Broadway y Europa, desencadenando la casi nula creación de contenido teatral musical en Chile.

La Negra Ester, en 1988 marcó un hito en Chile, ya que nuevamente y con aromas de democracia se presenta en plena libertad una obra musical con temáticas propiamente chilenas.

La consecuencia que más afectó al teatro musical en Chile, es que producto de las discontinuidades producidas por el Golpe de Estado de 1973 el teatro musical chileno no logró consolidarse como parte de la identidad cultural chilena, dejando solo indicios de que esto existió quedando solo en el recuerdo de las maravillosas producciones que se realizaban donde se podían expresar sin miedo todas las particularidades de la identidad nacional.

Palabras Clave: Dictadura chilena, teatro musical, censura, Identidad cultural

Abstract

The continuity of Chilean musical theatre can be said to have begun solidly in 1958, when the nationally created musical theatre play *¡Esta Señorita Trini!* by Luis Alberto Heiremans and Carmen Barros, established the musical theatre genre in the country, giving way to the most important musical theatre play presented in 1960. *La Pérgola de las Flores* by Isidora Aguirre and Francisco Flores del Campo, which remained on stage for many years. All this success was violently interrupted by the 1973 military coup d'état, forcibly marking the discontinuity for Chilean musical theatre due to the cultural censorship imposed by the military junta, giving way to a new theatrical concept in Chile, importing works with proven successes on Broadway and in Europe, triggering the almost null creation of musical theatre content in Chile.

La Negra Ester, in 1988, marked a milestone in Chile, since once again, and with a taste of democracy, a musical with Chilean themes was presented in full freedom.

The consequence that most affected musical theatre in Chile is that as a result of the discontinuities produced by the 1973 coup d'état, Chilean musical theatre did not manage to consolidate itself as part of Chilean cultural identity, leaving only traces that this existed, remaining only in the memory of the marvellous productions that were made where all the particularities of the national identity could be expressed without fear.

Keywords: Chilean dictatorship, musical theatre, censorship, cultural identity

Tabla de Contenido

Introducción.....	8
1. Historia del teatro musical en Chile	19
1.1 Antecedentes del teatro musical en Chile.....	22
1.2 <i>¡Esta Señorita Trini!</i> de Luis Alberto Heiremans (1958).....	30
1.3 <i>La Pérgola de las Flores</i> , (1960), de Isidora Aguirre y Francisco Flores del Campo.....	37
2. Teatro musical chileno en dictadura	50
2.1 Golpe de Estado de 1973 y sus consecuencias para el teatro musical en Chile.....	51
2.2 Teatro musical en dictadura.....	64
2.2.1 <i>El Hombre de la Mancha</i> (1974).....	70
2.2.2 <i>El Diluvio que Viene</i> (1979).....	76
2.2.3 <i>El Violinista en el Tejado</i> (1981).....	79
2.2.4 <i>La Negra Ester</i> (1988), primera obra musical chilena realizada en dictadura	81
3. Identidad cultural del teatro musical hasta 1990	86
3.1 Identidad cultural.....	87
3.2 Identidad cultural chilena	93
3.3 Identidad cultural del teatro musical chileno.....	98
Conclusión.....	103
Referencias	106

Introducción

La historia del teatro musical en Chile es, en lo que reconoce la historiografía, un asunto “menor” en aquella tradición, pero de igual manera es posible tener en cuenta ciertos antecedentes. Si bien desde fines del siglo XIX se han presentado diversas manifestaciones de creación de teatro musical en el país, incluidas óperas, zarzuelas, operetas y comedias musicales con regular éxito.

En Chile dos obras musicales muy importantes son; *La Pérgola de las Flores* (1960) de Isidora Aguirre y Francisco Flores del Campo y *La Negra Ester* (1988) de Roberto Parra, cuyas recepciones por parte de la crítica y del público las convierten en dos de los más grandes y duraderos éxitos de los escenarios nacionales. Ambas tienen estrecha relación con el género del musical, siendo *La Pérgola de las Flores* una comedia musical por definición. Sin embargo no es la primera experiencia del teatro musical chileno ya que en el veintiséis de abril de 1958 en el Teatro Camilo Henríquez, representada por el prestigioso elenco del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica bajo la dirección de Eugenio Dittborn, se estrena la primera comedia musical chilena llamada *¡Esta Señorita Trini!*, escrita por el destacado dramaturgo nacional Luis Alberto Heiremans y la composición musical de actriz y cantante Carmen Barros.

Con esta puesta en escena se marca un hito para el teatro nacional, siendo la que fundó el camino a lo que sería el género teatral musical en Chile. A poco andar se transforma en un éxito de taquilla, facilitando con ello el camino a otra obra, que sería la más exitosa obra de producción nacional de ese género: la comedia musical *La pérgola de las flores* (1960), transformándose en breve tiempo en un verdadero fenómeno de cultura popular masiva que ocupó todos los espacios que los medios de comunicación ofrecían en aquel tiempo, transformando así, actuación, música, voz y la danza unidas en un fenómeno cultural.

Esta tesis abordará la historia del teatro musical chileno desde el año 1958, año que se considera el nacimiento del teatro musical propiamente nacional con *¡Esta Señorita Trini!*, en relación con la historia política en torno a la dictadura cívico militar que atentó en contra de la libre práctica de expresiones artísticas en el país. Desde este suceso se tomará en cuenta qué sucedió con el teatro musical en plena dictadura militar, así como también cuáles fueron los avances en este género hasta 1990.

El desarrollo del teatro musical era prometedor, ya que la experiencia desde el año 1958 expresaba que esta disciplina debía continuar y marcar precedentes tanto en Chile como en el extranjero, con lo que las expectativas de creación de una identidad cultural musical chilena tenía cimientos sólidos con la experiencia de estas dos obras musicales anteriormente nombradas.

Más adelante en la década de 1970, el circuito teatral estaba integrado por unas diez compañías que llegaban a un público restringido. En los primeros años de la década, y respaldado por el gobierno de la Unidad Popular, las compañías teatrales vivieron un gran desarrollo, entre ellas destacan ICTUS¹, Compañía de los Cuatro², El túnel³ y Aleph⁴. Junto a estas, la escena teatral de todo el país se pobló de conjuntos aficionados formados por estudiantes, trabajadores, intelectuales; cuyo objetivo primordial era el de expresar su propia visión de mundo con un nuevo lenguaje. Todo esto fue abruptamente terminado el 11 de septiembre de 1973, ya que el Golpe de Estado cívico-militar que acabó destituyendo al gobierno de la Unidad Popular, encabezada por su presidente Salvador Allende Gossens (1908-1973), significó el cese de las funciones de todos los

¹ La compañía de teatro ICTUS se fundó en 1955 y estaba conformada por alumnos del tercer año de actuación del Teatro Ensayo de la Universidad Católica (TEUC).

² Compañía de teatro chilena, originaria de Concepción, creada el año 1960, por los hermanos Héctor y Humberto Duvauchelle y Orietta Escámez, el nombre del grupo se debe a que inicialmente la compañía se había planificado con la integración del tercer hermano Duvauchelle, Hugo, quien falleció prematuramente.

³ La compañía de teatro El Túnel, en 1971, formada por personas ligadas al teatro de la Universidad de Chile.

⁴ La compañía de teatro Aleph nació a fines de la década de 1960, por iniciativa de un grupo de estudiantes del Instituto Nacional y del Liceo 1 de Niñas.

espacios teatrales producto del régimen dictatorial que la Junta Militar, encabezada por el general Augusto Pinochet Ugarte, instaló por la fuerza, dejando toda expresión artística en la más absoluta incertidumbre producto de este fenómeno y con esto frenando el crecimiento del desarrollo del teatro musical chileno.

Después de un año de apagón cultural, la gran significación de la importación de contenido teatral fue para evitar las posiciones extremas, entre las discrepancias políticas y buscar la armonización entre empresarios y trabajadores con el fin de facilitar el desarrollo económico industrial de país. Es por esto que el Gobierno Militar promueve un nuevo movimiento cultural y patrocina puestas en escena traídas desde el extranjero, dentro de estas, se estrena en el Teatro Municipal de Santiago en 1974, uno de los musicales más destacados a nivel internacional, la comedia musical *El Hombre de la Mancha*, basado en una adaptación libre del libro *El Ingenioso Hidalgo don Quijote de Mancha*, de Miguel de Cervantes Saavedra. En sus roles protagónicos estuvieron, José María Langlais (Cervantes-Don Quijote), Alicia Quiroga (Aldonza-Dulcinea) y Fernando Gallardo (Sancho Panza). Otros ejemplos de esto, es el estreno en Chile en el año 1977 del musical *El Violinista en el Tejado*, y su reestreno en 1981, el cual fue dirigido por Fernando González y protagonizado por José María Langlais y Gladys del Río. Además en 1979 aparece en la escena teatral nacional, el musical, *El Diluvio que Viene*, protagonizado por Mónica de Calixto, Marcelo Hernández, Gladys del Río, Ramón Núñez, entre otros.

Dado estos antecedentes, es posible plantear una relación entre contexto político cultural con el desarrollo del teatro musical en Chile y que estaría dado por el cruce del teatro y la modernización. En este sentido podríamos plantear que anterior a 1973 el teatro musical cumple una función de representación de la modernización, mientras que posterior a 1973 el teatro musical es parte integrante de esa modernización. Tomando esta reflexión en cuenta nos resulta importante

relevar de qué manera el Golpe de Estado cívico militar de 1973 repercutió en la concepción y elaboración de una tradición del teatro en Chile.

Por ello es que como hipótesis en esta investigación proponemos que el Golpe de Estado cívico militar en Chile provocó que las artes teatrales se fisuraran, afectando el desarrollo del teatro musical, lo que trajo como consecuencia una transformación en este género teatral en ciernes, que lo lleva desde la representación de la modernización de mediados del siglo XX, hacia un proceso de modernización cultural.

Como objetivo general se propone establecer los cambios que se produjeron en el teatro musical chileno desde el Golpe de Estado de 1973 a partir de las consecuencias y el impacto que trajo para este género teatral en Chile. Para cumplir con esto, disponemos de tres objetivos específicos, los cuales son:

1. Evidenciar las consecuencias que trajo el golpe cívico militar de 1973 al estancamiento del género del teatro musical hasta 1990.
2. Señalar la situación del teatro musical en Chile durante la dictadura militar.
3. Evaluar las dificultades en la creación de la identidad cultural chilena en el teatro musical hasta la llegada de la democracia a Chile, en 1990.

Para desarrollar esta investigación, se propone la elección de un marco teórico que nos servirá de directriz para desarrollar el teatro musical en vínculo con el contexto político-social con el fin de dilucidar las consecuencias del golpe cívico militar indujo en el teatro chileno, específicamente en el teatro musical. Los conceptos considerados en este marco teórico, consecuentemente, son: teatro musical; teatro musical bajo la dictadura; identidad cultural del teatro musical hasta 1990.

Para el primero de ellos, Julio Garrido Letelier (2016) nos indica que a fines del siglo XIX, se inicia en Estados Unidos una forma teatral que por primera vez integra las artes escénicas en un

mismo nivel: “el musical”, donde la danza, la música y la actuación conforman un todo inseparable, y se ejecuta en igualdad de condiciones en función del argumento. El género musical nace como un resumen de la *ópera*⁵ y la *opereta*⁶, así como un importante elemento de los *espectáculos revisteriles*⁷ y de *burlesque*⁸, *los minstrel*⁹ y el jazz. Asimismo Stacy Wolf (2011) habla sobre la orientación claramente comercial tras la realización de este tipo de espectáculos, los musicales han alcanzado un nivel artístico y de influencia sobre la cultura estadounidense, probablemente superior a la de cualquier otra forma de arte.

Por otro lado, Martín Farías Zúñiga (2014), expresa que el musical es una forma teatral en que la música adquiere un rol preponderante que, dependiendo del género, puede ser una comedia o un drama. Si bien un montaje puede tener una presencia importante de elementos sonoros, cuando hablamos de musical se establece una distinción significativa, las canciones, los actores que las interpretan, etc.

Para el segundo de los conceptos, teatro musical bajo la dictadura, tomamos en cuenta la perspectiva de Grínor Rojo (1983), quien expresa que durante la época del régimen dictatorial buena parte de la producción teatral en Chile es producción “inauténtica”, ya que de maneras diversas surge y circula un tipo de teatro inserto en las directrices del esquema socio-económico que se empezó a implantar en nuestro país desde el 11 de septiembre de 1973 y que no representaban una aspiración de índole nacional o que estuviera inserta en los problemas específicos del país.

⁵ Obra dramática y musical en la que los actores se expresan mediante el canto, acompañados por una orquesta.

⁶ Obra operística de dimensiones o pretensiones modestas, generalmente de carácter frívolo o burlesco y que se desarrolla en ambientes populares y elegantes al mismo tiempo.

⁷ Subgénero dramático de la comedia que se desenvuelve en un tipo de espectáculo que combina música, baile y, muchas veces, también breves escenas teatrales o sketches humorísticos o satíricos.

⁸ *Espectáculo* de variedades que mezcla elementos del vodevil, el cabaret y el striptease.

⁹ Show también conocido como *minstrelsy*, era un espectáculo americano creado hacia finales de los años 1820, en el que aparecían cantantes, bailarines, música y gags cómicos interpretados en sus orígenes por actores blancos que se pintaban la cara de negro.

María de la Luz Hurtado (1983) también aporta en esta perspectiva el concepto llamado *El teatro del régimen militar* que posiciona entre los años 1974 y 1988 y que lo utiliza para caracterizar la promoción en Chile de montajes ya presentados con gran éxito en Broadway, además de compañías de “café-concert” que utilizaron elementos y recursos como el show y el espectáculo de cabaret.

Para el tercero de nuestros conceptos, identidad cultural en el teatro musical chileno hasta 1990, recogemos la definición de Grínor Rojo (2006), sobre la identidad cultural para quien esta, tanto en su nivel individual como en el colectivo, no deben ni debieran ser vistas como entidades abstractas y ajenas al quehacer cotidiano de los seres humanos, sino que muy por el contrario, debe considerarse como parte constituyente esencial de cada individuo en la medida que es en ellas donde la persona hoy adquiere un lugar en el mundo y esta se define de acuerdo a los parámetros culturales, científicos, económicos y tecnológicos prevalecientes en un determinado período histórico.

Por otro lado, Juan Andrés Piña (2014), posiciona la identidad cultural como un conjunto de manifestaciones socioculturales, creencias, tradiciones, símbolos, costumbres y valores, que les provee a los individuos pertenecientes a una comunidad un sentido de pertenencia y comunión con sus pares.

A partir de lo anterior es que planteamos que el teatro musical chileno, con aspectos muy diversos, establece su identidad propia en la forma de su dramaturgia, la inclusión de la danza, la música como un todo con el fin de lograr mediante un argumento sólido un sistema de valores y creencias que den firmeza a las tradiciones históricas propias de una identidad nacional para ser representadas, que exprese los ritos, las costumbres o los comportamientos de una comunidad.

La identidad cultural en este sentido, sirvió como elemento de unión dentro de los grupos artísticos, ya que permitió un desarrollo de un sentido de alianza hacia el teatro musical y las

comedia musicales y con esto los protagonistas de la representación hacen parte de ellos las complejas técnicas que se necesitan para lograr la ejecución de esta disciplina teatral.

Ahora bien, reconocemos las investigaciones precedentes sobre la historia del teatro musical en Chile a través del trabajo de Martín Farías Zúñiga (2014), quien establece que el origen del teatro musical chileno se encuentra a mediados de la década de 1950 cuando surgen algunos creadores nacionales que demuestran la inquietud por montar espectáculos musicales. Ellos son Raúl Aicardi con su obra *Mapulai de* 1954 y Rodolfo Soto con *Y... a veces estudiamos* del año 1956.

Farías plantea que desde el momento en que se anunció la realización de estas obras se generó expectación por conocer la que podría ser la primera comedia musical chilena. Sin embargo, el resultado de ellas no fue del todo satisfactorio a ojos de la crítica. Un par de años después de estas experiencias se estrena la primera comedia musical chilena llamada *¡Esta Señorita Trini!*, en 1958, escrita por el destacado dramaturgo nacional Luis Alberto Heiremans. Con esta puesta en escena se marca un hito para el teatro nacional, siendo la que fundó el camino a lo que sería el género teatral musical en Chile, facilitando con ello el camino a otra obra, que sería la más exitosa obra de producción nacional de ese género: la comedia musical *La pérgola de las flores* (1960).

El investigador y editor, Julio Garrido Letelier (2016), nos dice que la gran mayoría de las obras dentro del género del musical están determinadas por las características de su creación, la que no es producto de la inspiración individual, sino que se realiza a través del trabajo colectivo. Sin embargo, las figuras sobre las que gravita toda la creación siguen siendo las del libretista y el compositor, y *¡Esta Señorita Trini!*, no es la excepción, ya que, desde el anuncio de la preparación de la obra, el foco de la prensa estuvo puesto sobre Heiremans y Barros. Sobre la génesis y

desarrollo de la idea, Carmen Barros, muy conocida en el ambiente artístico teatral de la década del cincuenta por su seudónimo Marianela, además de componer la música para este musical, el autor le dio el papel protagónico de esta puesta en escena.

La Universidad de Santiago de Chile en el *Proyecto Centenario de Isidora Aguirre* (2019, en línea), nos indica que el 09 abril de 1960 se estrenó en la Sala Camilo Henríquez de Santiago la comedia musical *La pérgola de las Flores*, el trabajo más conocido de Isidora Aguirre. En el escenario eran más de 35 actores y actrices del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica, entre los cuales destacaban Silvia Piñeiro, Ana González y Carmen Barros, destacándola como la obra chilena más destacada a nivel nacional e internacional.

El escritor Grínor Rojo en la *Muerte y resurrección del teatro chileno* (1983) describe una clara postura sobre el castigo político y la censura general de las artes, donde los militares no tardaron en desplegar un modelo de sociedad extremadamente conservadora y represiva, donde por la fuerza se instauró una dictadura general en el país.

La intervención de las universidades chilenas, que se inicia cuando aún no se desvanecía el olor de la pólvora, es desde ya un indicio claro de la actitud de este gobierno dictatorial que asume el poder en septiembre de 1973 con respecto a lo que muy pronto habría de calificarse como una cultura obsoleta (Rojo, 1983, p. 71).

Después del golpe de Estado de 1973, toda organización cultural dejó de tener un orden normal. El teatro, así como toda la actividad pública del país. Esto está implícito en el texto *Transformaciones del teatro chileno en la década del 70* de María de Luz Hurtado (1983).

En los años de la dictadura militar no existió un gran desarrollo de teatro musical chileno. Andrea Jeftanovic (2008) nos indica que *La pérgola de las flores* gozó de tanta y tan amplia recepción que mucha gente la consideró una apología a la patria y a la identidad chilena. Dentro de

quienes se inclinaron por la interpretación nacionalista y folclórica de la obra, estuvieron algunos militares. Ante los ojos de la Junta Militar y sus cercanos *La pérgola* era una imagen del país, un producto de exportación profundamente chileno y su autora una cultora inofensiva del teatro nacional. Esto confirma la postura de Grínor Rojo (1983) en su texto *Teatro chileno bajo el fascismo*, quien describe como la irrupción del pronunciamiento cívico militar deja una vacante del teatro chileno y se ocupa por producciones de índole especialmente comercial traídas en su mayoría desde el extranjero.

La Biblioteca Nacional de Chile (2002), destaca a la *Negra Ester*, de Roberto Parra (1971) como la primera presentación de teatro musical en dictadura la que fue estrenada el 9 diciembre de 1988 por la compañía Gran Circo Teatro, con dirección de Andrés Pérez, esto sucede posteriormente a las elecciones del 5 de octubre de 1988 donde la opción “NO” fijó el fin de la dictadura militar.

Bajo el aspecto de la Identidad Cultural, Jorge Larraín (2014) enuncia que con la dictadura se entra en una etapa de crisis aguda, aparece una fractura interna en la identidad que todavía no sana del todo. Hay que reconocer que fuertes resistencias en la identidad nacional se habían ya producido con la llegada al poder de la Unidad Popular. Pero si bien el gobierno de Allende dividió al país políticamente y elevó los niveles de hostilidad y agresividad entre partidarios y adversarios, lo que dificultó un sentido de fraternidad compartida.

Asimismo, Rojo (2006), propone sobre la necesidad que debe existir en la sociedad chilena, instancias de reflexión crítica de parte de los individuos, para de esta manera construir, si es que ya existe una débil institucionalidad al respecto, fortalecer en su caso, un desarrollo democrático tanto a nivel estatal como individual, que permita al ciudadano ser partícipe directo de las decisiones que afectan a sus propias vidas. Ejerciendo la permanente crítica sobre aquellas nociones

en que la ciudadanía tendrá una participación activa en las instancias de deliberación democrática, al mismo tiempo que le permitirá tener una perspectiva analítica de largo alcance sobre cuáles son los alcances históricos que han tenido nociones como identidad y nación, por nombrar algunos, y de esta manera comprender cuáles son los verdaderos alcances que hoy tiene la globalización y los avances científicos y tecnológicos que la acompañan en lo que respecta a la identidad cultural.

A partir de lo señalado con anterioridad, proponemos que la metodología de investigación para la presente tesis se basa en la recopilación cualitativa de antecedentes históricos chilenos, mediante una línea de tiempo producida por hechos políticos-sociales-culturales. Para esta investigación se indagará en la historia del teatro musical y la comedia musical chilena en su punto de origen, desde el año 1958, año que se considera el nacimiento del teatro musical en Chile, pasando por el Golpe de estado cívico militar y la representación teatral musical en dictadura en el país, hasta la llegada de la democracia en 1990, a partir de la interpretación y revisión de material bibliográfico y hemerográfico.

Esta tesis se divide, por tanto, en tres capítulos. En el primero de ellos, que lleva, por título “Historia del teatro musical en Chile”, se tratarán los orígenes históricos de este género teatral a partir de las condiciones en las que surge el teatro musical y comedias musicales propias de factura chilena, posicionando el arduo proceso que los dramaturgos nacionales pasaron desde que la idea llega a sus mentes hasta la materialización de estas. En este sentido se revisarán los fracasos y los aciertos desarrollados por la escena teatral musical en Chile, en su proceso de conformación.

Para el segundo capítulo, “Teatro musical chileno en Dictadura”, se analizará el periodo que comienza el 11 de septiembre de 1973, año que en Chile se produce el Golpe de Estado cívico militar, a partir de las condiciones en las que se desarrollaron las actividades culturales y particularmente, el teatro musical. Aquí se releva el ingreso de espectáculos internacionales con

gran éxito en el extranjero y con características claramente comerciales, con el fin de entregar entretenimiento en la expectativa de desarrollar una nueva forma de cultura teatral.

En el último capítulo, titulado “Identidad cultural del teatro musical chileno hasta 1990”, hablaremos sobre la identidad cultural del teatro musical en Chile, que evidentemente fue afectada por las consecuencias de los hechos políticos-sociales sucedidos entre 1973 y 1989. No obstante, la mayoría de los argumentos que tematizan la identidad cultural están marcados por la destrucción de la producción teatral con raíces nacionales y de las instituciones preexistentes las cuales se vieron restringidas de la libertad de expresión y de reunión de espectáculos teatrales producidos por la dictadura que marcó un gran deterioro en la identidad del teatro musical chileno, no permitiendo que tuviera un desarrollo fructífero, ya que la censura impuesta por la dictadura cortó la masificación en Chile de este género teatral, no permitiendo que esta disciplina no lograra posicionarse con solidez incluso después de la llegada de la democracia en Chile, calificándola como un género menor del teatro nacional.

Capítulo 1: Historia del Teatro Musical en Chile

En este capítulo hablaremos del teatro musical la cual es definida por la “RAE” como un género teatral o cinematográfico y que son representaciones realizadas por artistas en teatros o cine en las que incluyen música, bailes y danzas con la finalidad de proyectar una historia que puede ser de ficción o de la vida real. (23.ª Edición, 2014, en línea)

El teatro musical, más allá de esta definición, puede ser caracterizado a partir de ciertos elementos concurrentes. Por un lado, el tipo de argumento se presenta a partir un motivo que regularmente ofrece en el final de la historia un aprendizaje. En este mismo ámbito, el protagonista de la historia siempre triunfa sobre el antagonista, dejando a los espectadores generalmente felices con el desenlace de la obra. Por otro lado, los elementos formales se organizan en torno a una música pegadiza, vestuarios llamativos y, eventualmente, efectos especiales. Estos últimos encuentran sus raíces en las producciones burlescas y operetas en las que a la ambientación y escenografía cobran un valor importante para obtener los mejores resultados en las presentaciones al público.

Históricamente, los orígenes de la comedia musical se encuentran en el trabajo del compositor francés Hervé¹⁰, a quien se le atribuye el desarrollo de la opereta, junto a la labor de otros compositores que produjeron muchas operetas populares a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX. Las traducciones llegaron a los escenarios de Londres y Nueva York y presentaron a la gente del mundo del teatro musical. Se cree que el primer espectáculo de este tipo que realmente

¹⁰ Louis-Auguste-Florimond Ronger, llamado Hervé, fue un compositor, autor dramático, actor, cantante, director de escena y director de teatro francés.

se originó en los Estados Unidos y fue el musical *The Black Crook*¹¹, que se estrenó en Nueva York en 1866 (musicals, 1998). Se entiende que estas primeras operetas allanaron el camino para el desarrollo de la comedia musical como se la conoce hoy.

A principios del siglo XX, la comedia musical comenzó a surgir como una forma específica de arte y desarrolló una sensación más virtuosa y patriótica con la que el público estadounidense podría relacionarse más fácilmente. Esto se debió en gran parte al trabajo de George M. Cohan¹², quien escribió la conocida canción *Give My Regards to Broadway*¹³, entre muchos otros. Siguiendo las primeras creaciones de Cohan, el género prosperó a medida que compositores como George Gershwin¹⁴ e Irving Berlin¹⁵ contribuyeron con sus obras.

La comedia musical continuó creciendo en popularidad durante el resto del siglo XX. Artistas como Rogers y Hammerstein¹⁶, Andrew Lloyd Webber¹⁷ y Bob Fosse¹⁸ dejaron su huella

¹¹ *The Black Crook* es considerada la primera obra, de teatro musical, que responde a las características actuales de un "libro musical". El libreto es de Charles M. Barras (1826 - 1873) La historia es una comedia romántica melodramática fáustica (*Fausto*, de Johann Wolfgang von Goethe)

¹² Actor y director de cine estadounidense, Conocido en la década anterior a la Primera Guerra Mundial como "el hombre que poseía Broadway", se le considera el padre de la comedia musical estadounidense.

¹³ Esta canción fue escrita para el musical de Broadway de 1904 *Little Johnny Jones*, en el que el personaje principal le canta esto a un amigo que está a punto de navegar de regreso a Estados Unidos, en busca de pruebas que exculpen a Johnny del crimen del que se le acusa.

¹⁴ Músico estadounidense nacido en el año 1898 en el neoyorquino barrio de Brooklyn; revolucionó la historia de la música por ser el primero (y uno de los pocos) que conjugó las formas sinfónicas con elementos de la música popular y de jazz

¹⁵ Músico estadounidense nacido en el año 1898 en el neoyorquino barrio de Brooklyn; revolucionó la historia de la música por ser el primero y uno de los pocos que conjugó las formas sinfónicas con elementos de la música popular y de jazz

¹⁶ Richard Charles Rodgers fue un compositor estadounidense que vivió entre 1902 y 1979. Oscar Greeley Clendenning Hammerstein II fue un letrista, productor y director de musicales que vivió entre 1895 y 1960. Cada uno tenía alrededor de 900 canciones en su haber, además de otros logros notables, muchos de los cuales se lograron en su colaboración como el equipo de composición de Rodgers y Hammerstein.

¹⁷ Andrew Lloyd Webber, conocido como el Barón de Sydmonton, es un compositor británico se ha convertido en uno de los compositores teatrales más renombrados de finales del siglo XX con obras que se han mantenido con gran éxito tanto en Broadway como en el West End londinense.

¹⁸ Bailarín y director estadounidense fue uno de los grandes impulsores de la comedia musical en Broadway y el cine, gracias a musicales como *Cabaret* (1972), *Chicago* (1975) y *All That Jazz* (1979). Su estilo, donde un gran grupo de bailarines se mueve como una unidad al mismo tiempo que ejecutan diferentes pasos, ha pasado a la historia.

en el género. En 2022, la comedia musical sigue siendo la forma más popular de producción teatral en Estados Unidos. (Spiegato, 2020)

En el primer subcapítulo, abordaremos los antecedentes del teatro musical en Chile, se relatarán los primeros intentos de creación de teatro musical, lo cual no es muy distante de la trayectoria de otros países en lo que se refiere a los musicales. Se observará la estricta relación que existe entre la opereta, la zarzuela con el teatro musical, tomando en cuenta las condiciones en las que surge el teatro musical propias de factura chilena, posicionando el arduo proceso que los dramaturgos nacionales pasaron desde que la idea llegó a sus mentes hasta la materialización de estas.

En el segundo subcapítulo nos referiremos en detalle a la primera obra de teatro musical chilena que tuvo un reconocimiento tanto del público como de la crítica, que en el año 1958 da sus primeros pasos en los escenarios nacionales. Nos referimos a *¡Esta Señorita Trini!*, de Luis Alberto Heiremans y Carmen Barros, que después de un arduo tiempo de preparación, ensayos y trabajo de montaje escénico, logra una gran convocatoria del público expectante y con ello se establece que fue la que fundó el camino a la más grande producción nacional en lo que se refiere a la comedia musical chilena.

En el tercer subcapítulo nos referiremos a *La Pérgola de las Flores* de Isidora Aguirre y Francisco Flores del Campo, la comedia musical más destacada en Chile que, desde su estreno en el año 1960, marcó una tendencia exitosa lo que permitió plantear que el formato musical debía continuar y logró mediante la crítica especializada que se transformara en uno de los pilares fundamentales para el afianzamiento de este género, que se mantuvo durante años dando un

valorado prestigio a la comedia musical y con esto conquistar e integrarse a la tradición teatral chilena hasta el año 1973.

1.1 Antecedentes del teatro musical en Chile

La historia teatral musical de Chile no es muy distante de la de otros países latinoamericanos que toman las experiencias realizadas en el extranjero, ya que a principios de siglo está en búsqueda de su propio estilo mientras que se alterna con producciones del repertorio universal, teniendo como modelo referencial en sus inicios a las operetas y zarzuelas que a principios de siglo imperaban en la escena nacional.

La opereta surge a mediados del siglo XVIII en Italia y se reconoce a este género por primera vez de forma independiente en París alrededor de 1850. *El Dictionnaire de la musique moderne*¹⁹ afirma que este término tiene una larga historia y que Wolfgang Amadeus Mozart²⁰ fue uno de los primeros que usó la palabra opereta con desprecio, ya que lo definió como una forma de "ciertos abortos dramáticos", esas composiciones pequeñas atestadas de sandeces en las que solo se hallan composiciones frías y letrillas de comedias sin argumento que trascienda. (Opereta, 2022)

Con el pasar del tiempo, la tesis sobre el significado de la opereta ha cambiado y varía según la experiencia histórica musical de cada país con el género. Actualmente, se utiliza a menudo para referirse a piezas que se asemejan a las composiciones en un acto de Offenbach²¹ en contraste

¹⁹ Compendio histórico sobre la música moderna desde el siglo IV y especialmente en relación con la escuela flamenca.

²⁰ Compositor versátil y compuso obras para cada uno de los géneros musicales principales para la época, incluyendo la sinfonía, la ópera, el concierto para solistas y la música de cámara.

²¹ Jacques Offenbach, Compositor y violoncelista francés de origen alemán. La opereta francesa tiene en Offenbach a su representante más universal.

con sus composiciones de larga duración, “opéra-bouffe”²². Offenbach inventó esta forma de arte en respuesta a las leyes opresivas del gobierno francés en torno a la puesta en escena de obras que eran más grandes que un acto o contenían más de cuatro caracteres (Opereta, 2022).

Samuel Claro (1969) dice que desde el estreno en Chile de *El Engaño Feliz* de Rossini, en 1830, no pasaría año sin que una compañía italiana de ópera llegara hasta nosotros y centralizara a su alrededor todo cuanto constituía la inquietud “artística y social” (p. 3-4). La llegada de la ópera italiana a Chile despertó toda clase de sentimientos entre el público, las mujeres se sentían identificadas con las heroínas y los hombres con los galanes de la época. El apasionamiento lírico afectó las costumbres y los salones aristocráticos de Santiago; aquellos que solo admitían en su seno a los miembros del cabildo del siglo XVIII, se abrieron de par en par a los artistas. El entusiasmo degeneró en locura y hasta se pidió la enseñanza obligatoria del italiano. En realidad, este es un fenómeno que afecta por igual a toda América Latina.

Otra disciplina de mucha importancia en el desarrollo del teatro musical es la zarzuela, la que es definida por Víctor Pagan (2003) como un género vivo que refleja, de forma teatral y divertida, muchos aspectos de la vida española. Este género lírico nació en Madrid, Villa y Corte, como unión de todo lo español, principalmente de sus personajes, fiestas, costumbres, anécdotas y literaturas. Sin embargo, el mayor valor de las numerosas joyas que componen su catálogo lo sigue constituyendo la música de sus populares compositores.

El género de la zarzuela se caracteriza por tener en sus argumentos partes habladas y cantadas con mucha energía, compartiendo su época de más gloria con la ópera, el teatro en prosa

²² Género de ópera que nació en el siglo XIX en Francia, estrechamente relacionado con Jacques Offenbach, quien produjo una gran cantidad de obras en el Théâtre des Bouffes Parisiens.

y en verso en el siglo XIX y posteriormente, con el cinematógrafo en el XX. En este sentido, Pagán describe que:

La zarzuela sorprende por la vitalidad de su expresión artística, reflejada en las obras de compositores como Joaquín Gaztambide (1822-1870), Emilio Arrieta (1823-1894), Francisco Asenjo Barbieri (1823-1893), Manuel Fernández Caballero (1835-1906), Federico Chueca (1846-1908), Tomás Bretón (1850-1923), Amadeo Vives (1871-1932), José Serrano (1873-1944), Manuel Penella (1880-1939), Federico Moreno Torroba (1891-1982) o Pablo Sorozábal (1897-1988), entre otros muchos. Todos ellos son maestros indiscutibles de un género lírico que se nutre de músicos de todas partes de España, pero que se desarrolla durante más de un siglo fundamentalmente en Madrid (Pagán, 2003, en línea).

Gracias a los recintos que se crean para este popular espectáculo, como el Teatro de La Zarzuela (1856) y el Teatro Apolo (1873-1929), ambos en Madrid, la zarzuela empieza a crecer y da pie a que importantes compañías líricas realicen numerosas giras por España y América, difundiéndose por todos los países de habla hispana y llegando a millones de espectadores que la acogen con entusiasmo. En términos de recepción, para unos fue la recreación de los distintos tipos de la sociedad, para otros el recuerdo lejano de la tierra abandonada por la aventura americana o el obsequio de la “Madre Patria”.

Según la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (2020), la zarzuela tiene sus lejanos orígenes en las obras cantadas de Pedro Calderón de la Barca²³, con música de Juan de Hidalgo²⁴, en el Palacio de la Zarzuela —“pequeña zarza”— en las proximidades de Madrid a fines del siglo XVII. Un paso posterior se encuentra en las adaptaciones de los dramas burlescos italianos traducidos al español que realiza Ramón de la Cruz²⁵, con música de compositores italianos o italianizantes, en los coliseos madrileños a fines del siglo XVIII. Hacia la primera mitad del siglo XIX se escriben las primeras zarzuelas modernas, un nuevo género lírico, con textos y partituras originales repletas de costumbrismo español. Las zarzuelas de estos siglos son divertidas historias que gustan, según el valenciano Antonio Eximeno²⁶, porque el moderno público español tiene buen gusto y disfruta más con el entendimiento del argumento que solo con la pasión de la música. Pagán así describe este fenómeno:

Los españoles gustan sí y con pasión, de la Música en el Teatro, pero no sacrifican el juicio a esta pasión; tienen piezas pequeñas en Música, que sirven de intermedios y justamente presentan dramas en Música, que llaman Zarzuelas, en las cuales se declaman las escenas, y solamente se canta la parte que exige música; esto es, los pasajes en que brilla alguna pasión. [...] se oye y entiende todo el artificio de la fábula, los caracteres, las costumbres, etc., coincidiendo así el placer del oído con la instrucción del entendimiento (Pagán, 2003, en línea).

²³ (Madrid, 1600 - id., 1681) Dramaturgo español. Educado en un colegio jesuita de Madrid, estudió en las universidades de Alcalá y Salamanca. En 1620 abandonó los estudios religiosos y tres años más tarde se dio a conocer como dramaturgo con su primera comedia, *Amor, honor y poder*.

²⁴ Considerado como uno de los mayores exponentes de la música barroca española y, en especial, como el primer creador de ópera y zarzuela en lengua castellana.

²⁵ Ramón de la Cruz un autor muy popular en su época, en 1786 a 1791, llevó a cabo la impresión de una selección de sus obras -66 comedias, zarzuelas y piezas breves- en los diez tomos de su *Teatro*.

²⁶ Eximeno establece una teoría musical original: critica las ideas tradicionales de la música europea, rechaza su fundamento matemático y afirma la originalidad de la música, lenguaje de los sentimientos originado por el instinto.

La zarzuela tiene dos manifestaciones importantes: el género breve o chico, el que se presenta a través de obras con personajes populares de Madrid en un solo acto, propio del “teatro por horas”; y las más grandes o grandes zarzuelas, que son obras en varios actos próximas a la ópera grande. Pero en este género lírico también se distinguen las obras por el argumento; están las de tema madrileño, con su lenguaje castizo, que son las más típicas, entre ellas *La verbena de la Paloma*, *Agua, azucarillos y aguardiente* y *La Revoltosa*, que también incluye obras extensas como *Doña Francisquita* y *La Chulapona*; las regionales son las más costumbristas o folclóricas *La del Soto del Parral*, *La rosa del azafrán* y *La patria chica* y las de opereta más de ámbito europeo, *La Generala*, *La canción del olvido* y *Bohemios*.

La zarzuela como todo género evoluciona y cambia según los gustos de sus espectadores; en el siglo pasado se destacaron obras con gran aceptación como *Jugar con fuego* (1851) o *El dúo de la Africana* (1893), mientras que hacia el cambio de siglo el público se entusiasma con otras más cercanas al *vaudeville*²⁷ como *La gatita blanca* (1907) o *La Corte de Faraón* (1910).

La zarzuela ya popularizada se difunde entonces a través de la radio, el cine y el disco, llega a todos los ámbitos del mundo de habla hispana como signo de identidad nacional. Por todo esto, conocer hoy en día las piezas artísticas del género lírico español significa descubrir una bella y divertida expresión artística, un perfume de España y lleva a la zarzuela a su máxima expresión.

En Santiago, se presentaron zarzuelas españolas en su formato grande desde 1857 y la zarzuela chica, en un solo acto, desde 1886. Estos espectáculos se ofrecían inicialmente en el teatro del cerro Santa Lucía, conocido como Teatro de la Zarzuela, y después de 1900 se sumaron los

²⁷ Comedia frívola, ligera y picante, de argumento basado en la intriga y el equívoco, que puede incluir números musicales y de variedades.

teatros Santiago, Politeama, Edén, Variedades y Apolo, Roma, Almagro y Cariola. El Teatro Municipal de Santiago, quedó reservado para las grandes óperas. (Chilena. M, 2020)

La Biblioteca Nacional de Chile (2021) establece que la inmensa revolución que desató el género favoreció el surgimiento de gran cantidad de zarzuelistas criollos. La zarzuela no requería de grandes medios económicos para su montaje como la ópera, por lo cual muchos teatros en las ciudades pudieron contar con estos espectáculos. Las primeras compañías de zarzuela chilenas fueron fundadas por José Jarques²⁸, y luego por el español Pepe Vila²⁹, quien desarrolló una exitosa y larga carrera en nuestro país. Muchas canciones que pasaron a ser parte del cancionero urbano latinoamericano provienen, en efecto, de alguna zarzuela, como ocurrió con "El cóndor pasa" de Perú o "Alma Llanera" de Venezuela, alrededor de 1913. La zarzuela incluso ejerció una importante influencia sobre el teatro en virtud de su poder comercial, según opinaba el dramaturgo chileno Antonio Acevedo Hernández³⁰. A este respecto, Orrego Salas plantea:

En los países latinoamericanos la zarzuela pronto se impregnó de las inquietudes políticas y sociales de la población, incorporando así temáticas que resistían el naciente imperialismo norteamericano. Sin embargo, la zarzuela fue muy criticada por los intelectuales contemporáneos, llegando a afirmar que se trataba de "neocolonialismo cultural", fomentado por las clases altas, que lo consideraban vulgar (Orrego, 2021, pp. 45-46).

²⁸ José Jarques además de ser un conocido compositor y profesor de música, era director de la Rondalla del "Centro Aragonés" de Valencia, entre otras.

²⁹ Pepe Vila, el monopolizador de la risa La Lira chilena

³⁰ El precursor del teatro social chileno reflejó en sus obras la cruda realidad de los marginados, a partir de su propia experiencia vital. Aunque se autodefinía solo como "un carpintero muy aficionado a leer", su producción se extendió con éxito al periodismo, la investigación y el cine.

La zarzuela fue blanco de las críticas de ciertos grupos conservadores, como las señoras de la Liga Católica³¹ que se declaraban escandalizadas con sus “atentados a la moral” y los desórdenes públicos que se desencadenaban durante las funciones, interrumpidas a veces por enfrentamientos y gritos. (Chilena. M, 2020)

Algunas zarzuelas creadas en Chile fueron *El Pasaporte* (1865) de Guillermo Blest Gana, *Una victoria a tiempo* (1880) con música de Eustaquio Guzmán, *Ir por lana* (1887) de Alfredo Irarrázaval, *La Redención de Chile* (1883), de Guajardo, *Tila* (1893) y *El amor de un loco* (1893), ambas de Francisco Caldara, entre otras que pasaron a formar parte de un destacado repertorio nacional.

Con los éxitos de las operetas y zarzuelas, a mediados de la década de 1950 en Chile surge en algunos creadores nacionales la inquietud por montar espectáculos musicales. Uno de los intentos tempranos en este ámbito lo realiza Raúl Aicardi (1954), quien escribe y dirige el drama musical *Mapulai*³². La obra abordaba el tema de la usurpación de tierras del pueblo mapuche y las problemáticas humanas que esta situación genera. La elección de esta temática tenía como objetivo presentar “un asunto netamente chileno”, según lo establece la revista Ecran:

“Mapulai” es un drama musical, el primero en su género estrenado en nuestros escenarios. De ahí que la realización de esta obra significa un serio aporte en el desarrollo teatral chileno. [...] Como a la novedad de la técnica se añadió la búsqueda de inspiración en nuestras fuentes autóctonas, el esfuerzo es doblemente digno de aplauso. “Mapulai” cuenta el drama de nuestros mapuches que, allá en la

³¹ La Liga Católica, también llamada Santa Liga, La Liga o la Santa Unión, fue un movimiento político armado de carácter católico de las Guerras de religión de Francia, cuyo objetivo era imponer el catolicismo como única religión y eliminar el protestantismo de Francia.

³² *Mapulai* (1954), primer intento fallido de un musical chileno.

región austral de Chile, asisten a la desintegración de su propiedad. [...] Uno de los valores positivos de la representación de “Mapulai” lo constituyó la música de Tito Ledermann. El joven compositor chileno acusó gran talento y extraordinaria sensibilidad. Supo captar muy bien el ritmo de la música mapuche, haciendo de cada melodía una verdadera creación. Hubo momentos en que los fondos musicales resultaron realmente sobrecogedores (Ecran, 1954, p. 20).

Sin embargo, la valoración de la obra está dada en gran medida porque este era un primer intento en el teatro musical más que por la calidad del montaje en sí. Como todo primer intento, la puesta en escena de *Mapulai* acusó variados problemas en su montaje, pero aun así, no difíciles de resolver. Uno de ellos fue la dificultad para entender la letra de las canciones interpretadas por los coros y los solistas. Esta falla debilitó el argumento pues, no pudiendo comprender el contenido de las palabras cantadas, se perdió parte de la historia. Tomando en cuenta que existen muy pocos antecedentes de la obra *Mapulai*, de igual forma se puede establecer que representa un primer esfuerzo por el desarrollo del teatro musical en Chile.

Dos años más tarde, en el ámbito de la comedia, Rodolfo Soto (1956) crea la obra de teatro musical titulada *Y... a veces estudiamos*³³, con letra de Ariel Arancibia y la música fue desarrollada por Tito Ledermann. Debido a la mala experiencia que tuvo *Mapulai*, desde el momento en que se anunció la realización de esta nueva obra musical se generó expectación por conocer la que podría ser la primera comedia musical chilena exitosa (Farías, 2014). Sin embargo, el resultado no fue del todo satisfactorio, ya que a ojos de la crítica Soto no contaba con un elenco profesional sino más

³³ *Y... a veces estudiamos* (1956), segundo intento fallido de un musical chileno.

bien un grupo de jóvenes aficionados que podían tener las mejores intenciones, pero que no estaban en condiciones de cumplir con la alta expectativa que se generó en torno al montaje.

De la obra *Y... a veces estudiamos* hay muy pocos antecedentes que nos den una apreciación más detallada sobre este montaje. En el proceso de esta investigación solo se encontraron comentarios que, sin muchos detalles, nos dio una idea muy vaga de lo que fue esta puesta en escena. Su escritor, Rodolfo Soto, da ciertas luces sobre este asunto:

He escrito y dirigido también la comedia “Y A VECES..., ESTUDIAMOS”, en el Teatro Municipal, y reeditado los Clásicos en Estados Unidos, teniendo como actor principal a Mario Moreno, "Cantinflas", amén de diversos programas de televisión. El buen éxito lo grado por sus presentaciones ha motivado contratos para España, Francia e Italia, por la temporada 1966 (Soto, 1966, p. 147).

1.2 *¡Esta Señorita Trini!* de Luis Alberto Heiremans y Carmen Barros (1958)

¡Esta señorita Trini!, escrita por Luis Alberto Heiremans y Carmen Barros, se estrenó el veintiséis de abril de 1958 en el Teatro Camilo Henríquez bajo el patrocinio del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica, en el cual participó un elenco de actores y actrices consagrados como Diana Sanz, Ana Reeves, Julio Jung, Gloria Münchmeyer, Catalina Guerra, entre otros, todos ellos bajo la dirección artística de Carmen Barros, quien además encarna a la protagonista de la obra. Barros, cuando vuelve a Chile después de un periplo por Nairobi, Kenia, llega con la inquietud de realizar una obra musical para lo cual le comenta a su grupo de amistades sobre esta idea que rondaba por su cabeza, encontrando apoyo inmediato y con eso se gesta la idea que llevaría a los escenarios nacionales a *¡Esta Señorita Trini!* Las palabras de Barros son ilustrativas del origen de esta obra:

Yo había vivido fuera de Chile bastante tiempo y en el año 57 volví a Chile ya para instalarme de nuevo. Entonces dentro de mi círculo de amistades estaba Luis Alberto Heiremans, Eugenio Dittborn, Bernardo Trumper, etc., toda la gente del Teatro de Ensayo. Pero en ese momento yo todavía estaba muy aferrada a mi carrera operática, acababa de tener un cambio de destino entonces todavía no estaba muy segura de lo que quería hacer. Pero un día conversando con Tito Heiremans, en nuestros círculos que salíamos bastante, nos reuníamos en diferentes partes, de repente yo le digo: ¿Por qué no hacemos una comedia musical? [...] Y ahí nació Esta Señorita Trini. La trabajamos todo el verano del 58 y se la pasamos en el verano a los mandamases del Teatro de Ensayo que eran Eugenio Dittborn, Alfredo Celedón y Bernardo Trumper. Se la leímos y quedaron muy encantados, entonces dijeron: esta es la obra que se va a hacer para iniciar el año (Barros, citada en Farías 2014, p.151).

Desde esa conversación, el trabajo del montaje comenzó de inmediato y para esto de encargo la dirección musical al maestro Miguel Ángel Castro. Con él y en conjunto con los destacados artistas que lograron realizar el montaje, consiguieron que la obra fuera considerada como la que llevó la comedia musical a un estatus profesional y fundó del género teatral musical en Chile.

¡Esta señorita Trini!, es una comedia de sutil humor y fina factura, que ironiza y se burla de un matrimonio burgués adinerado que quiere tener un lugar en la alta sociedad capitalina. Para lograr esto, obligan a su hija Trini a casarse con un francés. Sin embargo, ella está enamorada de Gérard, sin saber que se trata del mismo hombre. El contexto está ambientado en la ciudad de Santiago de 1912, época de un patriarcado dominante en el que aún no existía el voto femenino y

la concepción sobre la mujer estaba asociada a las labores domésticas y al “deber ser” con la familia y la sociedad. Un ejemplo de esta concepción está relatado en siguiente fragmento de la obra de Heiremans:

EMILIANA.- Hay, hay, hay, hay que casar a la niña. No hay que esperar que se ciña a las leyes del amor.

SIXTO y EMILIANA.- Hay que casar a la niña. No hay que esperar que se ciña a las leyes del amor.

EMILIANA.- (A Sixto.) Pero no nos distraigamos, hay que hacer lo posible para que la niña e case con ese joven. Todo el mundo dice que es un buen partido. Imagínate, la pica en Flandes, casarla con un francés, con un francés. ¡Qué compensación para lo que vivimos en el chorismo de este país!
(Heiremans, 2002, p, 135-165).

En estas tres líneas de textos, se puede observar las intenciones de Emiliana y Sixto para lograr que la Trini se case con el “Francés”, no importándoles en lo absoluto la opinión de ella y menos la importancia de sus sentimientos o lo que quiera para su futuro, ya que solo quieren obtener un estatus social a costa de la felicidad de la Trini, siendo considerada por sus padres como una niña tonta. En contraste con esto, en las siguientes líneas de la obra, se puede ver que Trini tiene profundos ideales en el amor:

TRINI.- A propósito de ese francés que mi papá invitó, ese con quien quieren casarme. Comenzaron a decirme que sin hombre la vida e un martirio. Y qué se yo cuánta cosas más. ¡Cómo si no lo supiera!

EULOGIO.- ¿El amor? Pero, ¿cómo? Cuenta. ¿Quién es él? ¿Dónde lo conociste?
¿Quién te lo presentó?

TRINI.- Nadie. No lo conozco.

EULOGIO.- ¿Y estás enamorada?

TRINI.-Sí.

EULOGIO.- Me encanta el amor. Es tan poco exigente.

TRINI.- Me sentí tan turbada cuando él me miró, que entré en la primera tienda que encontré. Era la cordonería Del Siglo. Creo que pedí agua de rosas. (Ríe.) Me dijeron que no era farmacia y, mirando, por la vitrina pedí cintas, hilos, vuelos... (Heiremans, 2002, p, 135-165).

Estas líneas dejan en claro que la Trini es una señorita con altas expectativas en su creencia en el amor verdadero que ella deseaba, por lo mismo es tan inocente que se enamora a primera vista de Gerald de la Falaise, un completo desconocido sin saber que era el mismo hombre con el cual pretendían obligarla a casarse solo por el bien de la familia. Carmen Aída Barros Alfonso, al componer las canciones de *¡Esta Señorita Trini!*, y al ser producida como una comedia musical, hizo grandes esfuerzos para incluir una gran orquestación para las canciones de los personajes principales con un despliegue de música incidental en vivo para los interpretes que durante el desarrollo del argumento dan vida a estas 17 piezas musicales: “Obertura”, “Menú”, “Hay que casar a la niña”, “Sin hombre”, “Iba yo temprano”, “Final 1er acto”, “Tango ruso”, “Canción de Gérard”, “Por vez primera”, “Final 2ndo acto”, “Entreacto”, “¡Esta señorita Trini!”, “Canción de los apellidos”, “Mi corazón necesita vacaciones”, “Soy Susana y no Zenobia”, “Final 3er acto”, y “¡Esta señorita Trini! - Despedida”. Como plantea Martin Farías (2018), en relación a la música de *¡Esta Señorita Trini!*:

Carmen Barros compuso las canciones de la obra que fueron luego interpretadas en vivo por el elenco junto con los pianistas Pedro Mesías y Diego García de Paredes,

que dieron vida a la música con la inusual instrumentación de dos pianos y recurre a un ensamble de ocho instrumentistas incluyendo violín, violonchelo, contrabajo, flauta, trompeta, oboe, teclado, percusión, más un pequeño coro y los actores y cantantes principales. La interpretación y los arreglos de gran calidad y en vínculo con las narraciones y pequeñas representaciones de diálogos que antecede cada canción permiten ingresar a la trama de la obra de forma muy efectiva (Farías, 2018, p. 167).

Las armonizaciones musicales ejecutadas por los 10 músicos llevaron a *¡Esta Señorita Trini!*, a un gran nivel de representación, ya que los músicos, actores y los coros hicieron disfrutar a los espectadores en toda su magnitud, con una dramaturgia entretenida que mantuvo a todos los espectadores pendientes de su desenlace durante toda la obra.

Julio Garrido Letelier (2018), al escribir sobre *¡Esta Señorita Trini!*, es claro en su mirada y pone el acento en la obra que por muchos años prácticamente no fue considerada en las páginas dedicadas a la música ni al teatro chileno, dejando esta producción casi en la oscuridad al no brindarle la cobertura que merece:

La historia no ha tratado con la misma bondad a *¡Esta Señorita Trini!*, estrenada el veintiséis de abril de 1958 en el Teatro Camilo Henríquez, por el prestigioso elenco del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica bajo la dirección de Eugenio Dittborn, pese al impacto que consiguió tener en su momento [...] Desde el día de su estreno, la crítica la calificó como un éxito, y eso se vio reflejado en su vital temporada, presentándose todo el año 1958 nada menos que ocho veces por semana a sala llena, y logrando convocar a una cantidad de público sin precedentes. Se entiende entonces que los investigadores concuerden en considerar a *¡Esta señorita*

Trini!, como la obra que inicia la exploración del teatro musical en Chile (Garrido, 2018, p. 11-12).

Juan Andrés Piña (2014) es claro en decir que las experiencias anteriores en intentos de presentar obras de teatro musical se vieron enfrascadas en los típicos problemas de montajes en que los argumentos escritos no se veían reflejados en las puestas en escena y dejaban ver problemas de dirección teatral. Es por esto que, aunque menor desde el punto de vista de su dramaturgia, *¡Esta Señorita Trini!*, fue particularmente significativa porque fue la primera que tuvo éxito según la crítica y el público del género teatral musical en nuestro país.

Para Martín Farías (2014) esta obra constituye el hito fundacional en el género de comedia musical, título que sin duda debe aplicarse a *¡Esta Señorita Trini!* ya que puso sobre la escena nacional el nuevo género a un nivel profesional, con reconocimiento del público y la crítica y con repercusiones en propuestas posteriores, refiriéndose al trabajo de Isidora Aguirre. En este sentido es posible preguntar por qué muchas veces nuestra historiografía musical insiste en enfocarse en las grandes obras, las más reconocidas como piezas únicas sin antecesores ni sucesores, omitiendo todas las otras obras que fueron parte de un engranaje fundamental para el desarrollo de un género.

Del mismo modo, el triunfo de *¡Esta señorita Trini!*, propició el desarrollo de otros espectáculos musicales más de corte comercial basados en experiencias del extranjero. Un ejemplo de esto ocurre al año siguiente de su estreno, en 1959, cuando Miguel Frank³⁴ dirige el montaje

³⁴ Miguel Frank fue director, abogado y dramaturgo chileno. Nacido el 27 de Marzo de 1920 en Santiago, destacó por su incursión en el género musical en producciones cinematográficas nacionales. También creó el primer “teatro de bolsillo” en Chile.

Eso que llaman el novio, adaptación de *The Boyfriend*³⁵ del inglés Sandy Wilson³⁶. El montaje estaba protagonizado por Carmen Barros, que ya había ganado un prestigio en este ámbito gracias a su participación en *¡Esta señorita Trini!* El prestigio de Barros, había trascendido en el ambiente teatral musical, esto debido a la versatilidad con que ella se presentaba en los escenarios, el cantar, bailar y actuar la hacía marcar una importante presencia en los escenarios nacionales, ya que no es habitual contar con una actriz con tantas capacidades histriónicas.

Llevar a escena “Eso que llaman el novio” no es tarea fácil. Pocos precedentes hay en nuestro teatro de comedias musicales y es necesario entonces que actores se improvisen en cantantes y viceversa, a la vez que cantantes y actores deben improvisarse en bailarines. No es justo, pues, exigir demasiado. [...] Carmen Barros es la actriz indicada para este tipo de pieza. Actúa y canta con una voz muy apropiada para la comedia musical. Da simpatía y gracia a su Polly Browne [nombre del personaje que interpreta], y sus números se constituyen en los más logrados (Ecran, citado en Farías 2014, p.156).

El ocho de enero de 2020 la Biblioteca Nacional, entrego la Orden al Mérito Artístico y Cultural Pablo Neruda a Carmen Barros, destacada actriz, cantante de jazz, de música popular y de ópera chilena. Además, es profesora de percepción actoral, dicción y proyección vocal, directora de teatro y *regie* de ópera, además de ser la creadora de la primera comedia musical nacional *¡Esta*

³⁵ “The Boy Friend”, estrenada en 1953, fue el gran éxito de la carrera teatral del Sr. Wilson. Funcionó durante más de cinco años en Londres y tuvo una racha respetable de 485 funciones en Broadway.

³⁶ Compositor y letrista, nostálgico y melodioso creador de musicales de la década de 1920 en Estados Unidos y Londres.

señorita Trini! (1958). El reconocimiento fue entregado por su contribución a las artes escénicas nacionales como actriz, cantante, docente y pionera del teatro musical chileno.

1.3 *La Pérgola de las Flores*, (1960), de Isidora Aguirre y Francisco Flores del Campo

Para hablar de *La Pérgola de las Flores*, es imposible no exponer sobre la vida y obra de Isidora Aguirre, una de las más destacadas escritoras y dramaturgas chilenas.

Aguirre fue una de las figuras más sobresalientes del teatro chileno del siglo XX, en su vida escribió más de treinta obras. Fueron cincuenta años de trabajo artístico en que se encargó de desarrollar proyectos para enlazar la popularidad y su preocupación por los temas sociales y una constante búsqueda de la identidad chilena.

Isidora Aguirre alcanzó una destacada popularidad gracias a su obra *La Pérgola de las flores*, comedia musical estrenada en 1960 y que se ha podido disfrutar tanto en vivo, la televisión y en sus primeros años en el cine. Este enorme éxito de cierta forma opacó otros trabajos de Isidora Aguirre, Aguirre fue además benefactora de la formación de muchas generaciones de grupos teatrales, no solo como docente, sino también como gestora del desarrollo teatral en provincias.

Isidora Aguirre nació en 1919, hija de un ingeniero y de la pintora María Tupper Huneeus, y desde muy temprano recibió una educación centrada en las artes. Antes de dedicarse al teatro, trabajó como escritora e ilustradora de libros infantiles y cursó estudios de trabajo social y de dirección cinematográfica.

Sus comienzos en la dramaturgia se remontaron a 1952, Hugo Miller la motivó para producir sus primeros trabajos teatrales, como *Carolina* y *La Dama del Canasto*. Sin embargo, con el tiempo, su trabajo creció hacia una obra más profunda y comprometida, que buscaba reflejar y cuestionar en toda su magnitud la situación social del país. En esta línea de teatro social se inscriben sus obras *Población Esperanza*, coescrita con el novelista Manuel Rojas, *Los Papeleros*, *Los que*

van quedando en el camino y Retablo de Yumbel, todas ellas basadas en hechos reales y escritas a partir de un largo trabajo de investigación. En un trabajo documental similar, Aguirre compuso numerosas obras de historia tradicional, como es el caso de *La leyenda de las tres pascualas*, *Diálogos de fin de siglo*, *Manuel*, sobre la legendaria figura de Manuel Rodríguez, estrenada en octubre de 1990 y *¡Lautaro!*, uno de sus más grandes éxitos de taquilla.

Isidora Aguirre escribió adaptaciones teatrales y varias novelas, lo que la llevo a ser considerada entre los candidatos al Premio Nacional de Literatura, en virtud de sus cualidades literarias y su trabajo teatral y su posición de mujer pionera en la promoción de la dramaturgia nacional. Isidora Aguirre falleció en Santiago, el 25 de febrero del 2011, a los 91 años de edad. (Memoria Chilena, 2020)

La Biblioteca Nacional de Chile (2021) indica que la idea original sobre escribir de un mercado de flores fue Domingo Tessier³⁷, quien hacia el año 1956 le propuso al director Eugenio Guzmán³⁸, al compositor Francisco Flores del Campo³⁹ y a la dramaturga Isidora Aguirre componer una comedia musical sobre esa temática. La idea no se llevó a cabo en aquel entonces debido a que Isidora Aguirre no se sentía preparada para asumir ese importante desafío. Durante los siguientes años, el argumento se les encargó a otros dramaturgos, como Sergio Vodanovic⁴⁰ y Santiago del Campo⁴¹; incluso se intentó en el año 1958 que fuera presentada por el Teatro Experimental de la Universidad de Chile, pero nunca se consiguieron resultados definitivos.

³⁷ Domingo Tessier fue un dramaturgo, actor y profesor de teatro. Nacido en Punta Arenas el 13 de Agosto de 1918, Tessier se convirtió en un ícono de la dramaturgia nacional: fue uno de los fundadores del Teatro Experimental de la Universidad de Chile (TEUCH), que debutó en 1941.

³⁸ Director Artístico de la Pérgola de las Flores en 1960.

³⁹ Francisco Flores del Campo (1907-1993) es considerado uno de los compositores más importantes de música chilena.

⁴⁰ Fue un abogado, periodista, dramaturgo, guionista de diversas telenovelas.

⁴¹ Escritor chileno que dio las primeras letras de *La Pérgola de las Flores*.

Hasta que, por fin, en enero de 1959 el Teatro Ensayo de la Universidad Católica, dirigido por Eugenio Dittborn⁴², toma la decisión de montar una comedia musical y con la música ya compuesta por Francisco Flores del Campo⁴³, con lo que se recurrió nuevamente a Isidora Aguirre para que escribiera el argumento definitivo, quien esta vez accedió. La dirección artística le fue concedida a Eugenio Guzmán.

La Pérgola de las Flores es considerada por muchos la obra teatral y musical más importante en la historia del país, ya que incluyó el contenido social en su trama por medio de la exposición de hechos, supuestamente, acaecidos en las primeras décadas del siglo XX. Isidora Aguirre escribió una trama que intentó plasmar la identidad urbana chilena de aquel entonces. Este trabajo de Aguirre no fue fácil, ya que en *Conversaciones con Isidora Aguirre* de la escritora, Andrea Jeftanovic, (2008), versa que:

El texto de *La pérgola de las flores* fue un encargo. ¿Cómo se inició ese proceso? Luego del estreno de mi comedia *Carolina* (1955), alguien sugirió que escribiera una comedia musical con la historia de la llamada “pérgola de las Flores”, con dirección de Eugenio Guzmán y actuación de Alicia Quiroga (lo menciono porque creo que la sugerencia se debió al éxito que obtuvimos con la comedia *Carolina*) y la música de Francisco Flores. Para mí —que en ese año 1956 tenía tan solo obras en un acto—, eran palabras mayores. No conocía, por no atraerme, el género musical. Tampoco me pareció tentador el tema de esta venta de flores que, antes de ser trasladada junto al río Mapocho, estaba en el centro de Santiago, en la Alameda

⁴² Abogado y Director del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica de Chile.

⁴³ Compositor, instrumentista y actor chileno, considerado uno de los compositores más relevantes de la música popular chilena del siglo XX.

frente a la Iglesia de San Francisco. Así, no acogí la sugerencia. Pero a Francisco Flores le gustó la idea y buscó un autor para el texto. Después de dos años de intentos fallidos, la propuesta volvió a mí. Eugenio Dittborn, que presidía el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica, lo envió a convencerme de que me encargara del texto, para el cual compondría él nuevas canciones. Esa vez, acepté el desafío (Aguirre, citada en Jeftanovic, 2008, p. 172).

El trabajo de composición de esta obra tomó más de un año. La música de Flores del Campo fue eminentemente popular, a pesar de la formación ilustrada, académica y universitaria del compositor. Bajo el estilo de comedia musical y desde la vista de un contenido histórico, su intención final fue dirigirla al público masivo. Por ello sus melodías son simples y pegajosas, con personajes fácilmente identificables con lo cotidiano.

Aguirre, con mucho desgano acepto el desafío de escribir *La Pérgola*, sabía que sería un arduo trabajo, que su situación familiar le haría muy complejo dedicarse por completo a este trabajo, ya que la dedicación a la crianza de su hija menor no le permitiría dedicarse por completo, su motivación aunque lejos de lo vocacional, era el dinero que ganaría con este trabajo y no era menor la situación económica que ella pasaba en esos momentos. Andrea Jeftanovic (2008), destaca en su escrito que:

Después de la anterior negativa, ¿qué te llevó a aceptar? Varias razones. Ese año, a inicios de 1959, había estrenado obras de larga duración (*Las pascualas*, *Dos más dos son cinco* y *población Esperanza*); por lo tanto, me sentía más capaz de aceptar el reto, aunque seguía sin inspirarme el tema. Lo otro que pesó en mi decisión fue que el montaje se realizaría con la dirección de Eugenio Guzmán y el elenco del Teatro de Ensayo. Confiaba plenamente en el apoyo de Guzmán. No solo lo admiraba como director, él conocía y amaba el género musical. Por otra parte, no

dejó de extrañarme que Dittborn, director del Teatro de la Católica, recurriera a nosotros, que pertenecíamos al de la Universidad de Chile, habiendo cierta competencia y quizá una sana rivalidad entre los teatros universitarios. Y, por último, la otra razón: los problemas económicos por los que atravesaba mi pequeña familia: ¡Pancho Flores me aseguró que ganaríamos cada uno dos millones de pesos...! Casi enseguida me arrepentí, y mucho, de haber aceptado [...] Empecé la escritura con desgano. Cuando nació mi hija Carole, en mayo de 1959, aumentaron las dificultades. Tenía que alternar la crianza con la escritura, con el agravante de que se trataba de una obra impuesta, cuyo tema no me atraía. Pero pronto aprendí a no desconcentrarme con las interrupciones. Mis hijas mayores, que me ayudaron mucho con los dos chicos, me quitaban de enfrente la máquina de escribir y me ponían la recién nacida al pecho, luego se la llevaban y me devolvían la máquina (Aguirre, citada en Jeftanovic, pp. 172-173).

El dificultoso camino lleno de tensiones y frustraciones que Isidora soportó durante el tiempo que le llevo escribir *La Pérgola*, sin duda marcó su vida, el arrepentimiento de haber aceptado este desafío rondaba por su cabeza y la hacía perder la motivación de seguir en el proyecto, ya que recibía contantes presiones para que su trabajo fuera excelente, que tenía la obligación de escribir un argumento que se destacara en la escena y resultara un negocio lucrativo para los gestores de este proyecto, lo cual queda explícito en las palabras de Jeftanovic:

Bernardo Trumper, que además de escenógrafo pertenecía a la dirección del Teatro, lejos de animarme, me prevenía con una sonrisa maligna: “Tu comedia tiene que ser genial, porque va a resultar tan cara, que de no serlo no la podremos montar...”. La verdad es que con las dificultades que enfrenté al iniciar la escritura, llegué a sentirme poco menos que acosada. Como lo hacía a contrapelo, cumpliendo una

obligación, escribirla me tomó cerca de un año, más que ninguna otra de mis obras. Si logré crearla fue en parte gracias a mi tesón y a mis conocimientos de técnica del drama (la que tuve que emplear a falta de inspiración), pero, sobre todo, gracias a la sabia asesoría de Eugenio Guzmán (Aguirre, citada en Jeftanovic, p. 173).

Fue así como el 9 de abril de 1960, luego casi un año y de varios meses de ensayo y preparación, se logró el tan anhelado estreno de *La pérgola de las flores* en la sala Camilo Henríquez. El papel principal, Carmela, fue representado por Carmen Barros, destacándose en el elenco figuras como Anita González, Silvia Piñeiro y Hernán Letelier. Esa primera función, exhibida para las propias floristas que ya estaban instaladas en un terreno cercano al río Mapocho, fue el inicio de un verdadero fenómeno teatral y musical, plasmado en la representación constante de la obra durante todo un año, situación nunca antes visto en la historia del teatro en Chile.

El archivo digital de la Universidad de Santiago (2019), demuestra que la obra narra la lucha que dieron las pergoleras de Santiago por no perder su tradicional lugar de trabajo, la pérgola de las flores, ubicada en la alameda justo afuera de la Iglesia San Francisco, pero también la llegada de Carmela, una joven campesina que arribaba a la ciudad de Santiago en pleno proceso de urbanización y modernización. Así, “La pérgola” mostraba el contraste entre la cultura del campo y la capital, una aristocracia que imitaba los modos de la clase alta europea, los vicios de la clase política que dirigía las transformaciones de la ciudad y el país y los personajes populares del centro de Santiago que se resistían a entregar sus espacios de trabajo que además ya eran parte de su vida. En suma, era una historia de amor, de tradiciones, pero también de negociación entre las clases bajas y las autoridades.

La pérgola alcanzó un éxito inédito e inmediato en el teatro nacional: solo en su primera temporada alcanzó, según el escritor Juan Andrés Piña (2014), novecientas setenta y nueve funciones realizadas. Su elenco recorrió Chile presentando una y otra vez la obra, recuperando la

millonaria inversión que implicaba un montaje que requería a varios músicos, decenas de personas en escena y múltiples cambios de vestuario y escenografía. El Teatro de Ensayo de la Universidad Católica viajó a España, Argentina y México para presentarla, pero además en diversos países elencos locales hicieron sus propios montajes a partir del texto de Isidora Aguirre y la música de Francisco Flores del Campo.

Producto de todo este vertiginoso éxito, *La Pérgola de la Flores*, fue llevada al cine en 1965 por el director uruguayo Román Viñoly Barreto y fue protagonizada por Antonio Prieto, Marujita Díaz y Beatriz Bonnet, en una coproducción entre España, Chile y Argentina. Parte de ella se grabó en el Teatro Colón de Buenos Aires y debido al triunfo que obtuvo la producción cinematográfica, el film obtuvo el primer premio a la mejor película argentina de 1965 y participó en la cuarta versión del Festival Internacional de Cine de Moscú ese mismo año.

Los éxitos obtenidos de *La Pérgola* hicieron que se realizara una adaptación en televisión, la que fue producida por el Consejo Nacional de Televisión de Chile y la Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica de Chile (EAC) para su emisión en Televisión Nacional de Chile en 1977. En esta versión participaron del elenco original Ana González, Silvia Piñeiro, Mario Montilles, Héctor Noguera, Archibaldo Larenas y Mireya Véliz.

Ahora bien, en términos argumentales, la temática propuesta por Isidora Aguirre se remonta al año 1929. No teniendo los acontecimientos una veracidad histórica absoluta, la obra quiso representar un elemento propio del período, consistente en la migración desde el campo a la ciudad que realiza la protagonista, “Carmela”, situación que se expone en el texto con la canción *Yo vengo de San Rosendo*:

CORO.

Carmela, Carmela, llegas a la ciudad
con la cara sonriente, ¡ay, qué felicidad!

CARMELA. Yo vengo de San Rosendo a vivir a la ciudad; allá la vida es muy sana, pero nunca pasa na (Aguirre, 1986).

Mientras “Carmela” llega a Santiago desde San Rosendo, llena de ilusiones por la nueva experiencia que podría vivir, tomando en cuenta y como ella dice, que en su ciudad natal “Nunca pasa na”. Se encuentra con un lugar moderno, lleno de lugares que nunca se imaginó que existían, el caballo no se apreciaba, solo habían autos y gente bonita como ella los consideraba, poco a poco se siente conquistada por magia de la ciudad, demostrando su ingenuidad propia de las personas del campo en comparación con la vida vertiginosa de los santiaguinos.

Por otro lado, debido a las intenciones de la Municipalidad de Santiago para realizar un ensanche en la alameda, en el argumento de la obra aparecen los desacuerdos políticos de las floristas y trabajadores de la pérgola en contra de la autoridad, por este motivo es que los estudiantes universitarios se unen de la causa de las floristas, y dan su apoyo en contra la demolición del lugar, representando así el movimiento estudiantil vivido en aquel entonces expresado en una particular escena cantada:

¡VIVA LA PÉRGOLA!

ESTUDIANTES.

Compañeros, ciudadanos, protestamos con furor contra aquellos malhechores que amenazan de esta plaza su total demolición.

[...]

TODOS. (Con coreografía). -El sindicato de peluqueros.

-Los trabajadores del fisco.

-Los universitarios, altos personeros.

¡Todo Chile entero! Porque la Pérgola...

CORO ESTUDIANTES. (Cantando) ¡Es castiza, es hermosa, es poética y

también original! Es castiza, pintoresca, ¡se declara monumento nacional!

[...]

MUCHACHA. ¿Hay derecho, señores, para demoler la Pérgola?

VARIOS. (Cantando). ¡No! No hay derecho. Porque la Pérgola...

CORO. Es castiza, es hermosa..., etc. TODOS.... ¡se declara monumento nacional!

(Aguirre, 1986).

Asimismo, la postura militante y combativa de las floristas en la defensa de su lugar de trabajo y completamente en contradicción con las posiciones de la clase alta representada por el Alcalde de Santiago, Alcibíades, y su pretendiente, Laura Larraín, viuda de Valenzuela, o la postura de avance hacia el modernismo del personaje “El Urbanista Valenzuela”, dan cuenta de los reales conflictos sociales que vivía Chile.

Bajo la mirada de una escenificación en tono de comedia y una armonización liviana, la obra sirve para comprender la realidad social que vivía Chile, y particularmente Santiago, en las primeras décadas del siglo XX. Esto lo deja muy claro el texto, ya que la postura de las pergoleras al ver que su fuente de trabajo está en peligro no dudan ni por un segundo que deben tomar acciones inmediatas para revertir la compleja situación que las aqueja, con lo cual las floristas y comerciantes que trabajan en la pérgola de San Francisco se unen para organizar un acto revolucionario en contra de la autoridad máxima de la comuna de Santiago y, por qué no, también ir a hablar con el Presidente:

ROSAURA. Como que me llamo Rosaura San Martín,

¡ni una pulgada nos mueven de aquí!

TOMASITO. Aquí dice "proyecto". Y en proyecto se va a quedar.

¡Le hacemos la pelea, qué diablos! ROSAURA. Así se habla, Tomasito.

¡No hay que dejarse atropellar! Estamos en un país libre y tenemos

derecho a "pataleo".

[...]

ROSAURA. ¡Nadie nos viene a atropellar! Si hay que pelear, ¡peleamos!

CHARO. (Hablando). ¡Eso es, mi alma!

ROSAURA. ¡Nos fuimos, miércales!

(Cantando.) Qué les parece si vamos

a hablar con el Presidente.

[...]

CORO.

aunque nos cueste la vida,

no la podemos perder.

Aunque nos cueste la vida,

la vamos a defender.

[...]

ROSAURA. ¡Yo me voy pa La Moneda a gritar como una loca!

RAMONA. Yo me quedo con mis santos y con el credo en la boca.

TOMAS. Al primer demoledor ¡yo lo mato de un chopazo!

CHARO. ¡Llamen a los estudiantes! (Aguirre, 1986)

A pesar de todos estos conflictos que representa la canción antes mencionada, en medio del desarrollo del argumento nace una bella historia de amor entre Carmela y Tomasito. Carmela una niña ingenua e inocente por su falta de experiencia en las relaciones amorosas se siente conquistada de inmediato por Tomasito. Incluso antes de la llegada de Carmela, Ramona, uno de las pergoleras, dice que la Carmela será “¡Una que se va a perder! Esas huasas novedosas, en cuanto llegan a la capital, dan al tiro un paso en falso” (Aguirre, 1986). Poco después de su entrada, el ambiente

romántico fluye ampliamente entre Tomasito y Carmela, el que es tan fuerte que el huaso Tomasito no duda en dedicarle una canción para ella:

TOMASITO. Pero ahora tengo un campito en Limache y ahí me pienso radicar: vivo de la agricultura.

CARMELA. Limache..., ¿eso es pa'l norte?

TOMASITO. Le gustaría. Es bien asoleado.,

No como para allá pa'l sur, que uno se llega a amohosar con tanta lluvia.

CANCIÓN

TOMASITO. Tengo mi rancho en el cerro, entre un sauce y un rosal.

Tengo mi perro el Fortuna y mi caballo alazán.

Tengo un arroyo que canta cuando me riega el trugal,

pero no estoy muy contento pues no tengo a quién amar.

[...]

TOMASITO. Ya lo sabe, entonces.

CARMELA. ¿Qué cosa?

TOMASITO. No tengo dueña. Así es que estoy pensando en casarme.

CARMELA. (Para sí). Esa fue indirecta... (A él). Claro, pues. Ya tiene edad.

TOMASITO. Y situación.

CARMELA. Y situación.

TOMASITO. Cuando la vi llegar a la Pérgola,

¡más deseos de casarme me entraron!

CARMELA. ¡Huy! ¿Tan de repente? (Aguirre, 1986)

Esta historia de amor en el argumento se ve amenazada directamente por las intenciones del artista Don Carlucho, Carmela reacciona con una curiosidad juvenil que la hace sentir

sensaciones que nunca había sentido en lo que se refiera a la atracción física por un hombre, debido su inexperiencia y se transforman rápidamente en muestras de inocencia romántica y sexual. Al entrar al taller de Carlucho, Carmela anda curiosa y asombrada al ver los cuadros de arte moderno, mientras su madrina “da vuelta un desnudo contra la pared” (Aguirre, 1986) y le avisa que no le consienta nada a Carlucho. Pero él la seduce con facilidad y en la canción refleja que se siente “hipnotizá”. “Habla bonito,” dice Carmela, recordándonos de su evaluación inicial de las maneras de los hombres urbanos, “pero poco se le entiende” (Aguirre, 1986).

Con las palabras de Carlucho, Carmela empieza a ver los aspectos lascivos de la ciudad. La canción al final, cantada por una prostituta entre un coro de borrachos bajo un farol y además en tono menor, refuerza esta imagen. Entonces, esta aproximación lasciva e inocente muestra un contraste clave entre lo urbano y lo rural. El encuentro con Carlucho se opone directamente a él con Tomasito, el interés romántico principal de Carmela. En contraste, Tomasito, quien también es del campo, y su amor para Carmela se presenta de una manera más simple y sincera con el fin de formar una familia con ella, en cambio Carlucho solo quiere vivir un momento libidinoso con Carmela.

En la canción, Tomasito presenta su rancho en Limache como un contexto pintoresco para un amor sencillo e inocente. Esta es quizás la representación más positiva del campo que contiene la obra. A través de Carmela, el campo se ve principalmente como el escenario para una vida ingenua y atrasada. Los de la clase alta le echan miradas condescendientes, y aún su madrina Rosaura trata de esconder sus comportamientos y su lenguaje del campo para impresionar a los miembros de la elite.

Lo positivo del campo se ve a través de Tomasito, que no representa la vida aislada sino una imagen nacional del campo. “También yo soy del sur,” le dice a Carmela, “Pero después me entró el ‘cominillo’ y recorrí todo Chile: trabajé en el norte en las salitreras y anduve

‘marisqueando’ en Chiloé” (Aguirre, 1986). Entonces, Tomasito representa la migración y vagabundaje que caracterizaba la vida rural chilena por muchos siglos y, por eso, lleva identidades de todo el país. Por lo tanto, la obra invita que el público chileno se identifique con Tomasito y con su visión del campo chileno.

En las décadas siguientes Eugenio Guzmán continuó a cargo de la dirección, pero hubo cambios en el elenco original. En 1996 se produjo uno de los grandes hitos del montaje: la dirección de Andrés Pérez (“La Negra Ester”, “El desquite”) quien imprimió una estética y énfasis distintos a las versiones anteriores. Durante los 2000 diversos conjuntos teatrales siguieron interpretándola: el año 2002, por ejemplo, Carmen Barros, la actriz que interpretó a Carmela en 1960, dirigió una de las últimas grandes temporadas de “*La pérgola de las flores*”, que hasta el presente sigue siendo considerada como la obra musical más importante del teatro nacional.

CAPITULO 2: TEATRO MUSICAL CHILENO EN DICTADURA

En este capítulo nos centraremos en las consecuencias que produjo para el teatro musical en Chile el Golpe de Estado Cívico-Militar de 1973 a partir de las discontinuidades que sufrió este género teatral en el marco de las nuevas condiciones que experimentó el teatro en general. Estas últimas cruzan por la censura impuesta por el régimen dictatorial, los cambios que ocurren en el mundo teatral a partir del desmembramiento de los teatros universitarios, el repliegue del Estado del campo cultural y el surgimiento de las compañías independientes, lo cual ocasionó, contradictoriamente, que al teatro musical se le considerara como un género frívolo y casi sin importancia debido a las contadas producciones montadas en el país.

En el primer subcapítulo posicionaremos un recorrido general por las condiciones en las que el teatro se desarrolla durante la década de 1960 hasta horas cruciales que Chile vivió cuando se produce el Golpe de Estado. Además se puntualizará sobre la cultura autoritaria impuesta por la dictadura, lo cual fue la mayor consecuencia que el teatro musical propiamente chileno debió enfrentar en el contexto del régimen militar.

En el segundo subcapítulo indagaremos en el teatro musical en dictadura. En este aspecto y entre variados escritores y protagonistas de este cambio cultural, tomamos preferentemente en cuenta la perspectiva de Grínor Rojo (1983), quien expresa que durante la época del régimen dictatorial buena parte de la producción teatral en Chile es un tipo de producción “inauténtica”, ya que de maneras diversas surge y circula un tipo de teatro inserto en las directrices del esquema socio-económico que se empezó a implantar en nuestro país desde el 11 de septiembre de 1973, el que no representaban una aspiración de índole nacional o que estuviera inserta en los problemas específicos del país. También rescatamos la perspectiva que instala María de la Luz Hurtado (1983), quien aporta la idea sobre “el teatro del régimen militar” y que se desarrolla entre los años 1974 y 1988. Esta interpretación la utiliza para caracterizar la promoción en Chile de montajes ya

presentados con gran éxito en Broadway, además de compañías de “café-concert” que utilizaron elementos y recursos como el show y el espectáculo de cabaret lejos de los argumentos propiamente nacionales.

En el tercer subcapítulo profundizaremos en las condiciones y argumentos de las obras musicales *El Hombre de la Mancha* (1974), *El Diluvio que Viene* (1979) y *el Violinista en el Tejado* (1981), las que tienen como característica común que fueron presentadas en Chile en plena dictadura militar y marcaron los inicios de teatro musical comercial en el país, a la vez que se distanciaron con lo que hacían los teatros universitarios en el ciclo anterior, en que lo importante era que los espectadores asistieran al teatro y se enfrentaran con obras en las que se jugaban características y reflexiones de índole indentitaria. Otra característica que las une es que estas obras fueron traídas al país por el mismo empresario, José Aravena, quien se destacaba por realizar rimbombantes montajes llenos de glamour, luces y efectos novedosos para la época que se vivía.

Una cuarta obra marca un quiebre para la cultura teatral en Chile, ya que después de 15 años de dictadura y acercándose el fin del gobierno dictatorial de Augusto Pinochet, se presenta en el territorio nacional *La Negra Ester*, obra escrita y dirigida por Andrés Pérez, basada en los escritos del “Tío Roberto Parra”. Esta obra marca un antes y un después para el teatro musical, ya que retoma elementos de la reflexión indentitaria desarrollada por el teatro musical antes del Golpe de estado.

2.1 Golpe de Estado de 1973 y sus consecuencias para el teatro musical en Chile

El 4 de septiembre de 1970, Salvador Allende Gossens fue elegido democráticamente como presidente de la República de Chile y, tras tres años de ejercicio, el 11 de septiembre de 1973 se produce el Golpe de Estado cívico-Militar y posterior bombardeo del Palacio de la Moneda con el objetivo de derrocar al gobierno. Desde ese lugar, Allende da su último mensaje a la nación emitido

por Radio Magallanes⁴⁴, en el que pide a todos los que le acompañan que depongan las armas y anuncia que él nunca renunciará. Finalmente, el presidente se suicida en su despacho (El Mostrador.cl 2013):

Seguramente esta es la última oportunidad en que me pueda dirigir a ustedes. La Fuerza Aérea ha bombardeado las torres de radio Portales y radio Corporación. Ante estos hechos, solo me cabe decirle a los trabajadores: ¡Yo no voy a renunciar! [...] Trabajadores de mi patria: Tengo fe en Chile y su destino. [...] Sigán ustedes sabiendo que, mucho más temprano que tarde, de nuevo se abrirán las grandes alamedas por donde pase el hombre libre, para construir una sociedad mejor. ¡Viva Chile! ¡Viva el pueblo! ¡Vivan los trabajadores! (Allende, 1973, en línea).

La incursión militar chilena dejó más de 40.000 víctimas, de las cuales aproximadamente 3.000 fueron asesinadas o desaparecidas por miembros de los aparatos represivos del Estado chileno. Así lo han descrito varias instancias que se han dedicado a esclarecer las violaciones a los Derechos Humanos con el propósito de traer a la luz toda la verdad posible y el alcance que tuvieron estas acciones de la dictadura. Una de ellas fue el informe realizado por la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura, también conocida como la *Comisión Valech*⁴⁵, en el que se constata que alrededor de 30.000 personas fueron torturadas entre el 11 de septiembre de 1973 y el 11 de marzo de 1990 (Tiempo, 2021).

Las violaciones a los Derechos Humanos ejercidas por el Estado chileno consistieron en detenciones sin justificación, ejecuciones y asesinatos políticos, interrogatorios bajo tortura,

⁴⁴ Radio Magallanes fue una estación radial chilena que estuvo en el aire desde el 1 de agosto de 1957 hasta el 11 de septiembre de 1973, día en que sus operaciones fueron clausuradas debido al golpe de Estado.

⁴⁵ Contiene un desarrollo sobre el origen, mandato, marco jurídico y definiciones relativas a la dignidad, integridad, libertad y seguridad de las personas.

secuestros y desapariciones, exilio, allanamientos de sectores populares, censura total de las artes imponiendo una cultura autoritaria en el país (Vergara, 1998).

José Joaquín Brunner (1981), señala en *La cultura autoritaria* que la sociedad chilena experimentó una transformación profunda a partir de la imposición del autoritarismo y del neoliberalismo como paradigmas ideológicos. Estas habrían convergido a la creación de una “cultura disciplinaria”, donde la clase dominante asume íntegramente la dirección de los procesos de autoformación de la sociedad e impone la eliminación política de las demás, reduciéndolas a una mezcla de represión y conformismo. Dicho conformismo sería la base del “nuevo sistema de dominación cultural”, en el que prevaleció la “cultura autoritaria”, la cual producía adhesión social sin movilización activa ni crítica al régimen. En relación a la cultura autoritaria, Carlos Catalán y Giselle Munizaga:

Publicaron el primer estudio que aludía directamente a las políticas culturales del Estado entre 1973 y 1986, coincidiendo con Rivera en la identificación de los puntos en común de los tres discursos ideológicos que permitían articular políticas coherentes. Propusieron una división cronológica del accionar estatal en cultura, distinguiendo tres fases: la primera de predominio del discurso nacionalista (1973-1976), la segunda de debilitamiento del discurso anterior y surgimiento del neoliberalismo como matriz regidora del campo cultural (1976-1982) y la tercera donde se manifestó la crisis del proyecto y donde el régimen se preocuparía solo de mantenerse (1982-1986) (Catalán, Munizaga., & Rivera, 1986).

Anterior a la instalación de la “cultura autoritaria”, la década de los 60 está marcada como una de las más fructíferas en términos de movimiento teatral en Chile. Además el arduo trabajo de los teatros universitarios y el de los grupos independientes, también existe durante esos años un

fuerte movimiento teatral aficionado: en el año 1966 se crea el Teatro de la Central Única de Trabajadores CUT, el movimiento sindical de mayor importancia en el país (Brignardello, 2018).

Martin Farías (2014), destaca que ya en los años 70 las iniciativas anteriormente descritas se consolidan mediante la creación de la Asociación Nacional de Teatro Aficionado Chileno (ANTACH) y en 1970 y la fundación del Teatro Nuevo Popular, dependiente de la CUT en 1971.

El objetivo de este último era:

Posicionar al trabajador como protagonista de la creación escénica, con obras conectadas con las luchas sociales del pueblo. Tal vez lo más importante de esta iniciativa era que los temas y contenidos de cada montaje fueran sugeridos por los propios obreros y empleados. Este mismo impulso ayudó a fundar más adelante la Federación del Nuevo Teatro, organismo que acogió a todas aquellas compañías que sintonizaban con la necesidad de un rol activo en el proceso político. Eso explica que destacados grupos profesionales, como los mimos de Noisvander y Aleph, estuvieran entre sus integrantes (Farías, 2014, p. 184).

Antes de la irrupción militar, en el período de 1970, el circuito teatral estaba integrado por unas diez compañías que llegaban al público en los primeros años de la década y, respaldado por el gobierno de la Unidad Popular, las compañías teatrales vivieron un gran desarrollo artístico en el país. Entre ellas destacan “ICTUS”⁴⁶, la que se fundó en 1955 y estaba formada por alumnos del tercer año de actuación del Teatro Ensayo de la Universidad Católica (TEUC). Este grupo decidió separarse del grupo universitario por tener diferencias con la política teatral de esa institución.

⁴⁶ La compañía de teatro ICTUS se fundó en 1955 y estaba conformada por alumnos del tercer año de actuación del Teatro Ensayo de la Universidad Católica (TEUC).

La compañía de “Los Cuatro”⁴⁷, creada el año 1960, da sus primeros pasos en la ciudad de Concepción, de la mano de los hermanos Héctor y Humberto Duvauchelle y Orietta Escámez. El nombre de la compañía se debe a que originalmente la agrupación se había planificado con la integración del tercer hermano Duvauchelle, Hugo, quien murió tempranamente, y en su honor se hacían llamar “Los Cuatro”. La Compañía se radica en Venezuela entre 1973 a 1983, donde fallece Héctor, y el grupo teatral se termina.

La compañía “El túnel”⁴⁸, es creada en el año 1971 por personas vinculadas al teatro de la Universidad de Chile, entre ellos, el dramaturgo Edmundo Villarroel, los actores, Tomás Vidiella, Alejandro Cohen, Pina Brandt, y el músico Jorge Rebel. Esta compañía es pionera y presenta la primera obra del género café concert en Chile: *Agamos el amor*, fiel al estilo teatral que se popularizó en Europa en medio de la “entre guerra” durante la década de 1918 y 1940.

La compañía de teatro “Aleph”⁴⁹ nace el 10 de agosto de 1967 como iniciativa de estudiantes sin formación teatral y que pertenecían a diferentes universidades. Sus maestros son Héctor Noguera (Chile), Augusto Boal (Brasil), Jerzy Grotowski (Polonia) y otras figuras del teatro mundial, quienes participaron de diferentes formas en la evolución de este grupo que correspondía a una necesidad teatral propia de su tiempo. En 1970 la situación política del país llevó al Teatro Aleph de la clandestinidad a los campos de concentración y luego al exilio. Durante este periodo, la actividad artística no se detuvo. Continuó tanto en el encierro como en el exilio en Francia (Memoria Chilena, 2020, en línea).

⁴⁷ Compañía de teatro chilena, originaria de Concepción, creada el año 1960, por los hermanos Héctor y Humberto Duvauchelle y Orietta Escámez.

⁴⁸ La compañía de teatro El Túnel, en 1971, formada por personas ligadas al teatro de la Universidad de Chile.

⁴⁹ La compañía de teatro Aleph nació a fines de la década de 1960, por iniciativa de un grupo de estudiantes del Instituto Nacional y del Liceo 1 de Niñas.

Junto a estas compañías, la escena teatral de todo el país se pobló de conjuntos aficionados formados por estudiantes, trabajadores, intelectuales; cuyo objetivo primordial era el de expresar su propia visión de mundo con un nuevo lenguaje que les permitiera mostrar la realidad del país (Memoria Chilena, 2020, en línea).

El arte dramático es una de las expresiones más arraigadas en nuestra cultura, ya que el trabajo de los artistas ha marcado el devenir de nuestra nación desde la época de la colonia, siendo al mismo tiempo un factor crítico y reflexivo del quehacer ciudadano, y también una fuente permanente de entretenimiento. En el reportaje “Teatros universitarios, mierda, mierda, la función debe continuar” emitido por Televisión Nacional de Chile durante el año 2021 se plantea lo siguiente:

“El teatro es un reflejo de nosotros y su trayectoria forma parte de la historia de nuestro país”, ver una obra de teatro es un acto vivo que ocurre en un lugar y que dura el tiempo exacto entre el inicio y cierre de la función, asistir a una obra de teatro, es ser parte de una experiencia irrepetible. Hablar del teatro es un ejercicio de memoria colectiva (Teatro Nacional, 2019, en línea).

Según lo anteriormente expuesto, la actriz Bélgica Castro⁵⁰ establece que el teatro transportará al espectador de igual forma como si asistieran a conciertos, como leer los libros, no a una entretenimiento para reírse, sino una manera de alimentarse espiritualmente (Castro, 2019, en línea). La actriz Carmen Barros expresa que en aquel entonces había mucho rigor actoral y eso hacía que la experiencia teatral fuera muy valorizada socialmente, ya que no eran solamente comedias divertidas (Barros, 2019, en línea).

⁵⁰ Bélgica Castro Sierra (Concepción, 6 de marzo de 1921-Santiago, 6 de marzo de 2020) fue una actriz chilena. Las principales obras de su carrera en teatro abarcaron desde 1940 hasta 2016. Trascendió por todos los géneros escénicos durante más de ochenta años de carrera artística. Fue la última gran actriz superviviente de la Edad de Oro del teatro chileno.

Ramón Griffero⁵¹, opina que todo tiene que ver con una época en que la clase media chilena asciende socialmente a través de la cultura y que, en ese contexto, los teatros y las compañías teatrales entregan los clásicos del repertorio mundial: Shakespeare, Molière, entre otros, más la dramaturgia chilena que empieza a desarrollarse. El teatro, en esta descripción epocal, era una necesidad social: el público iba y comentaba las obras, lo que generaba casi la obligación en las veladas hablar de la última obra del teatro y del repertorio donde no existía la privatización de la cultura, sino que era una sociedad donde el Estado era garante de un espíritu de un país que se reflejaba en este tipo de perspectiva cultural (Griffero, 2019, en línea).

Los teatros universitarios y las compañías independientes seguirían con su intensa actividad en los años 60 y comienzo de los 70, marcados por las demandas de los movimientos sociales y el surgimiento de nuevas miradas que eran determinadas por los agitados tiempos que se vivían en plena Guerra Fría, condiciones que detonarían en el quiebre institucional provocado por el Golpe de Estado, con lo cual llegaba así a su fin el apogeo de los teatros universitarios y de la cultura que se había desarrollado durante aquellos años convulsos (Teatro Nacional, 2019, en línea).

El Golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973 echó por tierra prácticamente todos los esfuerzos artísticos teatrales en que se habían levantado a lo largo y ancho del país. Las iniciativas antes mencionadas fueron desmanteladas en forma cruel: varios teatros universitarios fueron clausurados y cuando pudieron retomar sus actividades se vieron obligados a hacerlo bajo una lógica absolutamente diferente que no los representaba y dejaba atrás los principios de su trabajo. En relación al Teatro Experimental de la Universidad de Chile, el director Sergio Aguirre expone:

⁵¹ Dramaturgo y director teatral Ramón Griffero es uno de los más destacados exponentes del teatro chileno contemporáneo. Considerado como una de las figuras emblemáticas del teatro nacional durante la década de los ochenta, sus primeros montajes se asocian a la resistencia cultural y política a la dictadura militar.

Analizando la trayectoria del teatro universitario desde 1941 hasta nuestros días, indudablemente que este sufre una notable escisión a contar de aquel 11 de septiembre de 1973. [...] El Teatro Nacional Chileno se hundió en el descrédito y, por lo tanto, la estima de su quehacer se convirtió en la representación de algo cuyo significado era la antítesis de lo plasmado por el Teatro Experimental, el ITUCH y el DETUCH. [...] En 17 años lo perdió todo, manteniendo solamente y por gestiones providenciales la sala Antonio Varas (Aguirre, 1991, pp. 84-85).

El Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio postula que durante el resto de la década de 1970, y bajo condiciones adversas, algunas compañías intentan desarrollar una actividad teatral con normalidad en relación a la situación que vive el país. La dramaturgia y la actividad teatral en general, se vieron permeadas por el contexto político-social del país y se crean montajes dinámicos y convocadores en reacción a los tiempos que se viven, en los que la metáfora permite hablar de los temas que el régimen militar busca silenciar. El teatro chileno resiste no solo al Estado, sino también se resiste a callar y desaparecer (Desde el archivo de la Escena Teatral, 2011).

Para María de la Luz Hurtado en este período posterior a 1973 se desarrolla una nueva dramaturgia chilena que mantiene vínculos con movimiento popular cultural organizado, que en gran parte se ejecutaba desde la clandestinidad, con el fin de realizar algún tipo de lucha político-social de carácter contingente o testimonial con actividades artísticas que pudieran ir en contra de la censura y de la autoridad. Esto tenía la capacidad de influenciar masivamente a grupos de espectadores de la masa poblacional partidarios de este movimiento político-cultural, lo cual tendría el efecto de despertar el vivo interés nacional para su amplia difusión, si no en el teatro, a través de cualquier otro medio reservado clandestino. (Hurtado, citada en Farías, 2014).

Hiedra, en su sitio web cita a Juan Andrés Piña, que consigna en su *Historia del teatro en Chile (1941-1990)* la quema de la carpa de la Compañía La Feria, y que es uno de los episodios más recordados del terrorismo de Estado en el mundo del teatro. El incendio, provocado en marzo de 1977 durante la noche y en pleno toque de queda, llamó la atención de los gestores teatrales sobre los límites de lo que se podía decir o no, dando cabida a la lamentable autocensura. Sebastián Pérez (2022), plantea que la obra que se presentaba en esos momentos en la carpa, *Hojas de Parra* era:

Una obra de neto contenido político y con un claro mensaje de crítica al actual gobierno se está exhibiendo en estos momentos en el centro más neurálgico del gran Santiago lo cual permitiría entender por qué se produce esta quema (Pérez, 2022, en línea).

En este sentido, lo vanguardista de estos montajes clandestinos en plena época de dictadura dan pie para desarrollar un teatro para el “tiempo presente” con el fin de entregar mensajes en contra del aparato dictatorial, fenómeno que no pasó desapercibido para las fuerzas represivas del régimen y sus mecanismos de censura. Sobre esto Andrés Piña (2014) expone:

Estos montajes, por cierto, no pasaron inadvertidos para la autoridad, la que en vista de la avalancha de teatro crítico, discutió la posibilidad de eliminarlas de la cartelera. Toda esta polémica de palacio se filtró a través de un memorándum reservado de la Central Nacional de Inteligencia para el Ministerio del Interior en agosto de 1979, donde finalmente primó la tesis de que “Cualquier acción represiva tendría el efecto de despertar vivo interés nacional e internacional en la obra, con su consiguiente amplia difusión” (Piña, 2014, p. 27).

Tomando en cuenta la situación anteriormente expuesta, los militares intervinieron y cerraron mayoritariamente los teatros universitarios, salvo los de las Universidades de Chile y

Católica, ya que optaron por difundir un repertorio de teatro clásico y sin contenidos argumentales que pudieran entregar mensajes en contra del poder dictatorial. Un ejemplo de esto es la censura impuesta por la Junta Militar hasta el año 1988 en contra de las obras del dramaturgo alemán Bertolt Brecht⁵², que generalmente a través de sus obras buscaba fomentar el activismo político en sus espectadores. Una excepción en esta situación fue lo relativo al Teatro Itinerante, fundado por el director Eugenio Dittborn y que dependía del Centro de Extensión Artística de la Universidad Católica y el Ministerio de Educación, pero él contaba con muchos opositores al régimen:

Eugenio Dittborn, para apoyar a quienes quedaron desplazados institucionalmente a partir de la contingencia política chilena y reconociendo su talento creativo, propone como director de este teatro a Fernando González. [...] Discípulo de Pedro Orthous en la Universidad de Chile y profesor de esa Escuela hasta 1976. [...] González propone para el Teatro Itinerante una dirección escénica experimental, a realizar junto a un elenco joven que refresque y acerque el teatro a públicos no tradicionales, especialmente estudiantiles (chileescena.cl, en línea).

Entendiendo las palabras de Dittborn, Andrés Kalawsky⁵³ (2019), director artístico del teatro UC, entre 2014 y 2020, expresa que en paralelo a los grandes clásicos se montaban obras de dramaturgos nacionales con cierto éxito, pero sin el impacto que tuvo *La Pérgola de las Flores*, una de las obras más importantes de historia en Chile. Kalawsky, en entrevista para Televisión Nacional de Chile, considera:

⁵² Escritor alemán. Además de ser uno de los dramaturgos más destacados e innovadores del siglo XX, cuyas obras buscan siempre la reflexión del espectador, trató también de fomentar el activismo político.

⁵³ Actor y dramaturgo. Magíster en Teoría Literaria (UCH) y Doctor en Historia (UC). Se han estrenado una docena de sus obras teatrales. Algunas de ellas han sido publicadas en Chile, Logo y Maquinaria (Sangría, 2010), Los Clásicos (Sangría, 2013) y en antologías en Chile.

La acción política se socializa, cuando se meten los estudiantes, cuando vienen los gremios, cuando aparecen los obreros a ayudar a las pergolas con el fin de hacer una acción colectiva mucho más razonable que sacrificar a la sobrina. La pérgola era una obra de agitación que propone la organización de las comunidades para protegerse frente a los poderes (Kalawsky, 2019, el línea).

Una vez establecida la Dictadura cívico-militar, se desarrolló un proceso que llevó al “apagón cultural”, debido a la censura de las artes que fractura el desarrollo de la actividad teatral nacional hasta anularla completamente durante el primer año del régimen militar. Las compañías de teatro universitarias subvencionadas como el Teatro Experimental de la Universidad de Chile, Teatro del Ensayo de la Universidad Católica o el Teatro de la Universidad Técnica del Estado, pioneros de la renovación escénica iniciada en la década de 1940, fueron totalmente desmanteladas, lo que determinó el éxodo de actores al teatro independiente. Soledad Bianchi indica que todo el orden cultural teatral nacional se terminó:

El teatro, así como toda la actividad del país, sufrió un fuerte impacto y por casi un año no existió actividad teatral. 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 (Bianchi, 1982, pp. 135-136).

La historia de teatro chileno después del golpe de estado cambió rotundamente: la censura se apoderó del país y la persecución política a quienes se atrevían a expresar lo que pensaban era de un carácter extremadamente violento, no podía existir ningún tipo de manifestación y quienes se atrevieron sufrieron la barbarie de la represión, ya que fueron encarcelados, exiliados y muchos asesinados, Entre estas víctimas según los escritos de Miguel Castillo (2003), están los siguientes destacados artistas:

En el campo de la música y los músicos, como en todos los aspectos de la vida nacional cultural, los golpes de la dictadura y sus efectos fueron duros. En los primeros treinta y cinco días desaparecieron, fría y brutalmente asesinados, Víctor Jara⁵⁴, compositor, intérprete popular, hombre de teatro, y Jorge Peña Hen⁵⁵, compositor, director de orquesta, pedagogo, organizador. Ambos eran profesores universitarios; ambos, figuras de gran trayectoria en sus campos de actividades; artistas de prestigio nacional e internacional; ambos, hombres comprometidos con la visión de una sociedad más humana y más justa, en la que la música estaría al alcance de todos los sectores sociales (Castillo, 2003, p. 110).

La obra musical teatral chilena que logró sobrevivir al flagelo de la dictadura militar fue *La Pérgola de las Flores*, de Isidora Aguirre. El archivo digital de la Universidad de Santiago publica en su página web la biografía de Isidora Aguirre en la que se destaca lo siguiente:

Con el golpe cívico militar de 1973, Isidora Aguirre quedó despojada de sus antiguos espacios de trabajo, amistades y compromiso político. Sus compañeros y compañeras actores, actrices, dramaturgos/as, directores/as y militantes fueron detenidos, desaparecidos, exiliados o muertos. No se sabe muy bien qué fue lo que la salvó, pero ella contaba un dato que puede explicarlo: “La pérgola de las flores” gozó de tanta y tan amplia recepción, que mucha gente la consideró una apología a la patria y a la identidad chilena. Dentro de quienes se inclinaron por la interpretación nacionalista y folclórica de la obra, estuvieron algunos militares.

⁵⁴ Cantautor chileno. Fue también director teatral, investigador del folclore y de los instrumentos indígenas, actor, dramaturgo y libretista, pero alcanzó la mayor trascendencia como compositor y cantante popular. Fuertemente comprometido con su entorno político, su compromiso acabó costándole la vida, acaecido el 11 de septiembre de 1973

⁵⁵ Jorge Washington Peña Hen, creador de las orquestas juveniles y agitador cultural que convirtió la ciudad de La Serena en un polo musical y cultural durante los años cincuenta. El 16 de octubre de 1973 fue ejecutado en La Serena, conforme a lo dispuesto por los “Tribunales Militares en Tiempos de Guerra”. Se trató de la acción de la Caravana de la Muerte liderada por Sergio Arellano Stark en su paso por esa ciudad.

Ante los ojos de la Junta Militar y sus cercanos “La pérgola” era una imagen del país, un producto de exportación profundamente chileno y su autora una cultora inofensiva del teatro nacional. Eso decía Isidora Aguirre, que “La pérgola de las flores” la protegió y la mantuvo en Chile relativamente segura, trabajando, aunque mucho más sola y sin el proyecto político en el que ella había creído y por el cual luchó desde el teatro (Archivo Patrimonial, USACH, 2017, en línea).

Hay aspectos tremendamente importantes para Isidora Aguirre sobre el alcance de *La Pérgola* en el país, ya que no imaginaba significado que había alcanzado ante el poder político imperante en esos años. Andrea Jeftanovic cuenta que *en Conversaciones con Isidora*, ella le cuenta una anécdota muy interesante:

Durante la dictadura, al ir a renovar mi pasaporte en 1974 para viajar, luego de una serie de supuestas culpas que enumeraron, como ser filocomunista, les pregunté si por eso último “estaba fichada...”. Y el funcionario de policía política que anotaba mis datos se puso de pie y declaró, solemne: “Usted no está fichada; todo Chile se saca el sombrero ante la autora de “La pérgola de las flores”. Y eso a pesar de pertenecer al Partido Comunista y haber realizado trabajo clandestino de ayuda a los perseguidos ese primer año del golpe militar, además de mis cinco viajes invitada a La Habana por Casa de las Américas, motivos por los que me dejaron fuera de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile durante todos los años de la dictadura (Jeftanovic, 2008, p. 191).

Javiera Núñez Álvarez (2013), expresa que la interrupción cultural que implica la incursión del Golpe Militar de Augusto Pinochet desintegra por completo la estructura teatral en Chile, ya que debido al miedo imperante se reprimieron los sueños de continuar con la creación del teatro

chileno. Con una maniobra político-cultural que buscaba censurar y controlar los medios y las voces disidentes, acaparar la expresión e imponer el silencio a través de la represión bestial hacia los artistas detractores en el marco de un estado de sitio y excepción con escuadrones de la muerte, torturas y desapariciones, se instalaron en el país condiciones que posibilitaron que el arte teatral decayera por estas imposiciones. Los teatros fueron cerrados, ya que no podían abrir sus puertas con el estado de sitio; actores y directores fueron detenidos y se divulgaron “listas negras” para prohibir el trabajo en los actores, actrices y creadores de contenido teatral (Núñez, 2013, p. 42).

Andrés Kalawsky (2019), versa que con esto se pone fin a las intenciones de crecimiento de las expresiones teatrales, entre ellas el teatro musical, coartando violentamente que el género teatral musical se masificara hacia tiempos contemporáneos. Por muchos años no se crearon obras musicales propias de la identidad chilena, siendo *La Pérgola de las Flores* la única obra que se mantuvo en la conciencia nacional para que de alguna manera inconscientemente desde los escenarios se gritara que “el Teatro Musical no ha muerto”.

Grínor Rojo (1983) plantea que la dictadura militar, después del lograr el objetivo de censurar y controlar la cultura en Chile, genera unas condiciones que dan paso a una nueva alternativa teatral, que en los términos de este autor es comprendida como “Teatro chileno bajo el fascismo”, asunto que vamos a tratar en el siguiente subcapítulo.

2.2. Teatro Musical en Dictadura

En este subcapítulo expondremos sobre las condiciones del teatro musical en dictadura y cuatro de las principales obras. Grínor Rojo, (1983) expone que los miembros del poder militar no demoraron en abrirle paso en Chile a un modelo de sociedad que contempla una disminución del alcance del Estado y la instalación de un modelo económico que termina por modelar el orden social, político y cultural. Esta articulación tuvo consecuencias que bañaron el mundo cultural

como una feroz tragedia que afectó profundamente a las universidades chilenas, las que eran las principales promotoras en esta área. Grínor Rojo (1983), en *La Muerte y la Resurrección del Teatro Chileno*:

La intervención de las universidades chilenas, que se inicia cuando aún no se desvanecía el olor de la pólvora, es desde ya un indicio claro de la actitud de este gobierno dictatorial que asume el poder en septiembre de 1973 con respecto a lo que muy pronto habría de calificarse como una cultura obsoleta (Rojo, 1983, p. 71).

Tomando en cuenta las palabras de Rojo, la lista de las universidades intervenidas creció significativamente, el recuento desfachatado por parte del aparato del Estado evidenciaron que sus intenciones eran si no otra que acabar con toda la expresión artística teatral mediante asechanzas inhumanas de las que fueron víctimas todos los que fueran representantes teatrales.

Para María de la Luz Hurtado y Carlos Ochsenius este acontecimiento daña gravemente el importante rol promotor de las artes y del teatro que los centros culturales subvencionados por el Estado —particularmente en las universidades— habían desempeñado hasta el año 1973, gracias a que el financiamiento económico entregado por él les permitía ejecutar su tarea al margen de los movimientos y vaivenes de la oferta y la demanda a la que están sujetos los teatros independientes.

Paralelamente, se termina el intercambio cultural activo entre Santiago y provincias que encauzaban los centros universitarios acentuándose en las universidades la marginalidad cultural.

En referencia a lo anterior, en un informe de CENECA⁵⁶ que data entre los años 1978 y 1980 se incluye un catálogo de los montajes hechos en salas de Santiago por compañías universitarias, profesionales y de aficionados entre 1968 y 1980. Para el año 1974 encontramos,

⁵⁶ CENECA fue uno de los más importantes centros de estudio de la sociedad y cultura chilenas del último cuarto del siglo XX. El Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística fue el referente de la investigación sobre temas de industria cultural, cultura de masas y sociedad contemporánea.

además de unas cuantas obras infantiles, de “café concert” y de comedias nacionales más bien superficiales, las obras representadas por los teatros universitarios: el Teatro de la Universidad Católica pone en 1974 *La vida es Sueño* de Calderón de la Barca; el de la Universidad Técnica del Estado, *Las Bodas de Fígaro* de Beaumarchais; el de la Universidad de Chile *Rosencrantz y Guildenstern* de Tom Stoppard, entre otros. Todas estas puestas en escena son traídas desde el extranjero, frente a lo cual Rojo menciona que “como puede observarse en menos de un año los progresos de la dictadura en su diligente faena de ‘limpieza’ de la actividad teatral chilena eran ya considerables”.

Las presiones económicas especialmente vinculadas a la eliminación de antiguas garantías tributarias para el teatro chileno, que eran ventajas que los gobiernos anteriores y que habían concedido con vistas al estímulo de una cultura nacional y a la imposición de tributos nuevos, probaron ser la coartada favorita para frenar la producción teatral chilena, fenómeno que repercutía de manera directa en la concepción del teatro y de la cultura que se iba gestando en el país:

El pueblo chileno se cuestiona y cuestiona la imagen que de sí mismo le infligen a diario los medios de comunicación oficiales. Un intenso debate sobre lo que algunos órganos de prensa acabaron denominando el “apagón cultural” del país, que tiene lugar a partir de 1976, parece ser un suceso clave a este respecto. Es posible que ese debate no haya sido por sí solo el que remeció los andamios de la cultura chilena (Rojo, 1983, p. 76).

En relación a lo anterior, el escritor Diego Muñoz (1988), afirma que los resquicios contenidos en las disposiciones de censura instaurados por el régimen no pasaron inadvertidos para algunas compañías teatrales que descubren que las puestas en escena teatrales son metódicamente postergadas y censuran los espectáculos públicos y medios de comunicación masiva por lo que indica:

El orden económico-social, político y cultural impuesto a partir de 1973, hace que la puesta en escena de la cotidianidad de los sectores marginales vaya más allá de ser una simple alternativa a las limitadas manifestaciones culturales que permite el autoritarismo chileno (Muñoz, 1988, p.126).

El teatro es una de las artes que primero y con más integridad responden al nuevo clima de reactivación y recuperación cultural durante los años del régimen militar. Faltos aún del conocimiento acabado que resulta imprescindible para organizar sólidamente una afirmación de considerable extensión, con lo que se sabe es posible arriesgar la idea que el teatro que empieza a hacerse en Chile en el segundo lapso de los años setenta es, en efecto, una nueva etapa para el teatro nacional. Así lo considera Rojo:

Esto lo decimos teniendo en cuenta no solo las condiciones generales que determinan la actividad que hoy se halla en marcha, las que por supuesto no tienen un equivalente exacto en la vida anterior del país, sino que además, aunque sea artificioso desgajar una cosa de la otra, haciéndonos cargo de las condiciones específicas en relación con las cuales se desenvuelve la praxis dramática (escrituraria) y escénica (del montaje) (Rojo, 1983, p. 77).

Este autor considera que el espacio que han de llenar los teatros profesionales independientes, y lo que explicaría su desarrollo y transformaciones durante la segunda mitad de los años setenta, tiene relación con la necesidad de llenar el espacio que en tiempos anteriores a la dictadura desempeñaban los teatros universitarios. Estos, a su vez, fundamentalmente se dirigieron hacia la producción de espectáculos intuitivamente motivados y estéticamente responsables con los tiempos que se vivían, pero en un entorno político y económico que les entorpecía su desempeño a través de la negación de recursos, ya que se habían eliminado los subsidios y las exenciones

tributarias con que en la época inmediatamente anterior se solían contar. Rojo, citando a Benavente, dice:

David Benavente, quizás si el más meritorio entre los dramaturgos de esta nueva fase, indicaba así hace poco, en una entrevista para *Teatro en Las Américas*, que en el Chile actual “...El teatro independiente no tiene apoyo de nadie. Está mantenido principalmente por las personas comprometidas en cada producción particular...”. A manera de ejemplo, comentaba luego el montaje de *Tres Marías y una Rosa*: “...en la última obra que yo escribí, *Tres Marías y una Rosa*, para el T.I.T. (Taller de Investigación Teatral), todos los que estuvimos involucrados en la producción [sic] tuvimos que ocuparnos de su financiamiento. Así que tuvimos que respaldar la experiencia. Une [sic] producción comercial obtendría [sic] el respaldo de, digamos, un banco. Solo para una pequeña cantidad de publicidad tendríamos que pagar \$ 1.000. Por suerte nuestra producción tuvo éxito, pero puede que la próxima no lo tenga...” (Benavente, citado en Rojo, 1983, p. 78).

Tomando en cuenta la cita anterior, Rojo (1983), expresa que no ocurre lo mismo con los teatros comerciales, que son los que más facilidad tienen para acomodarse al tipo de país que la dictadura pretende propagar. Es por esto que las compañías estables en el medio comercial son cada vez más escasas, siendo reemplazadas por el empresariado o por inversionistas que llaman a compañías para realizar espectáculos con el fin de asegurar la rentabilidad del producto:

Esto es lo que pasa con empresas como la llamada Casino Las Vegas, en la que, por sobre los escombros de la comedia asainetada de abolengo hispánico, empieza a asistirse a la era del musical de importación yanqui montado con toda fidelidad y a todo lujo (Rojo, 1983, p.78).

Karen Donoso (2019), señala que en las décadas de 1970 y 1980 se instala el concepto moderno del patrocinio empresarial a partir de la creación de agrupaciones como “Amigos del Arte”, además del creciente interés de empresas como el Banco Hipotecario en destinar recursos a la realización de concursos, becas, exposiciones, etc. La llegada del empresariado a la cultura teatral supone que las producciones son mucho más costosas de realizar y, producto de esto, se observa la baja en el número de los asistentes a los espectáculos, ya que los empresarios esperan que si son menos personas las que asisten al teatro, de todas maneras paguen o paguen un valor más alto, con el fin de salvaguardar los intereses económicos invertidos y convertirlos en ganancias tangibles. A causa de estas condiciones es que la línea dramática y la representación artística que habían determinado el desarrollo del teatro chileno tienden a desaparecer, llevándolo así hacia un escenario en el que abandona su raigambre ligada a la literatura para enfocarlo hacia un teatro sin argumentos identitarios. Sobre esto, Rojo comenta:

En la otra punta, la frontera entre el elenco y el público se ha ido desdibujando también de una manera ostensible. Esto se debe a que los teatros profesionales independientes no le hablan al público como si el mismo fuera una entidad anónima, una muchedumbre abstracta, pasiva y sin cuerpo, sino que le hablan a “su público” (Rojo, 1983, p. 79).

Todos los esfuerzos realizados anteriormente al Golpe de Estado por generar una solides para el teatro musical chileno quedaron en la más absoluta incertidumbre, quedando solo el recuerdo de las pergoleras cantando y danzando frente a un público que se mantenía hipnotizado y disfrutando desde sus butacas la maravilla que este género teatral producía en ellos.

Producto de la nueva propuesta cultural de la dictadura, llega a Chile directamente desde los más grandes escenarios del extranjero, en especial desde Broadway y gestionadas por el empresario chileno José Aravena, una nueva tendencia de espectáculos cien por ciento comerciales,

los cuales destacaban por su gran despliegue técnico y escénico que sin duda marcaron una nueva tendencia hacia la forma de hacer teatro musical: las coreografías, los efectos especiales y las grandes orquestas hicieron que el público deseoso de espectáculos se cautivaran nuevamente con este formato, pero ya no de factura y creación chilena, lo cual significó que las creaciones nacionales inconscientemente para los espectadores pasaran poco a poco al olvido, quedando este formato musical como una herencia impuesta por la cultura dictatorial en la conciencia teatral chilena. Es así, que desde el año 1974 llegan tres obras de teatro musical a Chile que pueden ser reconocidas como verdaderos hitos para este ámbito teatral: *El Hombre de la Mancha* (1974), *El Diluvio que Viene* (1979) y *El Violinista en el Tejado* (1981).

Posteriormente después del plebiscito del 05 de octubre de 1988 en que se da por terminada la Dictadura Militar en Chile, aparece la primera obra de teatro musical de factura nacional presentada en pleno fin de la irrupción militar. *La Negra Ester*, inspirada en las décimas autobiográficas de Roberto Parra, escritas en 1971, obra escrita y dirigida por el destacado actor y director Andrés Pérez que se estrena el 9 de diciembre de este mismo año.

2.2.1 *El Hombre de la Mancha* (1974)

El presente subcapítulo se centra en analizar el musical *El Hombre de la Mancha* (*The Man of la Mancha*), estrenado en Teatro Municipal de Santiago de Chile el año 1974. Cabe destacar que este musical fue presentado en los escenarios más prestigiosos a nivel mundial, cautivando a públicos variados desde su estreno en el Anta Washington Square Theatre de New York en el año 1965. Esta obra se presenta en Chile en los inicios de la nueva cultura impuesta por el gobierno golpista. Bajo este término, Grínor Rojo lo denomina como:

El nuevo concepto llamado “El teatro del régimen militar” se promueven en Chile montajes clásicos ya presentados con gran éxito en Broadway, lo que hace surgir

compañías de "café-concert" que utilizaban elementos y recursos como el show y el espectáculo de cabaret (Rojo, 1985, p. 126).

Con esta nueva forma de hacer teatro musical, podemos entender que *El Hombre de la Mancha* es un musical basado en la adaptación libre del libro *El Ingenioso Hidalgo don Quijote de Mancha* (1605) de Miguel de Cervantes Saavedra. Este musical tiene sus inicios en la adaptación que lleva por título *I, Don Quixote* (1959) de Dale Wasserman⁵⁷, la que estaba pensada para ser transmitida por la televisión y tenía más que ver con el sueño americano del triunfo de los ideales que con la propia novela. Tiempo después de que se estrenará en la cadena de televisión CBS⁵⁸, y tras un intento fracasado de convertirla en una obra de teatro, el director Albert Marre⁵⁹ sugirió al autor de la misma, Dale Wasserman, convertirla en un musical. Wasserman acepta el desafío de Albert Marre y comienza a dar contenido a su adaptación para *I, Don Quixote*, contactando a dos destacados profesionales del mundo artístico: al libretista Joe Darion⁶⁰, quien asume la responsabilidad de crear las canciones para esta comedia musical, y Mitch Leigh⁶¹, quien tuvo la importante misión de escribir la música para este musical. Darion se destaca como compositor y autor, se encargó de escribir la banda sonora de Broadway para *The Man of La Mancha*, que traducida al habla hispana lleva el nombre de *El Hombre de la Mancha*.

El musical se representó por vez primera en el Anta Washington Square Theatre del *Off-Broadway* y, ante el éxito de la obra, finalmente fue llevada al centro neurálgico de Broadway en 1965, donde fue presenciada por más de tres millones de espectadores en sus primeros seis años de

⁵⁷ Dale Wasserman (1914-2008) Fue escritor y productor Estadounidense.

⁵⁸ El acrónimo CBS se refiere a la Columbia Broadcasting System, una de las principales cadenas de televisión de los Estados Unidos

⁵⁹ Albert Marre fue un director de escena y productor estadounidense. Dirigió el musical de teatro *El hombre de La Mancha* en 1965, por el que ganó el Premio Tony al Mejor Director de un Musical.

⁶⁰ Joe Darion, (30 de enero de 1911 - 6 de junio de 2001) fue un letrista estadounidense, famoso por escribir las letras de las canciones del *Hombre de La Mancha*.

⁶¹ Mitch Leigh (nacido Irwin Michnick; 30 enero 1928 hasta 16 marzo 2014) fue un estadounidense de teatro musical compositor y productor de teatro más conocida para el musical *El hombre de La Mancha*.

presentaciones. Desde ese lugar despegó a variados escenarios internacionales, siendo traducida a más de once idiomas.

Esta comedia musical es captada por el empresario artístico chileno Sr. José Aravena, apodado “El Padrino” propietario del extinto Teatro Casino las Vegas⁶², ahora Teatro Teletón, el adquiere los derechos de autor para montarla en Chile en 1974, obtiene el libreto y las más de ciento cincuenta páginas de las partituras del musical con gran éxito en Broadway. Recluta para este elenco destacados actores y actrices, que en sus roles protagónicos consideraba a los destacados artistas de la época: Alicia Quiroga⁶³, Fernando Gallardo⁶⁴, José María Langlais⁶⁵, entre otros.

Además, Aravena convoca a dos importantes directores para la ejecución de esta compleja puesta en escena: primero a Fernando Grajal, director teatral puertorriqueño, del cual no existen muchos antecedentes, y segundo a Juan Azúa, director musical chileno con una gran trayectoria en el país que inició su carrera como músico de la Orquesta Cubanacán cuando tenía apenas 17 años

⁶² El 14 de abril de 1978, el empresario artístico José Aravena Rojas, conocido como “El Padrino”, inaugura el Teatro Casino Las Vegas, inspirado en los centros de entretenimientos existentes en dicha ciudad norteamericana. El teatro fue construido en la calle Rosas, en la comuna de Santiago Centro.

⁶³ La actriz inició su carrera en el Teatro Experimental de la Universidad de Chile, y luego viajó a Inglaterra donde siguió especializándose en las tablas. Estudió actuación, voz y dirección en el British Drama League, dirección teatral con Clifford Williams en el Royal Shakespeare Company y comedia musical en el Dancing Center. Trabajó también en el teatro Aldwych y Stratford on Avon y fue contratada por la BBC. En Chile, en tanto, fue una de las pioneras en la enseñanza del doblaje en las teleseries.

⁶⁴ (Valparaíso, 10 de mayo de 1942-Santiago, 18 de septiembre de 2004) fue un actor, director teatral, académico en teatro y activista político chileno. Trabajó en cine, teatro y televisión. Se hizo popular gracias a su personaje Cachenchó, dirigido a espectadores infantiles (Canal 9, 1968-1971). Después, se hizo aún más popular con la obra sobre *Don Quijote de La Mancha* llamada *El hombre de La Mancha*, en la que interpretó a Sancho Panza. Miembro activo del partido comunista, se autoexilió de Chile durante el Régimen militar en la República Democrática Alemana, donde fue director artístico del teatro Hans Otto de Potsdam. Retornó a su país natal en 1987. Luchó por los derechos de los actores chilenos, preocupándose especialmente por los temas de protección en salud y jubilación digna para sus colegas.

⁶⁵ (Buenos Aires, Argentina, 25 de noviembre de 1934, 4 de febrero de 2006) fue un actor de cine, teatro y televisión argentino. Su carrera profesional comenzó en la obra "Santos Vega", junto a Francisco Martínez Allende, y al lado de Francisco Petrone hizo "Juan Moreira". Sobre los escenarios actuó también en "El novio", "Vivir es formidable", "Ojo por ojo", "Una viuda difícil" (que se representó en el teatro Caminito, con la dirección de Cecilio Madanes) y "El hombre de la Mancha", uno de sus más importantes éxitos escénicos, con el que recorrió varios países.

de edad. Se desempeñó como director de la Orquesta de Radio Cooperativa en 1965 y tuvo a cargo los musicales *El Hombre de la Mancha* y *el Violinista en el Tejado*. La dirección orquestal lo llevo a trabajar en el Festival de la Canción de Viña del Mar y en diversos programas misceláneos de televisión como *Esta noche es fiesta* y *Éxito*. (BNC, 2018)

El Hombre de la Mancha debutó en el Teatro Municipal de Santiago el año 1974 y el público, con gran entusiasmo, llenó las butacas en sus más de diez presentaciones. *El Sueño Imposible*, la canción principal, fue cautivando a los espectadores chilenos que vieron sus ideales reflejados ante un personaje luchador por la defensa de los más desvalidos, lo cual refleja la realidad política y social que se vivía en plena dictadura: el mensaje que se transmitía era para sus espectadores y los que sufrían el dolor de la violencia que imperaba en el país, algo esperanzador porque soñar con la libertad y con fe al ideal llegar era algo inalcanzable en esa época.

La trama de *El Hombre de la Mancha*, tiene como personaje central a don Miguel de Cervantes Saavedra y habla sobre unas horas cruciales en su vida. Después de fracasar totalmente en sus carreras de dramaturgo, poeta y cobrador de impuestos para el gobierno, Cervantes, es arrojado a un calabozo para ser juzgado por la Inquisición a causa de sus ofensas contra la Iglesia Católica. Allí es sometido a un juicio por sus compañeros de prisión, grupo compuesto por ladrones, asesinos y cortesanas que pretenden confiscar sus pobres pertenencias. Una de sus posesiones es el manuscrito incompleto de una novela llamada *Don Quijote* y, para salvarlo, Cervantes ofrece su defensa en forma de una colorida y resplandeciente charada. Los presos acceden y de esta forma se introduce el espectáculo en su imaginación. Ante sus ojos Cervantes y su fiel servidor se maquillan y caracterizan a Don Quijote de la Mancha y Sancho Panza. Así, la celda se transforma y surge la historia del “Caballero de la Triste Figura” con la participación de los prisioneros en los otros papeles.

Don Quijote y Sancho salen al camino para revivir la época de la caballería, combatir el mal y deshacer entuertos. Posteriormente viene la mítica batalla con los molinos de viento que al principio Don Quijote confunde con gigantes. Después de un duro golpe y enfrentarse con la realidad, le achaca el fracaso en la contienda a las maquinaciones de su enemigo, el oscuro “Gran Encantador”, con quien un día se encontrará en mortal combate.

Posteriormente Don Quijote y su escudero se dirigen a una posada que a los ojos del ilustre caballero es un castillo. Aldonza, la moza de esa posada es, además de sirvienta, prostituta del lugar. Desde su llegada al mesón, Don Quijote, la mira como su sueño ideal y promete que le servirá de ahí en adelante. Ella se molesta porque él no la reconoce como realmente es. Es uno de los momentos más dulces y delicados de la obra en el que él le responde con la melodía “Dulcinea”.

En la casa de campo que Don Quijote dejó atrás, su sobrina Antonia Quijano y su ama de llaves ven al padre vecino para tratar de remediar la locura de Alonso Quijano / Don Quijote. De esta forma el sacerdote y el bachiller Sansón Carrasco, novio de Antonia, quedan encargados de seguir al loco y de traerlo a casa. En tanto, Don Quijote envía a Sancho con una misiva para Aldonza donde le declara su suprema devoción.

Más tarde, cuando Don Quijote realiza una vigilia en el patio de la posada para ser armado caballero, Aldonza, pensando en él, se pregunta en una dulce canción “¿Qué querrá de mí?”. Posteriormente siguen los desvaríos del Caballero quien confunde el lavatorio de un barbero con el Yelmo de oro de Mambrino.

En esos momentos algunos personajes ya se han contagiado de la locura quijotesca. Para contestar sus preguntas y disipar sus dudas, Don Quijote entona “El sueño imposible”. Más tarde

los arrieros se burlan de Aldonza y Don Quijote defiende su honor. Como recompensa es armado formalmente caballero.

La fiebre de idealismo del protagonista se apodera de Aldonza, quien en el intento de ponerla en práctica, es cruelmente golpeada y violada por los arrieros. De esta forma ella renuncia a él. Entonces aparece el Encantador quien reta a Don Quijote al combate, lo fuerza a mirarse en el espejo de la realidad. “El Caballero de la Triste Figura” se ve reflejado como un tonto y loco avejentado. Don Quijote es derrotado, pero Aldonza le ruega en su lecho de muerte que se transforme nuevamente en su Caballero y retome su visión de gloria. Cuando él se convierte nuevamente en Don Quijote, cae muerto.

De vuelta al calabozo de Cervantes, los prisioneros han sido afectados profundamente por la historia y le devuelven su manuscrito. Cuando él sale para enfrentar un juicio real, los presos cantan las palabras de Cervantes “El Sueño Imposible”.

El Hombre de la Mancha dejó un gran mensaje para Chile en los años en que la represión militar hacía atrocidades con los Derechos Humanos de los más desvalidos, en un momento en que el país no tenía esperanzas de libertad y de paz. Por esos años la única posibilidad de enterarse de lo que pasaba día a día era por medio de la clandestinidad y Don Quijote llega a los grandes escenarios para hablar de derechos, respeto y, por sobre todo, de amor incondicional al prójimo más allá de sus intereses personales. La obra entrega un mensaje profundo y disfrazado, inserto en un gran montaje teatral, pero como el argumento venía respaldado por pertenecer a uno de los más prestigiosos escritores universales, la Junta Militar no vio este mensaje escondido o no le tomó importancia, ya que estaba dirigido a personas de clase media- alta del país; aun así, el mensaje del hidalgo caballero traspasó esa frontera social y mediante el transcurso del desarrollo de la obra se

escuchan compases de la aclamada canción que es un icono de esta hermosa historia. *The Impossible Dream*, “El Sueño Imposible” que es sus palabras refleja el ideal de cada persona soñadora:

Con fe lo imposible soñar
 mal combatir sin temor
 triunfar sobre el miedo invencible
 en pie soportar el dolor [...]
 Amar la pureza sin par
 buscar la verdad del error
 vivir con los brazos abiertos
 creer en un mundo mejor (musica.com, 2019).

El Hombre de la Mancha entregó una luz de esperanza que, a pesar de las atrocidades que Chile vivió a manos del poder golpista, el mensaje era tan fuerte e importante que a pesar de que los molinos de viento se cruzaran en tu camino, nunca pierdas la esperanza de alcanzar tus ideales, tus sueños.

2.2.2 *El Diluvio que Viene* (1979)

El Diluvio que Viene fue compuesta originalmente en italiano por la famosa pareja de autores de cine, televisión y teatro Garinei Giovannini⁶⁶, ambos se destacaron por su trabajo como

⁶⁶ Pietro Garinei (Trieste 1919-Roma 2006) y Sandro Giovannini (Roma 1915-77) han dado prestigio a la comedia musical en Italia. Eran los productores más conocidos de representaciones teatrales de alta calidad. Entre los grandes nombres que han trabajado en sus obras se mencionan Alberto Sordi, Walter Chiari, Delia Scala, Marcello Mastroianni, Nino Manfredi, Paolo Panelli y muchos otros grandes artistas.

productores del musical “Aggiungi un posto a tavola”⁶⁷. Escrita por Iaia Fiastri⁶⁸ y con música de Armando Trovaioli⁶⁹, está inspirada en la obra “After me the Deluge”⁷⁰ de David Forrest. Se estrenó en el Teatro Sistina de Roma el 8 de diciembre de 1974 y el 11 de mayo de 1977 el musical vio la luz por primera vez en castellano bajo el título de "El diluvio que viene" en el Teatro Monumental de Madrid.

El actor y cantante chileno que participo en esta obra musical, Egidio D'I Cuore (2022), en entrevista personal, relata que en Chile el empresario artístico del teatro Casino las Vegas, José Aravena Rojas y su productor artístico, César Martínez, se propusieron para 1979 traer al país *El Diluvio que Viene*, obra que estaba batiendo todos los records de taquilla desde su estreno en el año 1974.

En palabras de D'I Cuore, el productor musical viajó a Europa a fines del año 1978, logrando, después de abrumadores esfuerzos, conseguir los derechos para su montaje en Chile. El contrato se firmó en noviembre de 1978 en Barcelona con los hermanos Ramón y Antonio Riba, poseedores de los derechos para Sudamérica. D'I Cuore relata lo siguiente en relación a esta situación:

Lo que importaba era introducir toda la tecnología de la época en un nuevo montaje y hacer de esta maravillosa comedia musical, un montaje diferente: el SCENORAMA, que era una escenografía en movimiento. Esto significó traer

⁶⁷ Es una comedia musical italiana en dos actos de Garinei y Giovannini, escrita entre 1973 y 1974 con Iaia Fiastri, inspirada libremente en la novela Después de mí, la inundación de David Forrest. La música es de Armando Trovaioli, la escenografía y el vestuario de Giulio Coltellacci con coreografía de Gino Landi.

⁶⁸ Iaia Fiastri, nombre artístico de Maria Grazia Pacelli (15 de septiembre de 1934-28 de diciembre de 2018), fue una dramaturga, guionista y letrista italiana. Ella también era conocida como Jaja Fiastri.

⁶⁹ Armando Trovaioli, también conocido por Trovajoli (Roma, Italia, 2 de septiembre de 1917 - 2 de marzo de 2013), fue un músico italiano con unas 200 obras como compositor y director.

⁷⁰ Libro, “Después de mi Diluvio” de David Forrest, 1972.

nuevos equipos al Teatro Casino Las Vegas, tanto de sonido como de iluminación, los que dieron una nueva dimensión del teatro musical moderno (D'I Cuore, 2022).

D'I Cuore aporta material hemerográfico de la época, en el que se puede observar la hazaña que logró el empresario José Aravena al estrenar esta pieza musical antes que ningún país de Sudamérica, incluso antes que Argentina y aun antes que en Broadway, donde se anunció para la temporada de 1979-80. Para esta producción musical, se llaman a destacados artistas, músicos, cantantes, coreógrafas y directores, entre ellos destacan: Marcelo Hernández, Mónica de Calixto, Ramón Núñez, Gladys del Río, Sergio Urrutia, Nena Marín, Patricia Meza, Luis Vera, Egidio D'I Cuore, Karen Connolly, Juan Alcayaga, Roberto Parada, Carlos Valero y Juan Azua.

El Teatro Casino Las Vegas logró un nuevo hito en el desarrollo del teatro musical en Chile luego de sus estrenos triunfantes con *El Violinista en el Tejado* y el reestreno en 1978 de *El Hombre de la Mancha*. *El Diluvio que Viene* llega en 1979 a consolidar al empresario y su productor como líderes en los espectáculos musicales en el territorio nacional, logrando transformar todas sus producciones artísticas en éxitos sin precedentes.

El desarrollo del musical *El Diluvio que Viene*, se produce en una aldea de montaña, el cura párroco Silvestre recibe día un llamado telefónico poco común: Dios en persona le ordena preparar una gran arca para salvar al pueblo de un segundo gran diluvio. El joven párroco se encuentra con una serie de obstáculos en su tarea encomendada, incluida la oposición tenaz de Crispín, el alcalde, que hará todo lo posible para malograr el proyecto. Tiene éxito en su empresa y el arca nunca podrá finalmente navegar. La tenacidad de Silvestre ve aterrizado el cataclismo junto a la hija del alcalde, Clementina. No obstante Silvestre decide no abandonar a su pueblo. Dios es testigo de que su proyecto fracasa y decide detener el diluvio. En esta historia se tejen un sinfín de intrigas: el amor de Clementina por Silvestre, la

enemistad de Crispín (el alcalde ateo de la aldea), la aparición de Consuelo en el pueblo (una prostituta ambulante) y su posterior casamiento con Totó, un muchacho con algunas deficiencias (Teatral, 2010, en línea).

2.2.3 *El Violinista en el Tejado* (1981)

En plena dictadura militar en los años y, nuevamente, a manos del empresario José Aravena Rojas, emulando las presentaciones de Broadway se estrena en Chile en el año 1977, con una segunda temporada en 1981, *El Violinista en el Tejado*, en una versión adaptada por Marcos Zucker⁷¹. En el rol protagónico estuvo el actor José María Langlais, quien encarnó al “violinista”, quien ya era conocido en la escena nacional por su actuación en “El Hombre de la Mancha” de 1974. El personaje de Golde fue interpretado por la actriz Gladys del Río⁷², Tzeitel por Nena Marín, Motel por Luis Vera y un gran elenco que secundaba a los protagonistas. La coreografía fue revisada por Vinka Vogdanovic y la orquesta fue dirigida por el maestro Juan Azúa. La dirección teatral estuvo a cargo de Fernando González⁷³.

La acción se desarrolla en la aldea ucraniana de Anatevka, en el año 1905, una comunidad en la que convive una población judía y ortodoxa de manera más o menos cordial. Tevye (Tobías), el lechero, intenta mantener su vida tradicional, y la de sus hijas, en un momento en que los tiempos están cambiando.

Tevye tiene cinco hijas, y la mayor preocupación que tienen tanto él como su mujer, Golde, es casarlas a todas con un hombre acaudalado, o bien, que tenga una buena herencia para así

⁷¹ Marcos Zucker era hijo de inmigrantes polacos judíos llegados a la Argentina a comienzos del siglo XX durante la gran inmigración europea. Nació y se crio en el barrio del Abasto de Buenos Aires. Marcos Zucker falleció a los 82 años debido a un paro cardíaco.

⁷² Gladys Del Río estudió en el Instituto Pedagógico Técnico de la Universidad Técnica del Estado (UTE). Allí dio sus primeros pasos en las tablas, actriz y comedianta chilena, fue una de las fundadoras de Teknos, el teatro de la universidad.

⁷³ Fernando González Mardones, es un actor, director y profesor de teatro chileno. Numerosos actores de reconocida trayectoria se han formado en la academia fundada por este profesor en 1981 y que ha llegado a ser una de las más relevantes de Chile.

terminar con su línea de pobreza. Las tres mayores, Tzeitel, Hodel y Chava son las que más cerca tienen el matrimonio.

Tevye conoce un día a Perchick, un estudiante de Kiev, al que la gente de la aldea considera un radical. Tevye le invita a su casa a cenar para el Shabat, y después de la cena le ofrece trabajar como tutor para sus hijas más pequeñas a cambio de comida y techo. Durante el tiempo de su estancia en la casa de Tevye, Perchick se enamora de Hodel, e incluso ve cómo ella sigue ciegamente el modelo de vida familiar judío que tanto le molesta a él e intenta cambiarlo.

Tzeitel, la hija mayor, se casa con Motel, un sastre amigo de su infancia, que aunque es un poco cobarde es un “buen tipo”, honrado, pero pobre, así que Tevye decide celebrar la boda de su hija con el sastre. Chava, que es la hija que sigue en el orden de casamiento, conoce a Fyedka, quien resulta ser un amante de la literatura que se enamora de Chava. Esta última unión no será permitida por Tevye, puesto que Fyedka no era judío y ya en los dos anteriores compromisos había desafiado su tradición. Esta termina casándose con Fyedka lo que significa para Tevye que su hija ha muerto. Al momento de ser exiliados de Anatevka se reconcilian.

Al final de la presentación se ven los problemas de la diáspora judía en la Rusia zarista, hecho por el cual son obligados a abandonar sus tierras y a establecerse en Nueva York. En la obra se retrata a su vez el descontento general por las decisiones del Zar, y la influencia del marxismo en los grupos que posteriormente participarían en la Revolución rusa. El actor y bailarín Julio Valenzuela Ravani (2000), participante de esta producción, declara:

En el año 1977, al terminar mi carrera de bailarín clásico en la escuela de ballet del Teatro Municipal y después de un año completo como miembro del coro lírico del mismo teatro, me sentí con algo de experiencia escénica y me presenté al casting de bailarines para una nueva producción de “El violinista en el tejado” en el Teatro Casino Las Vegas de Santiago. Fui aceptado y comencé a integrar la flamante y

bohemia familia teatral santiaguina, haciendo entrañables amistades que duran hasta el día de hoy. A partir de ese primer *Violinista*, (porque años más tarde hubo una reposición), de todo lo que fui aprendiendo y del saber hacer que desprendían mis compañeros y directores, se forjó en mí una concepción y devoción teatral que es parte de mi personalidad (Valenzuela, 2000, en línea).

2.2.4 *La Negra Ester* (1988)

María José Romero Agliatil (2006), Establece que *La Negra Ester* se estrenó el 9 de diciembre de 1988, por el Gran Circo Teatro en la comuna de Puente Alto, de Santiago de Chile.

En la investigación realizada por Loreto Cruzat Díaz (2016), se plantea que las décimas de *La Negra Ester* de Roberto Parra⁷⁴, fueron publicadas en 1980, pero fueron escritas por el autor en el año 1972. La esposa de Parra, Catalina Rojas, recopiló los escritos de Roberto, quien no tenía intención de publicarlos y su hermano Nicanor Parra lo estimuló a publicar porque encontraba gran fuerza poética en el texto.

El poema está compuesto por 96 versos en décimas octosílabas. En ellos el autor plasma una historia de amor que vivió en el Puerto de San Antonio: a la “Negra Ester” la conoció en el “Luces del Puerto”, un prostíbulo de la zona, luego de variadas visitas al lugar y dada su insistencia logro conquistarla, se hacían compañía y bebían juntos hasta emborracharse. Esta felicidad para Roberto no era suficiente, por lo que decidió escapar en busca de nuevas aventuras, dejando a Ester abandonada y muy triste. Cuando Roberto cae enfermo en algún lugar del puerto de San Antonio,

⁷⁴ Roberto Parra Sandoval, también conocido como “Tío Roberto” (Santiago, 29 de junio de 1921-, 21 de abril de 1995), fue un músico, cantautor y folclorista chileno, miembro de la familia Parra, a la cual también pertenecen sus hermanos Nicanor, Hilda, Violeta y Eduardo, entre otros.

Ester lo busca y logra convencerlo para volver juntos, así que cuando vuelven él se da cuenta de que estaba enamorado porque su enfermedad pasa de inmediato.

Aun así, dándose cuenta de su amor por Ester y producto de su alocada vida, Roberto no puede permanecer a su lado y se vuelve a ir. Al retornar por tercera vez, arrepentido, encuentra a Ester en manos de un hombre malo, él la defiende y nuevamente le declara su amor, pero ya no es lo mismo, entonces le pide que se case con otro que la quería y la cuida, ya que él no es capaz de complacerla y brindarle lo que ella merece. “Roberto se va, muy triste y arrepentido del sufrimiento que le causo. Al tiempo regresa al puerto y se entera que Ester murió” (Cruzat, 2016, p. 21). Debido a esta tristeza es que Parra expresa:

Mediante este poema autobiográfico, Parra le realiza un homenaje a Ester, una mujer que lo marcó profundamente en su vida de bohemia. ¡La Negra Ester existió!, era la prostituta mejor cotizada y muy querida en el Luces del Puerto en los años ‘50 (Cruzat, 2016, p. 22).

La puesta en escena es un melodrama y establece la táctica utilizada en este texto. Pero no podemos dejar de tomar en cuenta su modo trágico en su escritura, ya que como dice Marco Antonio de la Parra (1989), *La Negra Ester* es una tragedia total: “La historia de Roberto Parra es una tragedia: la tragedia de Chile, la incapacidad de alcanzar lo sublime, la tendencia a autodesbaratarnos, autoenvidiamos, a chaquetarnos a nosotros mismos y escapar siempre del amor al que le atribuimos garras”.

Tomando en cuenta la cita anterior, los procedimientos melodramáticos los encontramos en los temas y personajes de la obra, los que se inscriben en un mundo marginal. Ester y Roberto son de orígenes campesinos y creen en un mundo mejor. Pertenecen a un mundo oscuro, sumergidos

en la violencia, el vicio, las pasiones desbordadas, en el que el prostíbulo funciona como imagen de la decadencia y el mal vivir. En frases de María de la Luz Hurtado (2001):

La acción en el melodrama se da en el cotidiano de individuos concretos, coherente con el concepto de un bien y un mal no escatológico. Los encuentros y desencuentros se dan en el ámbito familiar: esposos, padres, hijos, parejas de novios o amantes, etc. La heroína o el héroe es con frecuencia un ser desvalido e inocente empujado hacia la carencia desde afuera (a diferencia de la tragedia, donde de alguna manera éste labra por sí mismo su desdicha): niños o padres son separados de sus respectivos padres o hijos, o bien éstos son desconocidos o están equivocados; hay mujeres abusadas o abandonadas; personas honestas calumniadas, inculpadas de crímenes ajenos, sujetas a ambientes viciosos, etc. El reconocimiento del protagonista por este sistema social/familiar es el objetivo dramático del melodrama, y el restablecimiento de las relaciones verdaderas pasa por la valoración del matrimonio, las parejas fieles y el regreso al hogar filial (Hurtado, 2001, pp. 159-160).

La Memoria Chilena (2020), indica que *La Negra Ester* marcó un hito muy importante, ya que la fecha de su estreno se produce al mismo tiempo de la apertura a la democracia en el país tras 15 años de dictadura. Nuevas puestas en escena y nuevas propuestas de dirección artística se venía gestando desde antes, con Ramón Griffero y otros grupos, incluido el mismo Andrés Pérez⁷⁵ con su teatro callejero, por lo menos desde el año 1984. *La Negra Ester* marca a toda una generación

⁷⁵ Reconocido director de teatro chileno, comenzó a trabajar en la década de los ochenta incorporando elementos del teatro callejero, la pantomima y la técnica circense. Dirigió el espectáculo teatral más visto en la historia nacional, *La Negra Ester*, y fundó la compañía Gran Circo Teatro.

de artistas chilenos, produciendo un fenómeno inusitado en el mundo teatral, ya que no hubo nadie que quedara ajeno a ella y, principalmente, porque por primera vez una obra de teatro musical logra tan variada convocatoria. Tras una primera temporada en la plaza de Puente Alto y que no tuvo gran éxito, el 9 de diciembre de 1988 se traslada al cerro Santa Lucía con la intención de continuar la propuesta de Pérez por insertar el teatro en espacios marginales. Es en esta segunda locación donde *La Negra Ester* se convirtió en un éxito de crítica y de taquilla.

La investigadora Loreto Cruzat (2016), plantea que buena parte del público que *La Negra Ester* logró convocar pertenecía a la clase media y a la clase alta, es decir, que la presentación logro niveles de recepción transversales en la sociedad chilena. Con *La Negra Ester* se instala una ruptura con los espacios convencionales en los cuales el teatro se desarrollaba, dejando abierta la posibilidad de que el público de teatro fuese heterogéneo y dispuesto a disfrutar de una instancia como esta desde el punto de vista de la festividad y del carnaval, una fiesta que a los actores, a la música en vivo, una fiesta en sociedad a partir del rescate de elementos folclóricos y populares. Bajo este concepto, Cruzat comenta:

Las temáticas de la obra también son un aporte a lo popular, existe en ella un elemento de marginalidad, de no racionalidad, de mostrar a los personajes desnudos en sus carencias y en sus afectos. Estos elementos pueden apreciarse en todas las obras de Pérez: *La Negra Ester*; *La consagración de la pobreza*; *Nemesio pelao ¿qué es lo que te ha pasao?*; *El Desquite*, entre otras. En otras, por ejemplo el *Popol Vhú* la temática se conectaba con lo religioso en cuanto al libro maya, pero también mantenía la fiesta en escena, la fiesta del cuerpo, de la expresión, no solo del lenguaje hablado (Cruzat, 2016, p. 104).

El elenco que lideraba la primera versión de esta obra estaba compuesto por Rosa Ramírez y Boris Quercia como Roberto Parra y amante de la Negra Ester, además de otros destacados actores que completaban el reparto: María Izquierdo como Margarita o “la japonesa”, doña Rebeca, doña Rosa y Oscar Parra; Ximena Rivas como Zulema, Lili y Violeta; Willy Semler como Esperanza y Pablo Puntilla; Aldo Parodi en los roles de Barahona, el Lacho, Lautaro, el Chino y; Pachi Torreblanca en los papeles de doña Berta, Hilda y Carmela (De las Artes, 2020).

El montaje estrenado en 1988 por el Gran Circo Teatro, bajo la dirección de Andrés Pérez Araya, recorrió todo Chile y más de veinte de países en Europa, Norteamérica, Sudamérica, Europa y Oceanía. El Centro Cultural Matucana 100 (2021), indica que esta obra estableció un cambio en el teatro musical chileno y en la música popular. *La Negra Ester*, no solo contribuyó al renacimiento de géneros como la cueca urbana y al teatro musical chileno que de algún modo, permanecía a la sombra de la gran *Pérgola de las Flores*. Sin duda, esto ayudó al reencuentro de la juventud de la época con el folclor y la creación de un nuevo sentido de identidad cultural.

CAPITULO 3: Identidad Cultural del Teatro Musical en Chile hasta 1990.

En este capítulo observaremos la significancia de la identidad cultural, como se forma, los detalles que la componen como un conjunto de expresiones socioculturales en las cuales las creencias, tradiciones, símbolos y costumbres que son fundamentales para los individuos que se sienten pertenecientes a una comunidad. Destacaremos que todo ser humano se inserta y responde a una identidad cultural, la que está determinada por las condiciones en que cada individuo llega a la vida, por su herencia y por la configuración cultura que lo acoge. Dentro de esto expondremos la postura de Eteté (2002) quien refiere que en una cultura determinada existen distintas subculturas o subgrupos que, si bien forman parte de esta cultura dominante, presentan características disímiles y particulares.

En relación a lo anterior, en el primer sub-capítulo nos dedicaremos a indagar distintas posiciones en relación a la identidad cultural. Para ello nos basamos, primeramente, en el trabajo de Olga Molano (2007), quien postula que aunque existen variadas posturas para definir la identidad cultural, un punto en común a todas ella radica en que la cultura tiene varias extensiones y destinos sociales lo que predomina en un modo de vivir, por lo cual es posible comprenderla como un elemento vivo que se compone por elementos determinados por las funciones sociales.

También expondremos los pensamientos de Jorge Larraín (2014) sobre la autoconciencia y el autorreconocimiento de la identidad humana, los problemas que se producen al establecer para ellos una garantía de reconocimiento personal y, mediante una postura filosófica, destaca que es la memoria la que juega un rol fundamental en el proceso de reconocimiento identitario bajo la concepción moderna de identidad de la existencia en un sí mismo.

En este tema analizaremos las posturas de Grínor Rojo (2006) quien, desde un punto de vista antropológico, expone que son los grupos los que afirman tener atributos con profundos cambios en su desarrollo histórico, pudiendo considerar en esta gran categoría a distintos tipos de

sociedades que se funden con otras de diversa índole las cuales constituyen un constante cambio dinámico en entidades culturales y sociales

José Ortiz (2014) considera que la identidad es una afirmación y una expresión de la libertad para la construcción social desde los vínculos con las otras personas, lo que permite la instalación de lo que somos y de quiénes somos.

En el sub-capítulo relativo a la identidad cultural chilena, observaremos los orígenes que cimentaron la identidad nacional, pasando por la importancia de los pueblos originarios de los colonizadores para el desarrollo de esta; las mutaciones que se producen con la independencia y la modernización de las culturas producto del neoliberalismo, las condiciones que establece la democracia, la redefinición del Estado y la profunda pérdida de las tradiciones nacionales que ponen en peligro la identidad propiamente chilena.

Por último, proponemos un tercer sub-capítulo dedicado a la identidad cultural del teatro musical chileno, para el cual haremos un recorrido por la cronología de este género teatral en la historia de Chile desde cuando se estrena la primera obra de teatro musical, logrando dar firmeza a la que sería la obra más importante de teatro musical chileno, pasando por la interrupción cultural producida por el Golpe de Estado en 1973, el cual produjo una discontinuidad para el teatro musical provocando que no lograra afianzarse como un elemento estable que aporta a la identidad cultural chilena.

3.1 Identidad Cultural

Para definir el concepto de identidad cultural Larraín (2014) nos indica que posee diferentes significados que se utilizan en una diversidad de argumentos que necesariamente deben ser destacados para entender cuáles son sus dimensiones fundamentales, los elementos que la

conforman y los diferentes niveles en los cuales puede concebirse, estos son: la identidad individual, las identidades colectivas y las identidades nacionales.

Como menciona Olga Molano (2007) la cultura es algo en constante movimiento, donde la interculturalidad juega un papel muy importante, ya que marca la presencia e interacción equitativa de diversas culturas y también la posibilidad de generar expresiones culturales compartidas, adquiridas mediante diálogos y actitudes de respeto recíproco.

Existe un consenso que la identidad cultural, es lo que le da vida al ser humano, teniendo estas variadas extensiones y destinos, lo que predomina una relación con el modo de vivir mediante una interacción social con una creación de riqueza equilibrada que le permita insertarse territorialmente. Aportando un valor en sí mismo lo cual tiene una mayor relevancia a la hora del desarrollo personal y colectivo.

Jorge Larraín (2014) plantea que la autoconciencia y el autorreconocimiento son elementos importantes para la identidad humana, pero que conlleva el problema de establecer y/o generar para ambos ámbitos una garantía de reconocimiento personal, que desde su postura radica en la memoria, elemento que enfrentado filosóficamente juega un rol fundamental en el proceso de reconocimiento identitario bajo la concepción moderna de identidad de la existencia para sí mismo, particularmente desde un punto de vista individual, en la que “tan lejos como esta conciencia pueda extenderse hacia atrás a cualquier acción o pensamiento pasado, hasta allí alcanza la identidad de esa persona”.

Este autor agrega un componente social a esta reflexión cuando plantea que la identidad no es una esencia innata sino un proceso social de cimentación que requiere el establecimiento de elementos particulares para asentarse (Larraín, 2014). En primer lugar, los individuos se definen a sí mismos en ciertas categorías sociales, como la religión, clase social, sexualidad, nacionalidad, etnia, profesión u oficio, elementos que contribuyen a la identificación de un individuo particular

a partir de estos factores de sociabilidad. En segundo lugar, se posicionan elementos de índole “material”, que se refieren al producir, poseer, adquirir o modelar cosas en los que los individuos proyectan sus cualidades en todo lo que puede llamar suyo: su casa, sus vestuarios, su familia, sus antepasados, amigos, su cuenta bancaria y su reputación. Simmel, establece que:

Toda propiedad significa una extensión de la personalidad; mi propiedad es lo que obedece a mi voluntad, es decir, aquello en lo cual mi sí mismo se expresa y se realiza externamente. Y esto ocurre antes y más completamente que con ninguna otra cosa, con nuestro propio cuerpo, el cual, por esta razón constituye nuestra primera e indiscutible propiedad (Simmel, citado en Larraín 2014, p. 30).

Para continuar con el planteamiento de Larraín (2014), en tercer lugar sitúa la construcción de sí mismo en relación necesaria con “otros”, lo cual tiene una doble interpretación. En primer lugar el autor nos indica que: Los otros son aquellos que ejercen algún tipo de acción sobre nosotros y en segundo lugar propone que los otros son aquellos en los cuales nosotros nos reflejamos para establecer una diferencia que nos haga distintos y específicos, culturalmente hablando. En consecuencia es el resultado de esta evaluación recíproca es la que posibilita el establecimiento de la autoimagen y el autorreconocimiento. Larraín postula que al comienzo de todo proceso de formación de identidad los individuos más importantes, o fundamentales, para la construcción y mantención de su autoimagen son los padres, amigos, parientes, profesores, etc:

El autorreconocimiento que hace posible la identidad cultural, toma tres formas: autoconfianza, autorespeto y autoestima, ya que en desarrollo de estas formas de relación con el sí mismo para cualquier individuo depende fundamentalmente de haber experimentado el reconocimiento de otros, a quienes él también reconoce. En otras palabras, la construcción de la identidad es un proceso intersubjetivo de reconocimiento mutuo (Larraín, 2014, p. 32).

En relación al concepto de autorreconocimiento Larraín, citando a Axel Honneth (1995), argumenta que existen tres maneras fundamentales de negar el autorreconocimiento que según Honneth las califica como “falta de respeto” relacionadas con las formas de reconocimiento antes expuestas, las cuales pueden favorecer a que se produzcan conflictos sociales entre ellas y también a una lucha por el reconocimiento en sectores que están desprovistas de formas de respeto. La primera falta es el abuso físico o amenaza a la integridad física, que afecta directamente a la autoestima de las personas; la segunda a la exclusión estructural y constante de una persona de la posesión de ciertos derechos, lo que daña el respeto en sí mismo; la tercera es la devaluación cultural, la que se centra en la consideración sobre las creencias y los modos de vida como inferiores, lo que impide tener valor social, ya que este fenómeno puede desencadenar la rabia y la indignación. Honneth establece que lo mencionado:

Representa la base motivacional de la lucha por el reconocimiento, ya que solo al reconquistar la posibilidad de una conducta activa que los individuos pueden deshacerse del estado de tensión emocional a que son sometidos como resultado de la humillación (Honneth, citado en Larraín 2014, p 33).

En contraste a la postura de Larraín que establece que el desarrollo de la identidad es producto de un proceso social en el cual requiere establecer elementos constitutivos para su construcción, es decir formar parte esencial o fundamental de algo que lo identifique. Por lo mismo nos parece relevante exponer las palabras de Honneth, donde indica que el desarrollo de la identidad es un proceso de construcción puramente pasivo donde el sujeto o comunidad se construyen con expresiones de reconocimiento libre de los otros, donde puedan manifestar una satisfacción colectiva y también una proyección personal de pertenecer al lugar que requiere, necesariamente, un marco de valoración para poder desarrollarse plenamente (Honneth, citado en Larraín, 2014)

Por otra parte, Grínor Rojo (2006) plantea que desde una postura antropológica la identidad cultural se instala a partir de atributos externos que en algunos casos pueden ser activos y otros caen en el olvido, estos son los grupos sociales que con el pasar del tiempo mantienen una descendencia y existirán en presencia de otras etnias, pueblos o naciones que se mezclan desde el punto de vista biológico-cultural y producto de esto las identidades sociales-culturales no son dadas, sino construidas por un impetuoso proceso de cambios que se va replanteando como proceso de elaboración activa de determinadas comunidades mediante un proceso de interrelación dinámico. Tomando en cuenta este planteamiento, Rojo se aventura a expresar:

La fragilidad que es constitutiva de las construcciones identitarias, así como hacia la gravitación que en el permanente configurarse y reconfigurarse de esa fragilidad tienen “los otros”, lo que subraya hasta el borde de la fanfarronada con la anáfora del verbo “sabemos” (nosotros los científicos “sabemos”), y que yo traigo a colación en estas páginas porque él es, lo repito, uno de aquellos que más y más concienzudamente defienden la idea de que las identidades nacionales son, siempre o en la mayor parte de los casos, constructos que asimismo se hacen y rehacen (Rojo, 2006, p. 19).

Continuando con el planteamiento de Rojo, se establece que esos constructos surgen en el transcurso de algunos procesos transformadores cuya génesis es por lo común externo a los sujetos que las viven, y esto puede ser interpretado antropológicamente en términos de aculturación, que es el proceso de recepción de otra cultura y de adaptación a ella, en especial con pérdida de la cultura propia.

Por otra parte, José Zárate Ortiz (2014) considera que la identidad es una afirmación y una expresión de la libertad plena del sujeto para autodeterminarse en la reflexión y discusión de su construcción social desde los vínculos con otras personas, a partir de lo que hacemos de lo que

somos y de quiénes somos. De aquí que considerara la identidad como una narración social, en la que el sujeto no decide o no elige las fuentes de su identidad, sino que la construye a partir de la relación social y política para quien la identidad es solo el resultado de la libertad de elegir y de la razón del sujeto. Dada esta consideración relacional de la identidad, plantea:

(...) por lo que, desde esta postura, no se podría asumir determinadamente que tenemos una sola identidad. Por consiguiente, afirma que la vida de las personas debe sustentarse en la responsabilidad de elegir y de razonar; razonar como sentido crítico para juzgar los rasgos de la cultura y de los grupos a los que pertenecemos cuando estos impliquen restricciones a la libertad de elegir, de ser y de vivir la vida que cada uno quiera vivir (Zárata, 2014, p. 119).

Zárata (2014), quien toma ideas de Charles Taylor (2006) para establecer esta reflexión sobre la identidad, posiciona que la teoría de la construcción de la identidad del sujeto moderno contiene una base ontológica y una base social o cultural. La primera radica en que lo que somos los seres humanos está determinado en el ser animales que se autointerpretan; mientras que la segunda corresponde a la participación que no se puede negar de los otros y del contexto de la comunidad en lo que cada uno es.

En otras palabras, Zárata plantea que los marcos de referencia culturales son los que permiten el posicionamiento de qué y quiénes somos, relación que está dada por la conjunción de ambas bases, la ontológica y la social, que, en última instancia, están determinadas y articuladas en el lenguaje.

3.2 Identidad Cultural Chilena.

Ya establecidas las opiniones de los autores antes mencionados sobre el proceso de la construcción de la identidad cultural, donde se destaca que no es posible establecer una identidad fija producto de su constante movimiento y que la base de la misma está relacionada sobre el vínculo con otras personas evidenciando lo que somos y quiénes somos y debido a la afirmación de que las personas no eligen un modelo de identidad sino que se cimentan mediante una interacción político-social de los individuos, lo cual es un proceso dinámico que no deja de evolucionar producto del despertar de los llamados “movimientos sociales”, entre los cuales se destacan, los feministas, ecologistas, étnicos, homosexuales, antinucleares, etc., que prácticamente han reemplazado en gran parte del mundo la “política de clases” por una “política de identidades”.

Tomando en cuenta lo anteriormente expuesto y para hablar de la identidad cultural chilena, es necesario según Jorge Larraín (2014) preguntarse:

¿En qué consiste ser chileno? ¿Tiene los chilenos una personalidad básica o un carácter nacional? Si es así, ¿Cuáles son las características más importantes del carácter chileno? ¿Existe una raza chilena? ¿Existe algo compartido por todos los chilenos, sea racial o psicológico, que se puede llamar chilenidad? ¿Es posible definir con precisión los rasgos propios de la chilenidad? ¿Qué piensan los chilenos de sí mismos? ¿Cómo son vistos los chilenos por los demás? ¿Ha cambiado el carácter de los chilenos o permanece siempre igual? ¿Está amenazada la chilenidad por la globalización? (Larraín, 2014, p. 13).

En relación a cita anterior y al referirse a la Identidad Cultural Chilena, Jorge Larraín (2014), postula que en estricto rigor solo se puede hablar de identidad cultural en Chile a partir de la independencia y es imposible mencionarla sin destacar el importante legado que la “colonia”

dejo en el territorio nacional, de la cual nacen variados de los rasgos identitarios que prevalecen hasta la época actual. Al respecto, plantea que:

Es necesario establecer que traíamos ya como futura nación al momento de la independencia porque no podría sostenerse que 300 años de historia común en un mismo territorio, más la cultura, tradiciones y costumbres allí desarrolladas, dejan de existir en todos sus aspectos por el proceso de la independencia. Si bien la lucha autonómica conlleva cambios profundos en el nivel político y desencadena procesos de cambio en múltiples otras dimensiones, hay también, inevitablemente continuidad, especialmente en el ámbito cultural (Larraín 2014, p.79).

En este aspecto y llevándolo hacia la identidad cultural chilena, Larraín (2014) sostiene que existen ausencias históricas importantes en la colonia que condicionaron los orígenes de la modernización de la identidad chilena, estas son: la ausencia del feudalismo, la ausencia de la división religiosa, la ausencia de una revolución industrial y la ausencia de algo parecido a la Revolución Francesa. Si se ve positivamente y en términos veraces, se establece que en primera instancia hubo un centralismo político no desafiado por los poderes locales; segundo, un monopolio religioso católico no amenazado por movimientos protestantes; tercero, una orientación económica exportadora de materias primas sin que asegurara un poder industrial independiente y finalmente un poder político autoritario no participativo, esto es para el autor los cuatro elementos que apuntaron a una sólida tradición cultural en América Latina. Larraín destaca que:

Estos contenidos están acompañados por formas autoritarias de gobierno y modos de producción serviles. La mentalidad dominante es intolerante y sospecha de la modernidad científica ilustrada tiene una actitud racista frente a los indígenas, desprecia el trabajo manual y está permeada de machismo [...] Una de las

consecuencias de esto, sobre todo en el siglo XVI, fue la imposición de la religión del imperio a todos los habitantes del nuevo mundo (Larraín, 2014, p. 80).

Permaneciendo en el análisis de Larraín, indica que hay en una etapa de cuestionamiento sobre nuestra identidad, la que está marcada por los procesos de modernización acelerada que ha vivido nuestro país producto del neoliberalismo, democracia, redefinición del Estado, donde la influencia de la cultura norteamericana, la globalización, el cambio tecnológico y la nueva sociedad del conocimiento presentan una serie de nuevos desafíos para Chile, pero a la vez nos vuelve hacia la pregunta de quiénes somos y qué queremos ser.

El agotamiento de la industrialización y modernización rápida en la década de 1960, el colapso de la independencia económica y socialismo ahogados en un mar de sangre producto del Golpe de Estado de 1973 y los años bajo la terrible dictadura de derecha, necesariamente pusieron una vez más en la palestra la pregunta acerca de la verdadera identidad, en la que explica que el comportamiento de los pueblos está marcado por el colapso de la cultura original y por un sentido de daño personal o colectivo que les afecta emocionalmente. Este fenómeno se produce debido a que no solo acecha el fantasma del conquistador-conquistado, sino que todo antagonismo que supone un estado de violencia permanente caracterizado por la intolerancia, el miedo al otro, tienen una reiteración ya no en una alteridad como el indio y el español, sino que dentro de la propia comunidad (Larraín, 2014).

Jorge Larraín (2003) en años anteriores nos explica que en Chile algunos sectores piensan que la globalización, especialmente en su dimensión cultural, está amenazando la chilenidad, nuestra identidad nacional. Los síntomas de esta amenaza están en todos lados. El campo chileno, sometido a una modernización profunda y acelerada, ha dejado de ser el principal centro proveedor de trabajo y de cultura que era antes y por lo tanto los valores rurales tienden a desaparecer; muy poca gente ya asiste a los rodeos y fiestas típicas campesinas donde la música chilena se oye cada

vez menos e incluso en las ramadas dieciocheras, donde la cueca y las tonadas resurgen temporalmente, la gente pareciera preferir bailes extranjeros como los corridos, las cumbias, el tango y la salsa.

Isaac Caro (2003) postula que más allá de lo anteriormente expuesto que los símbolos patrios cada vez pierden fuerza debido a que menos chilenos hacen el esfuerzo de poner la bandera nacional durante las festividades patrias. Las costumbres de comidas típicas también han cambiado vertiginosamente producto del ingreso de alimentos propios de culturas extranjeras, como: pizzas, hamburguesas americanas, de restaurantes franceses o italianos que van paulatinamente desplazando los tradicionales platos chilenos. Las actividades profesionales, comerciales y financieras usan nombres extranjeros y operan con un lenguaje regado de palabras y expresiones que no identifican al vocablo chileno. Los tradicionales juegos y actividades nacionales son reemplazados por computadores, celulares, videos y juegos electrónicos.

Frente a esta realidad se puede decir en dos sentidos diversos que se puede afirmar que la identidad nacional se ha ido perdiendo o está seriamente cuestionada por el impacto de la globalización. Frente a esta postura, Gabriel Valdés (2003) sostiene:

En el Chile de hoy existiría una “voracidad” por importar, tantas veces sin cedazo, ideologías y culturas ajenas; y por enajenar piezas esenciales de nuestra economía, que países más inteligentes guardarían para sí. Parece que en Chile todo está en venta al extranjero, en circunstancias que una Nación requiere cuerpo, instrumentos y servicios propios (Valdés, 2003, en línea).

Bernardo Subercaseaux (2003), en relación a la postura de Valdés, argumenta que la falta de dimensión cultural en Chile lleva a que la globalización favorece el surgimiento de microidentidades y produzca un desperfilamiento de la identidad nacional sostenido en que la cultura globalizada de masas ha pretendido imponer en todos los países del mundo con el pretexto

de la modernización, por lo tanto, es de suma importancia ejecutar políticas para valorizar y reforzar las culturas propia de la identidad chilena que se concibe como un alma inalterable y constituida en un pasado remoto, de una vez para siempre. Todo cambio o mutación posterior a esto por parte de las personas o comunidades colectivas implica no solo la pérdida de esa identidad sino que además una traición al sí mismo. De otra forma, si la identidad nacional no se define como una esencia incambiable, sino más bien como un proceso en permanente de construcción y reconstrucción de la historia de la comunidad nacional, entonces las alteraciones ocurridas en sus elementos no implican una pérdida de identidad, sino más bien un cambio identitario. Es por esto que Subercaseaux expone:

Es necesario aceptar, por lo tanto, que la chilenidad nunca ha sido algo estático, una especie de alma permanente, sino que ha ido modificándose y transformándose en la historia, sin por ello implicar una alienación o traición a un supuesto sí mismo esencial que nos habría constituido desde siempre. Por esta razón resulta tan difícil establecer con claridad la línea divisoria entre lo propio, como algo que debe necesariamente mantenerse, y lo ajeno, como algo que aliena. Pienso que hay que evitar dos extremos. Por un lado hay que evitar una reacción de rechazo en bloque a la globalización y una propuesta de aislacionismo cultural que buscaría salvar la identidad nacional de influencias foráneas y que, por lo demás, sería altamente ilusoria, si no imposible. En el campo de la cultura, los rasgos culturales raras veces “son” propios en el sentido de “puros” u “originales” y más bien “llegan a ser” propios en procesos complejos de adaptación. Muchos de los elementos que tradicionalmente constituyen la chilenidad fueron tomados desde afuera, negociados, adaptados, reconstituidos e incorporados en ciertos contextos históricos (Subercaseaux, 2003, en línea).

Según esta perspectiva la identidad no solo mira al pasado como la reserva privilegiada donde están guardados sus elementos principales, sino que también mira hacia el futuro. Es necesario partir de la base que la identidad cultural chilena no fue constituida de una vez para siempre en un pasado remoto, sino que se va construyendo en la historia con nuevos aportes.

3.3 Identidad Cultural del Teatro Musical Chileno.

En los párrafos anteriormente descritos es posible observar que el desarrollo de la identidad cultural chilena, es un proceso en constante cambio y adaptación, y por esto no es posible establecer una definición única para el concepto de identidad cultural Chilena.

La identidad cultural del teatro chileno no está ajeno a este vertiginoso proceso de cambios adaptativos por lo cual este género artístico ha debido sobrellevar en su proceso de modernización constantes cambios que son perceptibles según María de la Luz Hurtado (1997) desde 1941, cuando se establecen los inicios del teatro moderno en Chile y se remontan al nacimiento del Teatro de la Universidad de Chile, y el de la Universidad Católica, dos años más tarde, los llamados teatros universitarios, fueron encargados de renovar el ámbito teatral chileno, llevarlo a las nuevas técnicas escénicas, hacer que su funcionamiento fuera más profesional y acercarlo a las nuevas corrientes del teatro del mundo. Esto marca el comienzo de un nuevo proceso teatral que concuerda con el desarrollo histórico de Chile, y tiene que ver con sus sueños.

Martín Farías (2014) expone que los inicios del teatro chileno contemporáneo llevan a los dramaturgos a innovar sobre la forma de hacer teatro propiamente chileno, es por este proceso que para referirse a la identidad cultural del teatro musical chileno debemos dar un recorrido por la cronología de este formato en Chile, el cual nos da un breve resumen de su historia en el que se destaca que el teatro musical en Chile es inaugurado con *Mapulai* (1954), obra dramática escrita y dirigida por Raúl Aicardi, y musicalizada por Ernesto “Tito” Ledermann. Lo cual enfrenta a la escena nacional a un teatro que explora en nuevos formatos, más llamativos, con proyecciones para

ampliar los horizontes artísticos del teatro musical, sin implicar en ello un giro al camino del espectáculo comercial, con el que generalmente se asociaban este tipo de expresiones. La obra obtuvo éxito relativo, antes por su carácter pionero que por su recepción.

Dos años más tarde se abrió paso la obra musical con un retrato de la vida universitaria titulado *Y... a veces estudiamos* de Rodolfo Soto (1956), con letras de Ariel Arancibia y la música, nuevamente, de Ernesto Ledermann. Pese a la expectativa que generó, no gozó de la aprobación de la crítica.

En el año 1958 *Esta señorita Trini*, con libreto de Luis Alberto Heiremans y música de Carmen Barros, fue la obra musical que logró la entrada definitiva del teatro musical al medio nacional. Elogiada por la crítica, fue la antesala de la celeberrima *La pérgola de las flores* de Isidora Aguirre con música de Francisco Flores del Campo (1960), la obra más exitosa del teatro chileno y la primera en tener repercusión más allá de nuestras fronteras. (pp.149-180). Farías esboza una breve reseña del género musical y señala que *La pérgola*:

Representa un intento de introducir este género de la manera más genuina posible, dentro de las formas que cultiva el actual teatro chileno, demasiado apegado al naturalismo. Durante un año autora, músico, escenógrafo, director y luego los actores en el periodo de ensayo, hemos trabajado para gestar un espectáculo que, partiendo de una anécdota histórico nacional, permitiese a un crecido número de personajes [...] expresarse a través del diálogo, la canción y la danza, en una comedia musical con características chilenas (Farías, 2014, p. 159).

En relación a las palabras de Farías, nos es posible plantear que uno de los discursos que rodea la creación de teatro musical en Chile tiene que ver con la necesidad de una identidad cultural local que, curiosa y contradictoriamente, se le exige a estos proyectos una suerte de chilenidad a diferencia de las obras no musicales. Un ejemplo de argumentos de identidad cultural chilena en

obras musicales están implícitas en *Mapulai* (1954) que aborda la temática el tema de la usurpación de tierras del pueblo mapuche y las problemáticas humanas que esta situación genera lo tenía como objetivo principal presentar “un asunto netamente chileno”, Martín Farías (2014) se explaya sobre esta descripción exponiendo:

“Mapulai” cuenta el drama de nuestros mapuches que, allá en la región austral de Chile, asisten a la desintegración de su propiedad. [...] Uno de los valores positivos de la representación de “Mapulai” lo constituyó la música de Tito Ledermann. El joven compositor chileno acusó gran talento y extraordinaria sensibilidad. Supo captar muy bien el ritmo de la música mapuche, haciendo de cada melodía una verdadera creación (Farías, 2014, pp. 149-150).

Continuando con la necesidad de una identidad cultural local como plantea Farías y aunque casi no existen antecedentes de la obra musical de 1956, *Ya veces estudiamos* de Rodolfo Soto que relata las peripecias que vivían los estudiantes universitarios chilenos en aquella época, también representaba una realidad nacional de los jóvenes estudiantes chilenos. Estas dos experiencias en teatro musical chileno representan en una gran mayoría que los montajes apuntan hacia temáticas identitarias locales. Según Farías (2014), explica que entre los dramaturgos y compositores mencionados como, Raúl Aicardi, Ernesto “Tito” Ledermann, Rodolfo Soto, Ariel Arancibia, Luis Alberto Heiremans se destacan en forma particular a dos personajes de gran importancia para la música popular y el teatro musical chileno: Francisco Flores del Campo y Carmen Barros, quienes han sido verdaderos forjadores del género teatral musical en Chile. Debido a esto es que este autor sostiene:

El tremendo éxito de *La pérgola de las flores* es sin duda un logro muy positivo, pero la insistente tendencia de la prensa por ponerla como punto de comparación con todas las producciones posteriores le hace un flaco favor a la creación de

comedias musicales en el país. *La pérgola* se instaló gracias a eso, como una vara inalcanzable tanto para los creadores como para el público (Farías, 2014, pp. 178-179).

Según lo citado por Farías, el teatro musical chileno después de los éxitos de *La Pérgola de las Flores*, en los años de apogeo de este género teatral logró tener indicios para ser considerado como una forma teatral propia de la identidad cultural chilena, esto a pesar de que no existieran otras obras musicales que se posicionaran en la escena nacional para consolidar al teatro musical chileno.

En cuanto a la trayectoria en palabras de Martín Farías (2014) es posible diferenciar dos periodos para el teatro musical chileno. El primero que es su plena prosperidad que se sitúa antes del Golpe de Estado Cívico-Militar de 1973 y el segundo que establece posteriormente a esta irrupción donde las circunstancias producidas por esto cambiaron radicalmente el proceso de la permanencia del teatro musical que venía desarrollándose con especial éxito desde mediados del siglo XX, por lo cual sufre un quiebre total afectando a la continuidad de este género teatral en el país. (p.181)

Es por esto que Farías (2014) esboza que *La Pérgola* fue la última oportunidad que tuvo el teatro musical para forjarse como una identidad cultural nacional, en la cual solo quedan vagos indicios de esto que, según Grínor Rojo (1983), el Golpe de Estado en Chile puso fin a las proyecciones de este formato en su versión chilena, trayendo a Chile obras de teatro musical con un sentido netamente comercial y sin argumentos que pudieran sublevar a la opinión pública con mensajes políticos en contra del poder estatal. (pp. 125-126)

Después de 15 años de censura cultural y posterior al plebiscito que pone fin a la dictadura militar en 1988, aparece en la escena nacional la obra musical *La Negra Ester*, con un argumento

profundamente nacionalista que logra capturar nuevamente y con ansias de democracia el deseo de disfrutar teatro musical chileno (Romero, 2006, en línea).

Conclusión

La investigación realizada determinó los cambios que se produjeron para el teatro musical debido a la irrupción del Golpe de Estado cívico militar en Chile de 1973, y se logró evidenciar las consecuencias que este hecho provocó en el desarrollo de este género teatral chileno, que venía gestándose con bastante éxito y aceptación desde la década de 1950. Se determinó que la situación política que se vivió desde aquel el 11 de septiembre de 1973 afectó directamente la permanencia del teatro musical en la escena nacional producto de que la dictadura militar chilena marcó violentamente la discontinuidad para el teatro musical, debido a la censura cultural impuesta en el país prohibiendo la expresión de todo argumento teatral nacional.

Este escenario político en el país dio paso a un nuevo concepto teatral en Chile, que destacados escritores mencionados en esta investigación lo denominaron como “Teatro chileno bajo el Fascismo”, el cual propició el desarrollo de espectáculos con objetivos puramente comerciales sin ningún mensaje que representara la situación que se vivía en el país, lo que trajo como consecuencia que la actividad teatral frenara rotundamente el proceso de modernización de mediados del siglo XX, girando hacia un proceso de modernización del teatro musical. Esto significó que los dramaturgos nacionales perdieran el interés por crear obras musicales que elaboran la identidad nacional, debido a que las condiciones socioculturales impuestas por el régimen militar se transformaron en un impedimento para el desarrollo del teatro musical, el que, en última instancia, dada la necesidad de sus impresionantes despliegues técnicos y humanos no se podían realizar plenamente por estas condiciones socioculturales

Esta investigación logró comprobar que las casi nulas posibilidades de instaurar contenidos teatrales musicales es uno de los motivos principales por el cual se crea una merma en creación de estos. Esto se produce por dos factores: primero con la transformación de las garantías tributarias era imposible la continuidad de este formato, llegando a terminarse casi por completo la creación

de estos durante el tiempo en que se mantuvo el poder dictatorial. Segundo el dismantelamiento del aparato cultural universitario que en el período de 1970, estaba integrado por unas diez compañías que desarrollaban sus actividades en los primeros años de la década contando con el respaldo del gobierno de la Unidad Popular,

Ambos factores tienen como consecuencia la generación de una discontinuidad que afectó al teatro musical en Chile y que posibilitó el posterior arribo del formato teatral de características más comerciales durante la Dictadura. En este sentido es que el teatro musical chileno no logró afianzar ni su desarrollo ni su permanencia para que fuera considerado como parte de la identidad cultural chilena, con lo que solo logró generar indicios discontinuos de su existencia particular, dejándolo solo en el recuerdo de los que en alguna oportunidad pudieron disfrutar de las maravillosas producciones que antaño se realizaban, bajo un estado democrático, en el cual se podían expresar sin miedo todas las particularidades y conflictos de la identidad nacional.

15 años de dictadura debieron pasar para que se produjera el plebiscito que marcó el fin de la dictadura de Augusto Pinochet y con eso, en 1988 se presenta en Chile, aun en dictadura, la obra de teatro musical *La Negra Ester*, la cual marca un hito en la escena nacional, ya que nuevamente, y después de una desgarradora y terrible dictadura en la que miles de personas fueron asesinadas, torturadas y exiliadas, se podía apreciar en plena libertad una obra de teatro musical con temáticas propiamente chilenas. Con el estreno de esta obra la esperanza del renacimiento del teatro musical nuevamente salió a la luz, en vista de los nuevos tiempos democráticos que el país experimentó desde la llegada de la Democracia.

La realidad fue completamente distinta a la que se esperaba, ya que los indicios de identidad cultural que el teatro musical dejó antes del Golpe de Estado no fueron suficientes para que las autoridades y el público reconociera este formato como tal, ya que la dictadura militar deja inmerso en la cultura chilena al teatro de índole comercial y por esto el formato teatral nacionalista tenía

más dificultad para realizarse debido a que el formato de teatro musical extranjero se quedó en la conciencia de los espectadores chilenos dándole cada día más aceptación. Esto es lo que lleva a que el teatro musical chileno a no lograr ser parte de la identidad teatral cultural moderna.

Referencias

Aguirre, I. (2014). *Biografía Isidora Aguirre*. Archivo Digital USACH.

<https://isidoraaguirre.usach.cl/biografia/>

Azúa, J. (2018). *Biografía Juan Azúa*, de Memoria Chilena.

<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-96296.html>

Barros, C. (2016). Conversatorio de la obra *¡Esta señorita Trini!*, la primera comedia musical chilena, Instituto Profesional Projazz.

<https://www.youtube.com/watch?v=uW12yiGTlwg&t=588s>

Bianchi, S. (2020). *El Renacimiento del teatro nacional Teatro chileno (1973-1990)*. Memoria Chilena.

<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3710.html#presentacion>

Bianco, D. (2022). *Un perfume de España... la zarzuela*, Teatro de la Zarzuela.

<https://teatrodelazarzuela.mcu.es/es/quienes-somos/genero>

Biblioteca, N. *La Negra Ester*, en: Andrés Pérez Araya (1951-2002), Memoria Chilena.

<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-92180.html>.

Biblioteca, N. "Zarzuela", en: La ópera en Chile (1830-2012), Memoria Chilena.

<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-95349.html>.

Biblioteca, N. (2020). *Zarzuela*, Memoria Chilena.

<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-printer-95349.html>

Biblioteca, N. (2021). *La Zarzuela*, de Memoria Chilena.

<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-printer-95349.html>

Brignardello, J. (2018). *El Teatro del Pueblo en Chile: una experiencia de organización popular* (6.

^a ed., pp. 25–27). Revista Artescena.

<http://www.artescena.cl/wp-content/uploads/2019/01/2-Artescena-N%C2%B06-EITeatro-del-Pueblo.pdf>

Brunner, J. (1981). *La cultura autoritaria en Chile* (Flacso) (1.ª ed, p. 30). Santiago, Chile: Granizo.

<https://flacsochile.org/biblioteca/pub/publicos/1981/libro/000058.pdf>

Budzyna, L. (2008). La vigencia social de *La Pérgola de las Flores* la primera comedia musical Chilena.

<http://lanic.utexas.edu/project/etext/llilas/ilassa/2007/budzyna.pdf>

Castillo, M. (2003). *Músicos y exilio*. Revista Musical Chilena, pp, 109,112.

<http://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902003020000018>

Catalán, B. Munizaga, G & Rivera, A. (1986). *Políticas culturales estatales bajo el autoritarismo en Chile*. (1.ª ed., pp. 5–6). Santiago, Chile: Granizo.

http://www.archivoceneca.cl/wp-content/uploads/2018/1986/1_1986.pdf

Chilena, M. (2018). *Golpe de Estado*, de Memoria Chilena.

<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-92405.html>

Chilena, M. (2020). *La Negra Ester*, de Memoria Chilena.

<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-92180.html>

Chilena, M. (2020). *La ópera en Chile* (1830-2012), Biblioteca Nacional de Chile, Memoria Chilena.

<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-95349.html>

Chileno, T. (2018). *Teatro Chileno* (1973-1990), de Memoria Chilena.

<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-printer-3710.html>

Claro, S. (1969). *Panorama de la música contemporánea* (16.ª ed, pp.3–4). Universidad de Chile.

<https://obtienearchivo.bcn.cl/obtieneimagen?id=documentos/10221.1/61129/1/185152.pdf>

Congreso, N. (2019). *Historia Política*, Periodo 1973-1990.

https://www.bcn.cl/historiapolitica/hitos_periodo/detalle_periodo.html?per=1973-1990

Cruzat, L. (2016). Análisis de la poética de Andrés Pérez y *La Negra Ester* (Maestra en estudios de Teatro y cine Latinoamericano y Argentino. Universidad Nacional de Buenos Aires.

Cultura, V. (2021). Chile destaca por su diversidad cultural y el talento de su gente, de Vida y Cultura.

<https://marcachile.cl/vida-cultura/chile-destaca-por-su-diversidad-cultural-y-el-talento-de-su-gente/>

Cultural, P. (2015). *Origen de la identidad chilena*, Servicio Nacional del Patrimonio Cultural.

<https://www.patrimoniocultural.gob.cl/noticias/origen-de-la-identidad-chilena>

De las Artes, N. (2020). 6 Datos Fundamentales sobre *La Negra Ester*, Teatro Nescafé de las Artes.

<https://www.teatronescafedelasartes.cl/lanegraesterdatosfundamentales/#:~:text=Un%20el enco%20hist%C3%B3rico&text=Actualmente%20los%20protagonistas%20de%20%20E2%80%9CLa,y%20Mar%C3%ADa%20Elena%20Ovalle%20Guzm%C3%A1n.>

D'I Cuore, E. (2022). *El Diluvio que Viene* (A. Rojas, Entrevistador) Santiago de Chile.

Donoso, F & Faúndez, C. (2019). *Cultura y dictadura Censuras, proyectos e institucionalidad cultural en Chile, 1973-1989* (1.ª ed, pp. 51–54). Santiago, Chile: Beatriz García-Huidobro.

<https://repositorio.uahurtado.cl/bitstream/handle/11242/24395/Culturaydictadura.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Etecé, (2022). *Identidad cultural*, Concepto.

<https://concepto.de/identidad-cultural/>

- Farías, M. (2014). *Reconstruyendo el sonido de la escena Músicos de teatro en Chile 1947-1987* (1.ª ed., p. 150,151). Cuarto Propio.
- Gallardo, F. (2008). Fernando Gallardo "Actor", de Cine Chile.
<https://cinechile.cl/persona/fernando-gallardo/>
- Heiremans, L. A. (2002). *Teatro Completo* de Luis Alberto Heiremans (1.ª ed., pp. 135–165). Santiago, Chile: RIL editores: Corporación del Patrimonio Cultural de Chile, 2002.
- Honneth, A. (1995). *La lucha por el Reconocimiento* (1.ª ed. pp. 118–123).
https://www.ucursos.cl/derecho/2015/1/D121T07451/1/material_docente/bajar?id_material=1021961
- Hurtado, M. (1997). *Constantes en el desarrollo del teatro y la historia chilena* (1.ª ed, pp. 51–52). Santiago, Chile: Memoria Chilena.
<http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:69095>
- Hurtado, M & Ochsenius, C. (1983). *Transformaciones del teatro chileno en la década del 70'*. (1.ª ed., pp. 19–21).
http://www.archivoceneca.cl/wp-content/uploads/2018/1983/26_1983.pdf
- Langlais, J. (2021). Falleció José María Langlais, La Nación.
<https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/television/fallecio-jose-maria-langlais-nid778299/>
- Larraín, J. (2014). *Identidad Chilena* (2.ª ed., pp. 25–37). Santiago, Chile: LOM, Ediciones. Santiago, Chile: LOM, Ediciones.
- Larraín, P. Caro, I. Valdés, G & Subercaseaux, B. (2003). *Identidad chilena y globalización, de Globalización*.
<https://globalizacion.org/2003/12/identidad-chilena-y-globalizacion/>
https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902019000200046

Matucana, C. (2021). El Sonido de *La Negra Ester* En Vivo En M100, m100.cl.

<https://www.m100.cl/archivo/2017/musica-2017/el-sonido-de-la-negra-ester-en-vivo-en-m100/>

Masquiarán, N., Henríquez, P., Pereira, D., & Amaya, J. P. (2019). *Entre la intención poética y el gesto político*. La flor de la laguna y los orígenes del teatro musical en Concepción, de Scielo.

Memoria, Ch (2021). *11 de septiembre*, de Memoria Chilena.

memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-126129.html

Molano, L. (2007). *Identidad cultural un concepto que evoluciona* de 2022, de Revista Opera pp, 69-84.

<https://www.redalyc.org/pdf/675/67500705.pdf>

Moock, A. (1998). *Fundadores del Teatro Chileno*, Universidad de Chile.

https://www.fundadoresdelteatrochileno.uchile.cl/Armando_Moock/Resenas_y_notas_de_prensa/Cumming%202.pdf

Mostrador, E. (2013). *Las últimas palabras de Salvador Allende*, de El Mostrador.

<https://www.elmostrador.cl/noticias/multimedia/2013/09/11/las-ultimas-palabras-de-salvador-allende/>

Muñoz, D. (1988). *Teatro Poblacional Chileno*. (1.ª ed., pp. 126–27). Biblioteca Nacional de Chile.

<file:///C:/Users/User/Desktop/Universidad%20segundo%20semestre/Seminario%20de%20Grado%20II/teatro%20poblacional.pdf>

Musicals101. (1998). *El ladrón Negro* (1866), de The Cyber Encyclopedia of Musicals Theatre.

<https://www.musicals101.com/blackcrook.htm>

Núñez, J. (2013). *Poéticas De La Memoria En El Teatro Chileno: Prácticas Escénicas Entre 1973*

y 1990, de Estudios Latinoamericanos, UNAM.

file:///C:/Users/User/Downloads/1-s2.0-S0186602813709897-main.pdf

Opereta. (2022), de wiki.es.Operatta.

<https://hmn.wiki/es/Operatta>

Pagan, V. (2022). *Un perfume de España... la zarzuela*, Teatro de la Zarzuela.

<https://teatrodelazarzuela.mcu.es/es/quienes-somos/genero>

Pérez, S. (2022). A 43 Años Del Golpe: La Censura de la Dictadura Al Teatro Chileno. *Hiedra*.

<https://revistahiedra.cl/opinion/la-censura-de-la-dictadura-al-teatro-chileno/>

Piña, J. (2014). *Historia del teatro en Chile (1941-1990)*, Aguilar Chilena de Ediciones.

Quiroga, A. (2017). Figuras del teatro chileno: Alicia Quiroga, la gran diva olvidada. *Revista Puro Teatro*.

<https://www.revistapuroteatro.com/2021/03/10/figuras-del-teatro-chileno-alicia-quiroga-la-gran-diva-olvidada/>

Rojo, G. (1985). *Muerte y resurrección del teatro chileno*, Ediciones Michay, Madrid.

Romero M, (2006). *La Negra Ester: Una Propuesta Estética Para El Teatro Chileno*.

file:///C:/Users/User/Downloads/24046%20(2).pdf

Saffie, N. (2021). *¿Qué es ser chileno o chilena hoy?* uc.cl Noticias.

<https://www.uc.cl/noticias/que-es-ser-chileno-o-chilena-hoy/>

Spiegato, *¿Qué es una comedia musical?* (2022).

<https://spiegato.com/es/que-es-una-comedia-musical>

Socialista, E. (2020). *Sucedió en...1973. Golpe de estado en Chile, El Socialista Sucedió En...*

<https://www.psoe.es/el-socialista/sucedio-en/sucedio-en-1973-golpe-de-estado-en-chile/>

Soto, R. (1966). Experiencias de un autor de teatro de masas, *El teatro y sus problemas en Chile*.

<http://revistaaissthis.uc.cl/index.php/RAIT/article/view/9224/8628>

Teatral, A. (2010). *El Diluvio que Viene*, Alternativa.

<http://www.alternivateatral.com/obra19255eldiluvioqueviene#:~:text=Sinopsis%20de%20la%20Obra&text=Tiene%20%C3%A9xito%20en%20su%20empresa,y%20decide%20detener%20el%20diluvio.>

Teatro, N. (2019). Teatros universitarios | *Mierda Mierda, la función debe continuar*, Televisión Nacional de Chile.

<https://www.youtube.com/watch?v=TKL-HMT9a8w>

Tiempo, E. (2021). *La historia del golpe militar que partió la historia de Chile*, de El tiempo.

<https://www.eltiempo.com/mundo/latinoamerica/chile-11-de-septiembre-47-anos-del-golpe-de-estado-a-salvador-allende-536438>

Trumper, B. (1958). *La Comedia Musical en los Estados Unidos*. Revista Musical Chilena, 12(62).

TVN, C. (2020). *Cronología a 47 años: Así se desarrolló el golpe de Estado de 1973*, Reportajes TVN.

<https://www.youtube.com/watch?v=q7ueel0gEyw&t=168s>

Valdés, U. (2012). *El golpe de estado del 11 de septiembre de 1973 en Concepción (Chile)*. Las voces de los testigos. *Cuadernos De Historia*, (37), Pág. 159–191.

<https://cuadernosdehistoria.uchile.cl/index.php/CDH/article/view/29978>

Valenzuela, R. (2000). *El Violinista En El Tejado*, Días de Teatro.

<http://valenzuelaravani-teatro.blogspot.com/p/el-violinista-en-el-tejado-1981.html>

Vergara, M. (1998). *La Memoria Del Régimen Militar*, de U.ARCIS, Universidad de Arte y Ciencias Sociales, Departamento de Investigación.

<http://biblioteca.clacso.edu.ar/Chile/di-uarcis/20120921040402/tocor.pdf>

Villegas, J. *25 años de teatro chileno: el retorno a la democracia*. Arrabal, 2010, n. ° 7, pp. 87-96.

<https://raco.cat/index.php/Arrabal/article/view/229326>

Wasserman, D. (2018). Biografía Dale Wasserman., de Dale Wasserman.

<http://www.dalewasserman.com/>

Zárate, O. (2014). *La identidad como construcción social*, desde la propuesta de Charles Taylor (1.

^a ed., pp. 118–125). Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey.

[file:///C:/Users/User/Desktop/Universidad%20segundo%20semestre/Seminario%20de%20](file:///C:/Users/User/Desktop/Universidad%20segundo%20semestre/Seminario%20de%20Grado%20II/Trabajos%20finales/capitulo%203/identidad%20cattaneo%202.pdf)

[0Grado%20II/Trabajos%20finales/capitulo%203/identidad%20cattaneo%202.pdf](file:///C:/Users/User/Desktop/Universidad%20segundo%20semestre/Seminario%20de%20Grado%20II/Trabajos%20finales/capitulo%203/identidad%20cattaneo%202.pdf)