

Title of Dissertation:

TRANSGRESIONES ESPACIALES Y
FUNCIONALES: LA AUDIENCIA EN LA
PRODUCCIÓN TEATRAL CHILENA
DURANTE EL PERIODO DICTATORIAL DE
AUGUSTO PINOCHET

Melissa González-Contreras, Doctor of
Philosophy, 2017

Dissertation directed by:

Professor Sandra M. Cypess, Department of
Spanish and Portuguese

This dissertation focuses on the theatrical production written and staged during Augusto Pinochet's (1915-2006) dictatorship (1973-1990) and the prevalence of the figure of the audience in the theatrical text and performance. The theatrical audience is explored as a theoretical and concrete example of the fluctuating role deemed necessary of the social audience or citizenry. The focus on the theatrical audience is informed by the expansive theatricality of the Chilean State in its sociopolitical and economic displays; by the exploration of the mechanisms by which the sociopolitical milieu and the theatrical stage and event coincide and inform each other; by the revision of the dictatorial setting through the lens of the theatrical paradigm; and by the inquiry upon the degree of participation, interaction, and influence that the sociopolitical and theatrical performances allow from their participants. This project analyzes the figure of the theatre critic of the period as a means to apprehend the experience of this particular type of audience, but most importantly it explores the spatial and functional transgressions of the theatrical audience in six plays that, in addition to portraying the shifting conception of the participants in the theatrical event, are also indicative of the formal innovations of the

Chilean theater of the period: *Hojas de Parra* (1977) by Jaime Vadell and José Manuel Salcedo, *Baño a baño* (1978) by Jorge Vega, Guillermo de la Parra and Jorge Pardo, *Redoble fúnebre para lobos y corderos* (1981) by Juan Radrigán, *Cinema Utopia* (1985) by Ramón Griffiero, *Lo que está en el aire* (1986) by Carlos Cerda and ICTUS, and *Retablo de Yumbel* (1986) by Isidora Aguirre. I argue that by means of the plays' themes and innovative theatrical techniques, dramatists and directors trigger an active role for the audience that is directly correlated with the social, political, and economic state of their context. The reconceptualization of the role and participation of the audience during the theatrical event proves to be symptomatic of the necessary social and political reorganization of Chile's social spheres during the country's dictatorial period.

KEY WORDS: Chilean theater, dictatorship, audience, performance, transgressions

TRANSGRESIONES ESPACIALES Y FUNCIONALES: LA AUDIENCIA EN LA
PRODUCCIÓN TEATRAL CHILENA DURANTE EL PERIODO DICTATORIAL
DE AUGUSTO PINOCHET

by

Melissa González-Contreras

Dissertation submitted to the Faculty of the Graduate School of the
University of Maryland, College Park, in partial fulfillment
of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy
2017

Advisory Committee:
Professor Sandra M. Cypess, Chair
Professor Laurie Frederik
Professor Ryan Long
Professor Cristián Opazo
Professor Saúl Sosnowski

© Copyright by
Melissa González-Contreras
2017

A papá

Agradecimientos

La labor de escribir esta disertación, más allá del esfuerzo personal, responde al apoyo, cariño, ejemplo y dedicación de muchas otras personas.

Agradezco a mis padres por regalarme la experiencia de crecer en un hogar lleno de amor y apoyo, a mis hermanos y sobrinos por sus ojos y sonrisas que siempre fueron regalos oportunos y necesarios en las horas de agobio que estos años y esta disertación supusieron.

Al profesorado del Departamento de Español y Portugués de la Universidad de Maryland, que me brindó las herramientas necesarias para la trayectoria que comenzó hace cinco años, por ello les estoy profundamente agradecida. Aquí también he conocido a compañeros que han pasado a ser amigos y ahora parte de mi familia. Su amistad y cariño han sido fundamentales.

Estoy profundamente agradecida con los profesores que conforman el comité que ha de leer y evaluar mis palabras. Aprecio su tiempo, su lectura, sus comentarios y su disposición. A la profesora Cypess, motor del proyecto, agradezco la sonrisa, el interés y el entusiasmo con que siempre me escucha. Al profe Sosnowski le agradezco todo, pero sobre todo ser mi amigo. Al profe Long por su constante interés, disposición, por tanta amabilidad y por ser un súper profe. Al profe Opazo por su cálido recibimiento, por sus ideas que pasaron a estas páginas y por su “buena onda”. Y a la profe Frederik por su disposición y amabilidad.

A José Alfredo le agradezco ser y estar. Las horas más productivas siempre son a tu lado.

Índice

Dedicatoria.....	ii
Agradecimientos	iii
Índice.....	iv
Introducción.....	1
Capítulo I. La audiencia chilena frente a los eventos sociopolíticos y teatrales.....	11
A. La audiencia, su contexto y la tradición teatral.....	14
B. Panorama del teatro como medio de producción cultural en el Chile previo al golpe de Estado.....	32
1. Función social de la práctica teatral durante la primera mitad del siglo XX y la relación con sus audiencias.....	33
2. Función social de la práctica teatral previa al golpe militar y la relación con sus audiencias.....	39
C. El teatro chileno y su rearticulación durante el periodo dictatorial	48
1. Reconfiguración sociopolítica frente a la dictadura militar de Augusto Pinochet.....	49
2. Reestructuración del ejercicio teatral en el Chile dictatorial, su función sociopolítica y sus audiencias	53
Capítulo II. El evento teatral ante la crítica	69
A. El estado de la crítica literaria chilena antes de 1973	71
B. La crítica literaria chilena a partir de la instauración de la dictadura militar	79
1. La política cultural del autoritarismo y el ámbito comunicativo	81
2. La política cultural del autoritarismo y el caso de la crítica literaria	88
3. La crítica literaria frente a su labor, la veta periodística y el caso de la crítica teatral.....	94
C. El evento teatral ante la crítica y ésta constituida en audiencia teatral	103
1. Valorizaciones temáticas en la producción teatral y su impacto en el contexto sociopolítico del momento.....	109
2. Valorizaciones formales en la producción teatral y su impacto en el contexto sociopolítico y teatral del momento.....	126
Capítulo III. La inclusión de la audiencia en la producción teatral de los primeros años de dictadura militar en Chile: 1973-1983	143
A. La escena teatral chilena: 1973-1983.....	145
B. <i>Hojas de Parra, salto mortal en un acto</i> y el ejercicio del ensayo	151
1. El estado del quehacer artístico y el ejercicio del ensayo.....	153
2. La manipulación del espectáculo	162
3. El performance y el espacio circense-teatral	166
C. <i>Baño a baño</i> y la audiencia violentada.....	169
1. Experiencias comunes: el baño y el espacio externo.....	176
2. El personaje y la audiencia en <i>Baño a baño</i>	184

3. El protagonismo del ámbito externo	191
D. <i>Redoble fúnembre para lobos y corderos</i> en diálogo con su audiencia.....	195
1. Isabel y su lucha por reencontrarse a través de un interlocutor ausente	200
2. “El invitado” o la tranquilidad de la audiencia	208
Capítulo IV. La inclusión de la audiencia en la producción teatral de los últimos años de dictadura militar en Chile: 1983-1990	218
A. La escena teatral chilena: 1983-1990.....	220
B. La audiencia de cara consigo misma en <i>Cinema Utoppia</i>	226
1. La audiencia y la “Utoppia” reconocible	234
2. La audiencia frente a su rol como testigo	241
C. <i>Lo que está en el aire</i> y la incomodidad de la audiencia.....	248
1. Del escenario al palco: lo que está en el aire	254
2. La antesala como respuesta a lo que está en el aire	261
D. La multiplicidad de audiencias y contextos en <i>Retablo de Yumbel</i>	267
1. El doble performance-escenario: la audiencia frente a la multiplicidad de discursos y contextos	274
2. Actor-personaje-comunidad de la plaza de Yumbel.....	285
3. Lenguajes en escena: la construcción de un modelo de representación	290
Conclusión	296
Bibliografía	301

Introducción

We are all *actors*: being *citizen* is not living in society, it is changing it.

Augusto Boal

Según Bertolt Brecht cada obra debe evaluarse de acuerdo al grado en que se ha asido de alguna instancia de la realidad y no a qué tanto se apega o corresponde a un modelo particular en términos formales (*Brecht on Art* 228). La obra teatral no se convierte en un mero espejo o reflejo de la realidad sino que produce algo. Para el dramaturgo y teórico alemán, la verdad y el conocimiento se han convertido en un producto, y he aquí una de las funciones primordiales del teatro (Brecht, *Brecht on Art* 111; Brecht, *Brecht on Theater* 72), puesto que al hacer accesible la verdad y el conocimiento devela que lo social y político son entidades alterables (Brecht, *Brecht on Theater* 60).¹ Es en esta instancia que la audiencia se vuelve crucial para el evento teatral pues se acentúa la equivalencia entre ésta y la comunidad social. Alan Ackerman y Martin Puchner señalan, “Algunas veces el teatro es entendido como un medio, otras como un tropo o idea, pero siempre como la configuración crucial de las relaciones entre ‘actores’ y ‘audiencia’ que no puede subestimarse y es propenso a cuestionarse desde una variedad de perspectivas, entre ellas estéticas, políticas, legales y técnicas” (1, traducción mía).² Dada la centralidad de esta relación y del paralelismo que puede establecerse entre audiencia y comunidad social, el teatro se constituye en mediador al posibilitar la

¹ De la misma manera, William Sauter concibe el teatro como un evento comunicativo en oposición a la visión del teatro como un “work of stage art” (20).

² Alan Ackerman y Martin Puchner: “Theatre is understood sometimes as a medium, sometimes as a trope or idea, but always as a crucial configuration of relationships between ‘actors’ and ‘audiences’ that cannot be taken for granted and is subject to question from a variety of perspectives, including aesthetic, political, legal and technical ones” (1).

emancipación de la audiencia que lleva a la desestabilización de la noción de pasividad que tradicionalmente se le atribuye (Rancière, *The Emancipated* 7-13). En este sentido, el teatro o performance como impulsor y generador de sentido y conocimiento se torna en espacio para la negociación entre el escenario y el auditorio (Kershaw 16).

La adecuación del paradigma teatral a las prácticas y relaciones en el ámbito de lo social y político conducen inevitablemente a un análisis de las prácticas teatrales que apuntan a una formulación participativa en lo teatral que es sintomática de la participación en el plano sociopolítico. Lo anterior dilucida el propósito de este proyecto. La violenta instauración del Estado dictatorial encabezado por el general Augusto Pinochet (1915-2006) en Chile a partir del 11 de septiembre de 1973 supuso una reestructuración en todos los ámbitos de la vida social y política. Estos debieron adscribirse a una visión de mundo autoritaria en la que vastos sectores sociales fueron circunscritos a una función ciudadana pasiva y no participativa. Luego de un periodo de ajuste, una importante veta del teatro chileno se constituye en fuerza social, comunitaria y política que procura develar los mecanismos mediante los cuales el Estado autoritario opera y se solidifica. Mi análisis de la dramaturgia estrenada a partir del establecimiento del gobierno militar advierte una fuerte insistencia por parte de los creadores y sus propuestas en la evolución de la función de la audiencia. Las obras que el proyecto propone como objeto de estudio señalan la correspondencia entre propuesta teatral y la realidad de la que surgen, así como entre audiencia y comunidad o ciudadanía. Por lo que el teatro chileno del periodo dictatorial se torna un ámbito de negociación que hace patente la necesidad de una transgresión espacial y funcional de las audiencias-comunidad en el evento teatral-social.

A pesar de constituir un elemento clave del evento teatral, la audiencia ha sido relegada como objeto de estudio, particularmente en el campo de los estudios de teatro latinoamericano. Si bien existen importantes consideraciones teóricas con respecto a ella –no siempre adscritas al ejercicio teatral– y otras propuestas que vierten su mirada hacia esta entidad desde una perspectiva mayormente demográfica,³ mi aproximación a la audiencia es guiada por la clara comunión que existe entre el contexto dictatorial chileno y las propuestas teatrales que reaccionan y responden a éste. Por lo que este proyecto contribuye al campo de los estudios teatrales del Cono Sur al analizar las transgresiones funcionales y espaciales que se le adjudican a la audiencia tanto en el texto dramático como en el performance. La simbiosis entre propuesta teatral y contexto sociopolítico constituye a las obras aquí estudiadas en propuestas que abogan por una reevaluación de los roles sociales así como por una participación democrátizante entre los que constituyen la propuesta teatral y los diversos agentes sociales. Lo anterior se posibilita a través de importantes innovaciones formales y de los diversos tratos temáticos que perfilan la propuesta y a su audiencia de cara con su contexto sociopolítico actual.

Entre los rasgos que las obras que componen este proyecto comparten y que apuntan hacia una comunicación que influya de forma más directa en la audiencia, se encuentran las siguientes: la innegable conexión y referencia, ya sea explícita o implícita, entre las obras y su contexto actual; la verificación de las obras o personajes dramáticos mismos como creaciones ficticias, moldeables y manejables que conlleva a un análisis de la rigidez e imposición también palpable en el entorno social; la pérdida de estabilidad y coherencia del personaje escénico –deterioro de la integridad del personaje protagónico

³ Estas propuestas se abordan principalmente en “A. La audiencia, su contexto y la tradición teatral” del primer capítulo.

aristotélico– que ahora se muestra quebradizo e inestable y que, en muchas instancias, se caracteriza por asumir una multiplicidad de roles (escénicos y sociales); el desequilibrio de las configuraciones espaciales, gracias a lo cual el escenario y el palco dejan de ser un territorio controlado, limitante y ocupado por una sola entidad –actores/personajes o audiencia–; la creciente centralidad de la audiencia para el texto y evento teatral al grado de llegar a constituirse en personaje partícipe de la acción mientras cuestiona la pasividad anteriormente impuesta; y la omnipresencia de la figura del espectador testigo –ya sea el espectador presencial de la obra o el personaje que también funge como espectador en escena– como guiño a la idea de que tanto en el performance teatral como en el social somos eminentemente espectadores testigos.⁴

Augusto Boal sintetiza la relación entre teatro y vida cotidiana de la siguiente manera,

Una de las funciones primordiales de nuestro arte es hacer sensible a las personas al ‘spectacle’ de la vida diaria en el que los actores son los espectadores mismos, performances en los que el escenario y el palco coinciden. Todos somos artistas. Al hacer teatro, aprendemos a ver lo que es obvio pero que usualmente no podemos ver porque nos hemos acostumbrado a mirarlo. Lo que nos es familiar se torna inadvertido: el hacer teatro ilumina el escenario de la vida diaria.⁵ (“Augusto Boal 2009” n.p.)

⁴ La creciente teatralización de la vida, o la “dramatized society” según Raymond Williams, nos sitúa frente a la incertidumbre de si somos espectadores o participantes de nuestra experiencia habitual (*Writing in Society* 12-17).

⁵ Augusto Boal: “One of the main functions of our art is to make people sensitive to the ‘spectacles’ of daily life in which the actors are their own spectators, performances in which the

Esta relación, aunada a las correspondencias temáticas y formales que las obras analizadas ostentan, me permitirán analizar la concordancia entre teatro y política, la adscripción del ámbito social al paradigma teatral y la reconceptualización y desarrollo de las entidades que conforman el evento teatral y el social como conceptos teóricos en el ámbito literario/dramático y como partícipes del entramado sociopolítico.

Este proyecto no se propone ser una aproximación exhaustiva en torno al tema de la reconfiguración funcional y espacial de las audiencias teatrales durante el periodo dictatorial en Chile. El número de obras teatrales que me permitirían verificar esta propuesta es bastante más extenso. Las obras que integran los capítulos de análisis textual, así como las obras comentadas por la crítica en prensa,⁶ además de enfatizar la relación afin entre la audiencia presencial del evento teatral con la comunidad del evento social, también son paradigmáticas según mi entendimiento del estado y desarrollo del teatro chileno del momento. Éstas representan instancias de innovación y búsqueda en el campo de lo teatral tanto en el plano formal como en el manejo temático. Como todo proyecto, éste parte y se adscribe a parámetros que lo hacen viable, por lo que se inscribe a la esfera del teatro independiente y profesional con una clara postura ideológica contraria a la del Estado autoritario.⁷ En base a lo anterior se elabora un análisis

stage and the stalls coincide. We are all artists. By doing theatre, we learn to see what is obvious but what we usually can't see because we are used to looking at it. What is familiar to us becomes unseen: doing theatre throws light on the stage of daily life" ("Augusto Boal 2009 n.p.). La cita pertenece al discurso con el que Boal conmemoró el Día Internacional del Teatro en 2009.

⁶ En "C. El evento teatral ante la crítica y ésta constituida en audiencia teatral" del segundo capítulo.

⁷ No obstante, *Baño a baño* de Jorge Vega, Guillermo de la Parra y Jorge Pardo, es una iniciativa de un grupo de estudiantes de la Facultad de Medicina Norte de la Universidad de Chile para participar del Primer Festival de Teatro Universitario de la Agrupación Cultural Universitaria (ACU).

pormenorizado de las siguientes obras con el fin de confirmar la prevalencia de la figura de la audiencia en la producción teatral chilena durante el periodo dictatorial: *Hojas de Parra, salto mortal en un acto* (1977) de Jaime Vadell y José Manuel Salcedo, *Baño a baño* (1978) de Jorge Vega, Guillermo de la Parra y Jorge Pardo, *Redoble fúnebre para lobos y corderos* (1981) de Juan Radrigán, *Cinema Utopia* (1985) de Ramón Griffero, *Lo que está en el aire* (1986) de Carlos Cerda e ICTUS y *Retablo de Yumbel* (1986) de Isidora Aguirre.⁸

Los autores y colectivos indicados podrían aparecer con otras propuestas en este estudio, no obstante, se optó por no duplicar a fin de dar espacio a una mayor variedad de propuestas. Asimismo, estoy consciente de que este esfuerzo se vería enriquecido por propuestas provenientes de otras esferas del teatro chileno como el poblacional, el obrero y el teatro callejero, por ejemplo. Sin embargo, estas manifestaciones me permitirán aproximaciones futuras en las que pueda complejizar su propia red de difusión, acceso y creación. De la misma manera, dejo para una futura consideración un proyecto con un alcance geográfico y contextual más amplio para que la presente propuesta que surge del ámbito del teatro chileno bajo dictadura dialogue con la producción teatral estrenada durante los procesos dictatoriales en Argentina.

El primer capítulo contextualiza el propósito fundamental de este estudio desde un punto de vista sociohistórico y teórico. El curso de la investigación me ha llevado a entender que ambos fenómenos se entrecruzan mediante un estudio del contexto sociopolítico chileno bajo el régimen dictatorial de Augusto Pinochet a través del paradigma teatral. Esta dinámica conduce a un acercamiento que también vincula

⁸ Los años indicados corresponden a los años de su estreno. El análisis de estas obras, dividido entre el tercer y cuarto capítulo, sigue este orden cronológico. Todas las obras, salvo *Retablo de Yumbel* fueron estrenadas en la capital chilena.

directamente al espectador social y a la audiencia de una representación teatral. Ambas contemplan los mecanismos del poder dictatorial en sus diversas manifestaciones, funciones y su cargada espectacularidad a fin de imponer un determinado orden social, político y económico. De manera fundamental, el capítulo propone que la creciente atención por parte de dramaturgos, directores y colectivos teatrales hacia la función de la audiencia y la subsecuente reconfiguración de ésta ante el evento teatral responde a un esfuerzo paralelo a la reconfiguración y accionar de la misma audiencia ahora en el evento sociopolítico. A fin de propiciar un panorama que sitúe el ejercicio teatral y la preponderancia de la audiencia durante el periodo dictatorial se elabora un recorrido panorámico del estado, función social y la relación de esta esfera con su audiencia a lo largo de instancias específicas del siglo XX y previo a 1973. Consecuentemente, se abordan las mismas dinámicas a través de la rearticulación social que supuso el golpe de Estado y la instauración de un gobierno militar así como la correspondiente reestructuración de la producción teatral en Chile.

El segundo capítulo elabora un estudio de la figura, función y visión del crítico teatral en la prensa de la capital chilena. Tomo a esta figura por las posibilidades que ofrece. En primera instancia, el ejercicio del crítico teatral conduce a una exploración del estado de la crítica literaria y teatral antes y después de la instauración del gobierno militar para explorar las directrices que sigue la política cultural y comunicativa ante la nueva concepción de mundo autoritaria a partir de 1973. Si bien el ámbito teatral debe reorientarse a partir de este momento, el ejercicio crítico, como producto que surge y responde a la práctica y producción cultural, también conlleva su propia reorientación. Asimismo, la producción de la crítica teatral en la prensa me permite asir la experiencia

de un tipo particular de audiencia: la del crítico que asiste, participa y reacciona ante el evento teatral y que pasa después a ofrecer sus reacciones y observaciones a una audiencia potencial a través de sus publicaciones en diarios y revistas. Estas reacciones ofrecen, a su vez, indicadores del desarrollo de la actividad teatral durante el periodo y trazan los aspectos temáticos y formales que se valoran o resaltan dado el contexto. Estas observaciones no pueden perder de vista que el crítico opera dentro de una red informativa que, o se adhiere a la postura ideológica del Estado o se constituye como respuesta en contra de éste. Las obras de teatro que informan este capítulo fueron seleccionadas en base a la respuesta de la crítica con respecto a su incidencia temática y formal, así como a la disponibilidad del material crítico en los archivos de la Biblioteca Nacional de Chile en Santiago. Las observaciones críticas se refieren a las siguientes obras: *Pedro, Juan y Diego* (1976) de David Benavente e ICTUS, *Hojas de Parra* (1977) de Jaime Vadell y José Manuel Salcedo, *Lo crudo, lo cocido y lo podrido* (1978) de Marco Antonio de la Parra, *Hechos consumados* (1981) de Juan Radrigán, *La mar estaba serena* (1981) de Marco Antonio de la Parra, Carlos Genovese, Sergio Vodanovic e ICTUS, *Antonio, Nosé, Isidro, Domingo* (1984) de Mauricio Pesutic, *Cinema Utoppia* (1985) de Ramón Griffero y *Lo que está en el aire* (1986) de Carlos Cerda e ICTUS.

El tercer capítulo comprende un análisis de tres propuestas teatrales estrenadas en el lapso temporal 1973-1983. El estudio en torno a *Hojas de Parra, salto mortal en un acto* (1977), *Baño a baño* (1978) y *Redoble fúnebre para lobos y corderos* (1981) corrobora la urgencia con la que un considerable número de los estrenos teatrales a partir de la implantación del régimen militar procuran establecer un contacto más directo con sus audiencias. Para ello se valen de una variedad de recursos formales, así como

acercamientos temáticos que sean reconocibles para sus audiencias a fin de ofrecer una visión con respecto a las circunstancias sociopolíticas que se distancien de la oficial. A su vez, se proponen patentizar para sus audiencias los diversos mecanismos que coartan y limitan su participación activa en los sucesos sociales, económicos y políticos de su entorno. Estas obras buscan una ruptura de los límites impuestos tradicionalmente a la escena teatral para incorporar de forma emocional, racional y/o física a la audiencia. Se acentúa el performance en escena para así advertir sobre esta misma noción en el ámbito externo. A su vez, se escenifica el esparcimiento de nociones de miedo, desesperación y violencia que también concuerdan con nociones externas. Finalmente, se insiste en una comunicación directa entre personajes y propuesta artística con su audiencia que conduzca a ésta hacia una participación y una apropiación de su accionar durante el evento teatral y reforzar el paralelismo entre este medio y el externo a fin de establecer una participación activa y democratizante en el devenir social y político chileno.

El cuarto capítulo toma como punto de partida el año 1983. Éste marca en el contexto de dictadura el momento en el que distintas esferas de la población comienzan a externar su inconformidad con las delimitaciones a su participación en el devenir sociopolítico nacional desde 1973 de manera pública. Me refiero a las primeras protestas masivas en contra del orden Estatal. El capítulo explora las particularidades que ostenta el teatro estrenado a partir de este año y cómo el cambio de directrices perceptible en esta actividad se informa tanto de estos acontecimientos sociales, y lo que suponen para la estabilidad de la dictadura militar, así como por preocupaciones propias del teatro y su desarrollo. Independientemente, la figura de la audiencia continúa siendo central y reitera la relación existente entre su trato, confrontación y participación durante el evento teatral

con la búsqueda de una mayor participación en el evento exterior. Las obras *Cinema Utoppia* (1985), *Lo que está en el aire* (1986) y *Retablo de Yumbel* (1986) además de explorar acontecimientos y temas de suma inmediatez al contexto sociopolítico de la audiencia, también refuerzan su centralidad por medio de la escenificación de audiencias particulares. Dicha escenificación ofrece una extensión y complejización de la experiencia de ser audiencia y/o testigo. Aunado a lo anterior, las obras también incorporan a la audiencia a la propuesta como una extensión de la teatralidad al involucrarla como otro personaje.

Una importante vertiente del teatro chileno escenificado durante el periodo dictatorial de Augusto Pinochet, y particularmente las obras que informan este estudio, busca que la dinámica que surge durante el evento teatral sea paralela a la del evento sociopolítico. Es decir, las transgresiones espaciales y funcionales que experimenta la audiencia, y que llevan a una distribución y participación democratizante entre ella y los actores, se corresponden a la esperada reconfiguración de las audiencias/ciudadanía en el ámbito sociopolítico. Este teatro, por lo tanto, representa un espacio de pugna y negociación que anhela crear o patentizar espacios de representación y participación de los distintos sectores sociales a partir de 1973.

Capítulo I. La audiencia chilena frente a los eventos sociopolíticos y teatrales

Real y verdaderamente os digo, señores que me oís, que a mí me pareció todo lo que aquí ha pasado que pasaba al pie de la letra: que Melisendra era Melisendra, don Gaiferos don Gaiferos, Marsilio Marsilio, y Carlomagno Carlomagno. Por eso se me alteró la cólera, y por cumplir con mi profesión de caballero andante quise dar ayuda y favor a los que huían...

Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*

Because things are the way they are, things will not stay the way they are.

Bertolt Brecht

Incapaz de distinguir entre una representación de títeres y acontecimientos reales ante el retablo de maese Pedro, don Quijote —en su calidad de audiencia del retablo— decide intervenir para socorrer a los prófugos Melisendra y Gaiferos quienes huyen de sus perseguidores moros.⁹ Al percatarse del peligro que la pareja sufriría tras su posible captura, el protagonista cervantino expresa, “No consentiré yo que en mis días y en mi presencia se le haga superchería a tan famoso caballero y a tan atrevido enamorado como don Gaiferos. ¡Deteneos, mal nacida canalla, no le sigáis ni persigáis; si no, conmigo sois en la batalla!” (Cervantes 755). Don Quijote interviene y, con su espada y nunca vista furia, destruye el retablo y sus figuras. Además de esta intervención física, Don Quijote ya lo había hecho de manera verbal al amonestar al muchacho que funge como personaje-narrador dentro del retablo cuando le indica que narre los acontecimiento evitando digresiones. Consecuentemente, el titiritero maese Pedro reprende al narrador que él

⁹ Capítulo XXVI “Donde se prosigue la graciosa aventura del titerero, con otras cosas en verdad harto buenas” del segundo tomo de *Don Quijote de la Mancha* publicado originalmente en 1615.

mismo controla, acentuando así la posibilidad de que su audiencia participe del desarrollo de la historia representada (Cervantes 752). La acción heroica de don Quijote permite advertir la falta de una delimitación clara entre el evento teatral o espectacular y los sucesos que el protagonista cervantino juzga verídicos. La falta de correspondencia entre su activa participación frente a lo acaecido en el retablo y la del resto de la audiencia que se adscribe a su rol de testigo pasivo, lleva a don Quijote a racionalizarla: “Ahora acabo de creer [...] lo que otras muchas veces he creído: que estos encantadores que me persiguen no hacen sino ponerme las figuras como ellas son delante de los ojos, y luego me las mudan y truecan en las que ellos quieren” (Cervantes 757). Como lo indican las razones marcadas en el epígrafe, don Quijote interviene en el acontecer artístico como respuesta a su obligación de caballero andante –y dadas las circunstancias, como audiencia– con la certeza de la equivalencia entre las marionetas y los auténticos Melisendra y Gaiferos. La intervención del público y –a un inicio– la asimilación de ésta por parte del creador maese Pedro, nos advierte sobre la incidencia de la audiencia en el acontecer dentro del retablo. Ésta llega a determinar el curso a seguir y, en este caso, supone un cambio completo de directrices. Por lo tanto, este episodio de *Don Quijote de la Mancha* registra a la audiencia no sólo como generadora de sentido, sino como parte activa con el potencial de intervención y cambio.

Así como ese pequeño guiño de maese Pedro como creador al incorporar las observaciones de don Quijote a su representación de manera espontánea y natural al evento artístico, dramaturgos y directores en la larga tradición teatral han evaluado y, a mayor o menor grado, han dado pie a la intervención de la audiencia en su trabajo creativo. En algunos casos han exhortado o favorecido intervenciones directas por medio

de reacciones espontáneas o físicas por parte de la audiencia,¹⁰ otras se contentan con una mayor participación crítico-analítica. Esto responde tanto a procesos y necesidades estéticas que se posicionan en contra de preceptos dramáticos considerados limitantes y/o al establecimiento del producto artístico con respecto al contexto del que surge. El presente estudio toma en cuenta ambas consideraciones al analizar la producción teatral que surge en Chile a partir de la instauración de la dictadura militar dirigida por el general Augusto Pinochet el 11 de septiembre de 1973. El golpe militar con que accede al poder supone el fin del gobierno democrático de Salvador Allende (1908-1973), así como la institución y propagación de una concepción de mundo autoritaria. La dramaturgia chilena debe adecuar su producción en todos los aspectos –orientación, distribución, estética, entre otras– a fin de continuar en funcionamiento y llevar a cabo su ejercicio ya sea éste meramente creativo o de marcada contingencia.¹¹ La función de la audiencia teatral es uno de los elementos que toma centralidad con respecto a la producción teatral de los años de dictadura militar en Chile. En este ámbito, distingo una doble causalidad. Por un lado, una priorización del concepto de la audiencia como una inquietud estética y teórica, y por el otro, como una respuesta al acontecer sociopolítico del momento que reconoce la necesidad de fomentar una mayor participación por parte de los diversos sectores sociales. Por lo tanto, las limitaciones impuestas por un sistema autoritario que conducen a la exclusión de los varios estamentos sociales en el campo de la política se tornan en una propuesta teatral que, por medio de transgresiones en el plano de los

¹⁰ Si bien no al grado de total destrucción del espacio escénico como en el caso de don Quijote y el retablo de maese Pedro.

¹¹ No toda la producción teatral se readecua al cambio sociopolítico de la misma manera ni lleva a cabo una labor contingente con respecto al orden establecido.

espacios que ocupa cada participante del ámbito teatral y de las funciones de cada cual en el mismo, extiende la experiencia propia del evento teatral al sociopolítico.

A. La audiencia, su contexto y la tradición teatral

En la tradición occidental la relación entre teatro y sociedad se establece desde el nacimiento del primero. La *Poética* (360-322 B. C.) de Aristóteles (384-322 B. C.) insta la primera muestra de una teorización de dicha relación, patente en su concepción de lo que constituye la comedia, la épica, la tragedia y la relación mimética inherente en éstas. Por su parte, Herbert Blau sostiene que el teatro es teoría y establece esta equivalencia a partir del hecho de que ambos términos –*teatron* y *theorō* respectivamente– comparten origen en la palabra griega *theasthai* que significa: ver, observar, contemplar (*Take up the Bodies* 1). Por consiguiente, desde los conceptos de mimesis e imitación que los postulados de Aristóteles le confieren al teatro con respecto a la realidad, el teatro es un ejercicio que teoriza sobre ésta. Consecuentemente, el paso de los siglos ha conducido a una teorización que va acentuando, especificando y problematizando esta relación en múltiples contextos y desde varias orientaciones.

Indudablemente el teatro se ha convertido en un elemento constitutivo de la vida diaria. Una primera consideración –y posiblemente la más fácilmente perceptible– que patentiza la función operante del ámbito teatral en la vida diaria podría destacarse por lo que Raymond Williams señala como la continua y convencional apropiación del vocabulario propio del teatro en el ámbito social cotidiano. El empleo de dicha nomenclatura en la experiencia habitual conduce a la dramatización de la sociedad

(Williams, *Writing in Society* 17).¹² Una de las muestras palpables del flujo del vocabulario teatral en la vida cotidiana es la distribución y apropiación de los roles sociales. Robert E. Park indica, “Probablemente no es un mero accidente histórico que la palabra persona, en su significado principal, sea una máscara. Es, más bien, un reconocimiento del hecho de que todos, en todo momento y en todas partes, de manera consciente o no, estamos representando un rol” (citado por Goffman 90, traducción mía).¹³

La noción de estar representando un papel/rol determinado implica que la vida social es performance (Abercrombie y Longhurst 73).¹⁴ Ahora bien, estas ideas permiten ampliar la relación existente entre teatro y vida diaria. Existe una amplia tradición que la ha enfatizado en distintos momentos. Por ejemplo, la idea del *Theatrum mundi* puede trazarse desde los filósofos estoicos y también es perceptible después en celebraciones religiosas medievales. Posteriormente, y ya en el ámbito teatral, es una idea que se maneja en el teatro renacentista inglés y se perfecciona en el siglo XVII con la publicación y representación de *El gran teatro del mundo* –publicada en 1655– de Pedro Calderón de la Barca (Fuchs 155). En definitiva, la metáfora del mundo entendido como

¹² Según Raymond Williams, “Dramatic is one of an interesting group of words which have been extended, from their original and continuing application to some specific art, to much wider use as descriptions of actual events and situations” (*Keywords* 94). Asimismo, sostiene que el carácter teatral de la sociedad se ve reforzado por la apropiación de palabras como: drama, teatro, tragedia, escenario, situación, actores, espectáculo, roles e imágenes (Williams, *Writing in Society* 17).

¹³ Robert E. Park: “It is probably no mere historical accident that the word person, in its first meaning, is a mask. It is rather a recognition of the fact that everyone is always and everywhere, more or less consciously, playing a role” (citado por Goffman 90).

¹⁴ Para los fines de este proyecto, me adscribo a la noción de Diana Taylor con respecto a la concepción de performance como, “an episteme, a way of knowing, not simply a object of analysis” (*The archive and the Repertoire* XVI).

escenario teatral sitúa al teatro como paradigma.¹⁵ Elizabeth Burns distingue un doble vínculo que establece la conexión entre la vida social –y nuestro comportamiento en el entorno social– y el teatro:

Gran parte del comportamiento social cotidiano y consiguiente accionar social es construido, y con frecuencia en una modalidad que se reconoce en el momento como ‘teatral’ o que después se revela como tal. [...] Tácita o explícitamente, constantemente tomamos referencias simbólicas y tipificaciones compartidas por dramaturgos, actores y audiencia. [...] La segunda conexión funciona, por así decirlo, a la inversa. El teatro es una presentación de *interpretaciones* del comportamiento social cotidiano y de las acciones consiguientes que son, o se ofrecen, como auténticas. Además, porque, como audiencias, a las personas se les puede mostrar más sobre el curso, causas y consecuencias de las acciones que no podrían conocer en el mundo social real, el teatro provee paradigmas de conducta.¹⁶ (Burns 34, énfasis original, traducción mía)

¹⁵ En su libro *Theatricality: A Study of Convention in the Theater and in Social Life* Elizabeth Burns elabora un recorrido pormenorizado que sitúa la metáfora teatral histórica y geográficamente. El itinerario que propone inicia con Platón y puntualiza instancias que van desde la Edad Media hasta el siglo XX.

¹⁶ Elizabeth Burns: “Much of everyday social behaviour and socially consequential action is itself composed, and often in a fashion which is recognised at the time as ‘theatrical’ or is revealed as such afterwards. [...] Tacitly or explicitly we constantly draw on symbolic references and typifications shared by playwright, actors and audience. [...] The second connection runs, so to speak, the other way. Drama is a presentation of *interpretations* of everyday social behaviour and of consequential action which are, or are offered for, good currency. Moreover, because, as the audience, people can be shown more of the course, causes and consequences of action than they can ever know in the socially real world, the theatre provides usable paradigms for conduct” (34, énfasis original).

El teatro, por lo tanto, presta su vocabulario y características para medir la teatralidad del entorno social a la vez que provee herramientas para su interpretación y análisis.

La relación entre el teatro y la vida social o cotidiana es insoslayable y conduce a la constitución del teatro como vehículo y evento político que posibilita un discernimiento del entramado social también altamente teatralizado. Según Jacques Rancière la política es, en primera instancia, el conflicto en torno a la existencia de un escenario común. Es decir, emana de la relación y características de quienes físicamente ocupan ese escenario (Rancière, *El desacuerdo* 41). Rancière sostiene que, “La política se representa a sí misma en el paradigma teatral como *la relación entre el escenario y la audiencia*, como significado producido por el cuerpo del actor, como un juego de proximidad o distancia” (*The Politics* 17, énfasis y traducción míos).¹⁷ Mientras Rancière sostiene que la política se organiza en base al paradigma teatral en función de las relaciones establecidas entre los partícipes –a la distribución espacial de las partes–, Augusto Boal atribuye la noción política del teatro al hecho de que se trata de una actividad generada por el hombre, y toda actividad en la que éste se involucra es política. Por consiguiente, entiende el teatro como una herramienta eficiente que puede servir –según quién se valga de ella– como mecanismo de dominación o liberación. La evolución del ámbito teatral es esencial, según Boal, si se aspira a que el teatro funcione como herramienta de liberación (*Teatro del oprimido* 11). Tanto el planteamiento de Boal, que equipara teatro y política, como las relaciones en juego que Rancière distingue en la política –ambas en sintonía con el paradigma teatral– conducen a un planteamiento del teatro como una transacción o negociación entre quienes llevan a cabo la representación y

¹⁷ Jacques Rancière: “Politics plays itself out in the theatrical paradigm as *the relationship between the stage and the audience*, as meaning produced by the actor’s body, as games of proximity or distance” (*The Politics* 17, énfasis mío).

la comunidad que constituye su audiencia (Kershaw 16; Wiles 2). Esta relación posibilita una lectura de la reconfiguración de las audiencias teatrales en el Chile dictatorial que, como se verá a lo largo del proyecto, es sintomática del espacio sociopolítico contingente.

La negociación o transacción que conlleva el teatro según Baz Kershaw y Timothy J. Wiles incide directamente en la función e importancia conferida al espectador teatral. Como se mencionó anteriormente, Rancière señala que la arena política se organiza en base al paradigma teatral en tanto se desarrolla una relación entre los que ocupan el escenario y la audiencia. De la misma manera, insiste en que un análisis en torno al espectador conduce a un examen de la relación entre arte y política (Rancière, *The Emancipated Spectator* 2). Por lo tanto, un estudio de la audiencia teatral confirma y fortalece la asociación teatro-política. La división entre los espacios señalados por Rancière implica una transacción en el espacio teatral que en el momento de efectuarse se torna una transacción político-cultural llevada a cabo entre los personajes/actores que ocupan el escenario y la comunidad de espectadores en platea. En este sentido, el performance y escenario teatral funcionan como intermediarios entre distintos posicionamientos de la audiencia a la vez que resaltan la apropiación y participación en su devenir sociopolítico.

Richard Hornby insiste en que el teatro no debe concebirse como un mero reflejo de la realidad, sino como un elemento que, de manera compleja, opera en ella. Cada obra, como parte de un sistema literario, “[...] se intersecta con otros sistemas literarios, performances no literarios, otras formas artísticas (tanto alta como baja), y con la cultura en general. Me referiré a la cultura, centrada de esta manera en el teatro, como el

‘complejo teatro/cultura’” (Hornby 17, traducción mía).¹⁸ La repercusión del teatro en la vida, por lo tanto, está mediada por el sistema cultural dentro del cual surge y opera. La transacción cultural y política ya señalada sitúa al evento teatral como un evento social siempre y cuando actores y espectadores compartan un sistema cultural, ya que:

Todo sistema estético se refiere a la cultura en la que está inserto en virtud de que los signos que genera son producidos por esa cultura. [...] [El teatro] no sólo interpreta los signos generados por la cultura, sino que a la vez, utiliza como propios los signos que la cultura ha puesto a su disposición, y los emplea como signos teatrales de signos.¹⁹ (Fischer-Lichte, *The Semiotics* 139, traducción mía)

Por lo tanto, el teatro como generador de significado surge y depende de un contexto determinado. En el caso de este estudio, la dinámica entre los partícipes del evento teatral y la reconfiguración del rol de las audiencias responde al contexto de la dictadura militar y a la pugna por crear espacios de representación y participación de aquellos sectores sociales que han sido desplazados del devenir sociopolítico a partir de 1973.

La relación entre teatro y política –particularmente en referencia a la relación entre audiencia y actores– y la presencia de rasgos teatrales en el ámbito cotidiano, me permiten establecer que los cambios, la evolución y las transgresiones en la concepción y función de los partícipes del evento teatral ya señalados, particularmente de la audiencia,

¹⁸ Richard Hornby: “[...] intersects with other systems of literature, nonliterary performance, other art forms (both high and low), and culture generally. Culture, as it centers on drama in this way, I shall refer to as the ‘drama/culture complex’” (17).

¹⁹ Erika Fischer-Lichte: “All aesthetic systems always refer to the culture in which they are embedded by virtue of the special fact that they generate signs for the signs produced by that culture. [...] [Theater] not only interprets the signs generated by the culture, but in turn uses as its own precisely those signs made available by culture, utilizing them as the theatrical signs of signs” (*The Semiotics* 139).

son una manifestación, y a la vez, una respuesta a la continua e intensificada dramatización del ámbito sociocultural. En este sentido, “Teatralidad como metáfora o analogía, admite la percepción materialista de que las relaciones de poder ‘se representan’, de que hay un ‘enmascaramiento’ de la autoridad y un ‘escenario’ de eventos. En otras palabras, el poder es *spectacle*” (Case y Reinelt X, traducción mía).²⁰ De este *spectacle* y de la creciente noción de performance en el ámbito cotidiano surge un espacio liminal que permite que la sociedad se observe a sí misma y que, a la vez, se develen y se hagan asequibles procesos que de otra manera serían inaccesibles (Abercrombie y Longhurst 47; Bennett 113). Asimismo, las comparaciones suscitadas entre el ámbito teatral y el cotidiano, a causa de la dramatización del segundo, conllevan una incertidumbre: la de si somos espectadores o partícipes del gran drama social (Blau, *The Audience* 2; Williams, *Writing in Society* 17). Dicho dilema y proceso de participación en el escenario sociopolítico se patentiza en el escenario teatral mediante las transgresiones a la conceptualización de la relación entre los partícipes del evento: quienes actúan sobre el escenario y quienes observan desde el palco.

Las transgresiones espaciales y cambios en la concepción y función de la audiencia teatral han fluctuado con y a causa del devenir sociohistórico de cada contexto, por lo que el concepto de audiencia no debe analizarse como fenómeno estático y definido. Herbert Blau, concibe la audiencia de la siguiente manera:

No se trata de una mera congregación de personas como una entidad de pensamiento y deseo. No existe antes de la obra sino que es *iniciada o precipitada* por ésta; no es una entidad en sí misma, sino una conciencia

²⁰ Case y Reinelt: “Theatricality as metaphor or analogy, accommodates the materialistic perception that there is a ‘playing out’ of power relations, a ‘masking’ of authority, and a ‘scenario’ of events. In other words, power is spectacle” (X).

construida. La audiencia es lo que *sucede* cuando, al cabo del performance de los signos y los códigos de una obra, algo se postula y se despliega como respuesta.²¹ (*The Audience* 25, énfasis original, traducción mía)

El teórico, por lo tanto, estudia el fenómeno de la audiencia teatral como una construcción histórica, cuya centralidad responde a la movilidad y desvanecimiento de la línea que la separa de los personajes escénicos (Blau, *The Audience* 43-47).²² Críticos y teóricos del teatro han llevado a cabo estudios que permiten cotejar el concepto y la evolución de la audiencia teatral en distintos contextos geográficos y temporales.²³ Como se ha venido insistiendo, el cambio y/o evolución en el ámbito teatral –ya sea temática o estilísticamente– responde a cambios en escenarios más amplios: el cultural, el social y el político. La audiencia como elemento partícipe del evento teatral no representa una excepción.

Augusto Boal señala que para que el teatro sea efectivo como acción política debe ser eliminada toda distinción entre audiencia y actores (citado por Holderness 34). Sin embargo, dicha distinción y consecuente separación ha fluctuado históricamente. Por ejemplo, dada la fuerte conexión del teatro griego con su entorno social, existía una

²¹ Herbert Blau: “[It] is not so much a mere congregation of people as a body of thought and desire. It does not exist before the play but is *initiated* or *precipitated* by it; it is not an entity to begin with but a consciousness constructed. The audience is what *happens* when, performing the signs and passwords of a play, something postulates itself and unfolds in response” (*The Audience* 25, énfasis original).

²² La inestabilidad de la línea que divide palco y escenario en cada una de las instancias históricas que H. Blau resalta depende de si se favorece el espectáculo teatral en sí o de si se está llevando a cabo un llamado a la audiencia, “...the soliciting may be done by increasing the spectacle or inviting the spectator to become one. Or by attaching a veil of sentiment to the gaze” (*The Audience* 43).

²³ Entre ellos: John Lahr, Susan Bennett, Ronald E. Surtz, Elinor Fuchs, Nicholas Abercrombie, Brian Longhurst y Herbert Blau, entre otros.

relación directa entre éste y la sociedad a la que se dirigía: la audiencia era un partícipe activo del evento teatral. Aún cuando las audiencias medievales y las del siglo XVI continúan ejerciendo un rol activo dentro del espectáculo teatral, pierden su centralidad con respecto al teatro griego. Posteriormente, con el advenimiento de teatros privados en el siglo XVII se da inicio a la separación del mundo ficticio que se desenvolvía en el escenario y la audiencia, dando paso, a su vez, a la instauración de códigos y convenciones de comportamiento por parte de la audiencia.²⁴ Posteriormente, al teatro naturalista se le adjudica la supresión de la participación activa del espectador teatral (Bennett 2-6).²⁵

Como reacción a la total separación de los espacios en el ámbito teatral –y que Rancière juzga están en juego cuando establecemos la relación teatro-política– surgen subsecuentes rechazos al teatro naturalista. Según Susan Bennett, el siglo XX se distingue por su rechazo a este tipo de teatro tanto en el plano del texto dramático como del espectáculo teatral (7). El teatro que surge a partir de la década de 1960 marca un hito ya que supuso que: “[...] la vieja negociación con respecto a la presencia teatral entre el espectáculo y el espectador se estaba repensando de ambos lados de la ‘cortina’” (Fuchs

²⁴ Augusto Boal coteja el origen del teatro –en cuya celebración todos podían participar libremente– con el que surgió tras los cambios acarreados por la aristocracia. Éstos llevaron al establecimiento de divisiones que situaban sólo a algunos en el escenario donde se llevaba a cabo la acción. El resto, la audiencia, debía permanecer sentada y ser receptiva y pasiva (11-12).

²⁵ La línea divisoria que Herbert Blau menciona nace con el advenimiento del concepto de la cuarta pared originado en el teatro naturalista. Según este concepto, el arco del proscenio representa la cuarta pared del escenario donde se llevaba a cabo la acción. Dicha pared “desaparece” para que la audiencia pueda disfrutar del espectáculo pero es una presencia omnímoda para los personajes escénicos (Lahr n. pág.).

71, traducción mía).²⁶ En este estado de renegociación del espacio, el teatro se torna un espacio de liberación tras desasir tanto a actores como a espectadores de la represión que implica la férrea demarcación espacial en ese ámbito (Lahr 10). Los cambios o transgresiones acaecidas en el teatro en relación a la importancia y al rol activo de la audiencia se efectúan gracias al fenómeno ya mencionado y fácilmente perceptible a mediados del siglo XX de la fuerte teatralización del ámbito social cotidiano. Richard Schechner distingue las décadas de los años 60 y 70 como una etapa reflexiva del ámbito teatral. Ésta etapa,

[...] manifestaba que los espectadores debían ser incluidos como ‘parlantes’ en el evento teatral. Por lo tanto, es natural que la reflexión en torno al teatro fuera de la mano con la participación de la audiencia. Asimismo, la atención conferida a los procedimientos del ejercicio teatral era, creo yo, un intento por ritualizar el performance, de lograr que el teatro rindiera actos eficaces. [...] educar al público sobre los engaños teatralizados practicados diariamente ante ellos por líderes políticos y los medios. [...] En las décadas de 1960 y 1970 la eficacia ascendió a una posición dominante sobre el entretenimiento.²⁷ (Schechner 121-122, traducción mía)

²⁶ Elinor Fuchs: “[...] the old bargain of theatrical presence between spectacle and spectator was being re-thought on both sides of the ‘curtain’” (Fuchs 71).

²⁷ Richard Schechner: “[...] signaled loudly that the spectators were now to be included as ‘speakers’ in the theatrical event. Thus it was natural that reflexivity in theater went hand in hand with audience participation. Furthermore, all this attention paid to the procedures of making theater was, I think, an attempt to ritualize performances, to make theater yield efficacious acts. [...] to educate the public to the theatricalized deceptions daily practiced on them by political leaders and media bosses. [...] In the 1960s and 1970s efficacy ascended to a dominant position over entertainment” (121-122).

La escena teatral de mediados del siglo XX experimenta una serie de cambios y transgresiones que conducen a un reajuste de las delimitaciones espaciales y funcionales de la audiencia con respecto a su contraparte –los actores en escena– en el evento teatral con el fin de motivar el mismo reajuste en el social.

La teorización que Guy Debord establece en *The Society of the Spectacle* (1967) sobre la idea de representación o performance en el ámbito social refuerza la idea de la teatralización del mismo. Dennis Kennedy sostiene que estamos constituidos siempre como espectadores en el ámbito social (155). Asimismo, los postulados de Debord permiten notar la creciente importancia del espectador teatral y su centralidad como metáfora del despertar necesario para que la sociedad se apropie de su propio devenir sociopolítico. En este contexto, según Kennedy, la pasividad de la audiencia es auspiciada y su participación controlada para que se lleve a cabo dentro de los parámetros establecidos, todo con el fin de que persista el performance hegemónico. El problema surge no sólo del hecho de que la realidad haya sido dramatizada, sino de que como miembros de dicha comunidad hayamos adquirido inmunidad hacia este proceso (Kennedy 155). De la misma manera, Jonathan Crary sostiene que la cultura espectacular se funda en el manejo de estrategias en las que las personas se conservan aisladas, ya que el poder institucionalizado desde finales del siglo XIX se concentra en que la percepción funcione de manera que garantice que el individuo sea productivo, manejable y predecible (3-4). Es justamente este adoctrinamiento que Crary distingue en la esfera social el que Kennedy menciona con respecto al creciente amaestramiento de las

Para Richard Schechner la eficacia del teatro se mide según el objetivo del performance en cuestión. Éste es efectivo si busca llevar a cabo una transformación (Schechner 120).

audiencias teatrales predominante a mediados del siglo XIX (Kennedy 9).²⁸ A su vez, encuentra un claro paralelismo al sistema de gobierno y el adoctrinamiento de las masas instaurado por todo sistema dictatorial. El caso chileno representa un ejemplo de ésta dinámica.

Según los postulados de Guy Debord, las sociedades en las que priman condiciones modernas de producción están conformadas por una acumulación de *spectacles* y se caracterizan por llevar a cabo una continua representación. De manera general, el *spectacle*:

[...] aparece como la sociedad misma, como parte de la sociedad y como un mecanismo de unificación. Como parte de la sociedad, es este sector donde toda atención y toda percepción convergen. Al estar aislado –y precisamente por esa razón– este sector es el centro de la ilusión y la falsa percepción; la unidad que impone es simplemente el lenguaje oficial de la separación generalizada. [...] es una relación social entre las personas mediada por imágenes. [...] toda realidad individual, al depender del poder social y estar moldeada por éste, ha asumido un carácter social. Ciertamente, es solamente en tanto que la realidad individual *no es* que se le permite *aparecer*. [...] Mediante el espectáculo, el orden dominante dialoga incesantemente consigo mismo en un monólogo ininterrumpido de autoelogio. El espectáculo es el autorretrato del poder en la era del

²⁸ Para Bertolt Brecht esta actitud hacia el espectador teatral había conducido a su pasividad y, por lo tanto, no se encontraba lo suficientemente involucrado en el evento ni era receptivo al mensaje de la obra teatral (Kennedy 9).

dominio del poder totalizante sobre las condiciones de la existencia.²⁹

(Debord 12-19, énfasis original, traducción mía)

El entorno que predomina en la sociedad del espectáculo que Debord postula sitúa realidades individuales como proyección de una imagen social en la que predomina la separación y el control de acción y pensamiento. Esta idea contribuye a un análisis del teatro, particularmente del teatro que surge a partir de la década de 1960, puesto que éste desestabiliza y hace patente la persistente representación o teatralización de dicha sociedad al constituirse en una reflexión sobre el poder coercitivo del entorno social. Lo anterior es llevado a cabo por medio de las transgresiones a las convenciones mismas del teatro. Por su parte, el *spectacle* también borra la línea divisoria entre lo verdadero y lo falso al adscribirse a las apariencias (Debord 153). En este estado, el teatro se instaura como mediador entre la sociedad del espectáculo y la sociedad-audiencia.

A pesar de que la audiencia es concebida como una parte integral del evento teatral, ha sido un tanto relegada como materia de análisis en los estudios teatrales (Sauter 26). Se han priorizado ya sea los acercamientos textuales o los análisis del evento teatral o performance en los que –a menor o mayor grado– el texto dramático va cediendo en relevancia. Según Dennis Kennedy, el espectador como concepto es, en sí mismo, resbaladizo y atribuye esta noción a su carácter heterogéneo. Es decir, a la falta de

²⁹ Guy Debord: “[...] appears at once as society itself, as a part of society and as a means of unification. As a part of society, it is that sector where all attention, all consciousness, converges. Being isolated –and precisely for that reason– this sector is the locus of illusion and false consciousness; the unity it imposes is merely the official language of generalized separation. [...] it is a social relationship between people that is mediated by images. [...] all individual reality, being directly dependent on social power and completely shaped by that power, has assumed a social character. Indeed, it is only inasmuch as individual reality *is not* that it is allowed to *appear*. [...] By means of the spectacle the ruling order discourses endlessly upon itself in an uninterrupted monologue of self-praise. The spectacle is the self-portrait of power in the age of power’s totalitarian rule over the conditions of existence” (12-19, énfasis original).

uniformidad en su experiencia, a la imposibilidad de estandarizarla, a que su lectura e interpretación suelen ser privadas e internas y a que la reconstrucción de su experiencia con respecto al evento teatral, por lo común, es retrasada e ineludiblemente parcial (Kennedy 3). Aún cuando he mencionado a críticos y teóricos que marcan la existencia de estudios especializados en la función y evolución de la audiencia teatral, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XX, el tema continúa siendo relegado.

La investigación en torno a las audiencias teatrales en el ámbito latinoamericano ha sido particularmente obviado. Llama la atención el poco interés que esta faceta del evento teatral haya sido, hasta el momento, tan poco analizada cuando representa una de las instancias que en el escenario o en el evento teatral más férreamente ha cuestionado y subvertido las convenciones –tanto en el espacio del performance como en el textual– y que posibilita el análisis de la obra como un evento social para referirse a ambientes y condiciones en el plano social más amplio. Desde antes de la publicación de su *Teatro del oprimido* en 1974, Augusto Boal se percató de que los sucesos en el teatro latinoamericano no han sido integrados al saber intelectual y teórico establecido. Señala que en el teatro latinoamericano se está dando:

[...] *la destrucción de las barreras* creadas por las clases dominantes. *Primero se destruye la barrera entre actores y espectadores: todos deben actuar*, todos debe protagonizar las necesarias transformaciones de la sociedad. [...] Luego, se destruye la barrera entre protagonistas y coros: todos deben ser, a la vez, coro y protagonistas [...].³⁰ (Boal 12, énfasis mío)

³⁰ En *Teatro del oprimido*, Augusto Boal efectúa un recorrido por distintos momentos clave en la historia del teatro. Señala, asimismo, el teatro de los dramaturgos y teóricos alemanes Erwin

Boal, por lo tanto, distingue en el teatro latinoamericano una efervescencia caracterizada por las transgresiones dramáticas y un carácter rupturista. Este enriquecimiento responde, en cierta medida, a los cambios y a las emergentes teorías teatrales y del ámbito del performance que para este momento surgen en Europa y en Estados Unidos, pero, sobre todo, son una respuesta directa e inminente a circunstancias en el territorio latinoamericano. La dictadura militar de Augusto Pinochet, junto al sistema de valores y la cultura autoritaria que impone, supone una reestructuración de todos los ámbitos socioculturales, entre ellos el teatral.

La recopilación llevada a cabo por Osvaldo Pellittieri en *Teatro Latinoamericano de los setenta. Autoritarismo, cuestionamiento y cambio* (1995) es un esfuerzo por constatar la aseveración de Augusto Boal. En la introducción a la colección, Pellittieri señala:

[...] los cambios se explican por las relaciones entre los textos y el contexto social, mediatizado por el campo intelectual. Especialmente por el ‘reclamo ideológico’ de los públicos. [...] Al autoritarismo de los gobiernos de fuerza de la época, el sistema teatral respondió con un cuestionamiento ‘oblicuo’, que produjo variaciones en las formas, un intercambio de elementos entre las distintas tendencias –realistas y neovanguardistas–. Esto trajo una progresiva crítica al contexto social y una ideología estética ‘comprometida’ que probaba sus tesis realistas

Piscator (1893-1966) y Bertolt Brecht (1898-1956) como instancias cruciales para el teatro contemporáneo. Reconoce a Piscator por dar pie a la libertad absoluta de la forma que logró resquebrajar la convención empática para producir un efecto de distancia. El teatro de Brecht, por su parte, clarifica conceptos, devela verdades, explora contradicciones y propone transformaciones. Para Brecht, el espectáculo teatral marca el inicio de la acción (Boal 193-218).

cuestionadoras con artificios teatralistas que permitían el ‘guiño’, la complicidad semántica entre creadores y público. (17)

Pellittieri se refiere a un teatro que paulatinamente va incorporando a su propuesta la intervención de la audiencia. Es, a la vez, un teatro que reitera la denuncia de la alienación mientras que apela a la reflexión y a la toma de conciencia por parte del espectador teatral (Martini y Mazziotti 136). Diana Taylor adjudica al teatro el mismo poder que Debord le confiere a la teatralidad del espectáculo social: el poder de controlar la percepción y atención de la audiencia. El teatro y la teatralidad del espectáculo social han contribuido a dirigir y controlar la atención de la población. La sociedad del espectáculo no sólo dirige, sino que limita una respuesta por parte del espectador (Taylor, *Theater of Crisis* 2-3). Parte de la producción teatral surgida a partir de la década de 1960 precisamente ambiciona hacer patentes estas relaciones restrictivas por medio de una reconfiguración de la audiencia teatral que sirva como modelo de la esperada concientización del espectador en la escena sociopolítica. Según mi interpretación de la producción teatral chilena –y de ésta como respuesta a su contexto–, si las convenciones teatrales en escena sucumben ante la transgresión, inevitablemente el altamente teatralizado entorno social se proyecta también como una entidad alterable. Como ejemplo de las convenciones teatrales transgredidas me refiero a la pérdida de la estabilidad del personaje o la difuminación de la cuarta pared que permite no sólo una comunicación directa entre personaje y audiencia, sino la participación activa de la segunda en el evento teatral.

El presente proyecto, por lo tanto, explora la evolución de la concepción de la audiencia teatral durante el periodo de la dictadura militar de Augusto Pinochet.

Propongo que dicha evolución no es únicamente una respuesta a las innovaciones estilísticas ostensibles en el teatro europeo y el estadounidense de la época –esto, por un lado, nos llevaría a corroborar que el teatro latinoamericano no funciona en aislamiento a la tradición teatral universal– sino insistir en que las transgresiones dramáticas con respecto al trato de la audiencia, tanto en el evento teatral –el performance teatral altamente influido por la figura del director– como en el espacio del texto dramático –constituido por el dramaturgo–, son una respuesta al estado sociopolítico del momento y responden a la necesidad imperante de incidir en el mismo. Esta lectura ratifica la función operante que el teatro se confiere con respecto al contexto del que surge. Retomando la idea de Rancière según la cual el ámbito político opera siguiendo el modelo de estratificación espacial proveniente del espectáculo teatral, se patentiza que las reconfiguraciones espaciales entre los que participan como actores en el escenario y los que observan desde el palco pueden leerse en sintonía a la imperiosa reescenificación del ámbito sociopolítico. Lo anterior se posibilita, en parte, con la insistencia con que este teatro busca develar el alto grado de teatralización de la esfera social.

Las obras de teatro que componen este estudio develan puntos de contacto entre las distintas propuestas estéticas y el momento sociopolítico preciso del que surgen y al cual responden. Por ello, el análisis de las propuestas teatrales se divide en dos instancias temporales: la producción teatral a partir de la instauración del gobierno militar de Augusto Pinochet en 1973 y la que surge entre 1983 y 1990. 1983 representa un punto de inflexión al ser un año que marca un cambio de directrices con respecto a la demanda por participación de los distintos estamentos sociales en el devenir político del país a través de las primeras protestas multitudinarias del periodo dictatorial chileno. En términos

generales, las obras de teatro que organizan el estudio, ostentan las siguientes características: la irrefutable comunión –ya sea explícita o implícita– entre las obras y su contexto sociopolítico inmediato; la verificación de las obras o personajes dramáticos mismos como creación ficcional, moldeable y manejable que conlleva a un análisis de la rigidez e imposición también palpable en el entorno sociopolítico; la pérdida de estabilidad y coherencia del personaje escénico –quebranto de la integridad del personaje protagonista aristotélico– que ahora se muestra quebradizo e inestable y que llega a caracterizarse por asumir una multiplicidad de roles –tanto escénicos como sociales; el desequilibrio de las configuraciones espaciales por lo cual el escenario y el palco dejan de ser un territorio controlado y ocupado por una sola entidad –actores/personajes o audiencia–; la creciente centralidad de la audiencia para el texto y el evento dramático como partícipe activo, al grado de llegar a constituirse personaje y, de esta manera, marcar un rechazo y una respuesta a la pasividad anteriormente impuesta; y la omnipresencia de la figura del espectador testigo –ya sea el espectador que compone la audiencia teatral, como el personaje que también es espectador en escena– como guiño a la idea de que tanto en el performance teatral como en el social somos eminentemente espectadores testigos.

En definitiva, las correspondencias temáticas y formales antes señaladas me permiten cotejar la relación sintomática entre teatro y política, entre el ámbito social y su adscripción al paradigma teatral, así como la reconceptualización y desarrollo de las entidades que conforman el evento teatral y el social como conceptos teóricos en el ámbito literario/dramático y como partícipes del entramado sociopolítico. Todo lo

anterior desde la dinámica que supuso la producción y escenificación teatral en un entorno sociopolítico hostil, restringido y autoritario.

B. Panorama del teatro como medio de producción cultural en el Chile previo al golpe de Estado

Las ideas desplegadas anteriormente posibilitan la interpretación del cambio en la concepción de las audiencias teatrales en relación al contexto sociopolítico del que surge la propuesta teatral y en el cual opera por medio de la representación y de la lectura. El panorama en que se articula el teatro chileno a partir de la implantación del gobierno autoritario de Augusto Pinochet en 1973 no surge, sin embargo, únicamente como respuesta a circunstancias sociopolíticas, sino a partir de un sistema creativo con una tradición. María de la Luz Hurtado y Carlos Ochsenius recalcan que:

[...] las circunstancias macrosociales no son explicación suficiente del tipo de producción realizado por un movimiento artístico cultural. Este adquiere su especificidad del encuentro de ese nivel con características particulares de la disciplina en cuestión: de los condicionantes materiales que impone su proceso de creación y circulación social; de la acumulación teórico-práctica que existe en la sociedad y en los realizadores especializados respecto a ese quehacer, como también de la organicidad social que históricamente ha ido adquiriendo al interior del aparato estatal y de la sociedad civil. (“Transformaciones” 2)

La tradición teatral chilena, junto a las circunstancias de su contexto, condicionan las propuestas escénicas que se analizarán en el tercer y cuarto capítulo de este estudio. Es importante, por lo tanto, facilitar un sucinto recorrido por las particularidades de la

producción teatral previa al golpe de Estado prestando atención a la concepción y delimitaciones funcionales y espaciales que las propuestas teatrales ostentan con respecto a sus audiencias, ya sean éstas presenciales o concebidas como concepto integral para la escenificación.

1. Función social de la práctica teatral durante la primera mitad del siglo XX y la relación con sus audiencias

Las rearticulaciones en torno a la función de la audiencia durante el evento teatral han fluctuado históricamente. En el ámbito chileno del siglo XIX, Andrés Bello, junto a Juan Engaña y Agustín Vial Santelices, integró la primera Junta Censora de Teatros. Ésta se encargaba de revisar y expurgar las piezas que serían representadas en la capital nacional. Entre los reglamentos que postulaba, algunos se dirigían al comportamiento de los espectadores. Por ejemplo, se impedía a los actores que hicieran gestos, señales o correspondieran con cortesía a los aplausos del público puesto que ello conducía a la destrucción de la ilusión teatral (Díaz-Herrera 28). La relación del evento teatral con respecto a sus audiencias presenciales varía en el devenir histórico y responde a la relación y función social del ejercicio teatral.

Grinor Rojo distingue tres etapas fundamentales de la historia teatral chilena a lo largo del siglo XX. Por un lado, señala el teatro comercial como práctica dominante durante las décadas de 1930 y 1940 y mediados de los años 50.³¹ Asimismo, distingue la práctica universitaria como la nueva instancia privilegiada en torno al quehacer teatral a partir de los años 40, y finalmente la producción teatral que surge a partir de 1976 luego

³¹ Entre las variantes de este teatro se encuentra: el sainete y la alta comedia de la *belle époque*, el melodrama, el *théâtre de digestion* y la revista frívola. Este teatro comercial no asumió nunca la dimensión artística de su labor con afán excesivo (Rojo, *Muerte y resurrección* 17).

de la instauración de la dictadura pinochetista (Rojo, *Muerte y resurrección* 17). Durante las primeras décadas del siglo XX la creciente actividad teatral del país presenta dos procesos, el de un mercado nacional amplio y diversificado en las principales ciudades y uno paralelo de un circuito aficionado de carácter no comercial de los nacientes movimientos obreros (Ochsenius 1). Fernando Díaz-Herrera indica cómo el teatro se fue incorporando de manera activa a los eventos sociales al ser entendido como un medio educativo y forjador de conciencias desde las primeras décadas del siglo XX. Como ejemplo paradigmático menciona el teatro en las salitreras que surgió de manera posterior a la Guerra del Pacífico y que respondía a las condiciones de vida de los salitreros. Dichas condiciones impulsan el nacimiento de un movimiento político, social y cultural con mira en la reivindicación de la calidad de vida de los obreros (Díaz-Herrera 35).³² Para 1912 se multiplica este tipo de grupos teatrales en diversas zonas del país y siempre van vinculados a organizaciones sociales –ferroviarias, tranviarias, entre otras– (Díaz-Herrera 62).

De manera paralela al teatro aficionado y fuertemente orientado hacia la gran problemática de distintos sectores sociales, la primera compañía nacional de carácter propiamente profesional se funda en 1917 y desde 1919 surgen otras compañías, grupos teatrales, aumenta el número de autores estrenados, salas, críticos y público. Las compañías asumen la tradición española del siglo XIX, pero fueron adaptándose a las circunstancias y personajes criollos. Aunque experimenta un rico crecimiento, sigue tratándose de una producción teatral en precarias condiciones con montajes de pocas

³² Fernando Díaz-Herrera sostiene que este tipo de teatro está vinculado con una práctica dramática llevada a cabo por aficionados o actores y actrices vocacionales que buscan plasmar escénicamente lo que perciben en su realidad local y latinoamericana (7). La experiencia acumulada por éstos se transforma, asimismo, en escuela de actores y autores que luego pasan a formar parte de compañías profesionales (Díaz-Herrera 63).

representaciones y elencos inestables, lo cual afecta los esfuerzos por una mayor profesionalización y especialización (Ochsenius 4-9). Además, durante este periodo el teatro comienza a verse desplazado a favor de otras formas de entretenimiento. Entre ellas se encuentran: billares, salones de baile, garitas y cantinas. A éstas consecuentemente se suma el cine que termina por relegar al teatro a un plano secundario (Díaz-Herrera 64).

El panorama teatral en Chile es objeto de una fuerte rearticulación durante la década de 1940. El advenimiento del gobierno del Frente Popular con el presidente Pedro Aguirre Cerda a la cabeza supone un modelo de desarrollo orientado hacia la construcción de una base material y social que fuera capaz de integrarse a las pautas productivas y culturales de una sociedad moderna. La fórmula del Estado de Compromiso, a partir de este momento, parte de la premisa de que el Estado es el encargado de suplir las carencias sociales.³³ En el ámbito teatral, se inicia con una modernización de la actividad teatral según los cánones estéticos imperantes en el mundo desarrollado, y a su vez, se conserva la certeza de la cualidad que posee el teatro para interpretar, valorar y orientar respecto a la realidad (Hurtado y Ochsenius, “Transformaciones” 4-5).

La creación de los teatros universitarios chilenos durante la década de los cuarenta es decisiva para la historia del teatro “moderno” nacional y en particular para la rearticulación artística en función de su contexto social. Por ejemplo, los jóvenes

³³ Juan Villegas indica que las transformaciones de los años cuarenta en Chile coinciden con movimientos análogos en Latinoamérica y corresponden a, “un proceso de modernización vinculado con el ascenso al poder de los sectores medios, fundados en proyectos nacionales de democracia representativa con participación activa de los sectores populares, énfasis en la nacionalización o defensa de los valores nacionales, el estado como orientador de la cultura, la cultura como contribuyente al cambio social” (“Discursos teatrales en Chile” 15).

estudiantes entran en contacto con compañías extranjeras que llegan a Chile – especialmente la española de Margarita Xirgú– y ven puestos en práctica los principios renovadores que llegan a orientar sus propias búsquedas estéticas (Ochsenius 91). El Teatro Experimental de la Universidad de Chile (TEUCH) surge en 1940, el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica (TEUC) en 1943 y en 1947 el Teatro de la Universidad de Concepción (TUC).³⁴ Grinor Rojo percibe a quienes practican este teatro como agentes de una experiencia alternativa frente a las que se habían registrado en el contexto chileno hasta este momento, pero no estima que este sea un momento de ruptura (*Muerte y resurrección* 16-17). Lo que este teatro sí logran llevar a cabo para el ámbito teatral chileno es que:

[...] lo reconstruyen y actualizan apropiando para él una serie de novedades importantes sobre todo en el orden de la técnica teatral. Es por consiguiente esta *actualización técnica*, cuya necesidad proclamaban desde hacía varios años algunas de las figuras más conocidas del oficio y que una vez allí resultaría evidente hasta para los detractores de la iniciativa universitaria. (Rojo, *Muerte y resurrección* 16, énfasis original)

Las innovaciones escénicas de este momento de reajustes tendrán incidencia en las subsecuentes reorientaciones y teorizaciones de la escena teatral.

En definitiva, este teatro –particularmente el de la Universidad de Chile y de la Universidad Católica– se asocia con la modernización e industrialización nacional y su proyecto se remite a una expresión modernizadora que busca la sustitución de formas teatrales paralizadas y de raigambre realista junto a las formas de actuación y dirección

³⁴ El 22 de junio de 1941 tiene lugar el primer estreno del TEUCH en la sala Imperio de Santiago y el 12 de octubre de 1943 el de el TEUC en la sala Cervantes de Valdivia (Rojo, *Muerte y resurrección* 16). Pedro de la Barra lideró al grupo de los fundadores del TEUCH.

asociadas con la tradición española. La modernización consiste en el uso de tendencias modernas-europeas. Aunado al plano político, junto al proyecto nacional de modernización, el creciente sentimiento nacionalista supone en el plano teatral el estímulo de la producción de autores nacionales y de una temática también nacional. Asimismo, se procura la educación de un nuevo espectador que pueda entender y disfrutar las nuevas propuestas (Villegas, “Discursos teatrales en Chile” 16).³⁵ Se forma un público orgánico integrado por intelectuales y sectores medios predominantemente (Villegas, “Discursos teatrales en Chile” 16; Hurtado y Ochsenius, “Transformaciones” 6). La producción teatral, por lo tanto, se crea por éste y para éste, sin que haya indicios de una reconceptualización de las audiencias que vaya más allá de quiénes la conforman. No hay una teorización con respecto a su función en el evento teatral. Fernando Díaz-Herrera señala por ejemplo, que el teatro de la Universidad de Chile se proponía abrir nuevos canales de información y cultura a fin de que el público abandonara su carácter de simple espectador. No obstante, sus iniciativas no tuvieron correspondencia con sus aspiraciones y su público se redujo a una minoría intelectual (Díaz-Herrera 73).

Respecto a su vocación socializadora, el teatro de la Universidad de Chile es el que más se apega a la activa vida ideológico-política. No escenifican únicamente obras que tratan sobre las preocupaciones morales de la burguesía en crisis, o los valores típicos de personajes de raigambre popular, sino que también llevan a cabo una lectura más crítica del sistema vigente (Hurtado y Ochsenius, “Transformaciones” 6). Por su parte, la Universidad de Concepción se da a la tarea de realizar un teatro nacional y popular

³⁵ Carlos Ochsenius señala este proceso como un descubrimiento en el que Chile se descubre inserto en un mundo más amplio (94). Con respecto al proceso de educar a un nuevo público cita a Domingo Piga, quien comenta, “Todo esto significaba cambiar al público, prepararlo, crearle un gusto que no tenía [...]” (Ochsenius 94).

mientras llevaba a cabo innovaciones en el plano del espacio y lenguajes escénicos.³⁶ Se caracteriza también por establecer lazos con obreros, mineros y campesinos de la zona. Hurtado y Ochsenius detallan que el ambiente universitario se distinguía por su bullente actividad artística e intelectual (“Transformaciones” 6). Agregan lo siguiente:

[...] este quehacer múltiple convirtió a los teatros universitarios en auténticas instituciones sociales. [...] Todo lo anterior conllevó a la postre un alto nivel de especialización de este quehacer artístico, unido a su profesionalización. De esta manera, se fue conformando una ética básica entre los realizadores teatrales formados al alero de estos movimientos universitarios que se expresaba en una vocación de servicio público y de voluntad de impacto ideológico-cultural. Su acción tuvo siempre un carácter nacional, en el sentido de que su destinatario ideal era la sociedad en su conjunto, avalados en el hecho de estar interpretando una concepción prevaleciente e impulsada desde un Estado representativo. (Hurtado y Ochsenius, “Transformaciones” 6-7)

Los teatros universitarios se encuentran en un estado privilegiado pues operan en un espacio de libertad garantizado por valores como el pluralismo ideológico y la autonomía (Ochsenius 109). Se consolidan, además como el teatro nacional.

Para mediados de siglo el movimiento teatral chileno se ha ampliado. Por un lado surge una importante generación de dramaturgos chilenos compuesta por Sergio

³⁶ La verdadera actividad del Teatro de la Universidad de Concepción se activa principalmente a finales de la década de los 50 e inicios de los 60 de la que es partícipe Pedro de la Barra. A éste llega una generación de egresados de la Universidad de Chile. Entre ellos: Gustavo Meza, Jaime Vadell, Delfina Guzmán, Jorge Gajardo, Nelson Villegas, Shenda Román, Tennyson Ferrada, entre otros (Hurtado y Ochsenius, “Transformaciones” 6). Esta generación continuará activa como actores, dramaturgos y directores a lo largo del periodo de dictadura.

Vodanović, Luis A. Heiremans, Egon Wolff, Jorge Díaz, Isidora Aguirre, María A. Requena, Alejandro Sieveking y Gabriela Roepke, entre otros. Éstos adoptan formas dramáticas de obras europeas y norteamericanas para dar cuenta de temas, personajes, lenguaje verbal, situaciones y conflictos propios de sectores sociales nacionales mientras que buscan una proyección universalista y una consecuente reflexión moral. Por otro lado, aparecen nuevas y pequeñas compañías autónomas que, a diferencia de los teatros universitarios, son independientes de organismos centrales. Están conformados por personas que provienen de las universidades pero que no encuentran una inserción ocupacional en ellas o no comparten posicionamientos estéticos y/o elecciones de repertorios. Estos grupos dinamizan la escena teatral al complementar, contrastar y cuestionar las propuestas de los teatros oficiales. De la misma manera, satisfacen necesidades diferenciales de las audiencias teatrales al ofrecerles ya sea teatro de vanguardia o de mero divertimento (Hurtado y Ochsenius, “Transformaciones” 7).³⁷

2. Función social de la práctica teatral previa al golpe militar y la relación con sus audiencias

La evolución de la función de las audiencias durante el evento teatral presenta mayor relevancia a partir de finales de la década de los años sesenta en territorio chileno. El contexto chileno de mediados del siglo XX –tanto el ámbito teatral como el desarrollo artístico general – se encuentra definido por su consolidada institucionalidad en la que las universidades se conciben como las entidades impulsoras; por una ruptura temática en la que hay una preferencia por la vida interior del ser humano; y por el desarrollo de

³⁷ Este teatro debe operar adscrito a sus requerimientos económicos al no estar subvencionados y por ello depender de la taquilla. Esto los lleva a operar con abiertos criterios comerciales que les garanticen la subsistencia (Hurtado y Ochsenius, “Transformaciones” 7).

técnicas expresivas (Díaz-Herrera 74). Según Carlos Ochsenius la escena teatral chilena – particularmente la predominante producción universitaria– en los años previos a 1968 presenta síntomas de estancamiento de su proyecto estético-cultural. Este fenómeno se hace perceptible debido a las cifras invariables de público (20-25 mil espectadores por obra); al endeble número de la dramaturgia nacional; a la incapacidad de asirse de una expresión estética propia; y a la ausencia de una temática que correspondiera a las apelaciones y necesidades de las mayorías nacionales (Ochsenius 114-115).³⁸ En definitiva, la falta de afinidad entre el contenido de las obras con las masas populares, el difícil acceso, los altos costos y la formación educativa, llevan a un alejamiento del teatro por parte del público (Ochsenius 118). El teatro independiente, por su parte, frente a una precaria condición económica, dirige su producción hacia los sectores de mayores niveles de ingresos y/o educación formal. Por lo tanto, lo que quiso constituirse en una propuesta de teatro para toda la sociedad en las distintas variedades del teatro chileno, se torna una cerrada sobre sí misma; sobre las mismas capas sociales que la producían (Ochsenius 122). En este ambiente la producción teatral atraviesa por otra instancia de reformulación con respecto a su alcance, a sus métodos de producción y a su relación con la problemática nacional.

1968 marca el inicio del nuevo periodo de cuestionamiento sobre el quehacer y la función del teatro en la sociedad chilena. En el periodo que va de 1968 a 1972 se produce una instancia de renovación teatral relacionada a los procesos que atraviesa el país (Hurtado y Ochsenius, “Transformaciones” 9-10). María de la Luz Hurtado indica que la producción hacia los años setenta,

³⁸ De la misma manera, se presenta un decaimiento en la actividad teatral en provincia, las propuestas dramáticas no responden a las condiciones sociales y culturales imperantes del país, y se percibe una fuerte dependencia cultural de Estados Unidos y de Europa (Ochsenius 117).

[...] se siente obsoleta su forma de expresión y creación, sus espacios de representación y de relación con el público frente a los ideales de una sociedad abierta, moderna y democrática. Se aplica al teatro lo que se postula para la nueva sociedad socialista: romper las estructuras de producción, los sistemas de poder, los lenguajes convencionales con connotaciones elitistas o de 'alta cultura' la apropiación jerárquica y excluyente del decir. (Hurtado, "Transformaciones y rupturas" 72)

En el ámbito de los teatros universitarios se intenta una reformulación de su proyecto estético-cultural por medio de un proceso de democratización en el que ya no se trata de dar cuenta de las grandes problemáticas de un ser abstracto, atemporal y universal. Por el contrario, se busca tratar la problemática de sujetos concretos y locales. Debido a ello se privilegian las obras de autores nacionales y latinoamericanos contemporáneos (Ochsenius 125-126). La noción del teatro atravesando por un proceso democratizante conduce a una reconfiguración de los parámetros de producción y difusión de su ejercicio.

La reformulación del proyecto teatral se distingue por un marcado cambio de los parámetros de producción al verse favorecida la creación colectiva. M. Soledad Lagos de Kassai distingue este periodo como el inicio de esta modalidad de trabajo en el contexto chileno y, "como consecuencia del *afán reformista en pos de la redefinición de las funciones de todos los participantes en los procesos sociales* y/o la abolición de las jerarquías y del afán experimentador de grupos formados en las universidades en su calidad de garantes de un continuo proceso de formación, revisión y ruptura a nivel de

innovación teatral” (“Carencia” 140-141, énfasis mío).³⁹ De manera específica en la producción teatral, la figura del director empieza a vaciarse y todos los participantes de este ejercicio trabajan en conjunto en el proceso del montaje.⁴⁰ Como parte de esta dinámica, era importante establecer una verdadera comunicación con el público alejándose del lenguaje retórico y simbólico para reforzarlo con la imagen escénica de fácil y rápida interpretación.⁴¹ Junto a ello, se torna importante la idea de un teatro espontáneo conectado con la contingencia, posibilitado éste, por el constante cambio acarreado por los acontecimientos. De ahí la preferencia de los guiones de performances frente a un texto teatral escrito de manera convencional (Hurtado, “Transformaciones y rupturas” 73).

Como parte de esta forma de producción se presentan algunas otras particularidades. Por ejemplo, se da una adecuación del lenguaje discontinuo de la televisión mediante la yuxtaposición de imágenes como mecanismo de reacción contra la impersonalidad y la imposición de la industria cultural y que, a su vez, somete al espectador a una recepción pasiva e indiscriminada. Asimismo, este teatro se opone a aquel que sostiene un discurso lógico-causal puesto que no refleja la convulsión, inquietud y orientación de la juventud. Dado lo anterior, prevalece la forma del sketch

³⁹ Señala, asimismo, que esta experimentación en el plano teatral fue encauzándose hacia una relación con la contingencia después del golpe militar de 1973 (Lagos de Kassai, “Carencia” 141).

⁴⁰ María de la Luz Hurtado y Carlos Ochsenius describen este proceso de la siguiente manera: “A diferencia de la vertiente anterior, muy estructurada ideológica y formalmente, ésta se caracteriza por una ‘soltura’ expresiva que recoge la necesidad que cada uno de los miembros de un colectivo teatral o social posee de participar activamente en un proceso de elaboración e intercomunicación de visiones de mundo” (“Transformaciones” 10).

⁴¹ Se favorecen los espacios pequeños e informales y el dirigirse al público en tono coloquial para incentivarlo a una integración activa (Hurtado, “Transformaciones y rupturas” 73).

que facilita la construcción de una obra en base a cuadros fragmentados y durante la representación se apela a la percepción sensitiva del receptor en base al predominio de la expresión corporal, los sonidos, la música y la iluminación que se articulan sobre un escenario pobre y por medio de una propuesta que permanentemente favorece la ruptura de la cuarta pared. Este recurso logra aprovechar y resaltar la presencia del espectador con lo cual éste pasa a convertirse en un participante activo (Hurtado y Ochsenius, “Transformaciones” 10-11). El teatro chileno, por lo tanto, empieza a conferirle mayor importancia a la función del espectador durante la representación artística.

María de la Luz Hurtado destaca que en este momento, –y particularmente mediante la modalidad de creación colectiva– hay una ruptura de las barreras entre los productores profesionales y los aficionados (“Transformaciones y rupturas” 73). Señala cómo esto permitió que el teatro se propagara en organizaciones sociales y entre los jóvenes y sindicatos, “El afán de ser ‘útil’ a los procesos políticos-sociales que vivía el país, provocando un cambio no sólo de mentalidad sino de comportamiento en los espectadores, hizo que los modelos de teatro participativo se sintieran como los únicos capaces de lograrlo, cayendo en alto desprestigio [...] el teatro de corte tradicional” (Hurtado, “Transformaciones y rupturas” 73). Aunado al presente acontecer del entorno nacional, también son de importante influencia las propuestas escénicas internacionales, entre ellos destacan el *Living Theatre*, el teatro de Grotowski, de Artaud, del absurdo, el *happening*, el *Open Theatre* y la tendencia de la creación colectiva en Latinoamérica (Hurtado, “Transformaciones y rupturas” 74). Dentro del desarrollo del método de creación colectiva, María de la Luz Hurtado y Carlos Ochsenius señalan los grupos que surgen de la Universidad Católica como unos de los principales gestores de esta

modalidad. En el ámbito del teatro independiente destacan los Mimos de Noisvander, Teatro del Errante y encuentra su expresión más nítida en los teatros ICTUS y Aleph. Asimismo, este método de creación se difundió rápidamente entre los teatros aficionados estudiantiles, poblacionales y sindicales (Hurtado y Ochsenius, “Transformaciones” 11).

En el ámbito universitario, los años previos al golpe militar suponen para el ejercicio teatral un momento clave. Los teatros universitarios intentan acoger los postulados relacionados a la promoción de los cambios sociales reformistas y/o revolucionarios de quienes asumen la orientación política del Estado. Por lo que el periodo 1968-1973 constituye –tanto para el teatro producido desde la Universidad Católica como para el de la Universidad de Chile– una instancia de reorganización de sus estructuras, cambios en su gestión y dirección, entre otros. Ambas instituciones buscan: integrar estructuras académico-artísticas inter o multidisciplinares; una democratización en la gestión y dirección de estos planteles; y vincularse de forma activa a los procesos de cambio social en el país (Ochsenius 127-129).⁴² Por lo que en los últimos años de gobierno democrático chileno, los teatros universitarios funcionan como modelo nacional.

De la Universidad Católica surgen dos grupos teatrales durante este periodo.⁴³ Por un lado, el Taller de Experimentación Teatral (TET, 1968-1969) y el Taller de Creación Teatral (TCT, 1970-1971) con una distinta conformación interna pero con objetivos

⁴² Esto último mediante la renovación expresiva, organizativa y el pronunciamiento ideológico. Es decir, dotar los montajes con una visión de mundo estimuladora o favorecedora del cambio social (Ochsenius 129).

⁴³ Es importante mencionar que en 1969 se crea La Escuela de Arte de la Comunicación (EAC) que contiene la actividad teatral de la universidad. Este órgano funciona hasta 1976 y la Escuela de Teatro recobra su autonomía en 1978. La EAC se distingue por albergar varias disciplinas artísticas (Munizaga y Hurtado 128-129).

generales afines: desarrollar un trabajo experimental para renovar y ampliar los lenguajes teatrales dominantes (Ochsenius 129-130). El TET pasa de ser un teatro que privilegia la figura del director y la escenografía,⁴⁴ a uno que privilegia el arte de la actuación, el diálogo entre director y actores y la supresión casi absoluta de la escenografía. Es además, un teatro que desea expresar la realidad nacional actual. En definitiva, la producción teatral del TET se preocupa por la creación de un nuevo lenguaje teatral en el que el actor es el eje del acto dramático y comunicativo. Asimismo se interesa por la readecuación de los roles al establecer una nueva relación de trabajo con un sentido de equipo; por tratar temas contingentes junto a una necesidad de hablar de nuevas maneras sobre nuevos temas y significados; y se establece una relación abierta con la obra y el público al concebirse la primera no como un producto acabado, sino como una propuesta en la que se integra al público al proceso de creación colectivo. Este grupo articula el compromiso de la Universidad Católica hacia la investigación en el campo de lo artístico y lo teatral al lado de los movimientos renovadores de su tiempo (Munizaga y Hurtado 121-126).⁴⁵

Por su parte, el Taller de Creación Teatral se basa en la experimentación y la búsqueda colectiva. Sus principales gestores son Eugenio Dittborn y Héctor Noguera, y

⁴⁴ Al tratarse de un grupo parateatral al ex Teatro de Ensayo (Ochsenius 130).

⁴⁵ El Taller de Experimentación Teatral lleva a cabo tres montajes: en 1968 monta “Peligro a 50 metros” de José Pineda y Alejandro Sieveking y dirigida por Fernando Colina (“Peligro a 50 metros”, chileescena.cl, ficha UC6-79-1 / U2-79-1); en 1969 monta “Nos tomamos la universidad” de Sergio Vodanovic y dirección de Gustavo Meza (“Nos tomamos la universidad”, chileescena.cl, ficha UC6-80-1 / U2-80-1); y también en 1969 el colectivo monta “Antígona” de Sófocles bajo la dirección de Víctor Jara (“Antígona”, chileescena.cl, ficha UC6-81-1 / U2-81-1).

luego se unen Jaime Vadell y Nelson Villagra (Munizaga y Hurtado 133).⁴⁶ Según Carlos Ochsenius el TCT no logra establecer una línea permanente en el teatro de la Universidad Católica y sólo logra montar dos producciones de creación colectiva basados en textos previos. Las producciones fueron un fracaso de público (132).⁴⁷ A partir de 1972 y hasta 1973 la producción teatral de la Universidad Católica pasa a ser un teatro de autoría nacional y latinoamericana en la que la dirección del Centro de Teatro vuelve a Eugenio Dittborn (Munizaga y Hurtado 137).

El teatro de la Universidad de Chile gira hacia el realismo épico con obras que, [...] dan testimonio de las condiciones de vida y de la lucha de los sectores populares organizados. Teatro ya sea de denuncia y/o didáctico, se ubica en una posición actual de fuerza y esperanza de esos sectores, que legitiman su posición y buscan adhesión a ella apelando a una historia de postergación y represión en regímenes pasados. Es un teatro derechamente político, que no sólo plantea sino que explicita en sus antagonistas y protagonistas dramáticos la lucha de clases.⁴⁸ (Hurtado y Ochsenius, “Transformaciones” 10)

⁴⁶ Al disolverse el grupo, algunos de sus miembros se van a trabajar para la televisión, otros al cine y algunos otros al grupo ICTUS (Munizaga y Hurtado 137).

⁴⁷ El archivo “Chile escena, memoria activa del teatro chileno 1810-2010”, registra tres estrenos del TCT: “Todas las colorinas tienen pecas” (1970) de creación colectiva y dirigida por Eugenio Dittborn y Enrique Noisvander (“Todas las colorinas tienen pecas”, chileescena.cl, ficha UC6-83-3 / U2-83-3); “Paraíso para uno” (1971) de Alfonso Alcalde y dirección de Eugenio Dittborn (“Paraíso para uno”, chileescena.cl, ficha UC6-84-1 / U2-84-1); y “Álzame en tus brazos” (1972) de Armando Mook y dirección de Jaime Vadell (“Álzame en tus brazos” chileescena.cl, ficha UC6-85-1 / U2-85-1).

⁴⁸ María de la Luz Hurtado y Carlos Ochsenius destacan a autores como María Asunción Requena, Isidora Aguirre, C. Rojas y V. Torres y obras como *Los que van quedando en el camino*, *Pan caliente*, *Los desterrados* y *Recuento* (“Transformaciones” 10).

Por lo tanto, su teatro se propone responder a la ideología de una nueva universidad anti-imperialista y anti-burguesa con énfasis en una política de producción teatral en la que el teatro funcione como instrumento de cambio social y de calidad artística y siga una política de difusión masiva con la mira en la creación de un nuevo público. Conjuntamente, hay un énfasis en el aumento de las representaciones de obras nacionales que dieran cuenta del proceso histórico imperante (Ochsenius 136-137).⁴⁹ Es importante tener en cuenta, asimismo, que esta producción forma parte del periodo del gobierno de la Unidad Popular (1970-1973) en el que según las palabras de Alfonso Calderón, los intelectuales, “quisimos que la cultura alcanzara los privilegios para fundar la utopía global. [...] Creíamos que el arte iba a caer sobre las masas como el gran maná. El artista iba a ayudar a poner las cosas en su lugar. El gesto moral del artista ya no sería la voz que clamaba en el desierto” (25). La fuerte comunión que existe entre las aspiraciones del aparato gubernamental y la producción teatral de la Universidad de Chile exhibe la claudicación de dicha producción inmediatamente después del golpe militar.

María de la Luz Hurtado resalta que el teatro de las instituciones universitarias a partir de 1968 está inserto absolutamente dentro de la gran problemática social y política del país y que además rompe las fronteras de una audiencia burguesa. Los repertorios son elegidos en función de su significación política y social para sus audiencias. Es, por lo tanto, este momento en el que comienza a tejerse una relación clara entre producción

⁴⁹ El periodo de 1968-1973 vio catorce estenos con un gran despliegue actoral, escenográfico, de iluminación y vestuario. Estos montajes se distinguen por un dominio del estilo realista en sus distintas versiones. De las catorce obras, seis pertenecen a autores chilenos. Se trata de Isidora Aguirre, María Asunción Requena, Jaime Silva, Edmundo Villaroel, Gerardo Werner y Víctor Torres. En cuanto a los extranjeros sobresale Bertolt Brecht con cuatro montajes. En cualquier caso se trata de obras de carácter contingente (Ochsenius 137).

teatral y sus audiencias (Hurtado, entrevista personal). Esta relación se concretiza en la producción teatral contingente durante el periodo dictatorial chileno.

C. El teatro chileno y su rearticulación durante el periodo dictatorial

Previo al golpe de Estado de 1973, y con respecto al ámbito de lo teatral, Grinor Rojo opina que,

[...] es legítimo concluir que en vísperas del golpe fascista la riqueza y variedad del teatro chileno eran no sólo las más grandes de su historia sino que también estaban entre los más grandes de la historia de América Latina. Naturalmente que todo este cuadro se recortó sobre otro mayor: el de las condiciones generales que dieron forma a la existencia de la nación chilena entre la quinta y la séptima década de este siglo [...].⁵⁰ (*Muerte y resurrección* 24)

Grinor Rojo se refiere a que el año 1973 marca en el plano sociopolítico no sólo el fin del gobierno encabezado por el presidente Salvador Allende y la instauración de la dictadura de Augusto Pinochet, sino que también supone el fin del periodo del Estado de Compromiso que inicia en 1938 con el triunfo del Frente Popular bajo la administración de Pedro Aguirre Cerda (*Muerte y resurrección* 24).⁵¹ La instauración del gobierno

⁵⁰ Por ejemplo, María de la Luz Hurtado y Carlos Ochsenius puntualizan que para 1973 había más de treientos grupos de teatro aficionado afiliados a la Asociación Nacional de Teatro Aficionado Chilenos (ANTACH) (“Transformaciones” 14).

⁵¹ Con respecto a este periodo Grinor Rojo agrega, “[...] independientemente de los gobernantes que con más o menos espíritu democrático ejercen el mando en distintas coyunturas, el aparato de poder se las arregla para hacerse eco de los intereses y las aspiraciones que se asocian al influjo en las acciones de gobierno de por lo menos algunos entre los grupos sociales secundarios. No puede pues sorprendernos que a la sombra de estas condiciones las artes, y particularmente el teatro, hayan prosperado en ese entonces como en ninguna otra época de la historia del país” (*Muerte y resurrección* 25).

dictatorial marca un reajuste de todo acontecer sociopolítico y, por lo tanto, también en la producción, diseminación y otras particularidades de todo ejercicio creativo. Con respecto al ámbito teatral, éste pasa por un proceso de completa rearticulación bajo las nuevas circunstancias sociopolíticas en las que debe operar y a las cuales responde.

1. Reconfiguración sociopolítica frente a la dictadura militar de Augusto Pinochet

La dictadura militar conlleva una rearticulación completa de las distintas esferas sociales, políticas y culturales del contexto chileno desde el momento mismo de su instauración. Con ello, se impone un nuevo discurso de poder: el de un Estado autoritario. Según Neil Larsen, “Todo Estado, moderno o antiguo, ha generado un discurso que conlleva la retórica distintiva de ser intransitivo, de rehusar cualquier contradiscurso y admitir interpretaciones basadas únicamente en la obediencia. En su forma más sencilla, este discurso es un decreto, un mandato; en su forma más compleja, es un código de leyes” (“Introducción” 8, traducción mía).⁵² En el contexto latinoamericano, René Jara ofrece un análisis en torno al discurso del jefe de Estado que se caracteriza por la imposición de la unidad de las lenguas y por ostentar un monopolio del idioma. Este entorno se distingue por constituir un discurso unilateral que, “le da a la autoridad la capacidad de ejercer su función de censura y negar el discurso del otro mediante la activación de un mecanismo de influencia destinado a estructurar la conducta del receptor” (Jara 29-30). Dentro de esta concepción de mundo, el elemento social considerado nocivo debe eliminarse a fin de que el entramado sociopolítico pueda

⁵² Neil Larsen: “All states, modern and ancient, have generated a discourse which has the rhetorical property of being intransitive, of refusing any counterstatement and admitting only an interpretation premised on obedience. In its simplest form, this discourse is a decree, a command; in its most elaborate, a code of laws” (“Introduction” 8).

ostentar un desarrollo favorable que se ajuste a su visión de mundo. A manera de obertura a su estudio, Jara ofrece una serie de extractos de diarios latinoamericanos o palabras de distintos Jefes de Estado que legitiman a la figura y su discurso. Entre éstos, destacan las palabras de Augusto Pinochet en un discurso de 1973: “El gesto del 11 de septiembre incorpora a Chile a la lucha heroica de los pueblos amantes de la libertad contra la dictadura marxista” (Jara 25), así como un fragmento publicado en *El Mercurio* el 11 de noviembre de 1978 en el que sobresale una visión fallida del régimen democrático y su marcada tendencia socialista, por lo que el Estado chileno se concibe como un elemento deforme ante el cual el elemento militar fue y seguía siendo el único capacitado para cambiarlo y extirpar el cáncer social (Jara 25).⁵³ Los supuestos amantes de la libertad, por lo tanto, son incitados a enfrentarse a dicho mal a fin de garantizar el anhelado cambio. Mientras tanto, diversas capas sociales se ven excluidas del nuevo proyecto nacional.

El nuevo sistema busca legitimarse y la Declaración de Principios de la Junta Militar chilena publicado en marzo de 1974 justifica el programa, el poder militarista y la actitud contra sus instigadores (Vidal, “La Declaración” 44). De manera análoga, los discursos emitidos por Augusto Pinochet y publicados por la prensa nacional reafirman su misión y métodos.⁵⁴ Los materiales posibilitan elaborar un panorama de participación

⁵³ El texto citado por René Jara de *El Mercurio* es el siguiente: “En Chile existía colusión entre las burocracias políticas y los grupos de intereses económicos, patronales y de trabajadores, la que exigía un estatismo creciente. Esto condujo al quiebre del sistema y a la anulación, en el hecho, del régimen democrático. Todos eran, en algún grado, socialistas, y, particularmente los grupos opinantes. Esta deformación de la democracia chilena impedía cualquier cambio en el sentido de una mayor libertad económica... Sólo los militares han sido capaces de cambiar las cosas, avanzando en la extirpación del cáncer estatista de la antigua democracia chilena” (Jara 25).

⁵⁴ Giselle Munizaga y Carlos Ochsenius llevan a cabo una recopilación de estos discursos. Entre el día del golpe militar y el 31 de diciembre de 1976 se registran 104 textos (70). Esta documentación les posibilita forjar una mirada hacia el periodo como un espectáculo discursivo en el que los chilenos son llamados a la puesta en escena. Abordo su aproximación en relación a

y exclusión del nuevo entramado sociopolítico. En primera instancia, conforman la unidad de chilenos todos aquellos que hayan rechazado al gobierno calificado de marxista a partir del 11 de septiembre y que, a partir de este momento, pasan a ejercer un rol más pasivo. Junto a este chileno, los que hayan sido engañados pueden llegar a ser rescatados por las acciones moralizadoras del gobierno. En contraposición a estos dos grupos, son excluidos del proyecto y desposeídos de su estatus de chilenos todos los considerados “problemáticos” para el nuevo orden (Munizaga y Ochsenius 71-72).⁵⁵ La consecución del proyecto la garantizan tres entidades: el gobierno, la Junta Militar y el Presidente. El gobierno se preocupa por determinar el proyecto político nacional que se torna una labor de re-fundación en la que se espera la recuperación moral del país y la creación de una nueva institucionalidad en la que predomina la disciplina en todos los órdenes cotidianos. La Junta militar, por su parte, es fuente y garante del poder legítimo del gobierno actual, mientras que el Presidente –como una encarnación del padre generoso– representa una suerte de intermediario entre la Patria y Dios (Munizaga y Ochsenius 76-79).

La tarea que se autoasigna el Estado dictatorial a partir del 11 de septiembre de 1973 es la de hacer de Chile una “gran nación”. Para llevar a cabo sus propósitos el gobierno militar juzga que debe evitarse que se repita el pasado mediante la conservación del orden a través de la seguridad moral y material. El método que emplea para ello es la disciplina, y garantizan ésta a través de la represión (Munizaga y Ochsenius 82-88).

la negociación que Rancière señala entre los partícipes del evento teatral en la sección “A. La escena teatral chilena: 1973-1983” del tercer capítulo.

⁵⁵ Bajo esta categoría cae todo aquel que no quisiera someterse al nuevo orden. Se describen como irresponsables que no vacilan en fomentar el marxismo para satisfacer sus mezquinos intereses. Son excluidos del proyecto nacional en calidad de colaboradores en la categoría de “no-chilenos” (Munizaga y Ochsenius 72).

Frente a lo anterior, Giselle Munizaga y Carlos Ochsenius indican que desde la óptica del Estado autoritario,

[...] los chilenos sólo son chilenos/patriotas, es decir, ‘verdaderos chilenos’, cuando [se] adhieren al proyecto nacional del actual gobierno. Este (el gobierno) es presentado como el único garante de los auténticos valores patrios por su pertenencia a una institución (la militar) que jamás ha sido contaminada por valores ajenos o contradictorios con esa tradición. [...] La militaridad y la chilenidad se confunden en una sola esencia. Así, el hecho de ser chileno, nominalmente referido a la adhesión a una tradición vagamente definida, de hecho se reduce a la lealtad a un gobierno que supuestamente la encarnaría en forma plena. (Munizaga y Ochsenius 89-90)

Las primeras medidas que el gobierno instauró para llevar a cabo el proyecto son de marcada violencia. Entre ellas resaltan: la prohibición de partidos políticos y federaciones laborales; el cierre del Congreso; todas las noticias son sujetas a censura; y ataques diarios a ciudadanos que llegan a alcanzar más de 45,000 detenciones con el fin de llevar a cabo interrogatorios. Hacia diciembre de 1973 se calculaban alrededor de 1,500 muertes, miles de detenidos en campos militares y más de 7,000 exiliados (Constable y Valenzuela 19-20). Todo lo anterior conduce a la creación y mantención del nuevo orden impuesto.

Una de las instituciones que mejor solidifican la institucionalidad del nuevo orden autoritario es la creación del organismo Dirección de Inteligencia Nacional (DINA) el 18 de junio de 1974. Su misión específica es la de infiltrarse en los partidos marxistas,

eliminar a sus dirigentes, así como de eliminar toda ideología de izquierda de la sociedad chilena. Todo ello por medio de la expansión de una cultura de terror institucional (Constable y Valenzuela 91).⁵⁶ El alcance de éste fue portentoso, “El poder intimidatorio de DINA se expandió más allá de las víctimas directas y sus familias a las raíces de la sociedad misma. Con una red de espías e informantes en fábricas, universidades, partidos políticos y organizaciones sociales, la DINA propaga desconfianza entre colegas, vecinos y amigos” (Constable y Valenzuela 101, traducción mía).⁵⁷ La sociedad chilena, por lo tanto, se mueve en una cultura de miedo y división en la que queda suprimida la vida y participación política.

2. Reestructuración del ejercicio teatral en el Chile dictatorial, su función sociopolítica y sus audiencias

La supresión de la actividad política conduce a una rearticulación social y cultural. El teatro responde a la rearticulación social y a la supresión de mecanismos de disconformidad en el campo político. No obstante, su respuesta se patentiza luego de un momento de desajuste y desarticulación ya que el golpe de Estado supuso la desintegración de grupos y compañías teatrales. Los efectos inmediatos de la dictadura en la producción cultural han sido identificados bajo el término “Apagón cultural”.

⁵⁶ Por medio de espionaje, engaño, secuestro, interrogatorio, tortura y la desarticulación del espíritu humano (Constable y Valenzuela 91). El organismo es disuelto en 1977 por órdenes de Augusto Pinochet, pero lo reemplaza con la agencia Central Nacional de Informaciones (CNI) (Constable y Valenzuela 105).

⁵⁷ Constable y Valenzuela: “The DINA’s intimidating power reached beyond victims and their families, into the roots of society itself. With a network of spies and informants in factories, universities, political parties, and social organizations, the DINA sowed mistrust among colleagues, neighbors, and friends” (101).

Los teatros universitarios constituyen la vertiente de mayor dinamismo en los años previos al golpe militar, por lo que no sorprende que su funcionamiento haya sido fuertemente reorientado o clausurado a partir de septiembre de 1973.⁵⁸ En primera instancia, actores, directores y dramaturgos fueron encarcelados y muchas veces se exiliaron posteriormente. Asimismo, se crearon listas negras para evitar que estas personas aparecieran posteriormente en la televisión. Además de la violencia dirigida hacia individuos concretos, el Teatro de la Universidad de Concepción fue intervenido el día del golpe de Estado y cerrado en 1976 debido a su fuerte conexión con grupos de teatro aficionados y organizaciones políticas de la región. Asimismo, el Departamento de Teatro de la Universidad de Chile fue cerrado por seis meses y la mayoría del personal y estudiantes fueron expulsados. Para su reapertura se había convertido en la Compañía de Teatro Nacional y en 1976 en Teatro Nacional Chileno. De esta manera, pasa a ser el órgano de teatro oficial.⁵⁹ Por su parte, en la Universidad Católica, el EAC cierra en

⁵⁸ Más allá de sus teatros, las universidades chilenas vieron otros ámbitos de su funcionamiento fuertemente alterado: los rectores que antes fueron elegidos por el personal y el cuerpo estudiantil fueron depuestos y reemplazados por rectores militares; algunos departamentos fueron cerrados, permitiendo esto la expulsión de estudiantes y profesores de cuestionable lealtad al régimen, así como la eliminación de cursos marxistas; y las uniones y asambleas estudiantiles fueron prohibidas, entre otros (Boyle, *Chilean Theater* 51). Algunos de los casos de violencia más marcada en contra del teatro chileno y quienes lo ejercen se desarrollan en distintas instancias del proyecto. El ataque al grupo teatral El Aleph se aborda en “A. La escena teatral chilena: 1973-1983” del tercer capítulo; la cancelación de la representación de *Lo crudo, lo cocido y lo podrido* de Marco Antonio de la Parra en el teatro de la Universidad Católica es abordado por medio de la óptica de la crítica teatral en “1. Valorizaciones temáticas en la producción teatral y su impacto en el contexto sociopolítico del momento” del segundo capítulo; y el incendio de la carpa de circo utilizada por el teatro La Feria para la representación de *Hojas de Parra* se detalla en el análisis de esta obra en “B. *Hojas de Parra, salto mortal en un acto* y el ejercicio del ensayo” también del tercer capítulo.

⁵⁹ El programa del teatro pasó de ser elegido y aprobado por el Departamento de Teatro a las autoridades universitarias (Boyle, *Chilean Theater* 51). Agustín Letelier atribuye el fuerte ataque al teatro producido en la Universidad de Chile al fuerte punto de vista y acción política que ostentaba antes del golpe de Estado (Entrevista personal).

1976, la matrícula a la escuela de teatro se paraliza y se forma la Escuela de Teatro, Cine y Televisión –que a su vez se divide en 1978. Junto a las imposiciones anteriores, el Estado deja de subsidiar el funcionamiento del teatro universitario y esto implica el cese de los esfuerzos de investigación y apoyo a festivales y grupos aficionados. Los programas teatrales se volcaron hacia la representación de los clásicos (Boyle, *Chilean Theatre* 51-52).⁶⁰ Aunado a lo anterior, el ámbito del teatro chileno es acosado con la ley de 1974 tras la cual deben pagar un impuesto del veintidós por ciento de las ganancias de taquilla. Las compañías teatrales podían ser exentas del impuesto si una comisión gubernamental consideraba que el montaje poseía valor cultural (Boyle, *Chilean Theater* 56).⁶¹

No obstante la desarticulación que implica la imposición del sistema de gobierno autoritario sobre cada ámbito de la sociedad chilena, la escena teatral pronto se rearticula y lleva a cabo su labor artística de cara a las nuevas circunstancias sociopolíticas. Las particularidades de su orientación temático-estructural, su distribución y su recepción evolucionan y responden al cambiante contexto sociopolítico aunque siga operando con respecto al gobierno militar. Según Sergio Vodanović en tiempos normales la sociedad

⁶⁰ De manera análoga, el teatro de aficionados y el poblacional fueron silenciados también inmediatamente después del golpe militar pero comienzan a resurgir en los campos de concentración y en organizaciones solidarias muchas veces ligadas a la Iglesia (Boyle, *Chilean Theater* 56).

⁶¹ Los teatros universitarios estaban exentos del impuesto por su naturaleza de instituciones educativas. De la misma manera, compañías cuyos montajes formaban parte del currículum académico tampoco debían pagarlo (Boyle, *Chilean Theater* 57). Los parámetros que definían si una obra era considerada cultural o no eran arbitrarios. La obra *Lindo país esquina con vista al mar* de ICTUS fue calificada de cultural por el Instituto del Teatro de la Universidad de Chile. Esto le permitió ser representada por cerca de un año hasta que de pronto perdió dicha calidad y, por lo tanto, tendría que pagar el impuesto (Lepeley, “Avatares” 119-120). De manera paralela a la imposición de este decreto, se abolió la Ley de Protección del Artista del 10 de enero de 1935. Ésta liberaba de impuestos a grupos de teatro que contaran con un 75% de artistas chilenos y que representarían un 35% de obras de autores nacionales (Rojo, *Muerte y resurrección* 40-41).

dispone de múltiples espejos o indicadores para analizarse –los medios de comunicación, el debate público, la investigación universitaria, entre otros– y la suma de ellos dan una visión general del retrato social (“La dramaturgia” 20). No obstante, indica que a partir de 1973:

[...] esos múltiples y multifacéticos espejos dejaron de funcionar en Chile. De pronto, hubo un solo espejo que entregaba invariablemente la misma imagen, interpretación y ponderación de la realidad política y social del país. [...] Ante este vacío, un sector mayoritario del teatro chileno principió a cumplir con discreción primero y con mayor audacia más tarde un rol suplementario a la ausencia de los medios de comunicación que pudiera exhibir una imagen de la realidad, disidente a la oficial. (Vodanović, “La dramaturgia” 21)

Las palabras de Vodanović encuentran paralelo con las de Alberto Kurapel en torno a la lengua. Según el segundo, la imposición de una lengua es dominación, ya que en ella se transmite un discurso de poder (Kurapel 46). Por lo que el teatro que ofrece una imagen alterna a la oficial, también representa una continua negociación por asirse y responder a la lengua impuesta. De esta manera, el teatro devela las maquinaciones del poder al imponerse como un contradiscurso que revela y hace visible.⁶²

Juan Villegas puntualiza que el discurso teatral chileno durante la dictadura constituye, “un macrosistema teatral constituido por una variedad de discursos teatrales, dentro de los sectores culturalmente hegemónicos y marginales, marcados por la

⁶² Sergio Vodanović hace la distinción entre “retratar” y “develar” la realidad. La primera dinámica ilustra una realidad conocida, mientras que la segunda exhibe una nueva realidad sobre la que no se tenía una conciencia clara o precisa (Vodanović, “La dramaturgia” 20).

experiencia de un gobierno autoritario, con restricciones ideológicas y presiones tanto directas como indirectas” (“Discursos teatrales en el Chile” 203). El quehacer teatral se rearticula luego del completo desajuste que produjo la implantación de la dictadura militar y vuelve a operar bajo las nuevas delimitaciones y haciendo frente a ellas. María de la Luz Hurtado señala que el teatro que encuentra una mejor ecuación es el que es capaz de generar un segundo plano de sentido que opera adscrito a la complicidad y el juego de interpretaciones con una audiencia dispuesta. Esto se logra mediante la activación de los códigos o claves operantes en el presente –temporal y local– de ambos grupos, para establecer un continuo diálogo entre escenario y público (Hurtado, “Transformaciones y rupturas” 79).⁶³ Asimismo, Hurtado insiste en que este teatro no sólo se refiere a su función social sino también, “en muchos casos, atento a trabajar desde los lenguajes teatrales propiamente tales, objeto también de su preocupación transgresora” (“Prólogo” 19). Este estudio se propone justamente enfatizar la reconfiguración de la relación entre los varios elementos que componen el evento teatral en distintas propuestas teatrales que acentúan la relación y función de las partes como un guiño a la negociación de relaciones y funciones en el contexto sociopolítico del momento.

El discurso teatral de fuerte connotación política se convierte, además, en “[...] la vertiente adecuada para la reunión, la protesta, la complicidad implícita contra el régimen militar” (Villegas, “Discursos teatrales en el Chile” 206).⁶⁴ De la misma manera, Hernán

⁶³ M. Soledad Lagos de Kassai describe al teatro a partir de 1973 como un canal de opinión alternativo ya que los montajes giran en torno a la problemática de suma actualidad (*Creación colectiva* 9).

⁶⁴ Asimismo, es la vertiente teatral que durante el periodo obtuvo mayor atención crítica tanto dentro como fuera de Chile. Este discurso teatral soportó distintas medidas de silenciamiento:

Vidal señala la significancia de los eventos teatrales y otros actos culturales –recitales de poesía y conciertos de Canto Nuevo– que radica en proveer un espacio de contacto para la oposición desde el cual ésta podía reconstruir su identidad política cercenada, renovar contactos y reorganizarse (*Tres argumentaciones* 125).⁶⁵ En sintonía con las opiniones anteriores, Grinor Rojo advierte que el desgaste de la frontera entre el elenco y el público aumenta ya que la propuesta teatral se dirige a un público concreto e identificable que sabe muy bien lo que quiere y entiende que el teatro suministra un lugar y una voz (*Muerte y resurrección* 47-48). Ofrecer un panorama amplio y profuso sobre las diversas vertientes del teatro chileno durante el proceso dictatorial rebasa los fines de este proyecto y representa un esfuerzo ya trazado por importantes críticos y estudiosos del teatro chileno que a su vez informan este trabajo. No obstante, sí interesa proveer un conciso recorrido que articule una visión panorámica de la producción teatral del momento. Por otra parte, este esfuerzo servirá de complemento para las aproximaciones críticas que este estudio plantea y para trazar la rearticulación de las funciones de las audiencias durante el evento teatral en respuesta al contexto sociopolítico imperante por propuestas teatrales específicas.

Ya se ha mencionado el cambio de directrices que los teatros universitarios se vieron forzados a seguir a partir de la implantación del gobierno militar y su vuelco hacia el montaje de obras clásicas. En el teatro de la Universidad de Chile –Teatro Nacional–

censura implícita o indirecta, presión económica, exilio político o económico, entre otros (Villegas, “Discursos teatrales en el Chile” 206).

⁶⁵ Este espacio lo contrapone Vidal a la noción de comunidad que la dictadura había cedido a favor de, “el frío cálculo de las ganancias, el consumismo y la sensación de seguridad que las clases favorecidas encontraban en la represión militar” (*Tres argumentaciones* 124). Esta situación se describe como la Cultura de la Muerte mientras que el espacio de renovación y reestructuración que proveen los actos culturales mencionados arriba recibe el nombre de Cultura de la Vida (Vidal, *Tres argumentaciones* 125).

sobresale la desaparición de la voluntad crítica e innovadora, de su sentido experimental y continua búsqueda. Su público lo componen la burguesía alta y media que posee los medios para pagar una entrada no necesariamente accesible. El teatro de la Universidad Católica provee un panorama menos deprimente, según Grinor Rojo, y ello se debe, en parte, a su carácter de universidad privada y elitista. Al igual que la primera institución, ésta también se refugia en los clásicos pero con montajes menos decrépitos (Rojo, *Muerte y resurrección* 122-124).⁶⁶ Sin embargo, hacia 1978 el teatro de la Universidad Católica intenta volver a la producción de teatro chileno y monta *Espejismos* de Egon Wolff. A esta le sigue el estreno programado de la obra del joven Marco Antonio de la Parra *Lo crudo, lo cocido, lo podrido* que el plantel pasa a cancelar por considerarla grosera. El escándalo que ello supuso vuelca a la escuela de teatro a los clásicos de nueva cuenta, pero el repertorio se selecciona en virtud de que las obras iluminen problemas y contradicciones de la realidad nacional actual. El teatro de la Universidad de Chile también incursiona en la producción de obras nacionales pero con un marcado sentido patriótico y de rescate histórico de la época de la independencia (Hurtado y Ochsenius, “Transformaciones” 29).⁶⁷ El teatro institucional, por lo tanto, vira hacia los clásicos y el pasado.

El teatro independiente cumple una función de suma importancia durante el periodo en cuestión. Rodrigo Cánovas señala que esta vertiente de teatro entiende que su práctica es capaz de modificar conductas al generar un discurso alternativo al oficialista

⁶⁶ El Teatro de la Universidad Católica pasa de representar casi exclusivamente teatro de autoría nacional o latinoamericana a únicamente teatro clásico europeo con obras de Calderón de la Barca, Lope de Vega, Shakespeare, Moliere y Schiller (Hurtado, “Prólogo” 19).

⁶⁷ Destacan, por ejemplo, los montajes de *Hamlet* de Shakespeare, *María Estuardo* de Schiller y *Casa de muñecas* de Ibsen (Hurtado y Ochsenius, “Transformaciones” 29).

(Cánovas, *Linh, Zurita* 95-96). Su función socio-cultural dentro del contexto controlado en el que operan es la de crear espacios de libertad, de reencuentro colectivo con una identidad nacional inexpresable en otros ámbitos y como protesta sociopolítica.⁶⁸ Entre las compañías que surgen o resurgen a partir de 1976 se encuentran: ICTUS, Imagen, Taller de Investigación Teatral (TIT), La Feria, La Falacia, La Joda, La Vocina, El Telón y “Pedro de la Barra” (Hurtado y Moreno 3-5). María Elena Moreno y María de la Luz Hurtado advierten algunas constantes con respecto a estos grupos. Éstos, trabajan en un circuito comercial con entradas más caras que las del cine y en salas de reducida capacidad –alrededor de 200 personas– regularmente ubicadas en la zona centro de Santiago; emplean avisos en la prensa y afiches publicitarios para establecer contacto con sus audiencias; presentan esfuerzos por establecer mejor contacto con públicos populares –pobladores, obreros, comunidades cristianas y organizaciones de base;⁶⁹ establecen vínculos con públicos escolares por medio de convenios con el Ministerio de Educación; y la imposición del impuesto del veinte por ciento sobre las entradas (Hurtado y Moreno 9-11). Más allá de los rasgos mencionados que prestan atención a la dinámica de funcionamiento y difusión de los grupos independientes del momento, considero fundamental, “[el] consenso previo y tácito que tiene por blanco no tanto la afirmación de una perspectiva de clase unitaria [...] como la negación de la del régimen. [...] El desenmascaramiento de las iniquidades de la vida social bajo la dictadura, la voluntad de desenredar la red de sus mentiras y de descubrir las causas verdaderas de sus actos”

⁶⁸ María de la Luz Hurtado y María Elena Moreno identifican el año 1976 como el momento en que se conforma un grupo de compañías de teatro independiente que indagan en la nueva realidad nacional por medio de diversas formas teatrales: el realismo psicológico, el melodrama, la revista, la narración épica y el grotresco (Hurtado y Moreno 3).

⁶⁹ Para ello crean convenios de asistencia colectiva o precios rebajados (Hurtado y Moreno 11).

(Rojo, *Muerte y resurrección* 50). Todas las obras que componen este estudio – pertenezcan o no a una de las compañías mencionadas– patentizan la labor que Grinor Rojo indica valiéndose de una amplia gama de recursos temáticos y escénicos que le confieren valor como herramienta sociopolítica y creativa.

La propagación de los grupos independientes supone la existencia de un sector social que asiste como público a sus funciones. Ello implica:

La constatación [...] de que existe un público más o menos estable alrededor de estos teatros, de que éste reconoce y comparte su proposición ideológico-cultural, estaría demostrando la existencia de un movimiento cultural relativamente orgánico. Este aunaría, así, a un grupo de realizadores que expresan a través de sus obras una definida proposición ética y estética, la que a su vez convocaría a un grupo social determinado que se siente interpretado y estimulado por ésta. (Hurtado y Moreno 5)

El éxito comercial de algunas de estas compañías se constata por el hecho de que fueron capaces de mantenerse en cartelera durante temporadas largas con una consistencia de repertorios y de un público entusiasta y leal (Rojo, *Muerte y resurrección* 125). Los montajes de teatro independiente que alcanzan mayor número de público son *Pedro, Juan y Diego* de ICTUS y Benavente con 55,000 asistentes; *Tres Marías y una Rosa* de TIT y Benavente con 50,000 asistentes; *Cuántos años tiene un día y Lindo país esquina con vista al mar* de ICTUS con 28,000 espectadores. Por su parte, el grupo Imagen representó *El último tren* y *Lo crudo, lo cocido y lo podrido* con un público de 22,000 y 25,300

espectadores respectivamente y *Viva Somoza* con 14,000 (Hurtado y Ochsenius, “Transformaciones” 45).⁷⁰

El teatro ICTUS se funda desde 1959 y en 1976 sufre una importante escisión.⁷¹ De las compañías mencionadas, ICTUS es la de mayor trayectoria durante el periodo que nos ocupa, funcionando en la sala La Comedia con 194 butacas y cuenta con un público estable con una expectativa mínima de veinticinco mil personas por obra (Hurtado y Moreno 12-13).⁷² Su estilo particular lo garantizan las figuras de Delfina Guzmán, Nissim Sharim y Claudio di Girolamo (Hurtado y Ochsenius, “Transformaciones” 32). Según puntualiza Hernán Vidal, el grupo parte de la premisa teórica de la existencia de un inconsciente colectivo de la nacionalidad que se expresa en una sensibilidad específica y diferencialmente chilena y, “Puesto que todo individuo es órgano de ese inconsciente, las reacciones de su subjetividad ante los estímulos sociales son una vía para inquirir en las formas culturales que esa sensibilidad crea en su desarrollo histórico” (“Cultura nacional” 64). Durante sus primeros años de funcionamiento, el ICTUS opta por montar teatro contemporáneo y logra captar la atención de un público universitario y la pequeña

⁷⁰ El estudio de María de la Luz Hurtado y María Elena Moreno, *El público del teatro independiente* auspiciado por CENECA en 1982 incluye un estudio demográfico de las audiencias de algunas de las compañías independientes durante los primeros años de la dictadura chilena.

⁷¹ Entre las obras que ICTUS representa durante el periodo dictatorial se encuentran: *Pedro, Juan y Diego* con David Benavente en 1976, *¿Cuántos años tiene un día* con Sergio Vodanović en 1978, *Lindo país esquina con vista al mar* con Marco Antonio de la Parra, Darío Osses y Jorge Gajardo en 1980, *La mar estaba serena* con Vodanović en 1982, *Renegociación de un préstamo relacionado bajo fuerte lluvia en cancha de tenis mojada* de Julio Bravo en 1983, y *Sueños de mala muerte* con José Donoso en 1983, entre otras (Rojo, *Muerte y resurrección* 49).

⁷² Los datos corresponden del inicio del periodo dictatorial hasta 1982 año en que María de la Luz Hurtado y María Elena Moreno publican *El público del teatro independiente*, estudio de CENECA. El Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística (CENECA), compuesto por un pequeño grupo de investigadores, realizan a partir de 1977 trabajos de investigación. Sus estudios permiten el surgimiento de la disciplina de la sociología del teatro en Chile (Vidal, *Dictadura militar* 7).

burguesía intelectual. A partir de 1962 y hasta 1968 conforma un grupo de trabajo homogéneo,⁷³ y además, trabaja con el dramaturgo Jorge Díaz con quien ensayan nuevas formas de expresión y construcción dramática. A partir de 1968 logran la consolidación de un método y lenguaje expresivo al optar por la creación colectiva. Asimismo, de 1968 a 1973 el grupo tiene un programa de televisión semanal llamado “La Manivela” que llega a alcanzar un público de un millón y medio de personas. A partir de la instauración de la dictadura militar, el ICTUS mantiene la certeza de que el teatro tiene el potencial de influir activamente en el comportamiento de sus receptores y su labor se orienta a reactivar en su audiencia su compromiso con una ideología anti-dictatorial (Cánovas, *Lihn, Zurita* 97-98).⁷⁴

De la escisión de ICTUS surge en 1977 el teatro La Feria, fundado por Jaime Vadell y José Manuel Salcedo.⁷⁵ La división responde a diferencias en cuanto a la orientación teatral. El naciente colectivo supera lo individual y señala a las clases populares como protagonistas centrales del cambio social. Es por ello que su actividad artística se perfila hacia la recuperación y captación de las formas culturales y de la visión de mundo que surge de estos sectores. Buscan, por lo tanto, devolver la experiencia a los sectores populares para iluminar su conciencia, identidad y,

⁷³ Se incorporan al grupo jóvenes actores del Teatro de la Universidad de Concepción como Delfina Guzmán, Nelson Villagra, Shenda Román y Jaime Vadell, entre otros (Cánovas, *Lihn, Zurita* 97).

⁷⁴ Por lo tanto, el grupo se arroga la tarea de impedir la parálisis colectiva. Cánovas refiere las palabras de Claudio di Girolamo: “Queremos lograr que el público se atreva a romper esquemas, a perder el miedo a hacer cosas. A mí me da miedo el miedo que tiene la gente para abrir nuevas posibilidades de acción y de pensamiento” (Cánovas, *Lihn, Zurita* 98).

⁷⁵ La Feria ofrece *Hojas de Parra* de José Manuel Salcedo y Jaime Vadell con textos de Nicanor Parra en 1977, *Bienaventurados los pobres* de Salcedo, Vadell y David Benavente en 1977, *Una pena y un cariño* de Salcedo y Vadell en 1978, *La República de Jauja* de Juan Rafael Allende en 1981, y *A la Mary se le ve el Poppins* de creación colectiva en 1981, entre otras (Rojo, *Muerte y resurrección* 49).

posiblemente, su práctica social.⁷⁶ Más allá de sus diferencias, ICTUS y La Feria comparten una sobrevaloración de la contingencia social como elemento fundamental de su trabajo (Vidal, “Cultura nacional” 65).

Además de los dos grupos anteriores, el TIT y el teatro Imagen ocupan un lugar central en la dramaturgia producida durante el periodo de dictadura militar chilena. Al Taller de Investigación (TIT) lo dirige Raúl Osorio –profesor de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica–, y trabaja junto a jóvenes egresados de la misma escuela que no concuerdan con las propuestas clásicas que realiza el plantel educativo (Hurtado y Ochsenius, “Transformaciones” 32).⁷⁷ Por su parte, el teatro Imagen lo forman en 1974 Gustavo Meza y Tennyson Ferrada quienes inician su funcionamiento con montajes de obras europeas modernas, para luego ofrecer obras chilenas y obras en cuya gestación participa el grupo (Hurtado y Ochsenius, “Transformaciones” 32-33).⁷⁸ Ambos colectivos son importantes,

[...] por su impacto en el público y por su reflejo de la condición humana en la época, aunque no por su contribución al estudio de la institucionalidad teatral, dada sus débiles infraestructuras. [...] estos

⁷⁶ La posibilidad de influir en las prácticas sociales de su audiencia, es justamente el aspecto que interesa para los fines de este estudio. Hernán Vidal menciona lo que para La Feria es la misión social del teatro, “[éste] debe concentrarse en problematizar para su público el sentido político que se oculta tras las rutinas de su cotidianidad” (*Dictadura milita* 67-68). El análisis de *Hojas de Parra* elaborado en el tercer capítulo desarrolla este esfuerzo.

⁷⁷ El TIT monta *Los payasos de la esperanza* de creación colectiva pero con texto de Raúl Osorio y Mauricio Pesutić en 1977 y *Tres Marías y una Rosa* con David Benavente en 1979 (Rojo, *Muerte y resurrección* 49).

⁷⁸ Además de los textos europeos, el Teatro Imagen ofrece a su público: *Te llamabas Rosicler* con Luis Rivano en 1976, *Las tres mil palomas y un loro* con Andrés Pizarro en 1977, *El visitante y la viuda* de Víctor Haim en 1977, *El último tren* con Gustavo Meza en 1978, *Viva Somoza* de Gustavo Meza y Juan Radrigán en 1980, y *Niña madre* de Egon Wolff en 1980, entre otras (Rojo, *Muerte y resurrección* 49).

grupos continuaron esas antiguas concepciones estéticas para rescatar su potencial de movilización social a través de lo emotivo, sin tener, por otra parte, mayores pretensiones de verbalizar una coherencia teórica más allá de llevar a su público a ‘reflexionar’ sobre sus existencias en la contingencia nacional. (Vidal, *Dictadura militar* 68)

Por lo tanto, si bien se mantienen ajenos a la teorización y la revaloración de las técnicas escénicas empleadas, sí contribuyen activamente al diálogo en torno a las limitaciones sociales, políticas y económicas que agobian a su público desde la implantación del gobierno autoritario.

En definitiva, estos grupos de teatro independiente, “[...] producían un teatro nacional y popular en conflicto con la censura del régimen militar, con su administración fragmentarista de los espacios públicos para desmovilizar políticamente a la ciudadanía y en conflicto con los valores extranjerizantes que promovía con su política económica de librecambio” (Vidal, *Dictadura militar* 54). La desmovilización política que el régimen impone por medio de diversas tácticas que limitan acceso a prácticas sociopolíticas activas se cuestiona en las obras de teatro que se analizarán en los capítulos tres y cuatro de este estudio. Éstas, mediante la negociación espacial y funcional llevada a cabo durante el evento teatral, llaman la atención sobre un proceso de reorganización paralelo en el ámbito externo. Al hablar sobre la producción teatral durante el periodo dictatorial chileno, no puede obviarse la mención de algunos dramaturgos que se mantuvieron activos desde antes del golpe militar o que surgen como figuras imprescindibles de la escena teatral chilena. Algunos de ellos trabajan al lado algunas de las compañías abordadas o crean las propias. Me refiero a figuras como Isidora Aguirre, Marco Antonio

de la Parra, Juan Radrigán, Ramón Griffero, y Andrés Pérez, entre otros, que además de contribuir de manera positiva a la experiencia contingente del teatro, también lo hacen por medio de la innovación escénica y la búsqueda de nuevos lenguajes expresivos.⁷⁹

Conviven con las compañías de teatro independiente antes mencionadas, otras expresiones teatrales durante el periodo de la dictadura militar chilena. Por ejemplo, vuelve a surgir el teatro aficionado estudiantil y popular. En 1977 resurge el esfuerzo de los estudiantes de la Sede Norte de la Escuela de Medicina de la Universidad de Chile y en diciembre de ese año alumnos de la Universidad Católica organizan un festival en el que participan once grupos de tres instituciones de estudio superior. Asimismo, en agosto de 1978 la sección de teatro de la Agrupación Cultural Universitaria (ACU) de la Universidad de Chile lleva a cabo el primero de sus festivales. Las obras galardonadas en el festival son *Baño a baño* de Jorge Vega, Jorge Pardo y Guillermo de la Parra con montaje del Taller de Creación Teatral de Medicina Norte y *El soldado raso* de creación colectiva del Taller 666 (Rojo, *Muerte y resurrección* 52).⁸⁰ El teatro popular o poblacional también resurge luego de haber sido fuertemente perseguido tras el golpe de Estado. Grinor Rojo elabora un recuento de publicaciones que dieron fe del resurgimiento de este tipo de teatro: la de Juan Vera de 1980 documenta la existencia de trece grupos poblacionales en Santiago y en las provincias; del mismo año menciona *Nacimiento del*

⁷⁹ La producción de Isidora Aguirre, Juan Radrigán y Ramón Griffero será objeto de estudio en los capítulos posteriores.

⁸⁰ Para un análisis de la primera véase “C. *Baño a baño* y la audiencia violentada” en el tercer capítulo. En 1979 el ACU convoca a su segundo festival. Las autoridades uniformadas de la universidad se percatan de la convocatoria y asisten al evento para intentar prohibirlo por medio de disposiciones burocráticas. El festival logró llevarse a cabo con una serie de representaciones en gimnasios o en salas que se conseguían a deshoras. A partir de 1980 este festival deja de ser un importante acontecimiento nacional, en parte por la represión que el gobierno dirigió hacia los estudiantes hacia finales de ese año (Rojo, *Muerte y resurrección* 52-53).

teatro popular chileno que recopila cinco piezas de teatro poblacional; y el esfuerzo de Carlos Ochsenius de 1982 titulado *Encuentro interzonal de teatro poblacional: itinerario de una experiencia* que reúne a diez grupos de los treintaicinco de Santiago conformados en su mayoría por estudiantes secundarios y trabajadores no calificados (Rojo, *Muerte y resurrección* 55-57). A las anteriores, también se les suma el teatro obrero y el campesino, aunque su actividad sea menor a la del teatro estudiantil y poblacional. Se registran en el ámbito del teatro obrero los grupos Centro Cultural Pedro de Valdivia y el grupo Andamio en la zona penquista y el grupo El Pescador de Coronel. Con respecto al teatro campesino, Rojo registra a los grupos El Trébol y Casas Viejas en las comunidades rurales cercanas a Santiago (*Muerte y resurrección* 57).

Aunado al esfuerzo por reorientar y reestructurar su producción, el teatro chileno en sus distintas manifestaciones también debe reconstruir o establecer una relación con las audiencias. María de la Luz Hurtado y María Elena Moreno señalan:

[...] la afirmación de que el teatro encuentra su momento pleno frente a un público presente adquiere mayor relevancia cuando el realizador teatral, más allá de ver al público como el soporte financiero de su actividad, lo concibe principalmente como un interlocutor que complementa y activa la proposición dramática subyacente en la puesta en escena. (1)

Asimismo, Catherine Boyle señala que hacia finales de la década de 1970 ya existe un consenso entre audiencia y dramaturgo o compañías sobre la función que el teatro debía desempeñar (*Chilean Theater* 60). Posteriormente, la década de 1980 supone otro momento de revisión para la escena teatral chilena al juzgar la denuncia como elemento insuficiente. Se percibe un deseo por encontrar nuevos lenguajes que conduzcan a

prácticas democráticas en el ámbito político a través de prácticas teatrales creativas (Lagos de Kassai, *Creación colectiva* 9). Las piezas que forman parte del esfuerzo analítico de este proyecto establecen el diálogo con su público aludido por Hurtado y Moreno, y a su vez implican un esfuerzo que lo supera para abogar por la participación que incluye a la audiencia no sólo en la conversación sino también en la acción que constituye el evento teatral guiados por una propuesta teatral innovadora.

Capítulo II. El evento teatral ante la crítica

Usted, como la crítica, no me capta.

H. Bustos Domecq, “Las previsiones de Sangiácomo”

[Los críticos son esas personas] que no disponen de metales preciosos ni tampoco de prensas de vapor, laminadores y ácidos sulfúricos para la acuñación de tesoros, pero que pueden indicar a los otros el sitio de un tesoro.

Jorge Luis Borges, “El Aleph”

Entonces / llegó un crítico mudo / y otro lleno de lenguas, / y otros, otros llegaron / ciegos o llenos de ojos, / [...] / y entre todos / se lanzaron / con dientes y cuchillos / con diccionarios y otras armas negras, / con citas respetables, / se lanzaron / a disputar mi pobre poesía / a las sencillas gentes / que la amaban...

Pablo Neruda, “Oda a la crítica”

La crítica a la crítica aparece como elemento metaficticio reiteradamente. En el texto de Jorge Luis Borges y Bioy Casares publicado bajo el pseudónimo de H. Bustos Domecq, Carlos Anglada –tras la petición de Isidro Parodi de que deje de mencionar libros– manifiesta frustración al sentirse incomprendido por su interlocutor y compara la situación a la falta de captación de un mensaje específico de su obra por parte de la crítica literaria (63). En “El Aleph” de Jorge Luis Borges, luego de que Carlos Argentino Daneri denostara con amargura el ejercicio del crítico literario –encontrándose él mismo a la espera de la recepción de su poema– comparte con Borges-personaje palabras más benignas. Según éstas, y corroborado el hecho de que el crítico es incapaz de ejercer el arte literario por carecer de “metales preciosos”, a éste se le atribuye la labor de develar a los demás el lugar donde residen los tesoros (Borges 184). La voz poética en el poema de Pablo Neruda, por su parte, los proyecta dotados de artimañas para disputarse y, a su vez,

despojar a la gente común de los sinceros efectos de la poesía (51-52). Tanto la frustración de Anglada, como la opinión de Daneri y la postura de la voz poética en la oda nos sitúan frente a apreciaciones desde las que se ha juzgado la intervención del crítico en el ámbito literario. Fuera de la metaficción, los postulados de Edward W. Said sobre la función del crítico son sumamente útiles para el presente estudio. Según Said, “los críticos no sólo crean los valores desde los cuales el arte se juzga y entiende sino que encarnan, por medio de la escritura, los procesos y condiciones por medio de los cuales el arte y la escritura ostentan significado en el presente” (53, traducción mía).⁸¹ Se pondrá de manifiesto, por lo tanto, la valorización que se hace del material artístico junto a los procesos que éste pone en juego sin obviar las condiciones imperantes del momento de producción.

El presente capítulo conlleva una triple intencionalidad. En primera instancia, busca explorar el estado y el lugar que ocupa la crítica literaria en el campo cultural chileno previo a la instauración del régimen dictatorial de Augusto Pinochet en 1973 para evidenciar los cambios acaecidos luego de la instauración del gobierno militar y la propagación de un determinado orden cultural e institucional.⁸² De esta manera se posibilitará una introspección a la postura del ejercicio crítico frente a las esferas de producción artística –autores, dramaturgos, grupos/compañías teatrales– y de comunicación –los medios e instituciones como aparatos desde donde se proyecta el trabajo del crítico–. Aunado a lo anterior, es imprescindible posicionar el quehacer crítico

⁸¹ Edward W. Said: “critics create not only the values by which art is judged and understood, but they embody in writing those processes and actual conditions in the *present* by means of which art and writing bear significance” (Said 53, énfasis original).

⁸² Las particularidades de la crítica teatral se irán haciendo patentes conforme se desarrolla el capítulo. Sin embargo, es importante observar el fenómeno desde el panorama más amplio de la crítica literaria.

frente al Estado y a las distintas audiencias como receptoras no sólo de la producción literaria sino de la labor crítica también. En segundo lugar, el capítulo se propone ratificar que, no obstante el aprecio o menosprecio que suscita el quehacer del crítico, sus intervenciones constituyen materia que nos sitúa frente a las visiones, percepciones, reacciones y valorizaciones presenciales e inmediatas del evento teatral. En tercera instancia, el análisis de la crítica que lleva a cabo su función en el periodo de producción teatral bajo dictadura ayuda a suplir una carencia personal: el hecho de poseer un acercamiento al teatro chileno de dicho periodo a través del texto dramático únicamente. Por ende, la crítica teatral no sólo posibilita una lectura y un análisis de la puesta en escena de las obras estrenadas durante este periodo sino que complejiza la dinámica del evento teatral, y me permite analizar la figura del crítico, y sus reacciones, en calidad de su rol como audiencia. Si bien los individuos que ejercen la labor de críticos teatrales no son representativos de una audiencia general, sus juicios y opiniones sí permiten un acercamiento de primera mano hacia la visión de un tipo de audiencia particular. La crítica teatral publicada en la prensa a propósito de la producción y estrenos en la capital chilena corroborará este fin. Se ha optado por la adscripción a esta faceta de la crítica para la última sección del presente capítulo en base a su amplia y rápida difusión y a su carácter de menor especialización con respecto a la crítica universitaria.

A. El estado de la crítica literaria chilena antes de 1973

Bernardo Subercaseaux insiste en que una reflexión en torno al acontecer del ejercicio crítico debe tener presente que éste existe inserto en un orden cultural e institucional y que por ello no es ajeno a los devenires sociales e históricos (119). Por lo tanto,

[...] la crítica como actividad múltiple y plural es que nos obliga a tener en cuenta que las condiciones de su ejercicio no dependen sólo de la voluntad o lucidez de los críticos, sino que se insertan en las características del espacio cultural, en las condiciones de trabajo de los críticos y en los mecanismos de circulación de la cultura. Permite entender, por lo tanto, que la crítica aun cuando tiene su especificidad no sigue un curso autónomo, que no es del todo ajena a la pugna por las persuasiones ideológicas, que tiene que ver con la dirección intelectual y moral de la sociedad. (Subercaseaux 119)

La presente y la siguiente sección ofrecerán una visión panorámica del estado y la función atribuida a la crítica literaria, siempre teniendo en cuenta la especificidad del contexto cultural, social y político del que surge.

Es importante, asimismo, reconocer las dos variantes críticas que formarán parte del presente recorrido: la crítica literaria universitaria y las aportaciones críticas que aparecen en la prensa.⁸³ Los estudiosos Bernardo Subercaseaux, Rodrigo Cánovas y Patricia Espinosa Hernández establecen las diferencias entre ambas manifestaciones. Por un lado, Subercaseaux distingue en el ámbito de la crítica literaria un abanico de múltiples posibilidades en el que se distingue una vertiente más próxima a la teoría literaria en la cual la crítica se asume como una estructura de pensamiento con cierta independencia respecto a su objeto de estudio, y otra vertiente que, en su grado más

⁸³ Si bien la tercera sección de este capítulo conlleva un análisis más pormenorizado de las contribuciones de la crítica teatral en la prensa de Santiago durante el periodo dictatorial, es importante resaltar las variantes del quehacer crítico en este momento para brindar un recorrido más complejo.

extremo, se aproxima al periodismo y en última instancia a la publicidad (117).⁸⁴ Cánovas establece una distinción entre las funciones de la crítica periodística y la universitaria. Según él, los cometidos de la primera son informar y valorar: si se trata de una labor informativa, el crítico desempeña la tarea de difusor que busca establecer contacto con un lector masivo y cuando es valorativa es un legislador que desde un “yo” absoluto busca moldear y formar al lector amorfo e informe. Por su parte, la crítica universitaria conlleva una función explícita de carácter científico en la que se concibe al crítico como un investigador que emplea un lenguaje especializado para entablar contacto con una comunidad científica nacional e internacional. Paralelamente, le atribuye a esta crítica una función implícita de carácter valorativo en la que el crítico es diseñado como un maestro (Cánovas, “¿De qué crítica?” 113-114).⁸⁵ Por su parte, Espinosa Hernández afirma que mientras se le atribuye mayor autoridad a los textos críticos provenientes de la academia debido a la acumulación de saberes metodológicos y teóricamente legitimados, se tiende a descalificar la crítica que opera desde los medios masivos (“Presentación” 7).⁸⁶ Independientemente del valor conferido a cada cual, Espinosa Hernández insiste en que, “ambas escrituras generan saber y/o conocimiento, y [...] ambas escrituras pueden ligarse a la resistencia o a la complicidad con los discursos de poder que hoy impone la

⁸⁴ En el abanico que distingue Bernardo Subercaseaux se encuentran: los críticos universitarios, los creadores literarios que también ejercen la crítica, los críticos oficiales de algún diario o revista, los comentaristas, los reporteros chilenos, la docencia y quienes trabajan en ciertas áreas de la actividad editorial (118).

⁸⁵ Al reflexionar sobre su labor como crítico teatral, Agustín Letelier afirma que ésta ha sido una extensión de su profesión como profesor de literatura (Entrevista personal).

⁸⁶ El menosprecio hacia la crítica periodista es patente. Según el periodista Pedro Pablo Guerrero, desde 1958 se cuestionaba la legitimidad, el estatus y la forma en que se ejercía la crítica en la prensa. Durante la época, considerada la edad dorada de la crítica literaria chilena, destacaban los críticos Juan de Luigi, Ricardo Latcham, Hernán del Solar, Alfredo Levevre, Juan Loveluck y Alone (Guerrero 58).

institucionalidad del mercado (“Presentación” 7). Si bien la cita anterior se refiere el estado de la crítica chilena en el siglo XXI, la observación de Espinosa Hernández sostiene la misma relación que distingue Subercaseaux entre la crítica literaria y las estructuras culturales e institucionales perceptibles en décadas anteriores.

Las décadas previas a la instauración del gobierno militar del general Augusto Pinochet han sido señaladas como las más fructíferas con respecto a la producción, calidad y diseminación de la crítica literaria en Chile. El consenso en torno a la efervescencia de este fenómeno se centra en que estuvo posibilitado gracias al orden cultural en desarrollo durante lo que ha sido denominado el Estado de Compromiso. En este entorno se desarrolla una cultura de compromiso de marcada orientación política cuya función reside en la instauración de un ámbito de integración/compromiso dada la necesidad de una organización de la cultura que posibilitara la participación de las diversas clases y grupos sociales y que a su vez incorporara sus expresiones orgánicas con respecto a la definición de los procesos de comunicación y socialización que tienen lugar en la sociedad (Brunner 24).⁸⁷ Este proceso es legitimado y orientado por el Estado.

Con respecto a las políticas de comunicación –a las que se inscribe y en las que opera la producción y difusión de la crítica literaria– durante ese periodo, Giselle Munizaga acentúa la centralidad del Estado. Éste,

[...] basaba su equilibrio en la negociación de intereses diversos y [...] permitía la participación socio-política de grupos emergentes, obligando a redefinir constantemente un consenso dinámico y precario, [que] garantizó durante largos años la participación y representación de diferentes sectores

⁸⁷ No obstante, al interior de este proceso de cultura de compromiso va estableciéndose la pugna de hegemonías en torno a quién debe presidir el proceso de creación de la sociedad entre distintas clases y alianzas (Brunner 25).

sociales en el sistema de comunicación masiva. [...] Ese Estado necesitaba la constitución de un espacio de debate público, sobre temas políticos y sociales de interés general. Algunos de los mecanismos de construcción del consenso social se basaban en la existencia de un ámbito discursivo ‘abierto’, en el cual se expresaran las demandas y reivindicaciones de los diferentes sectores y se dieran a conocer sus capacidades de apelación. El sistema comunicacional amplio y diversificado jugaba un papel en la representación social, operaba como un panel de señales que servía para leer la ‘temperatura social’ y para descifrar el juego de fuerzas, permitiendo diagnosticar los ajustes necesarios. (Munizaga 7)

Si bien en este momento la difusión del sistema de comunicación se encuentra dirigido por el sector privilegiado de la sociedad, los medios sirven como el espacio donde se pone en juego la construcción del consenso social de acuerdo a las dinámicas sociales dispuestas por el Estado (Munizaga 8).⁸⁸ La particularidad de las políticas de comunicación como espacio de negociación y participación plural durante el Estado de Compromiso será negada a partir de septiembre de 1973.

La situación de la crítica literaria como partícipe de este orden cultural e institucional, atraviesa por un momento de renovación, profesionalización y creciente prestigio. En este periodo predomina su carácter pluralista. La actividad crítica deja de

⁸⁸ Los medios contaban con una amplia libertad formal pero estaban sometidos a un conjunto de disposiciones legales por medio de las cuales el Estado tenía la capacidad potencial de control y restricción. La televisión por su calidad de ser el medio de mayor penetración social, desde sus inicios fue definida por su función cultural por parte del presidente Jorge Alessandri Rodríguez y, por ello, su manejo fue reservado a las universidades (Munizaga 8). De esta manera, la universidad representaba la instancia que garantizaba la pluralidad (Hurtado, entrevista personal). La disputa en torno al control de la televisión por parte de diversas fuerzas políticas son otra instancia que conlleva a la crisis que va configurándose y que desemboca en el golpe de Estado de 1973.

identificarse con algunas de las figuras oficiales de ciertos periódicos, y si bien la universidad se mantiene como eje, ofrece un perfil variado y múltiple cuyo propósito común es, “superar el impresionismo subjetivista y constituirse en una disciplina más o menos sistemática que se arriesga, que complejiza el discurso literario y su propio quehacer, que busca trascenderlo y que, para bien o para mal, se inserta y busca su anclaje en las opciones socio-políticas de la década” (Subercaseaux 120-121). La universidad, por lo tanto, se inscribe como el espacio desde el cual la actividad crítica inicia su proceso de modernización pues es ahí donde se transmiten las metodologías teóricas y analíticas provenientes de la crítica europea de las últimas décadas.⁸⁹ La crítica busca mayor sistematicidad y rigor en los estudios literarios, así como entablar contacto con otras disciplinas como la lingüística con el fin de que éstas aporten elementos teóricos y le confieran científicidad.⁹⁰ Además del ansia de renovación, la crítica literaria surge como un ámbito de contención ante los sistemas críticos anteriores. Entre ellos destacan la escuela histórico-positivista de Raúl Silva Castro y la crítica impresionista de Alone o Ricardo Latcham (Subercaseaux 121). La universidad, por lo tanto, se constituye

⁸⁹ En estos años surgen al menos dos generaciones de críticos provenientes de la Universidad de Chile, de universidades de provincia y de la Universidad Católica. La primera compuesta por nombres como: Félix Martínez Bonatti, Carlos Santander, Pedro Lastra, Cedomil Goic, Jorge Guzmán, Jaime Giordano, Juan Villegas, Guillermo Araya, Alfonso Calderón, Hernán Loyola, Wilfredo Casanova y Mario Rodríguez. Como parte de una generación más joven resaltan: Jaime Concha, Luis Waisman, Ariel Dorfman, Luis Iñigo Madrigal, Antonio Avaria, Lucía Invernizzi, Federico Schopf, Antonio Skármeta, Luis Bocaz, Nelson Osorio, Leonidas Morales, José Promis, René Jara, Mauricio Ostría, Lydia Neghme, Marcelo Coddou y Ramona Lagos. Los mencionados son influenciados, conocen, o han entrado en contacto con una variedad de corrientes crítico-teóricas europeas que coexisten y se dan en forma casi simultánea en Chile (Subercaseaux 121-122). El carácter de modernización por el que atraviesa la crítica literaria universitaria encuentra su equivalente en el ejercicio teatral que surge de las instituciones universitarias durante el mismo periodo.

⁹⁰ Eduardo Guerrero del Río caracteriza su labor de crítico teatral como un ejercicio lingüístico ya que según él, se trata de un lenguaje que habla de otro lenguaje (*Mierda, mierda* 11).

como espacio de diálogo y propulsor del estado dinámico actual en el que se encuentra la crítica literaria nacional, como también lo será con respecto al ejercicio teatral.

El estado de la crítica literaria chilena presenta nuevos cambios a partir de la Reforma Universitaria y sobre todo durante el periodo que va de 1970 a 1973: el ejercicio ya no se limita al ámbito universitario. Por ejemplo, varios críticos presentan una importante participación en el aparato orgánico de la cultura y en los mecanismos institucionales de producción y circulación literaria (Subercaseaux 125).⁹¹ Asimismo, muchos de ellos escriben para los medios masivos y si bien en esta área continúan desempeñándose varios de los críticos titulares de diarios de larga tradición como Alone e Ignacio Valente, el peso y autoridad de éstos ha ido menguando considerablemente.⁹² Cabe mencionar que independientemente del medio del que surge la crítica, el propósito común es que su práctica oriente y no sea una mera caja de resonancia. Es decir, que se inscriba dentro de un proyecto cultural liberador (Subercaseaux 126-127). Para 1973 la actividad crítica se halla,

[...] en un proceso de maduración y decantamiento, en un plano de tanteos, buscando un equilibrio –no siempre conseguido– entre los requerimientos de la ciencia y los de la sociedad. [...] Pero tanto las

⁹¹ Pedro Lastra dirige la colección *Letras de América* de Editorial Universitaria y edita varios de los títulos de la serie *Teoría Literaria* como *La partida inconclusa* de Alberto Escobar. Por su parte, Hernán Loyola crea y dirige la colección *Biblioteca Popular* de Editorial Nascimento y Nelson Osorio dirige la serie *Teoría Literaria* de Ediciones Universitarias de Valparaíso. Asimismo, destacan Jaime Concha y Alfonso Calderón que participan en el Comité Selectivo de Quimantú, Editorial que renovó las formas de distribución y que alcanzó tirajes nunca antes vistos en Chile (Subercaseaux 125-126).

⁹² La página literaria del diario *La Nación* está a cargo de Luis Iñigo Madrigal; Federico Schopf y Antonio Skármeta presiden la de *Ahora*; Hernán Loyola opera en *El Siglo*; Alfonso Calderón en *La Quinta Rueda*. En televisión, Ariel Dorfman dirige y conduce un programa con eje literario en el Canal 9 y José Promis dirige y anima otro en un canal de Valparaíso (Subercaseaux 126).

limitaciones y desniveles como el perfil variado y múltiple que ofrece la crítica hacia 1973, tienen que entenderse insertas en un orden cultural. Nos referimos al orden que se va gestando desde la década del 30 en adelante, a través de la incorporación paulatina, con intervención activa del Estado, de nuevos sectores en la vida económica, política y social del país. [...] [Se trata de un orden que] buscaba incorporar (vía la extensión) a grupos desplazados de la cultura, y que en los años inmediatamente anteriores a 1973, pretendió que esos mismos grupos *dejasen de ser meros receptores para convertirse en agentes* de su propia cultura y confluir desde allí a una identidad nacional.⁹³ (Subercaseaux 128-129, énfasis mío)

El devenir del ejercicio crítico como partícipe del orden cultural imperante en los años que anteceden a la instauración del gobierno militar no sólo se encuentra inserto en el mismo, sino que dentro de éste ocupa un rol activo como partícipe, propulsor y garante de un espacio plural. No obstante, y como señala José Joaquín Brunner, la crisis que va desarrollándose poco a poco es el resultado de la incapacidad del conjunto de la organización cultural para continuar procesando las demandas de los distintos actores sociales dentro del sistema, creando un estado de desajuste cultural generalizado y el inicio de un conflicto cultural (27). Es en este panorama en el que el golpe de Estado representa el inicio de un proceso que se propone resolver la crisis mediante la implementación de una reorganización social.

⁹³ El orden cultural al que se refiere Bernardo Subercaseaux en esta instancia comparte una de las funciones que distingo en el teatro producido durante el periodo dictatorial que apela a una mayor participación por parte de la audiencia con el fin de que pasen de ser meros receptores a agentes sociales activos.

B. La crítica literaria chilena a partir de la instauración de la dictadura militar

José Joaquín Brunner puntualiza que el golpe militar representa el inicio de un proceso revolucionario destinado a resolver la crisis orgánica y a generar las condiciones que aseguren una reorientación en los procesos básicos de autoformación de la sociedad chilena (28). La reorganización que trae consigo la instauración de dicho gobierno a partir del 11 de septiembre de 1973 trae consigo, por ende, una reestructuración de la vida social chilena en todas sus instancias. Para mejor juzgar los cambios que produjo el reordenamiento social, político y económico a nivel de la producción cultural y la incidencia de estos cambios en el quehacer crítico, es indispensable constatar los mecanismos tras dicha reorganización y el cambiante estado de las políticas de comunicación al conferírseles un nuevo rol social.

Si bien el Estado de Compromiso dispuso un sistema que se proponía garantizar la integración y participación de las distintas clases y sectores sociales en el devenir social y buscaba generar un espacio sociopolítico de negociación y participación activa, el orden instaurado a partir de 1973 atribuye al Estado un rol distinto que se afianza en las variadas esferas sociopolíticas siguiendo estrategias también disímiles. Ahora el Estado se propone: instaurar la estabilización como base del reordenamiento de la economía; asegurar la concentración de capitales mediante la privatización; organizar el establecimiento del mercado como regulador de las intervenciones antes reservadas al Estado; e iniciar la apertura de la economía al extranjero (Brunner 29).

Para afianzar el proceso de creación cultural que surge es imprescindible entender la propagación de una concepción de mundo autoritaria que el régimen se propone instaurar. Ésta surge como una concepción de lucha y su germen se encuentra en la

insurrección de la burguesía contra el gobierno de la Unidad Popular encabezado por Salvador Allende. El régimen se da a la tarea de eliminar lo que concibe como una situación de anarquía y amenaza a través de la desarticulación y desmovilización del movimiento popular (Brunner 42-50). El ordenamiento que deviene impone la exclusión política del campo enemigo y la implementación de un férreo control sobre las fuerzas sociales restantes. En este ámbito, la concepción autoritaria del mundo se desarrolla como una ideología destinada a asimilar y justificar la experiencia represiva con el fin de garantizar el nuevo orden. La necesidad de afianzar el orden genera la ideología de la seguridad nacional que debía explicar la movilización total de los recursos represivos del Estado contra el enemigo.⁹⁴ La ideología, además, busca generar la identificación de un “nosotros” en la que si la muerte de los “otros” es el costo de la seguridad propia hay que estar dispuestos a pagarlo. A este respecto, la noción de los estados de emergencia se convierte en la herramienta jurídica para abrigar el empleo de los recursos represivos del Estado. Asimismo, la ideología del mercado se constituye el núcleo ideológico básico de la nueva concepción de mundo. Ésta surge como ideología de reemplazo al interior de la clase dominante y como la representación o modelo ideológico que orienta el desarrollo del modo de producción instaurado en el país (Brunner 51-57). En este contexto, por lo tanto, el entorno cultural también se sitúa con respecto al sistema de autoridad impuesto.

⁹⁴ Entre las acciones para finiquitar al elemento social considerado enemigo se encuentran: la eliminación de los partidos políticos y la dirigencia de izquierda, la paralización de la actividad sindical, la intervención de las universidades, la censura de prensa, la anulación práctica de la libertad de comunicación, el control militar de la ciudad, la censura al arte no oficial, la prohibición de algunas publicaciones, la vigilancia en centros de estudio, entre otras (Brunner 52).

1. La política cultural del autoritarismo y el ámbito comunicativo

El ejercicio de la crítica literaria no surge ni se desarrolla de manera aislada a su medio, sino que funciona inscrito en un orden cultural y éste a los cambios sociales, políticos, económicos e históricos. Por lo que la instauración de un régimen gubernamental que busca una reestructuración general de la sociedad chilena mediante la implantación de una concepción de mundo autoritaria conlleva una correspondiente reorganización cultural. Por ejemplo, en palabras de Giselle Munizaga, “destruido este Estado de Compromiso se pierde el espacio que tenían los medios de comunicación” (8). El cambio que Munizaga advierte en los medios de comunicación se extiende a la totalidad de los ámbitos culturales. José Joaquín Brunner se refiere a este proceso como la ruptura radical del modelo cultural que se había venido desarrollando en Chile (28). Mediante una estructuración jerárquica de la sociedad, “lo que busca la organización autoritaria de la cultura es impedir que surjan concepciones alternativas del mundo, especialmente en el campo de la clase obrera. Intenta por esa vía debilitar el desarrollo de su conciencia de clase, la formación de su identidad colectiva y la generación de una fuerza ideológica autónoma” (Brunner 48). La noción del “nosotros” y el “otros” para afianzar el sistema ideológico-autoritario ahora institucionalizado también se convierte en un filtro en el ámbito de la producción y distribución cultural.

Munizaga distingue dos tareas desempeñadas por el nuevo régimen a fin de lograr el estrechamiento en el ámbito comunicativo que corroborarían la visión de Brunner recién indicada. Por un lado se encuentra la tarea del amordazamiento mediante la cual se consigue una drástica limitación de la diversidad del sistema comunicativo luego de que los medios de comunicación de izquierda –a raíz de la disolución de los partidos

marxistas por decreto oficial– pasaran a pertenecer en su mayoría al Estado y de que se prohibiera informar sobre la existencia de este sector. Simultáneamente se lleva a cabo la tarea de vigilancia. Con ello, la ampliación del potencial represivo legalizado fue aplicado sistemáticamente para provocar un estrechamiento del sistema comunicacional (Munizaga 9-10).⁹⁵ Ambas tareas favorecen un clima de autocensura por parte de los medios a nivel institucional e individual.

Si bien lo anterior ayuda a dilucidar el cambio acaecido en el ámbito cultural y comunicativo a partir de 1973, éstos y otros aspectos de carácter más global lo complejizan. Según Bernardo Subercaseaux para examinar los cambios en la vida intelectual y cultural del periodo dictatorial en Chile se deben considerar algunos aspectos particulares.⁹⁶ Entre ellos: la presencia de múltiples formas de disciplinamiento y control

⁹⁵ Algunos ejemplos en los que el carácter vigilante del nuevo sistema gubernamental controlaba la información evitando publicaciones o castigando a los medios que sobrepasaran los límites de lo considerado tolerable son: la clausura por diez días en 1975 de la Radio Balmaceda y la suspensión por tiempo indefinido de la revista demócrata-cristiana *Política y Espíritu*. En marzo de 1976 la misma radio fue clausurada por seis días y fue confiscada una edición de la revista *Ercilla*. En junio del mismo año fue clausurado el diario *La Tercera* por algunos días y fue sometido a censura. En enero 1977 fue clausurada definitivamente la Radio Balmaceda, y en marzo se dictó el bando número 107 según el cual la fundación, edición, circulación y comercialización o distribución en cualquier forma de nuevos diarios, revistas, periódicos, libros o impresos deberían tener la autorización de la jefatura de la zona en estado de emergencia (Munizaga 10).

⁹⁶ Para José Joaquín Brunner el modelo cultural del autoritarismo se ha realizado en Chile por medio de cuatro conjuntos de políticas: de exclusión por medio de la eliminación física, desaparición, encarcelamientos y desterrados, así como de cierres de ciertos espacios, prohibiciones, censura, y otras, con el fin de excluir a las clases y grupos sociales subalternos; de control para clausurar el espacio público por medio de la difusión de un conformismo pasivo entre las masas y la imposición de un solo lenguaje o concepción de mundo; de regulación donde el Estado ocupa el lugar central como mecanismo de coordinación de los intercambios entre individuos; y de producción en tanto el bloque autoritario ha concentrado en sus manos la infraestructura material de la producción ideológica (Brunner 81-92). Para Giselle Munizaga, por su parte, las transformaciones globales conllevan más significación explicativa de la presente situación que el carácter represivo del sistema autoritario. Es importante señalar el desplazamiento de las dinámicas de movilización y participación colectiva por formas privatizantes que incentivan las estrategias de inserción individual y no los esfuerzos de cooperación y organización (Munizaga 12).

de la sociedad con su correspondiente estrechamiento e inhibición del universo ideológico-cultural; el aislamiento de distintos circuitos culturales tanto en cuestiones de producción como de consumo; el crecimiento y expansión considerable de la cultura de masas; el aislamiento y desconexión de Chile del resto de América Latina; la concepción de la cultura como un bien económico que está sujeto a los vaivenes de la oferta y la demanda por lo que la empresa privada asume el lugar antes conferido a la universidad y al Estado; y el surgimiento de una nueva sensibilidad cultural con audiencias sobre todo jóvenes (Subercaseaux 295-297).⁹⁷ Ante los influjos de cada una de las peculiaridades que caracterizan el nuevo orden cultural del autoritarismo, los medios de comunicación aparecen como un espacio en el que se patentizan y desarrollan los procesos políticos imperantes.

Para Brunner, la lucha por el control o creación de la cultura representa la expresión más compleja del proceso político. Según él, “[l]a lucha política constituye, pues, un momento esencial en el proceso creativo de una sociedad: es la disputa, al interior de la sociedad, por mantener el espacio cotidiano de la creatividad. [...] De este modo se expresa en la sociedad, entonces, la lucha política en el terreno de la cultura” (Brunner 80). El Estado se instaure como garante de un orden social determinado y no como el espacio de negociación que había ocupado anteriormente (Munizaga 12). Los medios de comunicación, por lo tanto, adquieren un rol social específico y manifiestan también la pugna política que Brunner señala. Al inicio de la instauración del régimen, el

⁹⁷ Asimismo, son importantes: la disminución del rol del movimiento de izquierda; la transformación de los parámetros motivacionales de un sector significativo de la cultura política de izquierda; la emergencia de una postura feminista en la expresión artística y el discurso cultural; la Iglesia y comunidades cristianas de base –más que los partidos de izquierda– fungen como los focos donde se articulan las actividades y actitudes culturales de signo contestatario o testimonial (Subercaseaux 296-297).

objetivo de la política de comunicación es el establecimiento del poder político por medio de una política de guerra contra el adversario marxista-leninista. Posteriormente, el objetivo fue desarrollándose a uno de integración y control social con la lógica de una construcción revolucionaria en la que el pueblo era visto no como espectador sino como protagonista del proceso de desarrollo.⁹⁸ Además, la política de comunicación del régimen busca legitimarse por medio de la propagación de una imagen liberal en la que el discurso ideológico es una inversión de la práctica y busca, asimismo, establecer un equilibrio entre el control estatal y la libertad de comunicación para los sectores dominantes mientras que se asegura de establecer los estándares que debe seguir la “prensa verdadera” (Munizaga 17-23).⁹⁹

De manera más concreta, a los medios de comunicación se les adjudica una misión específica con respecto a la propagación de la nueva concepción de mundo. En el nuevo régimen autoritario,

[...] los medios de comunicación solamente pueden recoger el monólogo que brota del Estado y que se ofrece a los chilenos como proyecto nacional indiscutible e inmodificable. La función de los medios oficialistas es explicar la racionalidad técnica de las medidas, lógica que las haría inconvertibles, y mantener viva la memoria traumática del pasado, para en función de ella intentar legitimar el nuevo orden. Expresan pues el punto

⁹⁸ Esta representa una visión sumamente contradictoria sobre todo si se tiene en cuenta el carácter de la cultura consumista que se busca imponer, así como el cambio en las dinámicas sociales que también han pasado de una movilización y participación colectiva a individuales y privatizantes.

⁹⁹ Nos referimos a los numerosos discursos en los que el general Pinochet se dirige a la prensa alabando el papel que desempeñó en la lucha contra la Unidad Popular. Por ejemplo, en junio de 1974 manifestó que *El Mercurio* era “una trinchera de la libertad de expresión que en un momento pasó a simbolizar la libertad en Chile”. Por su parte, los periodistas del mismo diario fueron descritos como, “merecedores del reconocimiento de la ciudadanía” (Munizaga 19).

de consenso hacia el cual convergen las diferentes tendencias que apoyan al régimen. Los medios no oficialistas tratan de ofrecer una crítica, buscando las trampas presuntas en la lógica ofrecida o deslegitimando las medidas del régimen sobre la base de los criterios prevalecientes en el pasado.¹⁰⁰ (Munizaga 13)

Por medio de los medios de comunicación se reafirma que el Estado es el garante de una visión y orden determinado. Valerio Fuenzalida insiste en que el régimen dictatorial careció de un instrumental teórico preciso con respecto a los usos y funciones de los medios de comunicación. Sin embargo, sí considera clave el fuerte sentido propagandístico en los géneros noticiosos, mientras que los demás se constituyen como material de entretenimiento (Fuenzalida, entrevista personal). Queda establecida la tarea de los medios como propagadores de la nueva concepción de mundo.

Los medios de comunicación dejan de representar un espacio de contingencia y negociación. Como consecuencia, es evidente un vacío en cuanto a la diversificación de sus contenidos, *“La desarticulación de los sujetos políticos que constituían sujetos de representación social y [...] el silenciamiento de muchas hablas [...] produce una transformación en el sistema de comunicación mucho más profunda que la provocada por las acciones directamente represivas* (Munizaga 13, énfasis original). Se busca que los nuevos contenidos operen de modo paralelo al modelo económico que se ambiciona solidificar. Éste requiere de una acelerada y permanente dinamización del mercado por

¹⁰⁰ No obstante, Giselle Munizaga puntualiza que si bien los medios de comunicación no oficiales tratan de manera negativa los contenidos propagados por los medios oficialistas, construyen su discurso dentro de los mismos parámetros del discurso oficial. Es decir, tratan de la misma manera los mismos temas aunque de forma negativa. Estos medios son un eco más de la misma sociedad aunque analicen desde un punto de vista distinto. En este sentido, no los considera medios de comunicación alternativa (Munizaga 29).

medio de la propagación del ansia de consumo en una amplia gama de los sectores sociales. En este contexto, la publicidad adquiere primacía, y no sólo se emplea como mecanismo de competencia comercial, sino como herramienta que constituye un elemento de integración social mediante la construcción de pseudo-sujetos sociales que se definen exclusivamente por sus hábitos de consumo y los estilos de vida que implican. Los modos de consumo pasan a constituir la forma privilegiada de diferenciación social y los contenidos publicitarios se centran en “el divertimento” a su vez que los contenidos generales de los medios muestran un creciente desarrollo de los contenidos recreativos a la usanza de productos transnacionales.¹⁰¹ En definitiva, el modelo organizativo de los medios de comunicación también sirve al fin generalizado de disciplinamiento en el que el “nosotros” se construye mediante la adhesión a ciertas pautas preestablecidas y el individuo se reconoce a sí mismo en los logros conseguidos de manera individual y no en la realización colectiva (Munizaga 13-15).

Como se ha mencionado, el nuevo modelo social privilegia dinámicas de movilización y participación privatizantes y, por lo tanto, individualizantes en contraposición a prácticas de cooperación y organización. Acorde a esta concepción de intercambio y convivencia social surge la televisión como el medio de comunicación predominante que trae consigo cambios en la estructura de recepción, puesto que su fácil acceso incrementa la cantidad de receptores potenciales que se sienten atraídos –tanto hacia la televisión como a la radio– por el gran número de programas musicales y de

¹⁰¹ Por ejemplo, en la prensa se multiplican los suplementos, dándole a los periódicos un carácter más “magazinesco”. Por su parte, las radios se tornan cada vez más musicales y en la televisión hay un predominio de teleseries –telenovelas particularmente– y programas musicales. Estas expresiones, por lo general, siguen modelos extranjeros (Munizaga 14).

entretenimiento.¹⁰² Los cambios acaecidos en el campo de los medios de comunicación, particularmente los que se presentan como consecuencia de la política económica instaurada, tuvieron más amplios efectos en la estructura de recepción en los medios escritos. Éstos tuvieron que adecuarse a lo que se suponía representaba el gusto popular (Munizaga 16-17). Si bien al Estado le interesa conferirle cierta libertad a los estratos sociales que manejan la mayor parte de los medios de comunicación, su influencia en este sector resulta omnímoda. Según Munizaga, la influencia que ejercen grupos privados con respecto a su control de los medios de comunicación no resulta extraña, lo novedoso es, “[...] el interés creciente y diversificado de los grupos económicos por controlar directamente un abanico de medios, la inhabilidad política que impide a muchos sectores de la población acceder al control de ellos y la congruencia entre las políticas comunicacionales del gobierno y de los medios del ‘sector privado’” (27). Además de que el sector disidente no cuenta con un espacio en los medios de comunicación oficial, los medios no oficiales que poseen ocupan un espacio sumamente estrecho en el ámbito comunicativo.¹⁰³ Esta es una instancia más de la incidencia que la creación de un Estado

¹⁰² Junto a la necesidad de producir un cambio en los contenidos y el anhelo de la estabilización de un nuevo modelo económico se da un auge en las importaciones. El mercado chileno se ve invadido por una variedad de artículos electrodomésticos de calidad y precio variado. Por lo que la televisión y la radio-cassette se pusieron al alcance de la mayoría de los chilenos, incluso de las clases más pobres (Munizaga 16). Con respecto a los macromedios, el gobierno controla directamente la Red de Televisión Nacional –la única que tiene acceso a la mayor parte del territorio nacional– y una extensa cadena radial, encabezadas por las emisoras Nacional y Colo Colo y el diario *La Nación* (Munizaga 24). El fenómeno de la adquisición acelerada de productos electrónicos a gran escala es temática central en varias de las obras teatrales del momento. Entre ellas resalta la sección “Cuestión de ubicación” de *¡¡¡ Viva Somoza!!!* (1980) de Gustavo Meza, Juan Radrigán y Teatro Imagen, así como la sección “Vereda tropical” en *Lindo país esquina con vista al mar* (1979) de ICTUS, Marco Antonio de la Parra, Darío Osses y Jorge Gajardo.

¹⁰³ Los macro-medios de este sector pertenecen casi todos a sectores demócrata-cristianos y a la Iglesia. Hacia 1983, por ejemplo, los primeros controlan las radios Cooperativa y Santiago y el semanario *Hoy* que trata temas semejantes a los que tratan *Ercilla* o *Qué Pasa*. Por su parte, La Iglesia Católica controla radio Chilena y edita las revistas *Análisis* y *Mensaje*. Los micro-medios

cultural autoritario ostenta en la organización del ámbito comunicativo y, de la misma manera, sobresale la dinámica en la que los medios coadyuvan a la creación y dispersión de la cultura autoritaria.

2. La política cultural del autoritarismo y el caso de la crítica literaria

Los años que anteceden a 1973 representaron para la crítica literaria chilena un periodo de maduración y renovación. No obstante, la crítica como espacio inserto en un orden cultural no se escapa del devenir que trajo consigo la instauración de la política cultural del autoritarismo. El debate en torno a la existencia o inexistencia de un sistema de crítica eficaz en Chile es un tema recurrente, pero cobra especial relevancia en el periodo que le sigue a la instauración del gobierno militar. Bernardo Subercaseaux señala que la crítica literaria arroja las siguientes observaciones generales a partir de 1973: reducción cuantitativa considerable;¹⁰⁴ desaparición o desarticulación del fenómeno de “renovación crítica” en auge durante los años previos; persistencia y reciclaje del momento inmanentista; encapsulamiento de la crítica universitaria; vuelco en la orientación del sistema crítico que pasó de ser de vertiente universitaria a uno periodístico-publicitario; surgimiento de algunos enclaves de crítica sociológica y semiótica confinada a microcircuitos autorreferentes;¹⁰⁵ predominio de críticos

han sido otro mecanismo por medio del cual se ha intentado romper el cerco comunicativo. Dos de las ediciones más importantes son el boletín *Solidaridad* y la revista *La Bicicleta* (Munizaga 27-28).

¹⁰⁴ Este fenómeno es perceptible en todo el espectro: en las universidades, la televisión, las revistas, los periódicos, las ediciones críticas, las conferencias, entre otros (Subercaseaux 130).

¹⁰⁵ Se trata de investigadores del Instituto de Sociología de la Universidad Católica y en lo que se ha denominado la “universidad informal”, de organismos como FLASCO y CENECA. Instituciones en que, particularmente sociólogos, reorientan sus preocupaciones dejando en segundo plano aspectos más tradicionales de la disciplina para privilegiar una mirada cultural,

“oficiales” de periódicos oficialistas; sustitución de un universo literario predominantemente latinoamericano por otro euro-norteamericano; y la acentuación del carácter anacrónico de la crítica. Las particularidades anotadas, sin embargo, cobran relieve al considerarlas inscritas en el presente orden y con respecto a las transformaciones globales ocurridas durante el periodo autoritario (Subercaseaux 130-131). El reordenamiento que se inicia con la instauración del gobierno militar trae consigo la fundación de un nuevo orden cultural que afecta el espacio social ocupado por la crítica y el sistema literario en las áreas de producción, circulación y recepción.

La exclusión de la vida pública de algunos sectores, la creación del nuevo espacio cultural y los mecanismos de mercado cobran especial resonancia en torno al panorama y el estado en el que opera la crítica del periodo. Debe constatarse que importantes sectores de la población son excluidos de la vida pública y que también se desarticulan múltiples espacios sociales que producen un estrechamiento ideológico y cultural. En el medio universitario, por ejemplo, las carreras humanísticas son virtualmente desmanteladas. En este panorama algunos críticos se vieron orillados a salir del país y otros tuvieron que sobrevivir fuera de la universidad. A este clima contribuyó también la requisición, clausura o suspensión de algunos periódicos, revistas o editoriales por ser considerados enemigos de la nación. Como consecuencia a la política de marginación por la que muchos se vieron afectados, la vida académica se ve también fuertemente perjudicada por la cesantía, la censura y la autocensura. No obstante, en este ambiente surgen organismos como FLASCO y CENECA, siendo las aportaciones del segundo las que más

incursionando a veces en aspectos directa o tangencialmente vinculados a la crítica literaria (Subercaseaux 135-136). CENECA lleva a cabo una valiosa tarea con respecto al campo de los estudios teatrales, ya que en diversos estudios documenta su desarrollo durante los años de dictadura militar.

propiamente podrían considerarse dentro del medio de la crítica. Como ejemplo, se encuentran sus análisis interpretativos sobre el teatro.¹⁰⁶ El interés en la cultura por parte de estos grupos obedece a una estrategia de supervivencia en un medio hostil, así como una constatación de que la cultura venía siendo ignorada o subvalorada (Subercaseaux 132-137). Por lo que el desplazamiento de determinadas posturas ideológico-culturales es uno de los factores que contribuyen a la implantación de la nueva cultura del autoritarismo.

La cultura autoritaria se distingue por la creación de un espacio cultural artificial –con resonancias a la sociedad del espectáculo que postula Guy Debord– que en gran medida se posibilita gracias al ejercicio de exclusión antes señalado y que conduce a un confinamiento de las vetas culturales e ideológicas alternativas. A este espacio cultural artificial sólo pueden incurrir un pequeño grupo con el fin de lograr:

[...] una integración política de la sociedad, un control que busca hacer aparecer como verdades universales las que no son sino interpretaciones afines al bloque autoritario. Los agentes culturales y comunicadores validados, como administradores de algunos temas que están clausurados para los demás, cumplen también la función de hacer invisible el control,

¹⁰⁶ Sus investigaciones también conllevan un esfuerzo de activación del medio. Los estudios suelen enfocarse en grupos de teatro independiente o aficionado que aportan una visión del mundo alternativa a la de la cultura oficial. Entre los estudios dirigidos por María de la Luz Hurtado y Carlos Ochsenius se encuentran, *La Feria*, 1980, *ICTUS* (1980); *Taller de Investigación Teatral (TIT)* (1980); *Teatro Imagen*, 1980; *Seminario: situación y alternativa del teatro nacional en la década del 80* (1981); *Teatro chileno: Última década* (Subercaseaux 137).

de patentizarlo como un no-control, y desempeñan desde esta perspectiva un rol funcional al sistema.¹⁰⁷ (Subercaseaux 139-140)

Es justamente la tarea de “hacer invisible” por parte de los diversos mecanismos del Estado a los que responde gran parte del teatro que se analizará en los próximos capítulos. Éste se propone justamente lo contrario: hacer visible el control ejercido por el Estado. Este rasgo también corrobora la correspondencia entre el paradigma teatral y el sistema cultural autoritario. En definitiva, en el contexto de un espacio público administrado, los críticos que cumplen el rol de agentes culturales validados por el sistema practican una crítica no dialógica, de unificación a nombre de sí mismos en cuanto agentes legitimadores de ese espacio y tienden a proyectar con mayor o menor sutileza una postura ideológico-estética en la obra que leen y critican. No sorprende, asimismo, que éstos excluyan de la vitrina crítica a importantes sectores de la literatura latinoamericana y en especial a la literatura chilena producida en el exilio (Subercaseaux 139-143). Se constata, entonces, que los críticos posibilitan la política de exclusión fomentada por el Estado.

En cuanto a los mecanismos del mercado, éste ahora –además de ser la piedra angular del modelo autoritario– es uno de los principales elementos de regulación social y cultural. En este contexto la crítica que ejerce desde el medio periodístico y el publicitario cobra especial relevancia. Los datos, referencias, comentarios y reseñas sobre

¹⁰⁷ José Miguel Ibáñez Langlois, crítico oficial de *El Mercurio* que publica bajo el seudónimo de Ignacio Valente surge como la figura del crítico literario por excelencia con la influencia que no tiene ningún otro crítico y que ni él tenía antes de 1973. Se trata, según Subercaseaux, de un crítico con sensibilidad y bien informado que argumenta con imaginación y perspicacia y que es además, “uno de los pocos críticos que por sus condiciones de trabajo, por coincidir en lo sustancial con el régimen y con el diario en el que ejerce, no está sometido a los vaivenes del mercado, y puede por ende encarnar una postura ideológica y estética más definida y coherente, lo que le permite incursionar hasta en las tensiones que se dan al interior del propio espacio público administrado” (140).

las actividades literarias que se desarrollan en el país aparecen habitualmente en los medios masivos pero se caracterizan por su aspecto de avisos, encuestas, entrevistas, crónicas o reseñas generalmente superficiales (Subercaseaux 144-145). Por lo que en este momento predomina, “la concepción de la crítica como caja de resonancia, como mero epifenómeno y subproducto del acontecer artístico, como una actividad cercenada en sus posibilidades teóricas o en su papel orientador. [...] predomina el empirismo, vale decir, la práctica de comentar las obras sin asumir conciencia de la relación teórico-ideológica que ello implica” (Subercaseaux 145). Dado que estas aportaciones suelen aparecer en los medios masivos, la relación de dependencia –tanto del mundo literario como del crítico– comienza a hacerse patente y con ello la preeminencia de los ratings, la publicidad y el consumo. Ante este fenómeno, la crítica comienza con mayor frecuencia a recoger los personajes, géneros o temas literarios que son de alguna manera validados por la televisión.¹⁰⁸ De esta manera, la importancia del crítico, así como la del periodista, se evalúa a través de la demanda y se convierte en un producto más del mercado. En definitiva, la crítica en este momento se encuentra condicionada por la marginación cultural, el establecimiento de un espacio público administrado y por la continua mercantilización de los planos artísticos y comunicativos (Subercaseaux 145-148).

También condicionados por las particularidades recién mencionadas, surgen algunos grupos de crítica contestataria. Éstos, o tienden a seguir los aspectos de la crítica que se encontraba en su apogeo hacia 1973, o se fraguan nuevos rumbos. Entre ellos se

¹⁰⁸ Enrique Lafourcade practica una crítica alerta al mercado ya que publica crónicas o reportajes siempre atento a lo que se encuentra de moda, a lo espectacular, al ángulo frívolo y a todo lo que ayude a subir los ratings de su propia imagen. Subercaseaux señala la diferencia que existe por ejemplo entre las críticas que redacta Alfonso Calderón para la revista *Hoy* y las que publica en medios alternativos que no se adscriben a las reglas del mercado como *Mensaje*, *APSI* o *Análisis* (146).

encuentra la crítica sociológica vinculada a la “universidad informal”, las reflexiones que suscita el neovanguardismo, la crítica nostálgica y periférica, la crítica publicada en medios alternativos y también la crítica que ejercen los críticos chilenos en el extranjero.¹⁰⁹ No obstante, las intervenciones de esta veta de la crítica no llega a proyectarse ni tampoco puede es claro que cuenten con un proyecto cultural común. Si bien los rasgos de la cultura del autoritarismo impidieron un desarrollo como el que se presenciaba antes de 1973, el estado general de la crítica literaria chilena se va reconfigurando conforme pasan los años. Por ejemplo, la coerción y marginación cultural tiene fuerte incidencia en los primeros años después del golpe de Estado. Sin embargo, el alcance del espacio cultural administrado tiende a desafiarse, corroerse y a flexibilizarse con el correr de los años.¹¹⁰ Asimismo, la permeabilización artístico-comunicativa es también un fenómeno gradual (Subercaseaux 149-150). La crítica como partícipe del ámbito cultural se ve afectada por las reconfiguraciones que trajo la implantación de la nueva cultura del autoritarismo. No obstante, Bernardo Subercaseaux afirma: “Sería [...] ingenuo pensar que en Chile la crítica literaria está hoy inhibida o resulta anacrónica únicamente a causa del autoritarismo. No se puede perder de vista que ella se encuentra además acosada por un desafío histórico al que tendrá que afrontar con o sin autoritarismo” (151). Este ataque que ha caracterizado el devenir de la crítica literaria no es ajeno, como veremos, en el ámbito de la crítica teatral en el Chile bajo dictadura.

¹⁰⁹ Algunos de estos críticos son: Juan Durán, Jaime Concha, Juan Armando Epple, Fernando Moreno, Luis Bocaz, Grinor Rojo, Nelson Osorio, Hernán Vidal, José Promis, Ramona Lagos, Carlos Santander, Ariel Dorfman y Federico Schopf (Subercaseaux 149-150).

¹¹⁰ Este fenómeno también tiende a hacerse patente en las distintas manifestaciones teatrales que se van desarrollando con el paso de los años. Además, ambos fenómenos se corroboran con la mayor participación y/o reapropiación del espacio público por parte de los sectores sociales no afines al Estado autoritario por medio del incremento de protestas públicas, por ejemplo.

3. La crítica literaria frente a su labor, la veta periodística y el caso de la crítica teatral

Manuel Jofré Berríos indica que los primeros debates públicos en torno al estado de la crítica literaria chilena surgen entre 1989 y 1990 con un ánimo de indagación con respecto al tema y al acontecer mismo (46).¹¹¹ Como parte del proceso de revisión, en 1994 Mario Rodríguez, María Nieves Alonso y Gilberto Triviños organizan en la Universidad de Concepción un seminario sobre la crítica literaria chilena de la última década (1983-1993) en el contexto de los medios de información. Para dicha discusión proponen a los participantes considerar el lugar que ocupa la crítica literaria en los medios de información, la recepción por parte del público, la reacción de los escritores, la idea del “crítico único”, la relación entre los estudios literarios universitarios y la crítica periodística y el escaso acceso de la crítica a los circuitos televisivos (Alonso, Rodríguez y Triviños 17).¹¹² La posterior publicación del conjunto de textos fue llevada a cabo por medio de los organizadores del evento bajo el título *La crítica literaria chilena* en la que según Triviños no se edita ni censura el contenido para así ofrecer una imagen lo más completa posible de las precariedades, limitaciones, disensos y desorientaciones de la

¹¹¹ Jofré Berríos señala el comienzo de esta tendencia con el artículo “Disparen sobre el crítico” de Naín Nómez que apareció en *La Época* en 1989 y en el que reacciona contra las formas codificadas de hacer cultura y exige la transformación de la crítica para salir del provincianismo y ejercer adecuadamente su función como puente entre el autor y el lector. Subsecuentemente se suma al debate la voz de Manuel Espinoza Orellana también en *La Época* con “Críticos en la palestra” para corroborar que en Chile no ha habido una exacta crítica literaria desde principios de siglo (Jofré Berríos 47). Estas dos intervenciones dan inicio a una serie de postulados en torno a la figura del crítico y su tarea.

¹¹² El encuentro se lleva a cabo el 28 y 29 de abril de 1994. En el seminario participan los editores de los suplementos literarios de *El Mercurio*, *La Época*, *Las Últimas Noticias* y *El Sur*. Asimismo, el editor Juan Andrés Piña, los críticos Camilo Marks, Luis Ernesto Cárcamo, Jaime Lizama, Hugo Cárdenas, Eduardo Godoy, Enrique Lafourcade, Luis Vargas Saavedra, Adolfo de Nordenflycht, Ana María Larraín, Marcelo Coddou, Ivette Malverde, Antonio Skármeta, Santiago Daydi-Tolson y Marta Contreras (Alonso, Rodríguez y Triviños 18).

crítica literaria al momento de ejercer el oficio de su autocrítica. Agrega Triviños que el encuentro se caracterizó por el desacuerdo sereno y la ausencia de una “guerra caliente” de las ideas (7-10). Destaca:

El desacuerdo más emblemático de la llamada crisis de la crítica es, sin duda, el que evidencia el cuestionamiento, la problematización de la función mediadora, didáctica, tradicionalmente atribuida a la crítica [...] Distinto es el caso de la versión postmoderna de tal relato. Este otro modo de tramar la misma historia se singulariza precisamente porque en él ya no se cree que la función actual de la crítica sea pedagógica. La crítica, que aquí apenas-cree-en-sí-misma, se transfigura en aspirante a ser máquina productora de placer, escritura del deseo. No ya imantada por la función pedagógica [...] sino consciente de pertenecer a una época en la que también las ilusiones del sujeto de la crítica, entre ellas, la de su rol social de guía, caen, caen y caen... (Triviños 10-11)

Un esfuerzo paralelo al de Alonso, Rodríguez y Triviños es la recopilación elaborada por Patricia Espinosa Hernández como resultado del Coloquio sobre crítica literaria en prensa en 2006 también titulado *La crítica literaria chilena*.¹¹³ Ambos estudios permiten un acercamiento al ejercicio y visión de la crítica desde su propia mirada.

¹¹³ El coloquio fue organizado por el Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Entre las preguntas que el coloquio se proponía responder se encuentran: ¿Quién hace crítica literaria? ¿Cuál es la función de la crítica hoy en día? ¿Ocurren desplazamientos/cruces hacia fenómenos de la política, la cultura y la sociedad? ¿Hay una nueva crítica? ¿Qué sucede con los medios y su posible “neutralidad”? ¿Hay algún crítico neutral? ¿Hay críticos desideologizados? ¿Qué sucede con los medios, sus editores y el hacer crítico? ¿Se ha radicalizado la diferencialidad histórica entre crítica literaria generada en la academia y la publicada en la prensa? (Espinosa Hernández, “Presentación” 8).

Ya Bernardo Subercaseaux destacó que la crítica se caracteriza por el padecido acoso histórico. La postura del crítico mismo, por su parte, apunta además a una disputa interna en la que sobresale la incertidumbre del valor conferido a su trabajo. Por ejemplo, según Lorena Amaro Castro es usual que se niegue la existencia de la crítica en Chile (11). Manuel Jofré Berríos también señala que para algunas personas no hay crítica literaria en Chile y otros –si bien reconocen que la hay– la conciben débil, escasa y pobre (43). Por su parte, Pedro Pablo Guerrero sostiene que desde mediados del siglo pasado los creadores no admiten ninguna incidencia de la crítica en la configuración de su trabajo creativo (58). Además, Iván Carrasco subraya que el ejercicio del crítico en Chile es considerado un discurso ambiguo y sospechoso. Ambiguo en tanto es deseado a la vez que es descalificado o menospreciado por algunos escritores y se constituye como un discurso sospechoso y/o peligroso porque tiene la capacidad de ocultar, suponer o sugerir ciertas conexiones con el poder y, de esta manera, es capaz de neutralizar, validar o invalidar (Carrasco 35-36).

En el campo de la crítica teatral, Eduardo Guerrero del Río asegura que, “ser crítico de teatro en nuestro país, y probablemente en todas partes del mundo, no es una tarea demasiado grata. La mayoría de los grupos y compañías quisieran ser alabados y, apenas reciben alguna crítica no satisfactoria, vienen las recriminaciones y los descalificativos” (*Mierda, mierda* 11).¹¹⁴ Asimismo, afirma que “la labor del crítico literario periodístico es un oficio de más ingratitudes que gratitudes” (Guerrero del Río, “Reflexiones” 92). En definitiva, para este crítico en particular su labor es una lamentable

¹¹⁴ Eduardo Guerrero del Río ejerció la crítica teatral ininterrumpidamente por veinte años en *El Mercurio*, la revista *Mundo Diners*, *La Época*, la revista *El Sábado* y en *La Tercera* (*Mierda, mierda* 11).

y responsabiliza por ello a los medios de comunicaciones y a los críticos mismos. Según él, es un ejercicio casi en extinción (Guerrero del Río, *Mierda, mierda* 12). Agustín Letelier, por su parte, indica que en el momento en que empezó a escribir crítica teatral consideraba que las compañías no le conferían mayor importancia a su tarea y que la impresión general era que a los dramaturgos, directores y compañías de teatro no les importaba mucho la crítica, o les importaba pero aseguraban lo contrario al grado de rechazarla.¹¹⁵ Sin embargo, con el paso de los años cayó en cuenta de que el crítico sí conlleva un papel importante para las compañías ya que éstas se sirven de las críticas que aparecen de sus obras para postular a fondos y premios, puesto que el hecho de que la crítica aparezca –independientemente de si es positiva o negativa– significa que han sido tomados en cuenta. En palabras de Letelier, “A partir de ahí he tenido que aceptar que parece cierto que alguna incidencia tienen las cosas que uno dice” (Entrevista personal). Como podrá notarse, la crítica misma no concuerda respecto al valor y repercusión del trabajo que ejerce.

La distinción entre la crítica universitaria/académica y la que aparece en la prensa ya se ha señalado. No obstante, conviene subrayar que la primera –mediante la escritura de libros, artículos, ponencias, notas y reseñas– es de una calidad más concentrada y se dirige a un interlocutor bastante más informado, mientras que la crítica periodística –que se manifiesta en bibliografías, reseñas, notas, comentarios, reportajes y entrevistas– cuenta con un lector más común y, por lo tanto, menos especializado (Jofré Berrios 43). Con respecto a la crítica universitaria publicada en revistas de estudios literarios, Iván Carrasco corrobora que durante el periodo de dictadura militar en Chile, este tipo de

¹¹⁵ Agustín Letelier empezó a hacer crítica teatral entre 1984-1985 para el diario *El Mercurio*. Para ese momento, Letelier era profesor universitario y ocupaba el cargo de director del Instituto de Letras (Entrevista personal).

crítica empleaba un lenguaje técnico riguroso que eliminó casi en su totalidad la expresión subjetiva, impresionista, espontánea e informativa característica de la crítica periodística. Este lenguaje de referencias conceptuales supuso, por un lado, un código restringido para escapar a la censura oficial y, por el otro, sirvió como el medio natural de comunicación propio de las comunidades científicas (Carrasco 38). Por lo que en estas instancias, representó, “*estrategias de supervivencia, comunicación resquicial y respuesta al discurso oficial [...] como un discurso alternativo y de resistencia*” (Carrasco 37, énfasis original). Sin embargo, e independientemente de que la fuente sea universitaria o periodística, “lo importante es que la crítica, como sea, exista, porque mantiene un debate permanente [...] [su función] también obvia, sería la misma que ha tenido siempre: difundir, destacar, analizar. Y agregaría que, dado lo que leemos en los diferentes medios escritos, posiblemente sobrevalorar” (Lavquén 84). El escritor y crítico Alejandro Lavquén, por lo tanto, destaca el hecho de que ambas genealogías de la crítica difieran en sus métodos de producción, recepción y función conferida. No obstante, concuerdo con la postura de Lavquén con respecto a la necesidad de la presencia de la crítica, ya que su trabajo aporta materia de estudio desde donde analizar la incidencia de trabajos literarios o teatrales así como del contexto cultural del que surgen.

El ámbito de la crítica periodística –por no formar parte del circuito más o menos restringido que Iván Carrasco distingue en la crítica universitaria– funciona en un entorno de más amplia disponibilidad en el que su incidencia en el devenir sociopolítico es más claramente perceptible por formar parte de un espacio más público y de alcance rápido y directo. Por ello, es sumamente interesante analizar sus líneas de lectura, los aspectos que decide resaltar o priorizar y la influencia –o falta de ella– que ejerce en los productores

del ámbito artístico y receptores/lectores de su discurso. Grínor Rojo se refiere al crítico periodístico –al reiterado destinatario del desprecio de los especialistas en literatura– como crítico público. Con respecto al trabajo que éste ejerce opina:

[...] las crónicas que él/ella stampa en el periódico (o donde sea, lo mismo da), al contrario de lo que producimos nosotros, los glosadores académicos, constituyen un trabajo cuya utilidad a nadie se le ocurriría poner en cuestión, porque lo que el crítico público hace ‘sirve’ para algo, porque cualquiera puede ver que es gracias a ese trabajo suyo que el ciudadano común ‘se informa’ sobre lo que se encuentra disponible en el mercado de libros y pudiera ser de su apetencia. (Rojo, *Diez tesis* 67)

Considera, no obstante, que este podría ser un trabajo o destino profesional peligroso y deprimente al correr el riesgo de limitarse a la confección periodística de resúmenes en torno a las novedades del mercado. Como remedio al trabajo que se maneja con ingenuidad y se autolimita, Rojo le propone al crítico público asumir una actitud más osada que consiste en admitir que el texto es siempre más de lo que él conoce y/o nos da a conocer de o sobre sí mismo. Es decir, el texto es más de lo que contiene y dice su discurso manifiesto (Rojo, *Diez tesis* 66-67). De llevar a cabo así su labor, el crítico público tendría el potencial de constituirse en puente o correa transmisora del saber especializado (Rojo, *Diez tesis* 121). Por otro lado, para la profesora y crítica Lorena Amaro Castro, otro distintivo del trabajo conformista al que está propenso el crítico periodístico es el carácter descriptivo de sus aproximaciones (12).¹¹⁶

¹¹⁶ Nidia Canales señala que la mayor parte de las críticas teatrales en Chile alrededor de 1980 siguen el mismo esquema: presentación de la obra, comentarios sobre el montaje, la dirección, la actuación y elementos de escenografía para terminar con el acostumbrado resumen (18).

Entonces, ¿qué se espera del ejercicio crítico y de su manifestación periodística?

Amaro Castro, agrega:

No necesitamos de críticos superlectores, sino de críticos que, humildemente, estimulen la discusión y puedan percibir y compartir la mundaneidad de los textos que leen. [...] la literatura, como planteaba Virginia Woolf, es una telaraña cosida a la realidad por sus cuatro costados. [...] El olvido de este aspecto sería un error que habría cometido no sólo una crítica periodística impresionista, hecha de espaldas a las circunstancias históricas y sociales, sino también [...] los críticos universitarios deslumbrados por una filosofía de la textualidad pura. (15-16)

Con respecto a lo anterior conviene enfatizar la interrelación que existe entre la crítica como ejercicio que participa de un orden cultural particular y que por ello mismo no puede obviar su adhesión a la realidad o contexto imperante. Según Walter Benjamin, un crítico lleva a cabo su labor de manera efectiva, no cuando se limita a ofrecer su opinión, sino cuando su análisis crítico es capaz de proporcionar las herramientas necesarias para que otros formulen su propia opinión (548). De esta manera, el ejercicio crítico no concluye con un veredicto por parte del crítico, sino en el momento en que éste facilita los recursos para incitar un análisis de parte del lector.¹¹⁷ Por otro lado, Eduardo Guerrero del Río indica que para la configuración de un crítico “modelo” éste debería encontrar

¹¹⁷ Estos rasgos del trabajo crítico representan un ángulo de suma importancia para el crítico teatral Agustín Letelier. Según él, “que a mí me guste o no [una obra o algún aspecto de ella] no tiene importancia. Algunos críticos dicen que ellos como público dicen si les gustó o no y si no les gustó dicen por qué. Obviamente la obra dice algunas cosas que me gustarán o no, pero hay que tratar de entenderlo todo desde un punto de vista más general” (Entrevista personal). La descalificación de una obra en base a una valorización de gusto personal es un aspecto que la crítica debe desistir según Letelier.

placer por la lectura –o asistir al teatro–, tener cierto conocimiento de teoría literaria, poseer la capacidad para transmitir de manera creativa su propio discurso, disponer de una especial sensibilidad o intuición para acercarse al objeto/producto artístico y estar en un estado de continua alerta ante la aparición de nuevos escritores/dramaturgos o de obras que vayan a significar un valioso aporte al sistema literario (“Reflexiones” 92). Agregaría que además de poder identificar aportes al sistema literario también debiera ser capaz de registrar las que contribuyen a su contexto: las que pueden develar lo que el discurso predominante u oficial ignora, rechaza o quiere acallar.

Anteriormente también se ha comentado que la valoración o falta de valoración del trabajo crítico que aparece en la prensa no reside únicamente en la voluntad o capacidad del crítico. A este respecto conviene recordar que a menudo éstos están supeditados a las preferencias técnicas, valóricas o ideológicas de otras entidades. En definitiva, para quienes constituyen el aparato financiero, de poder y comunicacional del que dependen las actividades profesionales del crítico (Rojo, *Diez tesis* 122). Con respecto a ello, Eduardo Guerrero del Río señala algunas variables constitutivas del discurso crítico, entre las cuales es importante señalar el espacio y la extensión disponible. El espacio dedicado a la crítica –y a la cultura en general– suele ser poco y por ello, la extensión de las críticas tiende a ser breve. Estas limitaciones, por lo tanto, requieren de una capacidad de síntesis (Guerrero del Río, “Reflexiones” 90). Por su parte, Agustín Letelier también señala el aspecto de la remuneración que el crítico recibe de parte de los periódicos o revista. Ésta suele ser insuficiente. De manera análoga, comenta el problema de la extensión y el poco tiempo del que suelen disponer para entregar los

textos (Letelier, entrevista personal). Los elementos antes mencionados, a mayor o menor grado, también inciden en la producción y calidad del trabajo crítico.

Algunos críticos insisten en la importancia de que el ejercicio crítico tenga la presencia de un proyecto social o político y para ello resulta también primordial saber quién se encuentra tras el texto crítico. Camilo Marks sostiene que la crítica literario no es apolítica porque resulta imposible aislar la obra que se comenta de su contexto social.¹¹⁸ Además,

Cuando se hace crítica, también se emiten juicios morales, se muestran inclinaciones ideológicas, se exhibe, de alguna manera, quién es uno, cómo piensa y cuáles son sus tendencias. Ello no excluye de ninguna manera el juicio primordial, el primero de todos ante cualquier texto: su valor estilístico, su peso estructural, el centro que debe ocupar el discernimiento del crítico: el lenguaje. (Marks 99)

El comentario de Marks apunta hacia el compromiso social en el que incurre el crítico, pero también resalta el compromiso de la honestidad al comentar materia artística. A Lorena Amaro Castro también le preocupa el quehacer crítico parasitario ya que debería constituirse una búsqueda escritural con sentido. Asimismo, le preocupa el ejercicio crítico carente de ideas y sin un proyecto social o político; la crítica debe mantenerse alerta a las transformaciones culturales y sus consecuencias sociales (Castro 18). Este recorrido ha develado el campo de la crítica literaria como uno en continua búsqueda y desarrollo, así como uno que incesantemente debe mantener una actitud defensiva con respecto al valor y legitimidad de su trabajo.

¹¹⁸ Camilo Marks es profesor y crítico. Sus publicaciones críticas han aparecido en las revistas *Apsi* y *Qué Pasa*, así como en los diarios *La Época*, *El Mercurio* y *La Tercera*.

C. El evento teatral ante la crítica y ésta constituida en audiencia teatral

En la presente sección me propongo elaborar una suerte de muestrario de lo que significó ejercer el oficio de crítico teatral durante los años de la dictadura en Chile. En concreto, un análisis de lo que las aportaciones críticas permiten advertir sobre el desarrollo del ámbito teatral chileno teniendo como referente el contexto en el que el crítico gestiona su función. Por ejemplo, se mantendrá presente el ámbito comunicacional que cedió su función como garante de un espacio de contingencia y negociación en la arena sociopolítica –y desde la cual opera el crítico–, la implantación de un nuevo orden que paralelamente se propuso la creación de un sistema de cultura autoritario y las repercusiones que ello representó para todos los implicados en la escena teatrales del momento. Conjuntamente, el rescate de este devenir crítico también conlleva un afán analítico de lo que significó formar parte del acontecer teatral chileno durante el periodo señalado. Es decir, importa explorar las vertientes y prioridades críticas, destacar la injerencia de una agencia sociopolítica por parte del crítico y la obra de teatro en cuestión, señalar tanto las pugnas o contradicciones entre el aparato crítico, recorrer las rutas que siguió el teatro chileno del momento y acceder a la experiencia y/o rol de la crítica constituida en audiencia teatral.

Agustín Letelier manifiesta, “De algún modo sí soy un público, pero un público distinto del público normal” (Entrevista personal).¹¹⁹ Por su parte, Eduardo Guerrero del Río opina: “El discurso del crítico es una mirada más, de entre las múltiples miradas que

¹¹⁹ El comentario de Letelier es doblemente acertado. Por un lado, señala que como público se distingue del público “normal” en relación al trato que puede recibir por parte de las esferas de producción teatral, con respecto a acceso y comunicación. Además, su formación como profesor universitario de literatura lo sitúa en una posición privilegiada frente al análisis de un texto con respecto a una audiencia sin la formación académica con la que el profesor Letelier cuenta.

suscita un texto literario. Pero una mirada llena de responsabilidad” (“Reflexiones” 91). Además de que los textos críticos proporcionan materia de análisis entre una expresión artística y su medio, interesa resaltar la función que cada uno de estos críticos tiene como un tipo particular de audiencia: una audiencia con la responsabilidad de incitar, influir o informar a otras. Como ya se mencionó, para Dennis Kennedy la audiencia representa un ente resbaladizo por su carácter heterogéneo, por la falta de uniformidad en su experiencia, por la imposibilidad de estandarizarla, porque su lectura e interpretación suele ser privada e interna y porque la reconstrucción de su experiencia con respecto al evento teatral, por lo común, es retrasada y parcial (3). Si bien el estudio de la crítica teatral como audiencia en este contexto particular conlleva riesgos y limitaciones, al menos se constituye como un discurso público, directo –es decir, que no depende de intermediarios–¹²⁰ y se externaliza con cierta inmediatez. Lo anterior permite una serie de aproximaciones a diversos ámbitos en el contexto social, político y cultural del Chile bajo dictadura militar.

Situados en el ámbito de la crítica teatral, el crítico Guerrero del Río insiste en que a él, como crítico, lo que le importa es establecer un discurso riguroso, claro, consecuente y ameno (“Reflexiones” 91). Tanto él, como el editor y crítico Juan Andrés Piña se han dado a la tarea de recopilar y publicar una selección de textos que publicaron para comentar obras de teatro a lo largo de sus carreras en la prensa.¹²¹ El interés por

¹²⁰ Al afirmar que este discurso no depende de intermediarios me refiero a que en este caso se trata de un discurso que se basa en la experiencia de primera mano frente al evento teatral. Sin embargo, no cabe duda que la influencia que cierta ideología o política institucional del diario o revista ejerce sobre el crítico tiene el potencial de mediar el análisis.

¹²¹ Andrés Piña incluye setenta textos críticos en *20 años de teatro chileno 1976-1996* de 1998. Su recopilación contiene textos que acompañan la mayor parte del periodo dictatorial chileno e incluye una ficha técnica de las principales obras estrenadas durante el periodo. Por su parte,

rescatar dichos documentos evidencia un ejercicio análogo al que se propone el presente apartado. Guerrero del Río se desempeñó como crítico teatral durante veinte años publicando en los diarios *El Mercurio*, *La Época* y *La Tercera* y en las revistas *Mundo Dinero* y *El Sábado* (*Mierda, mierda* 11). Durante estas dos décadas, afirma haber esperado siempre que el espectáculo teatral le proveyera verdad escénica y juzga su labor de crítico teatral en los siguientes términos:

Sin duda, efectuando una mirada panorámica de lo escrito durante esos veinte años, no me sonrojo en afirmar que creo haber aportado con un grano de arena en el estudio de lo que ha sido nuestro teatro en esas dos décadas. De alguna manera, la selección de críticas publicadas en este libro (un número exiguo en comparación con todo lo escrito en ese lapso), da cuenta de las directrices de nuestro teatro y, más que nada, del surgimiento de dramaturgos y colectivos que han ido conformando el sistema teatral chileno del último tiempo. (Guerrero del Río, *Mierda, mierda* 11)

De lo anterior resalta un sentido del deber cumplido que apunta hacia la satisfacción de haber contribuido al desarrollo y estudio de la escena teatral chilena durante esos años.

De manera análoga, la compilación de Juan Andrés Piña comprende textos relativos al teatro, obras, tendencias y a los grupos y autores nacionales también en un lapso que abarca veinte años. La mayoría de los textos incluidos aparecieron originalmente en las revistas *Mensaje* y *Apsi*, el suplemento “Artes y Letras” de *El*

Eduardo Guerrero del Río publicó la colección *Mierda, mierda: Veinte años de crítica teatral 1986-2006* en 2012. Su compilación cuenta con cincuenta y nueve textos crítico, de los cuales los primeros once abarcan años de producción teatral bajo dictadura.

Mercurio, así como en algunas revistas extranjeras (Piña, *20 años* 7). Con respecto al criterio de selección para su colección, Juan Andrés Piña señala:

[...] ha sido fundamental el que –a juicio del autor– los espectáculos reseñados hayan constituido un aporte interesante en el panorama del teatro chileno: que por una u otra razón existiera cierta trascendencia. En este sentido, la mayoría de los textos son ‘positivos’ en su evaluación. Hay omisiones, sin duda: espectáculos que en estos 20 años cumplieron con aquella calidad exigida y que aquí no figuran. Ello se debe a que, por distintas razones, nunca el autor publicó un artículo respecto de ellos. (*20 años* 8)

Si bien es evidente un tono más modesto por parte de Piña con respecto a la incidencia y alcance de su tarea, también sobresale su interés en que los textos que recoge *20 años de teatro chileno* sean una representación o reflejo de las orientaciones del teatro y que marquen las contribuciones a la escena teatral chilena.

Incluso frente a la consigna de aquellos que aseguran que en Chile no existe la crítica literaria o teatral, el cúmulo existente me obliga a delimitar mi enfoque. Las próximas páginas se centran en la actividad crítica que suscitaron los estrenos de piezas teatrales a partir de 1973 en la capital chilena.¹²² Además de la delimitación geográfica, esta sección se ajusta al análisis de la crítica teatral publicada ya sea en periódicos o revistas. Me interesa explorar la crítica teatral publicada en la prensa santiaguina ya que representa un espacio de voces más variadas –y dispares–, porque conlleva un más rápido

¹²² Si bien el enfoque será la crítica teatral que surge a partir de los estrenos teatrales en Santiago, se incluirán críticas publicadas en otras ciudades o noticias sobre estrenos fuera de la capital cuando sea necesario.

y amplio alcance y porque constituye un frente público desde el cual el teatro del momento es analizado, valorado, rechazado o, en última instancia, registrado. Todo lo anterior con respecto a la crítica teatral especializada. El estudio que elaboran para CENECA María de la Luz Hurtado y María Elena Moreno titulado *El público del teatro independiente* de 1982 proyecta datos relevantes para este estudio.¹²³ Por ejemplo, ante la pregunta “¿Cómo se informa para asistir al teatro?” advierten que los públicos de las compañías analizadas son orientadas principalmente por los diarios. A la información que obtienen de los diarios le suelen seguir las referencias de amigos o conocidos y, en tercer lugar, la información a la que acceden por medio de revistas.¹²⁴ Sobre la información consultada en los diarios, el público de las compañías ICTUS y La Feria acude a los listados de espectáculos principalmente (34.9% y 32.3% respectivamente) y, en segundo lugar a las críticas (31.3% y 29.2% respectivamente) (Hurtado y Moreno 77). Las cifras anteriores muestran que alrededor del treinta por ciento de los públicos de estas compañías asisten al teatro en base a las críticas que surgen de las obras en cartelera.

El compendio de textos críticos que informan las siguientes dos secciones del capítulo fueron seleccionados en base a sus comentarios en relación a las valorizaciones temáticas y formales de una selección de obras de teatro representadas durante el periodo dictatorial. La crítica en torno a *Pedro, Juan y Diego* (1976), *Hojas de Parra* (1977), *Lo*

¹²³ El estudio se elabora a base de una encuesta de 37 preguntas a una muestra del público asistente a las funciones de un grupo de compañías: ICTUS, La Feria, La Vocina y Pedro de la Barra. Obtuvieron un total de 513 encuestas realizadas entre junio y septiembre de 1981 (Hurtado y Moreno 8).

¹²⁴ El público del grupo ICTUS se orienta en un 74% por diarios, 37.5% por referencias de amigos y conocidos y 26.6% por revistas. Por su parte, 66.2% del público de La Feria se orienta por la información en diarios, 40% por referencias de amigos y conocidos y 12.3% por información en revistas (Hurtado y Moreno 77).

crudo, lo cocido y lo podrido (1978) y *Hechos consumados* (1981) se aborda particularmente en virtud de sus valorizaciones temáticas. Por su parte, las aproximaciones formales se enfocarán en las obras: *La mar estaba serena* (1981), *Antonio, Nosé, Isidro, Domingo* (1984), *Cinema Utoppia* (1985) y *Lo que está en el aire* (1986).¹²⁵ Las críticas provienen tanto de fuentes con una ideología afín a la del Estado, como de otras no afiliadas a éste y que por ello proyectan una visión alternativa. Las fuentes con una tendencia ideológica más claramente reconocible son las siguientes: los diarios *El Mercurio*, *La Tercera*, *La Segunda*, *Las Últimas Noticias*, *La Nación* y *El Cronista*, así como las revistas *Qué Pasa* y *Ercilla* son representativos de una ideología

¹²⁵ Además de abordar la acogida crítica de *Hojas de Parra*, *Cinema Utoppia* y *Lo que está en el aire*, estas obras también forman parte del análisis de los próximos dos capítulos.

adscrita a la del régimen militar.¹²⁶ Por su parte, las revistas *Mensaje*, *Apsi*, *Análisis*, *Solidaridad* y *Cosas* ostentan una visión alterna a la del régimen.¹²⁷

1. Valorizaciones temáticas en la producción teatral y su impacto en el contexto sociopolítico del momento

El cometido del presente apartado es realizar un estudio del estado de la crítica teatral en prensa con el fin de evaluar la relación que existe entre ésta y la obra en cuestión y de ambos con respecto al contexto social, cultural, económico y político. Las

¹²⁶ Desde antes del golpe de Estado las publicaciones de derecha eran más abundantes. Los medios de oposición al gobierno de Salvador Allende alcanzaban los 541 mil ejemplares diarios con la presencia de los diarios *El Mercurio*, *La Tercera*, *Las Últimas Noticias*, *La Segunda*, *Tribuna* y *La Prensa*. Mientras tanto, se imprimían 312 mil ejemplares de diarios con una inclinación ideológica análoga a la de Allende con diarios como *El Clarín*, *El Siglo*, *Última Hora*, *La Nación* y *Puro Chile*. Por su parte, en la ciudad de Concepción, de los tres periódicos con mayor publicación, *El Sur* y *Crónica* ostentaban una postura crítica a la Unidad Popular, mientras que *El Diario Color* pertenecía al Partido Comunista y Socialista. Los dos primeros comenzaron a reproducir la información que emanaba del régimen militar luego del golpe de Estado. El día del golpe militar la Junta dio a conocer el bando número 15 titulado “Censura y clausura de los medios de prensa” en el que se seleccionaron *El Mercurio* y *La Tercera* como los diarios que podían circular el 12 de septiembre de 1973. Las otras ediciones fueron censuradas (Valladares n.p.). Tras el golpe de Estado los 312 mil ejemplares de los diarios mencionados con una ideología de izquierda son sacados de circulación. Herrera Campos indica, “Si bien los diarios golpistas sufrieron control y censura, una vez pasada la represión militar pudieron circular sin ningún tipo de trabas, salvo las impuestas por los celadores de la pureza ideológica del régimen. Permanecieron de esta manera los diarios *La Tercera* (220 mil ejemplares), *El Mercurio* (126 mil), *Las Últimas Noticias* (81 mil), *La Segunda* (55 mil), *Tribuna* (40 mil), y *La Prensa* (29 mil)” (19). Como el resto de los diarios afín a la ideología del presidente Allende, el diario *La Nación* fue intervenido. Reapareció al cabo de unos años titulado *El Cronista* y durante la década de los ochenta recupera su nombre original y pasa a convertirse en un medio oficial del nuevo régimen militar.

¹²⁷ De las revistas mencionadas, *Mensaje*, *Análisis* y *Solidaridad* están vinculadas a la Iglesia Católica. La revista *Cosas* se distingue por mantener una línea independiente a través de un periodismo crítico (Hurtado y Moreno 56). Los medios de comunicación alternativa –o de oposición legales– a diferencia de los medios clandestinos radica en que los alternativos pueden circular en lo público aunque cuenten con espacios mediático mucho menores que los medios oficiales. Este tipo de prensa comienza a aparecer con revistas como *Apsi* (1976, pero con permiso para venderse legalmente en los kioscos en 1981), *Análisis* (1977), *Hoy* (1977), *La Bicicleta* (1978), *Cauce* (1983), *Fortín Mapocho* (1984) y el diario *La Época* (1987) (Valladares n.p.).

páginas que anteceden este apartado sirven como trasfondo y preámbulo que acompaña la crítica teatral que se ha seleccionado. Con el fin de proveer un panorama claro que sirva de antesala para los siguientes capítulos, este apartado reunirá las críticas que, orientadas en torno al contenido temático de la obra teatral, señalen una valorización que a su vez nos informe sobre el contexto del que surge y apunte hacia la instauración del evento teatral como espacio de contingencia y/o negociación en el escenario público.¹²⁸ Asimismo, es fundamental señalar las reacciones de las audiencias que las críticas registran e insistir en el rol que el crítico teatral posee como un tipo de audiencia particular que es observador y/o partícipe del evento teatral, así como del evento sociopolítico. Esta relación conlleva la adscripción del entorno sociopolítico durante el periodo dictatorial al paradigma teatral que se señaló en el capítulo anterior. Para los actuales objetivos resulta conveniente orientarnos hacia la crítica y valorización temática suscitadas por los estrenos de las obras: *Pedro, Juan y Diego* (1976), *Hojas de Parra* (1977), *Lo crudo, lo cocido y lo podrido* (1978) y *Hechos consumados* (1981).

Pedro, Juan y Diego de David Benavente (1941) e ICTUS se inscribe bajo la tendencia del teatro de creación colectiva que caracteriza a una importante veta del teatro chileno que surgió antes del golpe militar de 1973. La tendencia se afianza en la producción teatral que se desarrolla en el ámbito universitario en la década de 1960 y que también encuentra ecos en otros ámbitos del teatro latinoamericano y en la producción

¹²⁸ La presente sección es informada por artículos críticos que aparecen en los diarios *Las Últimas Noticias*, *El Mercurio*, *El Cronista*, *La Segunda*, *La Tercer* y *La Nación*, así como de las revistas *Qué Pasa*, *Centro de Santiago*, *Contigo*, *Paula*, *Ercilla*, *Solidaridad*, *Bravo*, *Revista de Educación* y *Análisis*. Muchos de los textos críticos no están firmados. En estos casos se identificarán por su título y fuente.

teatral estadounidense y europea a partir de mediados del siglo XX. Sobre este método de trabajo, y esta obra en particular, Benavente opina:

Veo el asunto más bien como un camino con doble propósito: reestablecer para la dramaturgia chilena el encuentro teatral, y no literario, entre autor, actor y director con el afán de revitalizar la teatralidad del teatro. [...] Me parece que uno de los logros principales de la dramaturgia de ‘Pedro, Juan y Diego’ es su teatralidad. Vale decir, que es puro teatro... (“Esta es mi autocrítica” 34)

La obra acompaña a los tres hombres que titulan la pieza mientras llevan a cabo el levantamiento de una muralla de piedra en lastimosas condiciones laborales.¹²⁹ De los tres, Pedro es el único que cuenta con el entrenamiento necesario para efectuar la labor, pero debido a la agudeza del desempleo que la obra explora, Juan y Diego no cuentan con otra alternativa laboral. La progresión de la trama acompaña el desarrollo de la relación entre los tres hombres y la Sra. María, vendedora de comida que quedó muda a causa de un susto. Pese a la precariedad, la convivencia conduce a un sentimiento de pertenencia y orgullo del trabajo realizado. Por ello deciden efectuar su propia inauguración –una inauguración simbólica– de la muralla antes de que el *bulldozer* llegue y la derribe. Ante la alegría que inunda la escena final, la Sra. María recupera el habla.

Pedro, Juan y Diego fue estrenada el 26 de marzo de 1976. A unos días del estreno ya se anticipaba que sería un éxito de taquilla y que contaría con una larga permanencia en cartelera (Montesinos, “Pedro, Juan y Diego” 30). El éxito que la

¹²⁹ Pedro, Juan y Diego deben acarrear pesados bolones de piedra sin la ayuda de maquinaria, trabajar sin el equipo de protección adecuado, lidiar con la insuficiencia de materiales de construcción, guiarse por medio de planos e instrucciones precarias que conducen a la subsecuente destrucción de la muralla debido a un problema de ubicación.

periodista Yolanda Montesinos auguró fue acertado, ya que durante los dos años de representaciones en la sala La Comedia la vieron alrededor de setenta mil personas (“Pedro, Juan y Diego” en *Centro de Santiago* 13). El reparto estuvo a cargo de personalidades que en su momento predominan en la escena teatral santiaguina: José Manuel Salcedo representó el papel de Pedro, Jaime Vadell el de Juan, Nissim Sharim representó a Diego y el personaje de la Sra. María fue personificado por Delfina Guzmán (“Estreno grupo ICTUS” 60-61). Según el comentario en el diario *Qué Pasa*, el esfuerzo de los actores fue aplaudido y se consideró doblemente meritorio pues además de participar en un diálogo de ritmo ágil, vivo y rápido, debieron ejecutar un trabajo físico duro (“Estreno grupo ICTUS” 61). La crítica publicada en la revista *Contigo* se refiere al esfuerzo físico que la obra demanda de los actores-personajes como “teatro-sudor” ya que los intérpretes no sólo simulan ser albañiles sino que llevan a cabo el trabajo (“Pedro, Juan y Diego” 73).

Tras el estreno, la crítica resaltó importantes aspectos temáticos de la obra. Entre ellos: el trato de los problemas y situaciones cotidianas, la lucha de clases y la injusticia social. Una línea crítica señala el contenido temático de *Pedro, Juan y Diego* como un ejercicio panfletario. En “Realismo, humor y mensaje” Luis Manuel Fernández de *El Cronista* –refiriéndose al tema de la lucha de clases– se muestra un tanto molesto de que la obra se encuadre en el género ya clásico de los textos “con mensaje” en los que numerosos autores, “traducen la doctrina comunista a la actividad dramática” (31). Sin embargo, la distingue de otras que considera panfletarias en tanto *Pedro, Juan y Diego* presenta a los personajes a partir de un fino sentido de la observación que se vale de una línea humorística bien trazada y excelentemente aplicada. Pasa a asegurar que si no fuera

por este elemento, el espectador atento no habría aceptado la “inyección ideológica” que la obra se propone aplicar (Fernández, “Realismo” 31). Al igual que la crítica de Fernández –pero sin compartir la acusación– el texto que aparece en la revista *Qué Pasa* también resalta el humor como una de las fórmulas del éxito para el teatro en Chile, pues éste permite un escape a los problemas diarios (“Estreno grupo ICTUS” 60). Por lo que la risa, además de recurso para la entretención, funciona como mecanismo de escape. El artículo resalta la aceptación del público en base a las risas y los continuos aplausos que acompañan el desarrollo de la trama de inicio a fin (“Estreno grupo ICTUS 61). Ambas críticas destacan el elemento humorístico sobre la fuerte crítica social que la temática arroja. Además, el rechazo de este elemento por parte del primero pone de relieve una clara intención ideológica tras el texto crítico que obstruye una complejización o análisis de la problemática que *Pedro, Juan y Diego* escenifica.

Otros textos crítico, si bien aluden al fuerte contenido temático de *Pedro, Juan y Diego*, no asumen una postura tan concreta como la de Fernández. Por un lado, María Eugenia Di Doménico de *La Segunda* señala que ICTUS es el único grupo teatral chileno que trabaja sobre la base de los problemas y situaciones chilenas y, como tal, refleja la realidad con sus ansiedades, decepciones o esperanzas (“Pedro, Juan y Diego” 26). Por su parte, la crítica que apareció en la revista *Contigo* no emite un juicio respecto a aspectos temáticos de la obra y se limita a señalar que las conclusiones en torno al contenido contingente quedan a juicio del espectador (“Pedro, Juan y Diego” 73), por lo que evita una apreciación en base al contenido político de la pieza. *Pedro, Juan y Diego* fue reestrenada en 1979, y la periodista María Teresa Diez comenta en el artículo que aparece en la revista *Paula* que la obra sigue siendo crítica, contingente, inteligente y cómica, y

arguye que la denuncia de la situación social injusta que la obra aborda sigue golpeando como en el momento de su estreno original (“Pedro, Juan y Diego” np).¹³⁰ La crítica, salvo la aportación de Fernández en *El Cronista*, tiende a la valoración positiva del contenido temático de *Pedro, Juan y Diego* al considerar que agrega al elemento realista de la obra y que de esta manera dialoga de manera efectiva con el acontecer social y económico del Chile del momento.

La osadía del ICTUS y David Benavente al trabajar en base a temas de fuerte contingencia y el resultado en general positivo no concuerda con los eventos trágicos que trajo consigo el estreno de *Hojas de Parra* en 1977. Este caso representa una de las instancias de mayor violencia y censura hacia el teatro chileno por parte de las autoridades gubernamentales. *Hojas de Parra: salto mortal en un acto* de José Manuel Salcedo y Jaime Vadell surge a partir de textos inéditos del poeta Nicanor Parra. La acción transcurre en una carpa de circo en la que convergen trabajadores del circo que ensayan sus espectáculos, dos obreros que paulatinamente incrustan cruces blancas al grado de invadir gran parte del espacio –al lado del circo hay un cementerio y últimamente ha habido mucha demanda– y el Hombre que busca un local para llevar a cabo una proclamación del candidato “Nadie” a la Presidencia de la República. “Nadie” representa una suerte de coalición entre la derecha y la izquierda. El Hombre alquila la carpa y al personal en calidad de manifestantes. Si bien el empresario del circo intuye la peligrosidad que representa el evento, accede y le alquila la carpa. Sin embargo, advierte al Hombre “...pero yo no sé nada... Nos van a cagar, nos van a cagar...” (Salcedo y Vadell 4). Al evento le sigue la continuación de los ensayos que vuelven a ser

¹³⁰ El reestreno de *Pedro, Juan y Diego* se llevó a cabo en el Teatro Ópera (Huérfanos 837) bajo la dirección de Jaime Valle. En ella actuaron: Fernando Gallardo, Ana González, Jorge Gajardo, Arnaldo Berríos, María Castiglione, Cristián Campos (Diez, “Pedro, Juan y Diego” np).

interrumpidos por un cortejo fúnebre al que también se une el personal del circo. Se suman a la representación un contrabandista y un mendigo. Repentinamente suena un disparo, el mendigo cae muerto, el ensayo termina y *Hojas de Parra* concluye con un brindis en el que participan todos los personajes. El brindis es por el día de mañana, “Yo levanto la copa / Por ese día que no llega nunca / Pero que es lo único / De lo que realmente disponemos” (Salcedo y Vadell 20).

La obra fue estrenada oficialmente por el grupo La Feria el 24 de febrero de 1977 en la municipalidad de Providencia, pero las funciones de preestreno comenzaron a partir del 18 del mismo mes (“Grupo ‘La Feria’” 32). La compañía teatral, que opera en una colorida carpa de circo, se define: “Nos llamamos la feria (dicen los integrantes de la compañía) porque queremos que pasen cosas diferentes, porque todo intercambio interesante debe tener cabida en esta etapa o en cualquier otro lugar donde trabajamos ...” (“Se estrena ‘Hojas de Parra’” 31). El sentido de renovación es distintivo de esta propuesta teatral. Asimismo, sobresale una cambiante concepción con respecto a la comunicación que se establece con la audiencia.¹³¹ Según el artículo publicado el día del estreno oficial en *El Cronista*, los autores manifiestan planes por presentar la obra hasta el 20 de abril para luego trasladarla a otro sitio y agrega que la obra está siendo financiada por medio de préstamos que el colectivo espera pagar con las ganancias de su propuesta. Sobre la obra comentan, “Es una obra muy novedosa, que pretende resolver escénicamente el problema metafísico que existe entre la vida y la muerte. Es una obra

¹³¹ El análisis de la relación que Vadell, Salcedo y el grupo La Feria buscan establecer con la audiencia se analizará con detenimiento en la sección “B. *Hojas de Parra, salto mortal en un acto y el ejercicio del ensayo*” del tercer capítulo. La crítica que surge con el estreno de *Hojas de Parra* también menciona esta particularidad.

cómica de un humor punzante, irónico.” (“Una obra en comunicación” 29). La crítica que suscita *Hojas de Parra* cambia de enfoque a partir del 28 de febrero.

Si bien durante las primeras representaciones de la obra la crítica abordaba aspectos generales de ésta, el 28 de febrero el diario *La Segunda* publica el artículo sin firma “Obra teatral critica política de Gobierno”. Se insiste en que este texto fue el detonador que culminó en la cancelación de la obra y el subsecuente incendio de la carpa. Antes de su cancelación alcanzaron a realizarse 11 funciones con aproximadamente siete mil espectadores (“‘Hojas de Parra’ fumigadas” 10). Con respecto al contenido temático de *Hojas de Parra* la crítica en prensa destaca su carácter político, el supuesto anarquismo que promueve y la insolente crítica al actual Gobierno. Consecuentemente, y tras la suspensión de las funciones por supuesto incumplimiento de una serie de requisitos sanitarios, los artículos en prensa orientaron su atención hacia los acontecimientos que se desenvolvían y se tienden a obviar las particularidades de la obra.¹³²

El artículo sin firma de *La Segunda* no se limita a señalar, sino que denuncia el contenido político de *Hojas de Parra*. Insiste en que la obra no articula una crítica constructiva sino que conlleva una intención de crítica sibilina y la califica como un “deplorable espectáculo” (“Obra teatral critica” 3). Asimismo, indica que lo grave es que no se le advierta a los chilenos lo que están por ver: una crítica evidente y una toma de posición política contraria a la situación nacional. Contraria porque, según el artículo, el hecho de que una obra de la naturaleza de *Hojas de Parra* se presente en Chile

¹³² El artículo del 9 de marzo de 1977 en *Ercilla* detalla las causas oficiales de la clausura de la obra: servicios higiénicos insuficientes y antirreglamentarios, extinguidores insuficientes y falta de una provisión de agua potable propia (“‘Hojas de Parra’ fumigadas” 10). El cierre fue ordenado por el director titular del Área Metropolitana del S.N.S doctor Guillermo Morales (“Si cumplen requisitos” 35).

desestabiliza la férrea crítica que la obra promueve. Agrega que la obra misma, “estaba demostrando que en Chile hay libertad y que nadie está sojuzgando, ya que ‘Hojas de Parra’, es la más increíble e insolente crítica contra nuestro proceso [...] y contra quienes en un supremo esfuerzo sacaron a este país de las garras del marxismo, y lo encaminaron por la senda del progreso y la paz” (“Obra teatral crítica” 3). El texto de *La Segunda* patentiza la postura ideológica del diario. Por su parte, Luis Manuel Fernández en *El Cronista* califica la obra de polémica e irritante en su contexto, discutible en su contenido, desconcertante como concepción total y divertida episódicamente. Según él, la obra contiene un depurado anarquismo que arremete contra todos: los militares, la derecha, la izquierda (Fernández, “Parra en el circo” 29).¹³³ En cuanto a la respuesta de la audiencia, el artículo de *La Segunda* menciona que algunos espectadores aplaudieron, pero la mayoría se retiraba sin felicitar a los actores. Puntualiza, “Se van con la extraña impresión de haber pagado una entrada al teatro, en el corazón de Providencia, para que le digan que son como equilibristas de un circo rasca plagado de muertos. Habría que ser tonto para no darse cuenta. Flota la idea de que los que montaron este espectáculo pensaron... exactamente eso” (“Obra teatral crítica” 3). El caso de *Hojas de Parra* es uno de los casos de más extrema confrontación entre el ámbito artístico y el político. El caso claramente evidencia la incidencia que puede alcanzar una crítica teatral periodística, sobre todo cuando ésta se publica en un diario con una ideología política afín a la del Estado como *La Segunda*. Es ampliamente aceptado el hecho de que ésta crítica influyó en la cancelación y el subsecuente incendio de la carpa La Feria.

¹³³ Asimismo, Fernández opina que la dirección de Jaime Vadell no logra dominar el ritmo que salta de la taquicardia a la languidez, no calcula la dispersión de los centros de interés (“Parra en el circo” 29).

Al igual que *Hojas de Parra, Lo crudo, lo cocido y lo podrido* de Marco Antonio de la Parra (1952) también marca una instancia clave en la dramaturgia chilena durante la dictadura en relación a la apreciación que se hizo de ella y por retomar el tema de la libertad de expresión. La obra representó el único caso en treinta y siete años de teatro universitario en que una obra es suspendida o prohibida por orden de las autoridades de la Universidad de Chile o la Universidad Católica (Ehrmann, “Suspensión en suspenso” 41). La trama de *Lo crudo, lo cocido y lo podrido* se desarrolla en un restaurante de Santiago que vio mejores días y en el que Efraín y Evaristo, mozos adoctrinados en las costumbres de la escuela de garzonería secreta, ensayan los rituales de servicio para clientes inexistentes. Representan dos polos. Por un lado, a Efraín lo aqueja la tendencia a pensar, “Es que no sólo pienso, sino que además me vienen ideas” (De la Parra 824), y desea abrir las puertas del restaurante para que pueda entrar gente. Por su parte, Evaristo le recuerda a su compañero la advertencia del maître don Elías con respecto a la peligrosidad de abrir. Asimismo, insiste en que un garzón no debe dudar, sino que, “Un garzón ejecuta, atiende, no pregunta” (De la Parra 818). Con ellos trabaja Eliana, quien es hija de don Elías, y cuya función es mantener en regla el inventario del restaurante. Ella se preocupa por el orden y porque todo quede anotado en sus libros: lo que no figura en éstos no existe. En la obra se castiga el individualismo y la curiosidad de Efraín. Subsecuentemente hay una mezcla entre las interpretaciones de los sueños de Eliana y los signos que se van presentando y que apuntan a la llegada del caudillo Ossa Mayor vestido como mendigo pero que promueve –al menos el recuerdo– la candidatura presidencial que perdió por culpa de la democracia.¹³⁴ Tras la muerte y entierro simbólicos de Ossa

¹³⁴ Es interesante notar que tanto en *Lo crudo, lo cocido y lo podrido* como en *Hojas de Parra* se maneja en escena la figura de un candidato a la presidencia. En ésta, un personaje decrepito y

Mayor y Eliana, Elías y Efraín confiesan sus verdaderos nombres –Ismael y Oscar respectivamente–, Elías muere y los garzones Efraín y Evaristo se visten de civiles, salen y clausuran la puerta del local por fuera.

La obra de Marco Antonio de la Parra representa un ejemplo apropiado en el que la expresión artística es intervenida en vista de que no corrobora con la instauración del nuevo orden cultural y político. La crítica que suscita su sorpresiva cancelación en el teatro de la Universidad Católica y su subsiguiente estreno por parte de otra compañía se extiende desde el 28 de junio de 1978 –día en que se hizo pública la cancelación– al mes de noviembre luego de que la obra fue estrenada por el Teatro Imagen.¹³⁵ Luego de un largo tiempo de ensayos bajo la dirección de Gustavo Meza, la obra que previamente había sido autorizada, fue cancelada a días del programado estreno en el teatro de la Universidad Católica. Según la declaración oficial del Departamento de Relaciones Públicas de la Universidad, “Esta determinación se adoptó en atención a que se ha estudiado que el resultado de este trabajo experimental no se compadece con lo que el teatro de la Universidad Católica debe realizar en aras del desarrollo cultural del país, tanto por su lenguaje como por la irrespetuosidad de su contenido” (“Terremoto en Teatro UC” 30). Esta declaración apunta hacia un caso de autocensura por parte de la institución educativa, pero las declaraciones del rector subrogante Jaime del Valle

grotesco que enfatiza que su candidatura será de respeto, orden y limpieza (De la Parra 853). Mientras que en *Hojas de Parra* el candidato es “Nadie”.

¹³⁵ El teatro de la Universidad Católica vendió parte de la escenografía que ya tenía preparada a esta compañía. El 30 de octubre el artículo publicado en *La Segunda* anuncia el estreno para el 24 de octubre en la Sala Bulnes y el debut oficial para el 27 del mismo mes. Esa producción, como la cancelada, fue dirigida por Gustavo Meza. El elenco lo conforman: Tennyson Ferrada, Alberto Villegas, Elías Reyes, Fernando Farías, Jael Unger y Gonzalo Robles. Posteriormente, el grupo es invitado al Festival de Nancy en Francia con esta obra (“Se estrena polémica obra” 30).

complejizan aún más la situación. Según Del Valle, “Las razones de suspensión se deben a las alusiones políticas que aparecen en ella. La decisión de suspenderla fue una resolución autónoma y meditada de las autoridades de la Universidad. No hubo ningún tipo de presión por parte de ninguna autoridad. Se suspendió por el bajo nivel que ella tiene” (“Le bajaron el telón” 27).¹³⁶ Por un lado, se insiste en que la suspensión se debe al bajo nivel y lenguaje vulgar que la obra emplea, pero a su vez se resalta la preocupación ante su contenido político, el cual no se concilia con “el desarrollo cultural” del Chile actual. Lo anterior enfatiza que “el desarrollo cultural” es uno particular y que éste sí se supedita a un orden estatal.

Las denuncias de la crítica teatral y la preocupación por parte de las autoridades universitarias ante el contenido político difieren de las declaraciones de los implicados en la creación de *Lo crudo, lo cocido y lo podrido*. Según el director Gustavo Meza y el autor Marco Antonio de la Parra, nunca se les dio una razón concreta por la cancelación. Meza, por su parte, creía que el Teatro Imagen tenía la obligación de presentar la obra que según él, “creemos positiva, de buena calidad teatral y en la cual no existen alusiones directas en contra de nadie, ni hay groserías, como se ha informado profusamente. [...] La pieza tiene elementos que la hacen parte del desarrollo cultural [...] contiene un diagnóstico de una sociedad que está enferma por la falta de comunicación” (“Obra

¹³⁶ El 29 de junio el rector de la Universidad Católica corrobora el informe oficial y las declaraciones de Jaime del Valle al declarar: “El libreto de la obra me pareció vulgar y grosero; a mi juicio no está a la altura de lo que debe ofrecer al público una Universidad. [...] y en vista de que todos coincidíamos en la apreciación, solicité que se suspendiera el estreno” (“Escuela de Teatro UC” 41).

rechazada” 25).¹³⁷ Si bien se arguye que una de las razones tras la cancelación es el lenguaje grosero que la obra emplea, el autor asegura que la obra había cambiado en un 20%, los garabatos se habían reducido de 40 a 15-20 y que, por lo tanto, habría sido necesario que la obra hubiese sido vista por las personas que tomaron la decisión de cancelarla (“Quedó la podredumbre” 3).¹³⁸ Otro elemento que está en juego con la cancelación de la obra de De la Parra es la libertad académica que queda vulnerada con la determinación. La SIDARTE (Sindicato Profesional de Actores de Radio, Televisión, Teatro y Cine) también mostró su desconcierto ante la medida y lo que implica, “Confiamos que esta medida desusada en el medio artístico chileno será reconsiderada en aras de la libertad de expresión artística que ha honrado siempre a esa Universidad” (“Desde todos los ángulos” 29).

Una vez arriba la fecha del estreno del Teatro Imagen, la crítica teatral pasó de un enfoque exclusivo en torno a los acontecimientos a finalmente comentar la obra. La crítica de Wilfredo Mayorga que apareció el once de noviembre en *Las Últimas Noticias* se limita a distinguir algunas características del expresionismo y del teatro del absurdo y a comentar la agudeza del director (29). Por su parte, días antes, en *El Cronista* apareció el texto de la crítica Angélica Lavados Silva en el que comenta el enfoque intelectualizado de parte del autor y su afán por derrumbar mitos y de mezclar lo onírico con lo real. De la misma manera, Lavados Silva destaca el fuerte simbolismo de la obra,

¹³⁷ De la Parra comenta para la revista *Ercilla*, “Es una desmitificación de caudillismos, tradiciones sagradas, viejos políticos y viejos vicios políticos, sin aludir a nadie en particular” (Ehrmann, “Suspensión en suspenso” 40).

¹³⁸ De la misma manera, Gustavo Meza insiste en el hecho de que la obra no fue vista por la mayoría de las personas que adoptaron el acuerdo de cancelación, “El texto que ellos leyeron no es el mismo, pues va sufriendo alteraciones a medida que se va ensayando” (“Quedó la podredumbre” 3).

así como el humor negro que lleva una ácida y desesperanzada visión (27). No obstante, el texto de Mayorga no comenta el contenido temático de la obra y el de Lavados Silva no profundiza en cuanto a qué mitos se derrumban, hacia dónde apunta el simbolismo de la obra o cuál es esa visión desesperanzada y ácida a la que se refiere, por lo que sus comentarios son superficiales y de escasa ayuda para dilucidar su rechazo o apreciación temática. Por su parte, el 21 de noviembre aparece un artículo en la revista *Paula* que provee un acercamiento hacia el contenido de *Lo crudo, lo cocido y lo podrido*. El artículo sin firma señala que la obra audazmente critica la decadencia, el servilismo, la mediocridad, la mentira institucionalizada, la cobardía y el conformismo. Según esta crítica, lo anterior se lleva a cabo al favorecer un orden basado en valores humanos fundamentales y no en fantasmas ordenados y decadentes (“Lo crudo, lo cocido, lo podrido” 23).¹³⁹ Los comentarios del texto publicado en la revista *Paula* con respecto a la crítica que implica el contenido temático de la obra enfatiza la complejidad de la situación y la decisión de cancelar el estreno por parte de las autoridades universitarias. Es difícil aceptar que la cancelación se deba sólo a la supuesta baja calidad de la obra sino a las marcadas alusiones críticas al contexto sociopolítico del momento. La abundante crítica en torno a la cancelación misma también apunta hacia esta dirección.

Juan Radrigán (1937-2016) es uno de los autores más representativos del periodo dictatorial chileno. Su teatro se distingue por la creación de personajes, escenarios y situaciones marginales. *Hechos consumados*, dirigida por Nelson Brodt, es estrenada por

¹³⁹ El texto también destaca el trabajo realizado en la escenografía, coreografía e iluminación. De la misma manera, califica positivamente la música compuesta y dirigida por Jorge Hermsilla y agrega que el texto posee una inagotable cantidad de posibilidades de interpretación (“Lo crudo, lo cocido, lo podrido” 23).

el grupo de teatro popular El Telón el 26 de septiembre de 1981.¹⁴⁰ Radrigán y el grupo El Telón se unieron con la idea común de hacer un teatro que pudiera ir hasta los lugares más marginales. La identificación entre ambos nace de la exploración en un “ser nacional” afectado por un proceso y en el que según Brodt, “el miedo, la violencia y la delación se han hecho determinantes en la relación entre las personas” (“Grupo ‘El Telón’” 16). En segunda instancia los une la lucha contra la autocensura. Consideran que en los sectores populares es donde se abre una posibilidad de expresión mediante la relación actor-autor-público, por medio de la cual se plantea un cuestionamiento de la realidad y se propone un rescate del valor del hombre. Su aporte es, “la interrogación de la realidad sin colocarse límites. Les preocupa el excesivo empleo del humor y la caricatura en el teatro chileno que puede conducir, más que a la reflexión, a una actitud evasiva que se queda en lo anecdótico” (“Grupo ‘El Telón’” 16).

Hechos consumados se desarrolla en un espacio baldío a las afueras de la ciudad donde nos encontramos a Marta y Emilio después de que él la ha rescatado del río. Según se constata después, a Marta alguien la arrojó al río porque vio cuando un grupo de personas se llevaban a una persona: Marta se había convertido en testigo. Marta y Emilio miran a un gran grupo de personas caminando hacia algún sitio. Después llega Aurelio –

¹⁴⁰ En ella participan Pepe Herrera como Emilio, Silvia Marín como Marta y Miguel es interpretado por Nelson Brodt quien también dirige el montaje (Vera 106). Según la opinión de Manuel Peña Muñoz, los actores no fueron los apropiados para representar los papeles de *Hechos consumados* ya que considera que no estuvieron a la altura del texto dramático (65). En mayo de 1982 El Telón celebró sus 150 funciones en la sala Alejandro Flores donde se presentaba en ese momento (“Con sopaipillas y vino” 76). Luego del exitoso estreno y temporada en Santiago, la obra se presentó los días 8, 9 y 10 de julio de 1982 en el Cine Arte de Viña del Mar (“Traen a Viña del Mar” 25). En septiembre de ese mismo año el grupo El Telón la repone en el teatro Camilo Henríquez por una breve temporada (“Reponen ‘Hechos consumados’” B11). Y en 1983 la obra participa en el Festival de Nancy en Francia y el grupo lleva a cabo una gira que los lleva por Francia, Bélgica, Suecia, Holanda, Alemania, Austria, España e Inglaterra durante tres meses (“Radrigán y ‘El Telón’” C10).

proveniente de ninguna parte— y habla sobre la muerte, la injusticia, Dios, y repentinamente se va. Marta y Emilio se cuentan sus vidas y de esta manera accedemos a la vida mísera que han llevado hasta este momento, así como de lo que valoran y añoran. A ella, por ejemplo, le indigna que la gente se haya encerrado y hayan dejado morir los jardines pues para ella, son estas cosas chicas las que valen. Para Emilio lo importante es no perder la dignidad ya que esto es lo único que salva al hombre de convertirse en animal. A los dos personajes se les une Miguel para notificarles que se encuentran en propiedad privada y que deben retirarse. Emilio se niega y Miguel lo mata a golpes. La obra concluye con la queja de Marta desesperada, “...Tamos locos... tamos toos locos... [...] ¿Qué hicieron con nosotros?... ¿Qué re crestas hicieron con nosotros?” (Radrigán, *Hechos* 189).

Jorge Vera rescata las palabras del dramaturgo Juan Radrigán en su artículo de la revista *Bravo*,

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

La obra no es para disfrutarse necesariamente, sino para causar incomodidad en el espectador. En cuanto a su contenido, la crítica teatral resalta el trato de la realidad sociopolítica, la exploración que se lleva a cabo con respecto al “ser chileno” y el esfuerzo realizado en pos de la dignificación del hombre. En el artículo de Sergio

Palacios Lira en la revista *Análisis*, éste señala el teatro de Radrigán dentro del esfuerzo que elabora un determinado tipo de teatro en Chile que condena directa o indirectamente la realidad social y política, y *Hechos consumados* en particular lleva a cabo un enjuiciamiento directo de la cruda realidad chilena (43).¹⁴¹ Con respecto a los estrenos de octubre de 1981 –mes en el que también estrenó *Tejado de vidrio* de David Benavente– concluye que éstos, “muestran en diverso grado que las inclinaciones del público tienden a favorecer un teatro, en el cual los actores digan lo que cada espectador querría decir, si el sistema le permitiera expresar su franqueza sin ningún peligro” (43). De esta manera el crítico de *Análisis* le confiere a este teatro la función de hablar en nombre de todos los demás que no pueden exteriorizar lo que piensan. Con respecto a la relación con la audiencia, Gloria Leiva de *La Tercera* sugiere que *Hechos consumados* representa un esfuerzo por iniciar una vuelta a los orígenes del teatro cuando existía una relación estrecha entre el actor, el público y lo que propone el autor, y mediante esta relación es que se posibilita una definición del “ser chileno” (“Palco reservado” 28).¹⁴² El crítico y dramaturgo Fernando Josseau en *El Mercurio* distingue la honestidad de la pieza de Radrigán en la que el acierto más relevante es la dignificación del hombre de baja extracción por medio del arte (C15). A manera de conjugar las observaciones de Josseau y la de Leiva, el actor y director Nelson Brodt en *La Segunda* insiste en que “La obra no va a lo contingente. Va a la exploración del chileno que pertenece a un mundo en desarrollo” (Brodt 40). No obstante, en 1981 la exploración que advierte Brodt ya es un hecho contingente, sobre todo si se acepta la premisa de Palacios Lira en relación a lo que

¹⁴¹ Dentro de esta veta del teatro chileno, Palacios Lira excluye los teatros universitarios, la ópera y el ballet (43).

¹⁴² Es interesante notar la regularidad con que la crítica teatral advierte que buena parte del teatro producido en este momento apela e involucra al público de forma distinta.

dicen los personajes. Cabe notar, sin embargo, que de las propuestas críticas reunidas es la de la revista *Análisis* la que de manera más enfática rescata el contenido temático de *Hechos consumados* como una crítica al régimen dictatorial.

En definitiva, el breve recorrido ofrecido permite un acercamiento a las valorizaciones, los enfoques e incidencia de la crítica teatral durante años en que los dramaturgos y compañías teatrales contaban con limitada libertad y acceso al espacio público de contingencia. Las obras de teatro presentadas llevan a cabo un esfuerzo por lograr una mayor participación en su calidad de discursos contingentes en el plano cultural, social y político del momento, y la crítica ya sea para denostar o aplaudir este esfuerzo lo registra. Como hemos visto, los medios con una tendencia ideológica análoga a la del Estado suelen ser más recalcitrantes en sus evaluaciones temáticas en base al ataque al orden imperante que advierten por parte de las obras. Por otra parte, también suelen presentar este contenido de manera superficial sin un consiguiente análisis. De los casos presentados anteriormente, el caso de *Hojas de Parra* resulta paradigmático por la fuerte incidencia que la crítica periodística en *La Segunda* tuvo en el devenir de la obra.

2. Valorizaciones formales en la producción teatral y su impacto en el contexto sociopolítico y teatral del momento

La presente sección lleva una función paralela a la anterior. Se desarrolla en base a las apreciaciones de la crítica teatral con respecto a los elementos formales o técnicos de obras estrenadas a lo largo del periodo dictatorial. Si bien hay obras que merecerían aparecer en ambos apartados, se ha optado por desarrollar otras que además de incluir elementos formales y/o técnicos destacados por la crítica y que contribuyen al desarrollo y renovación del ámbito teatral del momento, también informen el presente proyecto

sobre la riqueza del teatro producido durante el periodo. Las obras que se consideran son: *La mar estaba serena* (1981), *Antonio, Nosé, Isidro, Domingo* (1984), *Cinema Utoppia* (1985) y *Lo que está en el aire* (1986).¹⁴³

La mar estaba serena, estrenada el 03 de agosto de 1981, es otro ejemplo de creación colectiva tanto en composición como en ejecución. Por un lado, el texto dramático es escrito con la participación de Claudio Di Girólamo (1929) y Sergio Vodanovic (1926-2001). Mientras que en su representación colabora ICTUS y la compañía Teatro del Tinglado (“La mar estaba serena”, en *Cosas* 82).¹⁴⁴ Además, la obra contó con la participación activa de personal de tramoyas y acompañadores del teatro La Comedia, sitio donde se llevaron a cabo las representaciones.

La mar estaba serena consiste de varias partes independientes que forman un todo. La primera tiene lugar en la galería de un estadio deportivo en el que Hija, Madre, Padre y Abuela asisten a ver un partido de fútbol y son dirigidos por el Jefe de zona. Los acontecimientos resultan totalmente ajenos a lo que se espera de un evento deportivo, por ejemplo: los asistentes deben permanecer callados para permitir la concentración de los jugadores; asimismo practican yoga con el fin de apoyar la concentración del equipo; el partido no sigue las reglas básicas del deporte, a tal grado que un jugador es muerto a golpes; y cuando se permite la animación ésta semeja slogans publicitarios. Todos, excepto la familia, parecen conformes. El Padre está indignadísimo y considera el evento

¹⁴³ La sección está documentada con artículos publicados en los diarios *La Segunda*, *El Sur*, *Las Últimas Noticias*, *El Mercurio* y *La Tercera*, así como por las revistas *Mensaje*, *Qué Pasa*, *Ercilla*, *Paula*, *Cosas*, *Mundo*, *Apsi*, *Análisis* e *Ictus Informa*.

¹⁴⁴ La obra contó con las actuaciones de Nissim Sharim, Delfina Guzmán y Maité Fernández del grupo ICTUS y el grupo El Tinglado estuvo representado por Carlos Genovese, Roberto Poblete y Malucha Pinto (“ICTUS estrena obra” 12).

un fraude.¹⁴⁵ Se escucha el violento romper de las olas y abruptamente pasamos a la siguiente sección en la que unos maestros limpian un gran ventanal con vista al mar y las antiguas gradas del estadio son ahora andamios. En la casa frente al mar vive el matrimonio de Isabel y Vicente que planean una fiesta de cumpleaños para su hija Panchita. Llega Rodrigo, el novio de la última, quien informa a la pareja que ya ha publicado el anuncio de venta de la casa. La familia escucha un sonido “OM” proveniente del estadio que, junto a la canción “La mar estaba serena”, vuelve a escucharse reiteradamente durante el resto de la obra. A lo largo de la escena surgen situaciones y discusiones que llevan a la familia a la desesperación. En la siguiente escena, la Comisión Exterminadora y dos maestros de la misma administran un examen para postulantes del primer Master Ejecutivo de Latinoamérica. El único estudiante en presentarse defiende su tesis sobre humanismo y economía mientras escuchamos gritos y consignas deportivas que vienen de fuera. Tras la exitosa defensa del estudiante somos partícipes de la fiesta de cumpleaños de Panchita en la que vuelve a escucharse el ruido del estadio y continúan los problemas familiares que habían resultado en la segunda escena. Entran cuatro hombres y poco a poco van armando las gradas del estadio de la primera escena. El escenario comienza a poblarse de todos los personajes quienes inician una parafernalia e instan al público a imitarlos y cantar “La mar estaba serena”. Desaparecen todos y entra un locutor leyendo noticias nacionales e internacionales. Progresivamente vuelven a entrar los actores con pancartas negras, las giran mostrando el signo de interrogación que todas llevan pintado.

¹⁴⁵ Conviene recalcar que toda esta escena sirve de comentario a la actitud y comportamiento del espectador de forma general.

Las críticas en torno a *La mar estaba serena* fueron mayormente positivas y señalan, a su vez, la acogida del público al indicar que ICTUS mantiene un público fiel acostumbrado al nivel de sus representaciones (Bande, “La mar” 56; Piña, “La mar” 590). La composición de la obra contiene abundantes mensajes sutiles e incluye el sentido de humor que caracteriza al ICTUS con el objetivo de que los espectadores reflexionen sobre la marginación del ser humano, así como también sobre los acontecimientos que se suceden vertiginosamente para que se relacionen con ellos por vías no racionales (“La mar estaba serena” en *Paula* 85). La obra recibe comentarios de encomio por llevar a cabo una búsqueda tanto en el plano temático como en el formal. En su artículo para la revista *Mensaje*, Juan Andrés Piña señala que a partir del advenimiento del nuevo gobierno las obras del ICTUS no sólo han dejado testimonio sino que han presentado una incesante búsqueda de una nueva forma expresiva que, aún de manera distinta, sigue refiriéndose a la misma realidad. Afirma que *La mar estaba serena* refleja ese carácter de experimentación pues prueba y ensaya nuevos caminos (Piña, “La mar” 590). De manera similar, la crítica teatral Patricia Bande insiste en que con cada nuevo estreno, el ICTUS se va alejando más del estilo de teatro que comenzó cultivando ya que paulatinamente ha dejado de lado las obras realistas con personajes universales para optar por un teatro ambiguo y misterioso, lleno de símbolos y signos (56). Por lo anterior se puede afirmar que *La mar estaba serena* contribuye temática y formalmente al desarrollo del teatro chileno bajo dictadura. Sin embargo, se percibe que el comentario de Bande para la revista *Qué Pasa* no adjudica el desarrollo perceptible en el teatro del ICTUS a los cambios en el plano sociopolítico como lo hace Piña.

Uno de los rasgos formales o técnicos que destaca la crítica en torno a la obra es la incorporación del personal de tramoyas y acompañadores del teatro La Comedia como actores activos a lo largo de la función. El actor de ICTUS Nissim Sharim lo explica: “El incorporar al personal técnico nace de una necesidad escénica del montaje. [...] De ahí que lo interesante de esta obra es precisamente la manera como la contamos en el escenario. [...] En todo caso tiene una anécdota que está entroncada por ciertos acontecimientos sociales” (“ICTUS estrena obra” 12). Asimismo, se destaca la estructura abierta de la obra. El actor Carlos Genovese insiste en que es una obra abierta que propone pero que no termina. De esta manera, al público se le encomiendan las respuestas a todas las interrogantes planteadas en escena. Agrega que para ellos, la obra apunta mucho más a las sensaciones que a la parte intelectual/racional del público (“ICTUS estrena obra” 12). Juan Andrés Piña también señala que, por medio de la forma poética y humorística en que trata la realidad, *La mar estaba serena* apela a las sensaciones plásticas y sonoras. Así se llega a las cosas por vías absurdas y ambiguas más que por caminos racionales y equilibrados (Piña, “La mar” 590).

Asimismo, sobresale el recurso de lo externo, lo que viene de fuera y que agobia y acosa a los personajes de la obra. Marcelo Sandoval de *La Segunda* rescata los comentarios de Claudio di Girólamo, uno de los autores, quien sostiene que la obra muestra cómo los acontecimientos sociales –externos si tomamos en cuenta el espacio privado de la familia– se meten y transforman la cotidianidad de la familia (42). Asimismo, Piña advierte cómo el acoso externo –de algo que no se logra ver, conocer o dominar– crea un ambiente de incertidumbre y agresividad.¹⁴⁶ Según él, el teatro se llena

¹⁴⁶ La agresión, según Juan Andrés Piña, conduce a que el ambiente de asfixia termine en un crescendo de locura y absurdo (“La mar” 590). Otras obras también enfatizan la asfixia que

de una sensación de miedo generalizado que lleva al reconocimiento de que todos están vigilados (Piña, “La mar” 590). Aunado a esta especificidad de *La mar estaba serena*, la crítica enfatiza el carácter vertiginoso que sobresale de la organización de las distintas escenas. Para Genovese, la yuxtaposición de éstas le da un carácter más cinematográfico que teatral a la obra (“ICTUS estrena obra” 12). Marcelo Sandoval agrega la importancia de la música y banda sonora que contribuyen al sentido de vertiginosidad (42). Aún cuando este elemento pueda conducir a un sentido de desorientación, Hans Ehrmann afirma que *La mar estaba serena* cuenta con mayor estructura y organicidad que la obra de ICTUS que la precedió (“La mar” 39).¹⁴⁷

Antonio, Nosé, Isidro, Domingo debuta el 8 de octubre de 1984 en la Sala 2 del Teatro de la Universidad Católica de Plaza Ñuñoa.¹⁴⁸ Mauricio Pesutic (1948) se inicia como dramaturgo y director teatral con esta obra que forma parte de los tres talleres llevados a cabo por la Escuela de Teatro de la Universidad Católica (“En un sótano” 55). El taller –coordinado por el destacado director teatral Raúl Osorio y la psicóloga Consuelo Morel– se propone dar a conocer la dramaturgia nacional. Los talleres representan: “un intento activante y dinamizante de la dramaturgia chilena, rescatando en la acción los textos elegidos y con el aporte de académicos de diversas disciplinas, que podrán entregar

deviene de elementos externos que los personajes no logran ver o entender. *Testimonios de las muertes de Sabina* (1979) de Juan Radrigán es un ejemplo claro.

¹⁴⁷ Se refiere a la obra de teatro *Lindo país esquina con vista al mar* que ICTUS produjo en 1979 (Ehrmann, “La mar” 39).

¹⁴⁸ Actúan en la obra Héctor Noguera, Emilio García, Roberto Brodsky y Jorge Vega (“En un sótano” 55). Según el artículo publicado en *La Tercera*, el director escogió “con pinzas” a los cuatro actores, “porque la obra tiene que ser realizada por ellos” (“Antonio, Nosé” 32).

nuevos puntos de vista” (“Obra escrita” 22).¹⁴⁹ La acción de *Antonio, Nosé, Isidro, Domingo* se desarrolla en un sótano con una escalera y una torre, y se divide en quince secciones en las que los personajes repiten una suerte de rituales o juegos en los que el personaje Nosé paulatinamente se va desprendiendo de su ropa, los personajes se percatan de que son cuatro los presentes y se preguntan dónde están.¹⁵⁰ Con el deseo de dejar constancia de su estancia en ese lugar, Antonio escribe los nombres de los cuatro en la pared. Acompañamos a los cuatro personajes a través de nociones de encierro, de pertenencia y permanencia en la mente de los otros, de tortura, de la nada y de sus sueños. Las repeticiones, las preguntas planteadas a lo largo del texto escrito, el análisis de la audiencia presencial por medio de la observación de un lienzo al que supuestamente ven los hombres –y cuya presencia asumida por ellos pero no constatada por la audiencia, rompe la cuarta pared– y la constatación de que el mismo espacio ha sido ocupado por otras personas luego del hallazgo de un prendedor de pelo de mujer, confrontan a la audiencia y la sitúan en un estado paralelo al de los personajes. Al final de la acción, los personajes no se encuentran en escena, sólo queda su ropa tirada y botellas en el piso. Lo anterior permite cuestionar si la acción fue parte del delirio de una borrachera de los hombres o si en realidad estaban encerrados y ahora han desaparecido definitivamente.

La obra de Mauricio Pesutic fue abordada por la crítica principalmente en su calidad de teatro experimental. Según la crítica Luisa Ulibarri, en un ambiente teatral en el que predominan las convenciones, es justamente en el sentido experimental en el que

¹⁴⁹ Además de *Antonio, Nosé, Isidro, Domingo*, al taller lo componen una obra de Juan Radrigán y el tercer grupo es el mismo que el año anterior presentara la experiencia gestual “No +” (“Obra escrita” 22).

¹⁵⁰ De éstas secciones, cuatro llevan el título “Caída de Nosé” (I, IV, VII y X), cinco se titulan “Averiguaciones” (II, V, VIII, XI y XIII) y el resto: “Ventanas” (III), “La llegada” (VI), “El sueño de Isidro” (IX), “El agua-vino” (XII), “La nada” (XIV) y “Restos” (XV).

vale la propuesta de Pesutic (“Antonio, Nosé” 68). En la revista *Ercilla* se destaca el elemento experimental en la medida en que la obra se distancia de la palabra como principal medio de comunicación al reducir el diálogo a un mínimo pues, según el artículo, no hace falta entender la obra en el sentido convencional. Lo anterior da cabida a una búsqueda de nuevos lenguajes en el manejo del espacio y del tiempo.¹⁵¹ Según este artículo, por lo tanto, *Antonio, Nosé, Isidro, Domingo* se centra en el aprovechamiento del espacio, los desplazamientos de los intérpretes y su expresión corporal (“Un trabajo experimental” 43). De la misma manera, el artículo “En un sótano de la UC hay cuatro hombres encerrados” de *Las Últimas Noticias* destaca estos elementos al enfatizar que la propuesta de Pesutic posee un carácter casi coreográfico que cuenta con secuencias de movimientos muy elaboradas y precisas (55).

Por su parte, Juan Andrés Piña también hace énfasis en los recursos ya agotados del teatro realista que llevan al establecimiento de otros medios para llegar al espectador. Según Piña, el mérito de *Antonio, Nosé, Isidro, Domingo* es que abre una brecha que supera el carácter casi criollista representativo del teatro chileno mediante su carácter indirecto y sugerido que conduce a un tono poético y al afán alegórico de su contenido. La crítica de Piña acentúa como un acierto de la propuesta de Pesutic el hecho de no recurrir a la formulación ideológica ya que el tema político no es tocado por los personajes (“Antonio, Nosé” 598). En contraposición, el periodista Italo Passalacqua juzga que la calidad teatral de la obra cede ante el fuerte deseo de denuncia. Agrega que el elemento de denuncia frena y limita lo teatral. Según su criterio, *Antonio, Nosé, Isidro, Domingo* ostenta un lenguaje difícil, lleno de símbolos e imágenes poco claras. Por lo que

¹⁵¹ La nota que publica *El Mercurio* con respecto a la obra también enfatiza el trabajo experimental llevado a cabo en torno al manejo del espacio y el tiempo (“Hoy se estrena” C14).

“en lo netamente teatral produce la sensación de esas obras en las cuales cuesta entender y no cuesta nada bostezar o acomodarse en el asiento, una y mil veces, durante la representación” (Passalacqua, “Antonio, Nosé” 17). Si bien el texto de Italo Passalacqua destaca lo temático sobre la innovación teatral llevada a cabo por Pesutic, el resto de la crítica resalta la experimentación que apunta hacia la evolución que *Antonio, Nosé, Isidro, Domingo* representa dentro de la escena teatral chilena. Asimismo, es importante destacar que la crítica de Passalacqua que aparece en *La Segunda* desestima la obra en base al fuerte contenido de denuncia que según él pretende llevar a cabo. Por su parte, el texto de Piña publicado en la revista *Mensaje*, de postura alternativa al régimen, resalta – además del tono poético, lo ritual, la incertidumbre– la falta de precisión con respecto al contenido político.

Cinema Utopia escrita y dirigida por Ramón Griffiero fue estrenada por el grupo teatral Fin de Siglo en junio de 1985 en la sala El Trolley.¹⁵² Si bien la mayor parte de los asistentes a la función de estreno era gente ligada a la escena artística, según menciona uno de los artículos publicados en *El Mercurio*, la obra logró despertar un importante entusiasmo de público. La noche de su estreno, por ejemplo, hubo gente sentada en el piso de la sala (“Entusiasmo en estreno”). Griffiero sitúa *Cinema Utopia* a finales de la década de 1950 en una antigua sala de cine en la ciudad de Santiago. Los personajes en la platea de este cine acuden a ver el filme “Utopia” que se desarrolla en un ambiente

¹⁵² El trolley es un galpón perteneciente a la ETC cuyas amplias extensiones ofrece diversas posibilidades escénicas. En su momento, la sala se convirtió en el mejor ámbito de teatro experimental, con sus propios códigos de funcionamiento, mantención y público (Piña, “Un espacio” 47). Para un análisis detallado sobre *Cinema Utopia* véase la sección “B. La audiencia de cara consigo misma en *Cinema Utopia*” del cuarto capítulo.

marginal y juvenil parisino de mediados de la década de 1980.¹⁵³ La obra acompaña a los personajes en platea mientras asisten a ver una película por entregas que causa gran intriga y anticipación y poco a poco vamos descubriendo lo que lleva a cada uno de los personajes al cine.¹⁵⁴ La primera entrega de la película muestra al joven chileno Sebastián en su habitación hablando sobre su exilio y expresando sus apuros económicos que podrían resolverse de acceder a representar una escena con el propietario de la habitación. En platea los espectadores reaccionan con desconcierto al observar a una mujer que aparece y desaparece en la ventana de la habitación de Sebastián. Asimismo, discuten el significado del título de la película que para Arturo es andar, “de engaño en engaño” (Griffero, *Cinema* 103). En la siguiente entrega de “Utopia” los espectadores se advierten menos interesados en la función. En la pantalla, Sebastián espera a una mujer que entiende no llegará porque sabe que la están reteniendo y ve por su ventana cómo dos agentes la golpean. Durante la tercera función de “Utopia” Esteban, el amigo latinoamericano de Sebastián, filma una escena en la que actúan éste y el propietario. Mientras tanto, Ella vuelve a aparecer tras la ventana. Sorpresivamente la pantalla se apaga y los espectadores en platea giran sobre su butaca mirando hacia la audiencia presencial en actitud de tomar el rol de los testigos argentinos de una historia que relata Esteban. La reacción de los personajes en platea sorprende, ya que se rehúsan a

¹⁵³ En platea se encuentran: el Acomodador, la Señora, su sobrina Mariana, Arturo, el Señor de los conejos, Estela y el Marinero. Los personajes de la película son: Sebastián (joven exiliado chileno), su amigo Esteban, el Propietario del departamento del primero y Ella (detenida-desaparecida/fantasma).

¹⁵⁴ Por ejemplo, La Señora asiste con la esperanza de volverse a encontrar con su viejo amor y a Arturo le atrae el silencio que le permite pensar.

involucrarse una vez se han convertido en testigos.¹⁵⁵ En escena, Sebastián le reclama al tirano de utopías que se la haya llevado, y en platea se muestran aún más desinteresados en la trama de la película. La última parte de “Utoppia” muestra a Sebastián huyendo de la policía. Una vez se encuentra en su habitación se pega un tiro, se llevan su cuerpo y, mientras tanto, vuelven a aparecer tras la ventana los personajes de platea en actitud de vecinos curiosos. Consecuentemente, Esteban proyecta su propia película y en platea, Mariana –única persona que llega a ver la función– llora desconsolada mientras el Acomodador se pregunta si las cosas algún día cambiarán.

Según el crítico de *El Mercurio* Agustín Letelier, para evaluar la obra de Ramón Griffero no es suficiente el análisis del texto dramático y la consideración de algunas características de su puesta en escena, sino que es vital situar texto y representación en el contexto más amplio que tiene que ver con la aparición de un grupo teatral con características propias, con su propio público y con un espíritu muy específico (“Cinema Utoppia” C15). Asimismo, Juan Andrés Piña señala: “Difícilmente se puede encontrar este año un espectáculo más sugestivo que Cinema Utoppia, porque supone una búsqueda expresiva, de la cual el espectador participa reteniendo el aliento hasta el final” (“Teatro chileno” 371). Por lo que podemos insistir en que si bien temáticamente *Cinema Utoppia* ofrece un rico caudal desde el cual puede analizarse el momento sociopolítico, son los elementos formales los que más resalta la crítica. No obstante, éstos también corroboran al análisis del contexto y, por supuesto, contribuyen al desarrollo de la escena teatral chilena que para este momento atraviesa por un periodo de revisión y cambio.

¹⁵⁵ La Señora no quiere meterse por temor a que le pase lo mismo que a la mujer y Arturo insiste que negará haber visto algo.

Al igual que la mayor parte de la crítica teatral que surge con respecto a *Cinema Utoppia*, Agustín Letelier destaca el uso de los varios espacios escénicos que deviene en una variedad interesante de planos (“Cinema Utoppia” C15; Piña “Un espacio” 47).¹⁵⁶ El texto dramático distingue tres planos escénicos que podrían ampliarse si se considera la extensión de la acción hacia la audiencia que asiste a la representación de *Cinema Utoppia*. Juan Andrés Piña indica para la revista *Apsi* que lo fundamental de la propuesta de Griffiero son las posibilidades que el espacio escénico puede ofrecer al espectador (“Un espacio” 47). Podemos agregar, de esta manera, que los distintos planos facilitan o representan distintos niveles interpretativos. Más allá de que los personajes en platea asisten a ver el rodaje de una película, el uso del espacio y los distintos planos que surgen conducen al aspecto cinematográfico que posee *Cinema Utoppia*. Tras el estreno, la crítica teatral destacó esta característica. El juego de perspectivas que la obra permite, por tanto, es equivalente al montaje cinematográfico y todo ello conduce a una evaluación de la descomposición del sentido unitario de la realidad según las observaciones de Letelier (“Cinema Utoppia” C15). De esta manera, también desestabiliza las nociones clásicas del espacio teatral y contribuye a la evolución formal de este aspecto.

¹⁵⁶ El manejo del espacio no es sólo un elemento formal que se resalta en la presente obra de Ramón Griffiero, sino que es característico de lo que se considera su trilogía compuesta por *Cinema Utoppia*, *El galpón abandonado* y *99 La morgue* todas ellas representadas en la sala El Trolley. Con respecto a ello, Letelier destaca la facilidad con que el público de El Trolley acepta las convenciones propuesta por la producción (“Cinema Utoppia” C15). No obstante, con respecto a la organización técnica del espacio, Juan Andrés Piña advierte, “El riesgo es agotar una fórmula que el público respalda ahora, pero a la cual mañana puede volver la espalda, produciéndose un vacío teatral” (“Teatro chileno” 371).

Por su parte, *Lo que está en el aire* de Carlos Cerda (1942-2001) e ICTUS estrenó el 6 de enero de 1986 bajo la dirección conjunta de Delfina Guzmán y Nissim Sharim.¹⁵⁷ Para el autor, “La obra es una búsqueda para entender nuestra realidad y también a nosotros mismos para luego proceder a su transformación” (“El Ictus mostrará” 29). Se trata de la tercera versión de una historia que Carlos Cerda escribiera en 1982 para radioteatro en Alemania bajo el título “Un tulipán, una piedra, una espada”. Consecuentemente, ICUTS realizó una versión en video titulada “Sexto A, 1965” por lo que la versión teatral es la tercera aproximación al texto (Letelier, “Lo que está en el aire” C10). La obra contó con un exitoso estreno y el apoyo del público que para el 28 de enero seguía agotado las localidades del teatro (Castillo 28). No obstante, luego de que el actor Roberto Parada –quien representaba el papel protagónico de Soto– enfermó, la obra tuvo que ser suspendida (“Ictus prepara nueva versión” 43). Tras los reajustes, la obra vuelve a cartelera en junio con profundas modificaciones ya que el rol que representaba Parada lo asume la codirectora Delfina Guzmán. Según Sharim, dicha modificación requirió de una investigación bastante interesante desde el punto de vista de las reivindicaciones femeninas (“Delfina Guzmán” C13).¹⁵⁸ *Lo que está en el aire* condujo a un interesante

¹⁵⁷ Además de dirigir la puesta en escena, Guzmán y Sharim actúan junto a Roberto Parada, Elsa Poblete, Soledad Henríquez, Roberto Poblete, Hernán Vallejos y Carlos Genovese (“El ictus mostrará” 29). La sección “C. *Lo que está en el aire* y la incomodidad de la audiencia” del cuarto capítulo desarrolla un análisis pormenorizado de la pieza de Cerda e ICTUS.

¹⁵⁸ Nissim Sharim agrega “Siendo la misma obra, es casi nueva. Fue preciso modificar sustancialmente el juego de interacciones, ya que es muy distinto cuando hay un hombre de por medio” (“Delfina Guzmán” C13). Además del cambio de rol entre Parada y Guzmán, Gloria Canales asumió el papel de la hija del protagonista que antes personificaba Guzmán (“Delfina Guzmán” C13). Consecuentemente *Lo que está en el aire* se presentó con éxito de público y crítica en la Segunda Muestra Internacional de Teatro de Montevideo y fueron invitados a participar en el Festival Latino de Nueva York para luego viajar a Washington, Montreal y Toronto a llevar a cabo algunas representaciones (“Lo que está en el aire por el mundo” 2).

muestrario crítico con respecto a la temática abordada así como de los elementos formales que la constituyen.

Lo que está en el aire se divide entre la acción presente y la atemporal en la antesala. En ésta, dos hombres se paran al inicio frente al público hasta producir incomodidad y reaparecen reiteradamente a lo largo de la obra. La trama empieza a desarrollarse a partir de la escena en el aeropuerto en la que Elisa despidió a su padre Soto quien viajará por primera vez a Europa. En el aeropuerto, Soto –profesor de música jubilado– se encuentra a su ex estudiante Farías quien momentos después es llevado amenazado por los dos hombres mientras le encomienda a Soto que avise a su mujer. Las secuencias siguientes dan saltos temporales que van llenando huecos informativos. Soto decide recurrir a Benzi, –también ex estudiante y compañero de Farías– pero la negativa de éste conduce a Soto a pedirle ayuda a Salcedo, otro ex estudiante. En una secuencia de escenas la azafata que había aparecido en la escena del aeropuerto reaparece, y luego Elisa y Benzi llegan a la casa también. Se levanta un acta en la que se indica que nada anormal ocurrió el día previo en el aeropuerto y Soto llega a creer que se está volviendo loco. Vuelven a desarrollarse acciones absurdas en ambos planos, siempre de manera separada hasta el momento en que Soto quiebra la cuarta pared y advierte lo que ocurre en la antesala. En adelante se cuestiona la validez de los interrogatorios, Benzi, Soto y Elisa leen un artículo en el diario en el que se refiere la muerte de Farías como producto de un supuesto enfrentamiento y discuten sobre la verdad y la mentira. La obra concluye con una escena paralela a la del comienzo en la que Elisa y Soto conversan en el aeropuerto.

De manera general, la respuesta crítica destaca la validez testimonial del contenido temático, el trato del tema de los detenidos-desaparecidos que conduce al abordaje de la memoria y el olvido y de la obra como un ejercicio de denuncia hacia los testigos que se convierten en cómplices (“Lo que está en el aire” 31; Piña, “Lo que está en el aire” 162; Labra Araya 66; Castillo 28). Sin embargo, la crítica teatral acogió de manera mucho más enfática las especificidades formales y técnicas de *Lo que está en el aire* por considerar que éstas representan un esfuerzo innovador en la escena teatral contemporánea. Agustín Letelier considera, no obstante, que tras el proceso de recreación colectiva y cambio de énfasis temático del texto, la obra perdió unidad. Opina que la obra ha recibido tanta aprobación y apoyo por el hecho de hacer referencia a hechos dolorosos de la historia chilena actual, pero que ello no debe confundirse con la calidad de la obra, ya que ésta es en realidad débil debido a la dirección colectiva y al hecho de que la llevan a cabo dos de los mismos actores (Letelier, “Lo que está en el aire” C10).¹⁵⁹ De manera similar, Juan Andrés Piña considera que el texto de *Lo que está en el aire* es menor y débil (“Lo que está en el aire” 162). En contraste a los juicios de Letelier y Piña, Luisa Ulibarri considera *Lo que está en el aire* la mejor propuesta de ICTUS en los últimos años por su actualidad, valentía y dramatismo (“Lo que está en el aire” 56).

Contrario al juicio que Juan Andrés Piña externa con respecto al texto de *Lo que está en el aire*, el mismo crítico considera que la obra de Cerda e ICTUS representa una propuesta madura en el plano de la experimentación sobre el escenario ya que implica una búsqueda formal para el teatro que condujo a una realización escénica sugerente y renovadora (“Lo que está en el aire” 162). Entre los elementos más destacados se

¹⁵⁹ Aún cuando Letelier juzga débil la propuesta de ICTUS sí destaca elementos valiosos de la misma. Entre ellos: la música, la ruptura del relato lineal, la mezcla de distintos planos de la realidad y su formato circular (Letelier, “Lo que está en el aire” C10).

encuentra el uso de la música de Gustav Mahler. Para Italo Passalacqua el hecho de que ésta se escuche poderosamente y deje que el público deduzca lo que los personajes dicen sólo en base a sus gestos conduce a, “Un efecto buscado para crear en el espectador impaciencia, incomunicación, sensación de caos” (“Montaje inteligente” 24).¹⁶⁰ Asimismo, Andrés Castillo de la revista *Análisis* subraya que por medio de los efectos musicales y sonoros del montaje, los directores logran desdibujar deliberadamente a los personajes (28). Si bien la clasificación de obra cinematográfica con respecto a *Cinema Utoppia* es bastante evidente, la crítica –aunque no ahonde en lo que lo constituye– también distingue elementos cinematográficos en *Lo que está en el aire*. Por ejemplo, Passalacqua distingue los rasgos cinematográficos mediante el ritmo ágil que alcanza la pieza (“Montaje inteligente” 24), mientras que Castillo enfatiza que su naturaleza fílmica acentúa las visiones oníricas del personaje protagónico (28). Otros elementos técnicos que la crítica enfatiza sobre esta producción son la luz y la austeridad en la escenografía. Todos los elementos anteriormente señalados contribuyen a que la palabra no sea el soporte fundamental de *Lo que está en el aire*, y además coadyuvan a que sea la atmósfera opresiva y el universo absurdo en que se desenvuelven los personajes lo que golpea al espectador (Piña, “Lo que está en el aire” 162).

El recorrido que provee el presente capítulo sirve como síntesis de una experiencia teatral en particular: la del crítico teatral en prensa ante la propuesta artística que lo lleva a constituirse en un tipo de audiencia particular. Asimismo, permite advertir ciertas constantes del teatro gestado durante los años de dictadura militar en la capital chilena como antesala a las especificidades que se analizarán en detalle en los próximos

¹⁶⁰ De manera similar, Delfina Guzmán asegura que, “esta obra es nerviosa, intranquila e intranquilizante. Es un poco rara” (Carvajal C12).

capítulos, pero que, a su vez, son instancias palpables del recorrido teórico-contextual que el capítulo anterior desarrolla. El presente anhela patentizar el cúmulo de cambios que la instauración de un gobierno militar trajo consigo a la sociedad chilena a partir de 1973. En concreto, importa destacar la concepción de mundo autoritaria que condujo a una reestructuración del ámbito cultural y comunicacional que afectó el panorama de la producción artística, así como el desarrollo de la crítica literaria y teatral. Finalmente, el recorrido de la escena teatral santiaguina llevado a cabo por medio de la crítica en prensa brinda un muestrario de las propuestas temáticas, así como de las formales y técnicas del teatro bajo dictadura. Lo anterior enfatiza la captación de las directrices y las valoraciones del teatro chileno contemporáneo en tanto expresión artístico-cultural en continuo desarrollo y de incidencia en el plano sociopolítico del momento por medio de ámbitos comunicacionales de amplia y rápida difusión como lo son los diarios y revistas que informan las páginas anteriores.

Capítulo III. La inclusión de la audiencia en la producción teatral de los primeros años de dictadura militar en Chile: 1973-1983

J.R.: (*Señalando al público*). Oh, that is a window.

Jorge Vega, Guillermo de la Parra y Jorge Pardo, *Baño a baño*

When the theater is limited to the socially possible, it is confined by the same forces that limit society.

Joseph Chaikin, *The Presence of the Actor*

[Performance] conjures up and makes visible not just the live but the powerful army of the always already living. The power of seeing through performance is the recognition that we've seen it all before – the fantasies that shape our sense of self, of community, that organize our scenarios of interaction, conflict, and resolution. [...] Performance, be it artistic or political, accomplishes a moment of revisualization.

Diana Taylor, *The Archive and the Repertoire*

El presente capítulo se propone llevar a cabo un análisis de piezas teatrales representadas durante el periodo dictatorial con el fin de reiterar la tesis general del proyecto según la cual las transgresiones que las piezas presentan con respecto a la función de la audiencia durante el evento teatral se corrobora con la insistencia de transgresiones paralelas de parte de la ciudadanía en relación al acontecer sociopolítico. Por lo que el proyecto mantiene que las circunstancias del contexto de dictadura en Chile guarda una relación directa con el cambio de paradigmas en la escena teatral y, por ende, con la reconfiguración del papel y la función de la audiencia. Esta idea, además, ratifica el análisis del contexto social dentro del paradigma teatral que se señaló en el primer capítulo. Una de las transformaciones más perceptibles es la evolución del rol de la

audiencia que se ve continuamente involucrada en la propuesta estética a nivel temático, formal y técnico.

Puesto que se mantiene la inexorable interrelación entre producto artístico-cultural y su contexto sociopolítico, es importante establecer que durante el periodo que nos ocupa, el teatro genera un discurso alternativo al modelo cultural autoritario y los practicantes del teatro lo conciben capaz de modificar la conducta de los miembros de una colectividad (Cánovas, *Lihn, Zurita* 95-96).¹⁶¹ El cambio de concepción de las audiencias teatrales representa una negociación espacial y funcional que se espera extrapolar al plano sociopolítico. Para Jacques Rancière todo estudio o teorización sobre la audiencia requiere de una aproximación a la relación entre arte y política puesto que el ámbito político se organiza en base al paradigma teatral (*The Emancipated Spectator* 2). Éste desarrolla la relación entre los que ocupan el espacio: “La política se representa a sí misma en el paradigma teatral en base a la relación del escenario y la audiencia, en el significado producido por la corporeidad del actor, en el juego de proximidad o distancia” (Rancière, *The Politics of Aesthetics* 17, traducción mía).¹⁶² La división entre los espacios señalados por Rancière implica una transacción en el escenario teatral que en el momento de efectuarse se torna una transacción social y política llevada a cabo entre quienes ocupan el escenario y la comunidad de espectadores.

¹⁶¹ Si bien las aseveraciones de Rodrigo Cánovas se refieren al teatro profesional independiente – a los grupos ICTUS, Imagen, La Feria y Taller de Investigación Teatral (TIT)– se podría argüir en que salvo el teatro directamente comercial, la producción del periodo se instaura como un discurso alternativo que busca incidir en el comportamiento de su audiencia.

¹⁶² Jacques Rancière: “Politics plays itself out in the theatrical paradigm as the relationship between the stage and the audience, as meaning produced by the actor’s body, as games of proximity or distance” (*The Politics of Aesthetics* 17).

El curso que sigue el régimen dictatorial y sus especificidades propician un análisis con delimitaciones temporales, por lo que el presente capítulo examina el cambio en la concepción de las audiencias en la producción teatral estrenada a partir de la instauración del gobierno militar y hasta 1983, año determinante en el que se desarrollaron las primeras protestas masivas, con el fin de reafirmar la incidencia del escenario sociopolítico en el teatral y viceversa. Las obras *Hojas de Parra* (1977), *Baño a baño* (1978) y *Retablo fúnebre para lobos y corderos (dos monólogos y un diálogo)* (1981) ostentan de manera diversa una evolución en relación a la función de su audiencia al apelar y dirigirse a ella a través de una variedad de acercamientos temáticos y por medio de elementos e innovaciones formales a fin de establecer una relación más directa. De esta manera, insisto, se busca extrapolar la experiencia de la audiencia en el ámbito teatral al ámbito social.

A. La escena teatral chilena: 1973-1983

El primer capítulo desarrolló un recuento que enfatizaba la producción teatral chilena a lo largo de distintas instancias del siglo XX. No obstante, conviene enfatizar algunas particularidades que distinguen al periodo que aquí nos ocupa.¹⁶³ 1973 marca el punto de partida para poner en marcha lo que el Estado militar concibe como una tarea moral. La nueva moral logra afirmarse mediante edictos que prohíben, cierran, censuran y condenan cualquier muestra de actitud considerada beligerante con respecto al nuevo sistema político (Constable y Valenzuela 19). René Jara juzga al paradigma autoritario instaurado como uno exclusivo y ciego que se basa en la práctica o táctica política del

¹⁶³ La información detallada en torno a autores y/o grupos de teatro que son constitutivos para éste y el próximo capítulo se desglosará junto al análisis de la obra teatral conforme avanza el análisis.

castigo para ejercer el poder. De esta manera, la normatividad que el sistema impone se logra gracias al disciplinamiento que actúa por medio de la sospecha y el cálculo, de la observación jerárquica y de la investigación (Jara 30-35). La exclusividad de un discurso –el oficialista– fomenta una idea de lo nacional y de lo que a partir de ese momento constituye la normalidad y la cotidianidad. En estas condiciones Giselle Munizaga y Carlos Ochsenius insisten en que: “la realidad nacional se convierte, por y a través del discurso en un ‘espectáculo’ totalizante destinado a ser ‘contemplado’, gozado o sufrido, por la sociedad toda” (68). El espectáculo discursivo, por su parte, es un llamado a escena para todos los chilenos (Munizaga y Ochsenius 71). El nuevo orden sociopolítico como espectáculo y como un llamado a escena no implica, sin embargo, la negociación espacial y funcional que Rancière señala ni la que advertimos en el teatro que se analizará a continuación, sino que es un llamado a ocupar puestos y funciones predeterminadas en las que se espera una actitud pasiva por parte de la ciudadanía-audiencia.

Las propuestas teatrales aquí estudiadas, así como otras manifestaciones artísticas posteriores al golpe de Estado, se arrojan la tarea de hacer visible el entramado sociopolítico como espectáculo, a la vez que fomentan la activación de su audiencia. De manera general,

Durante los 18 años, los márgenes, espacios y lenguajes creativos, se movieron y dialogaron en esa sutil trama que desafía a la tragedia, y permitió un desarrollo cultural que –aunque desamparado de las autoridades de la institucionalidad oficial– logró romper el cerco, desplazar los soportes, borrar las fronteras entre los géneros, y recrear el paisaje y la cultura chilena, desde esa magnífica perspectiva de la

catástrofe que por alguna razón, anticipó cierta grandiosidad. (Ulibarri, “Nuevos márgenes” 37)

No obstante, antes de representar un espacio de ruptura, develación y reconfiguración, el teatro, como toda institución cultural e intelectual fue violentado y desarticulado por el Estado. En los años próximos al golpe de Estado se evidencia una desintegración de grupos y compañías teatrales por distintas causas como la autodisolución, cierre por decreto oficial en el caso de los teatros subvencionados o por la disgregación como consecuencia de la represión sufrida de algunos miembros o la partida al exilio (Hurtado, “Transformaciones y rupturas” 77). Otros factores que afectaron el estado del teatro chileno fueron los ataques dirigidos hacia las instituciones universitarias. Éstas se vieron ocupadas militarmente, programas enteros desaparecieron y se estableció una guerra a la intelectualidad. Uno de los casos de persecución dirigida directamente al teatro luego de la instauración del gobierno militar lo personifica el grupo El Aleph cuyos miembros fueron encarcelados en noviembre de 1974 durante dos años en tres campos de concentración, pasaron por varias sesiones de tortura y sufrieron la desaparición de Juan McCleod (Rojo, *Muerte y resurrección* 29).¹⁶⁴

¹⁶⁴ Según Oscar Castro –dramaturgo, actor y director del colectivo– su grupo siempre había llevado a cabo teatro político, por lo que en marzo de 1974 se dieron a la tarea de recopilar material proveniente de la *Biblia*, *El Principito* y Cervantes para construir la obra *Y al principio existía la vida...* El estreno fue cuidadosamente planeado y fueron invitadas casi todas las embajadas y el grupo recibió la asistencia de los agregados culturales. La obra fue estrenada en octubre y el grupo fue encarcelado al siguiente mes. Luego del estreno, la obra empezó a ser reconocida y esto condujo al encarcelamiento de los miembros. El conjunto continuó llevando a cabo representaciones en los campos de concentración. Según señalan los miembros de El Aleph, en los campos de concentración donde estuvieron –Tres Álamos, Ritoque y Puchuncaví– ya había actividad teatral antes de su llegada. Entre las obras que ellos estrenaron ahí se encuentran: *El proceso de Lúculus* y *El señor Puntilla y su criado Matti* de Brecht, una *Antígona*, *La casa de Bernarda Alba* de García Lorca, *Marat-Sade* de Weiss, *Ubu rey* de Jarry, *Historia del zoo* de Albee, más otras de El Aleph y del mismo Castro (Rojo, *Muerte y resurrección* 30-32).

María de la Luz Hurtado distingue dos niveles de ruptura en los lenguajes teatrales a partir de 1973. Por un lado, indica que ya no es posible mantener el lenguaje confrontacional explícito, de caracterización grotesca del antagonista y de exaltación de un proyecto político revolucionario. A su vez, es evidente la recuperación del teatro de tradición aristotélico, de la fundamentación psicológico-social de los personajes y del lenguaje costumbrista, entre otros. Del teatro posterior a 1968 el actual rescata el teatro de grupo (Hurtado, “Transformaciones y rupturas” 80-81). Todo lo anterior conduce a lo que se denominó el “apagón cultural” como mecanismo que explica los efectos inmediatos que el golpe de Estado produjo en las artes (Boyle, *Chilean Theater* 51).

Sin embargo, Hurtado señala que para 1974 ya había aparecido el germen de las formas teatrales que se desarrollarían y cobrarían fuerza en los próximos años. Entre ellos sobresale:

El teatro que encuentra la mejor ecuación es aquel que, asentado en elementos sólidos de la cultura teatral pre-68 como lenguaje (el realismo costumbrista principalmente), y en los desarrollos de forma organizativa y de creación post-68 (el teatro de grupo y la creación colectiva), genera un segundo nivel de sentido a partir de la complicidad y juego de interpretaciones con el público dispuesto a ello, activando las claves operantes en ese aquí-y-ahora específico. Así, aunque de otra manera, se repite la experiencia 68-73 de un teatro en activo diálogo escenario-público, que valoriza la experiencia ritual y catártica que ese contacto

permite, más allá de la novedad informativa que el espectáculo entregue.¹⁶⁵ (Hurtado, “Transformaciones y rupturas” 79)

La cita anterior enfatiza la importancia conferida a la relación cómplice entre la obra y su público, relación asequible dado el código cultural que ambos comparten y que posibilita el diálogo. No obstante, mi lectura en torno a la configuración de nuevos paradigmas en la relación con las audiencias teatrales además de señalar el reconocimiento temático por parte de obra y audiencia y del mecanismo de trabajo/creación también advierte una reconfiguración de los roles o funciones de los distintos partícipes del acto teatral en el momento de la puesta en escena. Es decir, las audiencias son llamadas a abandonar su rol históricamente pasivo para adoptar uno activo-partícipe durante el evento teatral que le permita reconocer su actual estado o función en la configuración sociopolítica del escenario más amplio. De esta manera se enfatiza la teatralidad en el espectáculo social y su develamiento da pie o abre una brecha para la negociación espacial y funcional de las audiencias tanto en el ámbito teatral como en el social. Éstas pasan de ser audiencias pasivas en ambos casos a actores activos.

Grinor Rojo subraya que hacia finales de 1975 o principios de 1976 empiezan a aparecer señales que anticipan un repunte de las condiciones subjetivas en la sociedad chilena,

¹⁶⁵ Este teatro suele ser de carácter testimonial o basado en hechos investigados por los creadores. El apego a la realidad y disidencia hacia la visión oficial es la manera en que legitiman la autenticidad del relato. Entre las obras de estas tendencias se encuentran *Tres Marías y una Rosa* (1979) de David Benavente y TIT, *El último tren* (1978) de Gustavo Meza y grupo Imagen, *Los payasos de la esperanza* (1977) de TIT y *¿Cuántos años tiene un día?* (1978) de Sergio Vodanovic e ICTUS. Temáticamente, este teatro alude a la ruptura de un mundo social, familiar y/o laboral, producido por algún hecho inexplicable de orden telúrico o de una autoridad omnipresente e inapelable que quiebra a los afectados en todo sentido (Hurtado, “Transformaciones y rupturas” 79). La obra *Pedro, Juan y Diego* (1976) de David Benavente e ICTUS también es representativa de este estilo.

Poco a poco se va sintiendo la urgencia de asumir la realidad del país en el marco de las circunstancias históricas actuales y de definir de esa manera los métodos que hacen factible una actuación lúcida en contra del régimen. [...] El teatro es una de las artes que primero y con más energía responden al nuevo clima de cuestionamiento, reactivación y (hasta cierto punto, al menos) recuperación cultural. (Rojo, *Muerte y resurrección* 42-43)

En concordancia con lo anterior, Catherine Boyle señala que a finales de los años setenta ya hay cierto acuerdo entre audiencias y autores o grupos teatrales sobre el rol que este ejercicio debía ocupar para develar los efectos sociológicos y psicológicos del Estado dictatorial (*Chilean Theater* 61). En esta instancia de rearticulación del teatro chileno a partir de la instauración del gobierno militar de Augusto Pinochet, propongo una lectura de piezas teatrales que considero clave con respecto a los cambios en torno al paradigma de las audiencias teatrales. La selección parte con un análisis de *Hojas de Parra* estrenada en 1977, le sigue *Baño a baño* de 1978 y culmina con *Retablo fúnebre para lobos y corderos* cuyo estreno se efectuó en 1981 antes del inicio de las protestas masivas de 1983, pero con posterioridad al plebiscito de 1980 que inaugurara una nueva Constitución chilena. Este plebiscito marca un nuevo fracaso con respecto a las expectativas de redemocratización (Vidal, *Dictadura militar* 13).¹⁶⁶ Como consecuencia, además de entrar en vigor la nueva Constitución, el 11 de marzo de 1981 Pinochet asumió la presidencia de Chile por un periodo de ocho años más (Constable y Valenzuela

¹⁶⁶ Los resultados del plebiscito señalan que 67% de 6.2 millones de votantes habían optado por la institución de la nueva Constitución. Constable y Valenzuela señalan el carácter masivo e hiperbólico de la propaganda que el Gobierno llevó a cabo para este fin –en ella se incitaba a votar por el “sí” a fin de garantizar la libertad en contraposición al caos y la tiranía que según ellos suponía el comunismo– así como algunas irregularidades documentadas en torno al día de la elección (72).

73). Las obras de teatro analizadas a continuación surgen de este contexto y se instauran como una medida que comenta, cuestiona y desmantela la visión autoritaria imperante.

B. *Hojas de Parra, salto mortal en un acto y el ejercicio del ensayo*

La obra de José Manuel Salcedo (1940) y Jaime Vadell (1940), con textos del poeta Nicanor Parra, fue estrenada oficialmente el 24 de febrero de 1977 por la compañía La Feria. Así como el caso de violencia y censura dirigidas hacia el grupo El Aleph, el caso de *Hojas de Parra* también es paradigmático. La obra fue cancelada por las autoridades y el local fue clausurado por supuestas causas de higiene y mantenimiento. Consiguientemente, el Teatro-carpa en el que llevaban a cabo las representaciones fue incendiado.¹⁶⁷ Como se mencionó en el capítulo previo, suele señalarse la crítica que apareció en el diario oficialista *La Segunda*, en la que se denunciaba a la obra por su marcado contenido político, como catalizador de los eventos. Oscar Lepeley juzga los actos en contra de la obra y del grupo La Feria como uno de los más impactantes actos de fuerza que se cometieron para acallar la disidencia en el terreno de lo teatral (Lepeley, “Avatares del teatro” 118).

El grupo teatral La Feria tiene su origen de la escisión del grupo ICTUS luego del montaje de *Pedro, Juan y Diego* en 1976 a raíz de las objeciones que Jaime Vadell y José Manuel Salcedo pusieron al psicologismo de dicha obra. Los fundadores de La Feria abogaban por una conexión mejor perfilada de lo nacional-popular en el teatro por medio de un materialismo filosófico de raigambre brechtiano (Vidal, *Dictadura militar* 66). Los

¹⁶⁷ Las razones oficiales de la cancelación fueron abordadas en la sección “1. Valorizaciones temáticas en la producción teatral y su impacto en el contexto sociopolítico del momento” del capítulo anterior. Nunca se pudo probar quiénes causaron el incendio, pero las evidencias sugieren que fueron manos adictas al régimen o agentes del Estado (Lepeley, “Tanteando los límites” 136).

integrantes de La Feria postulan a las clases populares como los protagonistas centrales del cambio social y si bien coinciden con el grupo ICTUS en el uso de la experiencia cotidiana como materia prima de la creación teatral, rechazan la elaboración de esa experiencia con postulados psicologistas de cuño existencial y psicoanalista. De la misma manera rechazan la orientación exclusiva del espectáculo a sectores pudientes. No obstante, ambos grupos comparten una sobrevaloración de la contingencia social como materia prima de su arte (Vidal, “Cultura nacional” 65). En términos generales, a La Feria se le reconoce como,

[...] uno de los dos polos del movimiento teatral de 1976-1980 por su voluntad de ruptura animada por una ideología artística alternativa, y por la experimentación que la polémica generó entre ambos grupos. [...] La Feria logra una definición más sobria de la misión social del teatro: al no poder competir con la masividad de la televisión, el teatro debe concentrarse en *problematizar para su público el sentido político que se oculta tras las rutinas de su cotidianidad*. (Vidal, *Dictadura militar* 66-68, énfasis mío)

Debido a lo anterior, La Feria logra afianzarse durante el periodo dictatorial chileno como uno de los grupos más representativos en el sector de teatro independiente.

Hojas de Parra, salto mortal en un acto representa para este proyecto una instancia clave al distanciarse de una parte de la producción teatral contemporánea que apela a las audiencias por medio de un reconocimiento e identificación mayormente en el marco de lo temático,¹⁶⁸ pero que no necesariamente conducen a una teorización

¹⁶⁸ Me refiero a obras como *Pedro, Juan y Diego* (1976) de David Benavente e ICUS y *Los payasos de la esperanza* (1977) de Mauricio Pesutic, Raúl Osorio y el TIT.

fructífera con respecto a una reconfiguración en torno a las funciones de la audiencia. Si bien *Hojas de Parra* apela fuertemente a la complicidad de su audiencia afianzándose en el código cultural compartido, innova en cuanto a la manera en que el contenido temático es presentado. La puesta en escena se vale de técnicas teatrales que no sólo posibilitan un complejo manejo de la variedad temática, sino que constituyen por sí mismas materia de análisis que supera lo meramente temático para anclarse como postulados que ponen en tela de juicio, cuestionan, reorientan y reordenan los parámetros y postulados teatrales establecidos y, por extensión, los sociopolíticos. Por lo que mi análisis en torno a *Hojas de Parra* sostiene que el evento teatral que encarna se reconoce como evento social en tanto que se postula como un mecanismo que, dentro del espacio de lo teatral, se propone exponer y retar los parámetros preestablecidos. Además del reconocimiento contextual proveniente de las referencias temáticas, lo anterior se logra a través de diversos mecanismos. Entre ellos: de una lectura crítica en torno a lo artístico y al ejercicio del ensayo; de la complejización del espectáculo como evento creado y manipulado; y de la desestabilización de los roles personales y de las delimitaciones espaciales. Estos mecanismos se dirigen en pos de una rearticulación sociopolítica de las audiencias mediada por el evento teatral.

1. El estado del quehacer artístico y el ejercicio del ensayo

La acción de *Hojas de Parra* transcurre en la carpa del Gran Circo La Feria en la que se están llevando a cabo los ensayos para un espectáculo circense.¹⁶⁹ Además del personal del circo, también acuden a escena dos obreros que trabajan para el cementerio

¹⁶⁹ *Hojas de Parra, salto mortal en un acto* permanece inédita. Para el presente estudio se ha utilizado el manuscrito conservado en el archivo de la biblioteca de la Pontificia Universidad Católica de Chile, campus San Joaquín.

de al lado. Éstos, atareados ante la reciente demanda, van incrustando cruces blancas en el suelo a lo largo de la función hasta invadir gran parte del espacio. Asimismo, arriba a la carpa un Hombre que busca un local para llevar a cabo una proclamación del candidato “Nadie” a la Presidencia de la República y cuya candidatura representa una coalición entre la derecha e izquierda. A pesar de la peligrosidad que el evento supone, el Hombre alquila la carpa y al personal en calidad de manifestantes. En lo que sigue se alternan los ensayos del espectáculo circense y otros eventos –un cortejo fúnebre, ventas clandestinas, un banquete para la asociación de poetas, una romería al cementerio– que también ocupan el espacio de la carpa y al personal del circo. Se suman a la representación un contrabandista y un mendigo, representantes de dos sectores que el sistema económico imperante ha desplazado. Pronto a terminar el espectáculo, suena un disparo, el mendigo cae muerto, el ensayo termina y *Hojas de Parra* concluye con un brindis al que asisten todos los personajes vestidos de calle. El brindis es por el día de mañana y lo dirige el Empresario: “Yo levanto la copa / Por ese día que no llega nunca / Pero que es lo único / De lo que realmente disponemos” (Salcedo y Vadell 20).

La locución latina “Panem et circenses” –Pan y circo– usada en la antigua Roma para referirse a los mecanismos estatales por medio de los cuales las autoridades buscan distraer a la población a fin de que no preste atención y se mantenga al margen del acontecer político funciona como subtexto de esta obra. En *Hojas de Parra*, José Manuel Salcedo y Jaime Vadell hacen visible este mecanismo y desmantelan la armazón política para justamente no permanecer al margen. En primera instancia, el análisis en torno a lo artístico –sintetizado en la obra por medio del arte circense– y del ejercicio del ensayo empieza a dilucidar la situación. El circo no cuenta con el mismo estatus de otras

manifestaciones artísticas, pero en *Hojas de Parra* el circo ocupa el espacio de lo teatral y, por tanto, de lo artístico al reunir originalidad, creatividad y entretenimiento. La función del director teatral en el Gran Circo La Feria la desempeña el personaje del Empresario quien guía los ensayos y acompaña, a manera de narrador-interpreté, las distintas instancias del espectáculo.¹⁷⁰

Como evento artístico-creativo el espectáculo circense que constituye *Hojas de Parra* –si bien se trata de un ensayo– se ve reiteradamente intervenido y coartado por instancias ajenas al funcionamiento habitual de un circo. Pese a que las intervenciones exteriores interrumpen el flujo normal del espectáculo y los ensayos circenses, no así a la obra teatral en su conjunto, puesto que ambos elementos se complementan en el plano de lo temático y trabajan en unísono para apelar al trasfondo cultural compartido entre evento teatral y audiencia presencial. Por ejemplo, las atracciones de la actual temporada de 1977 del Gran Circo La Feria incluyen: el Malabarista XXX; el Verdugo Imaginario; el Trapecista XXX; Hamlet, Príncipe de Dinamarca; el Hombre más Hambriento del Mundo; el Equilibrista XXX; el Fantasma que recorre Europa; y el Cesante Fortuito, entre otros (Salcedo y Vadell 1). Oscar Lepeley anota que las atracciones del circo aluden a fenómenos reconocibles del contexto chileno del momento como el desempleo, el hambre, la ideología política perseguida, el exilio, así como al responsable de estas circunstancias (“Tanteando los límites” 137). Por su parte, la presencia interruptora del Contrabandista también señala algunos de los problemas referidos. Éste entra con una enorme maleta y coloca su mercadería sobre las cruces blancas (Salcedo y Vadell 9). Este

¹⁷⁰ Llama la atención que dentro del espectáculo el grupo circense se identifique como La Feria, cuyo nombre coincide con la compañía teatral de Salcedo y Vadell. Esta identificación conlleva una autoreferencia y de alguna manera esta identificación acentúa la propiedad del discurso de la obra.

personaje arriba al lugar de la acción con el fin de vender y cobrar por ventas anteriores. Su intervención conduce a una crítica del modelo económico instaurado por el Estado a partir de la instauración del régimen de Augusto Pinochet, “Claro, no ve que ahora todo el mundo puede traer cualquier cosa... así es que yo obligado a vender estos artículos que no los vende nadie más porque es muy peligroso... Por eso se ha perdido interés en estos artículos... Incluso se ha perdido interés en fabricarlos... muchas de estas fábricas ya cerraron ya...” (Salcedo y Vadell 10-11). El contrabandista vende productos nacionales, pero frente a la libre importación de artículos de consumo, la industria nacional no se encuentra en condiciones para hacerle frente a esta competencia. Los productos que él vende han pasado de ser artículos tradicionales de consumo a rarezas exóticas (Lepeley, “Tanteando los límites” 142). La imposibilidad de competencia lleva al cierre de fábricas nacionales y por extensión a la cesantía.¹⁷¹ La interrupción del Contrabandista y las atracciones del circo crean uno de los paralelos entre obra teatral y realidad circundante para la audiencia.

Al paralelismo anterior se suma la interrupción inicial del ensayo: la del Hombre que pretende alquilar la carpa y al personal del circo para llevar a cabo una proclamación política. Por un lado, la mención del evento preocupa al Empresario, “¡Cómo se le ocurre proponerme semejante huevada, hombre! [...] No sabe Ud. lo que es el receso político? [...] Puta, nos van a cagar, nos van a cagar, nos van a cagar...” (Salcedo y Vadell 3). El receso de toda actividad de carácter político dictado por el Estado hace de este acto algo prohibido (Lepeley, “Tanteando los límites” 137). De esta manera, la obra aborda otra referencia de suma actualidad para la audiencia. Según Lepeley, la marcada ironía del

¹⁷¹ La obra *Carrascal 4000: Una calle* (1980), de Fernando Gallardo, así como las ya mencionadas *Los payasos de la esperanza*, *Tres Marías y una Rosa* y *Pedro, Juan y Diego* también exploran distintas facetas de esta problemática.

discurso del Hombre sobre el candidato Nadie a la presidencia estadounidense lo convierte en una declaración altamente acusatoria del gobierno militar actual. La ironía permite denunciar, acusar y parodiar al gobierno de facto conforme el espectador va decodificando el sentido de dicha ironía (Lepeley “Tanteando los límites” 140). El hecho de que Nadie represente una coalición de ambos extremos políticos igualmente resulta irónico y el personal del circo se encarga de reforzar esta noción al colgar un lienzo con la proclama “La izquierda y la derecha unidas jamás serán vencidas” (Salcedo y Vadell 4). Entre las proclamas del discurso del Hombre destacan:

Nuestra confianza en Nadie es absoluta / Nadie rebajará los impuestos /
Nadie degollará la burocracia / Nadie le pondrá coto al abuso / Nadie le
pondrá fin a la inflación / Nadie reducirá los gastos públicos [...] Nadie
respetará nuestros derechos / [...] / Nadie nos librerá del consumismo /
[...] / ¿Quién es el abanderado del pueblo? / Nadie / ¿Quién es el campeón
de los humildes? / Nadie / ¿Nuestra primera y última esperanza? / Nadie /
¿Nuestra razón de ser en el mundo? / Nadie / [...] / ¿El faisán de la paz / el
plafagonio de la Democracia? / Nadie / Entonces todos a votar por Nadie.
(Salcedo y Vadell 4-5)

Ya se ha mencionado que durante el periodo dictatorial, particularmente durante los primeros años, asistir al teatro de alguna manera suplía la necesidad de formar parte de una colectividad y era, al mismo tiempo, una proclama política. Por lo tanto, para la audiencia que asistiera a la función de *Hojas de Parra* las proclamas del Hombre con respecto al candidato Nadie localiza y actualiza la obra al representar un vínculo a la realidad circundante. Seguramente de la misma manera lo fue para el crítico del diario *La*

Segunda cuyo artículo despuntó la controversia en torno al contenido político de la obra y los subsecuentes problemas entre ésta y las autoridades.

En *Hojas de Parra*, por lo tanto, el espacio creativo-artístico es intervenido por distintas instancias que interrumpen su funcionamiento normal. Asimismo, y recordando la lista de atracciones del Gran Circo La Feria, es importante notar que el Malabarista, el Trapecista y el Equilibrista manejan destrezas que tienen que ver con la coordinación, el equilibrio, la precisión, la flexibilidad, la fuerza, la disciplina y el peligro. El Empresario presenta y comenta el espectáculo del Equilibrista: “El joven equilibrista XX[X] es un magnífico exponente de la cuerda floja. Lo que no es raro, ya que ésta es una especialidad que ha alcanzado un alto grado de desarrollo en nuestro país” (Salcedo y Vadell 9). La destreza del equilibrio al estar en la cuerda floja puede extrapolarse a varias instancias de la cotidianidad chilena del momento, pero igualmente dilucida el estado del quehacer creativo-artístico, que en este caso debe soportar intervenciones y establecer relaciones comerciales paralelas para sobrevivir, ya que según el personaje del Mendigo, a la carpa no asiste nadie (Salcedo y Vadell 10). El fracaso de audiencia del Gran Circo La Feria contrasta con el éxito de público de *Hojas de Parra* que luego de haber presentado funciones por sólo una semana y media fue vista por más de seis mil personas. Este hecho, según señala Catherine Boyle, cobra relevancia al constituir un peligro a ojos de las autoridades para quienes el teatro no representaba un problema o amenaza siempre y cuando el número de asistentes fuera pequeño e irrelevante en el marco de lo político (“From Resistance” 211).¹⁷² Desde esta óptica, la actividad artística se encuentra en la

¹⁷² Luisa Ulibarri también hace notar que durante los primeros años del régimen militar la cultura no parecía estar entre las preocupaciones del nuevo status quo. Sin embargo, éxitos como el de *Tres Marías y una Rosa* empezaron a originar preocupación en los servicios de inteligencia. En estos casos no suele sugerirse acción represiva en contra de estas actividades ya que el público no

cuerda floja durante el periodo dictatorial al ser susceptible a los designios del poder que la coartan.

El comentario del Mendigo con respecto a la asistencia conduce a un examen de las audiencias tanto del Gran Circo La Feria como del evento teatral que representa *Hojas de Parra*, así como de la naturaleza del espectáculo al que las audiencias del segundo asisten: un ensayo. Tomando en cuenta el performance general, se trata de una audiencia presente-ausente. Por un lado, el Empresario y demás empleados del circo no llevan a cabo una representación de su espectáculo como un producto acabado, sino que se trata de ensayos –ensayos constantemente interrumpidos, además–. Éstos se llevan a cabo teniendo en cuenta al público que en su momento asistiría a ver las funciones del circo. A un principio el Empresario se nota renuente a interrumpir el ensayo ya que según él, “el ensayo es sagrado. No ve que si las cosas no salen bien, después el público no viene y uno vive del público. [...] La función está anunciada, señor, esto no es chacota. Siempre la gente cree que estas cosas de los artistas son chacota. Y no son chacota, son tan serias como cualquier otra” (Salcedo y Vadell 2). El Empresario por un lado defiende la seriedad del evento artístico, pero por otro, conforme avanza la función queda claro que permite reiteradas interferencias externas si éstas son económicamente atractivas. No obstante, el Empresario defiende el derecho del público de ver una función de calidad y esto se logra por medio del ensayo. El hecho de que el personal del Gran Circo La Feria lleve a cabo ensayos a lo largo de *Hojas de Parra* implica que sus representaciones-ensayos se realizan sin la presencia de una audiencia. A pesar de ello, las indicaciones pormenorizadas de las atracciones circenses y explicaciones sí se dirigen hacia una

llegaba a ser masivo y la persecución en su contra tendría el efecto no deseado de despertar interés nacional e internacional en la obra y sus realizadores (Ulibarri “Nuevos márgenes” 33).

audiencia que para los fines de quienes ensayan es una audiencia ausente pero presente en tanto el concepto o la noción de ésta que guía sus actos. La reincidencia del ensayo luego de cada interrupción también le confiere un sentido ritualista a la obra. Al final de *Hojas de Parra* el Empresario indica, “Ya, se acabó el ensayo... por hoy se acabó el ensayo, seguimos mañana. Por hoy quedamos hasta aquí... Yo no puedo seguir tratando de sacar esto adelante entre puros muertos y payasos irresponsables. ¡Ya! Se acabó el ensayo, mañana seguiremos, se acabó el ensayo” (Salcedo y Vadell 20). El ensayo, así como las interrupciones y transacciones monetarias que éstas traen consigo, se seguirá repitiendo mañana tras mañana.¹⁷³ Además, no podemos dejar de mencionar la clara referencia a las muertes y desapariciones acarreadas por el gobierno militar tras la mención de los muertos y la constante incrustación de cruces blancas.

La audiencia presencial de *Hojas de Parra* observa un ensayo interrumpido e interferido.¹⁷⁴ Es decir, se encuentra frente a un producto que se refiere a sí mismo como un ensayo, como un producto no acabado y en proceso de constituirse frente a ella. Este hecho implica la ruptura de la imagen del teatro como representación perfecta o espejo de una realidad finita y particular. La experiencia de la audiencia de *Hojas de Parra* se aleja de la ilusión creada por el teatro realista. Éste requiere que el espectador asuma y acepte que lo que está presenciando se lleva a cabo en un tiempo y espacio ajeno que no corresponde al escenario mismo (Surtz 11). En contraposición, la propuesta de Salcedo y

¹⁷³ La repetición del ensayo prometida para el día de mañana de parte del Empresario es significativa si además se tiene en cuenta que las esperanzas –y la falta de ellas– residen justamente en el mañana. El brindis final lo comprueba: “Yo levanto mi copa / por ese día que no llega nunca / Pero que es lo único / De lo que realmente disponemos” (Salcedo y Vadell 20).

¹⁷⁴ Como en otras instancias del proyecto, con “audiencia presencial” me refiero a los asistentes a la función de la obra de teatro. En este caso, a las funciones que llegan a representarse de *Hojas de Parra*.

Vadell es una obra o espectáculo que va constituyéndose ante la audiencia y que es intervenida.

La figura de la audiencia en *Hojas de Parra* se complejiza al tomar en cuenta que los empleados del circo asumen el rol de audiencia reiteradamente al participar de los eventos que traen consigo las interrupciones a sus ensayos. Cuando se celebra la proclamación del candidato Nadie los empleados del circo son alquilados como manifestantes ya que para el evento el Hombre necesita a “gente que grite, que me avive la cueca” (Salcedo y Vadell 3). Dentro del evento, éstos responden con vítores, aplausos, pifias y rechiflas a lo enunciado por aquél. Como se mencionó anteriormente, las proclamas del Hombre sobre el candidato Nadie son un mecanismo por medio del cual la obra cuestiona y critica al orden imperante, por lo que resulta plausible que la audiencia presencial se sintiera atraída por la efervescencia del momento y acompañara las acciones y actitudes de la audiencia alquilada y participara del evento político teatralizado. Otra instancia que involucra –aunque de manera distinta– a la audiencia presencial es el momento en el que el Empresario prohíbe que su personal cante la canción “La felicidad” del cantautor argentino Palito Ortega, según él, por respeto al dolor ajeno. El Empresario ve la contradicción entre la letra de la canción animada y altamente positiva y la situación de los dolientes en el cementerio. Sin embargo, en este momento es difícil establecer si el Empresario se refiere justamente al dolor de éstos o en realidad alude a la situación de la audiencia presencial que asiste a la representación de *Hojas de Parra* y a los verdaderos asesinados y desaparecidos por razones políticas. De la misma manera, el brindis final entre Actor 1 –que antes representó al Hombre y al Mendigo– y Empresario parece estar dirigido hacia la audiencia presencial a la que incita a seguir ensayando insistentemente

en el mañana. Si el elenco del circo ensaya con el fin de perfeccionar su arte, la audiencia es animada a tomar parte activa en el mañana a través del brindis.

2. La manipulación del espectáculo

El continuo ejercicio de ensayar que comprende *Hojas de Parra* conduce al análisis de la naturaleza del espectáculo como un evento creado y, por lo tanto, manipulable. Según Diana Taylor, un performance constituye una lente metodológica que permite analizar eventos justamente como performance (*The Archive and the Repertoire* 3).¹⁷⁵ Asimismo señala que los términos teatralidad y espectáculo captan lo construido. Por lo que todo el sentido abarcador del término performance, así como las maneras en que la vida social y el comportamiento humano pueden ser vistos como performance también aparece en estos dos términos (Taylor, *The Archive and the Repertoire* 13). De manera similar Guy Debord postula que las sociedades modernas están regidas por la representación como objeto de contemplación,

Este sector es el locus de la ilusión y la falsa conciencia; la unidad que impone es el lenguaje oficial del aislamiento generalizado. [...] Concebido en su totalidad, el espectáculo es tanto el producto como el objetivo del modo de producción dominante. [...] Es la celebración omnipresente de una decisión *previamente hecha* en la esfera de producción, y el resultado consumado de esa decisión.¹⁷⁶ (12-13, énfasis original)

¹⁷⁵ *Hojas de Parra* en este caso constituye una doble performance puesto que los personajes también llevan a cabo representaciones dentro de la obra.

¹⁷⁶ Guy Debord: [T]his sector is the locus of illusion and false consciousness; the unity it imposes is merely the official language of generalized separation. [...] Understood in its totality, the spectacle is both the outcome and the goal of the dominant mode of production. [...] It is the

Tanto las observaciones de Taylor como las de Debord apuntan hacia el carácter construido tanto del performance como del espectáculo en términos generales. Por lo tanto, teniendo en cuenta lo anterior y afirmando la noción de que el ámbito sociopolítico se corresponde al paradigma teatral, entonces *Hojas de Parra* posibilita una lectura del entramado y las circunstancias sociopolíticas como un performance cuya teatralidad pone de manifiesto su carácter manipulado y controlado. Éste análisis se posibilita a través de los ensayos y representaciones interruptoras a lo largo del evento teatral. En este caso la idea de construcción en relación al evento teatral equivale a aquella del evento social.

En el ámbito del quehacer artístico, particularmente en aquellos dentro del área del performance, el ensayo es el eslabón que conduce a la perfección del producto artístico. En *Hojas de Parra* el Empresario anhela llegar a la producción de un espectáculo de calidad por medio del ensayo con el fin de apelar a su público. Sin embargo, el énfasis en el continuo ejercicio de ensayar en la obra de José Manuel Salcedo y Jaime Vadell resalta sobre todo el aspecto construido del evento artístico. Dicha insistencia conduce a la develación del evento sociopolítico –en tanto espectáculo– también como una construcción deliberadamente manipulada. El entramado de la propuesta artística del Gran Circo La Feria en *Hojas de Parra* deja ver el grado de control que conlleva el espectáculo y/o la propuesta final. El Empresario da instrucciones pormenorizadas a los empleados del circo durante los ensayos en las que sobresale el proceso de creación y, además, permiten a la audiencia vislumbres de lo que sería una representación “real” o acabada del espectáculo circense.

omnipresent celebration of a choice *already made* in the sphere of production, and the consummate result of that choice (12-13).

Las instrucciones y el ensayo representan la armazón que sostienen al espectáculo del Gran Circo La Feria, pero es importante notar que también los eventos interruptores de los ensayos responden al mismo mecanismo. Éstos, además, establecen una conexión inexorable entre el proceso de creación y control de las distintas atracciones del circo y de los eventos de índole social y política. La llegada del Hombre a la carpa del circo con el fin de alquilar el local y a los empleados destaca este proceso en el ámbito de un evento de marcado carácter político. La escena subraya el carácter artificial del evento, ya que la participación de los asistentes a la proclamación del candidato Nadie no obedece a una postura ideológica determinada sino a un acuerdo económico en el que las reacciones de los partícipes es dirigida y controlada. Los aplausos, las rechiflas y demás muestras de aprobación o desaprobación no responden a reacciones espontáneas o a convicciones personales sino a indicaciones que dirigen el rumbo que debía tomar el evento de acuerdo a su propósito fundamental. Según el Hombre el comportamiento de los pseudo manifestantes durante el evento estuvo, “Muy bien. Magnífico” (Salcedo y Vadell 7). Cada acción del evento político, al igual que las disposiciones de los espectáculos del circo, es intervenida.

Otra instancia que pone de manifiesto la naturaleza rígida y controlada de las situaciones que interrumpen el ensayo del Gran Circo La Feria tiene que ver con el hecho de que todo y todos los que las constituyen están de arriendo.¹⁷⁷ Según el Empresario, “Nosotros arrendamos la banda, también arrendamos la carpa con el personal o el personal sin la carpa o parte del personal o todo el personal...” (Salcedo y Vadell 3).

¹⁷⁷ La actitud del Empresario luego de haber llegado a un acuerdo económico con el Hombre recalca que el arriendo del local y del personal del circo es una práctica habitual. El Empresario indica, “Pero ningún problema, señor. No faltaba más. Si esto no es ninguna novedad para nosotros. [...] Ud. Sabe hay que rebuscárselas como se pueda” (Salcedo y Vadell 3).

Entre las personas que se arriendan se encuentra el Empresario mismo. Conforme avanza *Hojas de Parra* esta figura participa de varios de los eventos que interrumpen el ensayo que él lidera. Se acentúa su destreza de escritor y declamador de discursos.¹⁷⁸ Al igual que en el ejemplo anterior, la función del Empresario como escritor de discursos ajenos acentúa la falta de espontaneidad de los mismos, así como el control y vaciamiento del significado de la palabra. Cuando a la carpa entra un cortejo fúnebre en el que también participa el personal del circo en calidad de dolientes, el Empresario es el encargado de pronunciar el discurso fúnebre.¹⁷⁹ Consecuentemente entra a la carpa el Empresario acompañado por un poeta con indumentaria de intelectual provinciano y negocian la escritura de un discurso “sentido” –justamente la especialidad del Empresario– para ser presentado en el banquete de los poetas. El discurso consiste en una serie de agradecimientos y felicitaciones que poco o nada tienen que ver con la naturaleza del evento y de esta manera se insiste en la artificialidad del evento. En definitiva, *Hojas de Parra* acentúa la manipulación a través de la escenificación de un espectáculo circense-teatral que es intervenido y manipulado para suplir intereses y necesidades particulares. El proceso, a su vez, realza la manipulación del espectáculo sociopolítico.

¹⁷⁸ Según el Empresario, “[...] mi especialidad son los discursos. Yo no sólo digo discursos. También escribo discursos para que los digan otros. Psch... últimamente estoy viviendo de los puros discursos no más. Me ha tocado escribir más discursos que la cresta” (Salcedo y Vadell 7). Esta afirmación apunta, asimismo, a lo poco rentable que es el ejercicio artístico y al estado de estar en la cuerda floja que antes se mencionó.

¹⁷⁹ Como discurso fúnebre, las acotaciones del manuscrito sugieren la rima “¡Dios mío, qué solos se quedan los muertos!” de Gustavo Adolfo Bécquer u otro poema de carácter funerario (Salcedo y Vadell 9).

3. El performance y el espacio circense-teatral

Aunado a la noción del espectáculo teatral y social como una construcción controlada también destaca la problematización de los roles que cada personaje partícipe asume así como sus delimitaciones espaciales y sus funciones. A un nivel formal, *Hojas de Parras* cuestiona la noción del personaje estable e inalterable al presentar a personajes-actores cuyo rol va fluctuado conforme avanza la acción y según las circunstancias que impongan las interrupciones al ensayo. Cabe recordar que además de colocarse dentro de una situación social, los roles se establecen luego de una transacción monetaria. En primer lugar, el papel que desempeña el Empresario como una suerte de director de escena que guía cada número también conlleva el rol de narrador para los espectadores del espectáculo circense –que en este caso se supone no están presentes por tratarse de un ensayo, pero cuyo espacio es ocupado por los espectadores presenciales de *Hojas de Parra*–. Brian Richardson señala que los narradores teatrales establecen una comunicación directa con el público al narrar y después asumir su rol de personaje. El empleo de este tipo de técnica teatral desestabiliza identidades y convenciones de representación dramáticas (Richardson 106-109).¹⁸⁰ De esta manera el Empresario se dirige a un público ausente-presente como narrador-guía del espectáculo circense para luego asumir su rol de personaje en el resto de la trama.

El cambio de roles por parte de los personajes en *Hojas de Parra* refuerza la relación entre el paradigma sociopolítico y el teatral. Victor Turner advierte que,

¹⁸⁰ Richardson también menciona la técnica de voz en off cuya utilidad va dirigida hacia los mismos fines (108).

Recientemente algunas modalidades de ‘teatro experimental’ se han dirigido hacia el problema de presentar el mundo de la representación de roles en la sociedad moderna a través de la alternativa creativa de ‘la actuación’, el escenario como el centro del individuo emergente, alienado de sí mismo en un mundo que insiste en el enmascaramiento de hombres y mujeres como una intermitente serie de personajes borrosos.¹⁸¹ (116, traducción mía)

En *Hojas de Parra* este mecanismo pone de manifiesto la ductilidad de los roles sociales que se adaptan para representar otras funciones según se requiera. Al referirse a la versatilidad de sus empleados, el Empresario asegura que, “[...] son muy buenos para todo. Especialmente para manifestaciones, todo tipo de manifestaciones... Pero aquí le pegamos a todo en realidad. La semana pasada, por ejemplo, nos contrataron como representantes de Peumo en el Dingolondango” (Salcedo y Vadell 7).¹⁸² En escena, por lo tanto, aparecen los personajes como manifestantes, dolientes en el cementerio, poetas o como trabajadores del circo. La acentuación de roles sociales determinados se da por medio del cambio de disfraces y actitudes. La representación de una diversidad de roles sociales por parte del mismo actor y la transformación mediada por una transacción monetaria llama la atención a los roles asumidos en el ámbito social y, como tal, funciona

¹⁸¹ Victor Turner: “Some modes of ‘experimental theatre’ have recently addressed themselves to the problem of presenting the whole role-playing world of mundane modern society with ‘acting’ as its creative alternative, the stage as the locus of the emergent individual, alienated from himself in a world which insists on men and women masking themselves in a flickering series of shadowy personae” (116).

¹⁸² El programa benéfico Dingolodango animado por Enrique Maluenda y transmitido por Televisión Nacional de Chile, resalta el caso paradigmático de control y simulación de la programación televisiva durante el régimen dictatorial.

como una llamada de atención a fin de que la audiencia presencial advierta los mecanismos que operan tras los roles sociales que ellos mismos representan.

El espacio artístico como espacio intervenido y empleado para fines ajenos al espectáculo circense en *Hojas de Parra* trae consigo una resignificación de las delimitaciones espaciales. En análisis subsiguientes se verá cómo parte de la producción dramática durante los años de dictadura propone una reconfiguración del espacio en la esfera sociopolítica mediante la recomposición del espacio escénico en el que las delimitaciones clásicas son abolidas a favor de una ocupación espacial más democrática y en la que la audiencia pueda ocupar y participar del evento teatral de la misma manera que los personajes-actores. En *Hojas de Parra* no hay una ruptura de las delimitaciones espaciales entre los personajes y la audiencia, pero sí una desestabilización de la noción del espacio impenetrable por medio de las continuas intervenciones que paulatinamente van apropiándose y resignificando el espacio de la carpa. Por ejemplo, el momento en que los tres payasos llevan a cabo su número “de los pasos de una formación militar” con el batallón de Pancho Villa son interrumpidos por el poeta y otros que llevan los artículos necesarios para preparar un banquete (Salcedo y Vadell 14).

Sin embargo, la apropiación espacial más singular en *Hojas de Parra* es la del cementerio llevada a cabo por los dos obreros que van incrustando –de manera ininterrumpida– cruces blancas hasta cubrir gran parte del espacio. Se supone que al lado de la carpa del circo se encuentre un cementerio, y la irrupción en el espacio del espectáculo, además de complejizar la acción en escena, también es una invasión de símbolos de la violenta represión política. Catherine Boyle señala que este avance funciona como una contradicción irónica del significado mismo del teatro, puesto que

está negando la noción de una comunidad reunida en el teatro en búsqueda de entretenimiento (“From Resistance” 211). Si bien *Hojas de Parra* presenta un espectáculo innovador y atractivo, su espíritu contingente implica que la violencia y el estado represivo en el que se encuentra la sociedad chilena ocupará al teatro así como las cruces invaden el espacio físico y alusivo de este espectáculo. El espacio de la carpa es un espacio sumamente intervenido que llega a ser caótico ya que se llevan a cabo distintos usos del espacio simultáneamente. Entre ellos, el que nunca cesa es la incrustación de cruces blancas que asedian tanto a intérpretes como a la audiencia presencial.

En definitiva, por medio de *Hojas de Parra* José Manuel Salcedo y Jaime Vadell llevan a cabo una intervención del evento artístico-teatral como un mecanismo por medio del cual insisten en la capacidad de incidir en el performance teatral y en el social. Se exhorta a una rearticulación política por parte de las audiencias al trabajar en torno a lo artístico y el ejercicio del ensayo por medio del cual acentúan la naturaleza controlada y manipulada del espectáculo –en el ámbito inmediato de la representación de la obra y en el contexto general–, que, de la misma manera acentúa la precariedad de los roles personales-sociales y de las limitaciones espaciales-funcionales que los coartan. Por medio de estos mecanismos, *Hojas de Parra* busca entablar una comunicación distinta con su audiencia y la insta a ver e intervenir en el espectáculo sociopolítico imperante.

C. *Baño a baño* y la audiencia violentada

Baño a baño es una obra de creación colectiva de Jorge Vega (1954), Guillermo de la Parra (1952) y Jorge Pardo (1952) creada específicamente para participar en el Primer Festival de Teatro Universitario ACU –Agrupación Cultural Universitaria–,

Teatro IEM en 1978.¹⁸³ Según Jorge Vera, la obra surge en el contexto de la Universidad de Chile, en el movimiento estudiantil que empieza a reorganizarse saliendo de la clandestinidad y del miedo (Citado por Cohen M. 43). Los tres creadores pertenecen a la Facultad de Medicina Norte de la Universidad de Chile en Santiago y se reúnen en el Casino de La Laurita donde estudiantes, médicos y funcionarios de la misma Facultad convergen. Según indica León Cohen M., los tres participan en su momento del frenesí que desata otro estudiante de la Facultad, Marco Antonio de la Parra quien desde 1969 se había convertido en un líder cultural dentro de esta Facultad. En ese momento el ambiente predominante era el de “[Los] años de radicalización política, de ánimos y lenguajes épicos, de arrogancia ideológica, de retóricas seductoras e ilusorias, casi delirantes, de sintonías místicas con el universo y de la llegada a la luna y a la revolución; todo lo anterior, en ritmo de rock y de balada guerrillera, hace que el aire que respiran estas personas sea alucinante” (Cohen M. 42). En contraposición a la efervescencia cultural que se vive en la Facultad de Medicina a finales de la década de los años sesenta, Vega sitúa *Baño a baño* en un contexto totalmente distinto:

Estamos en plena dictadura y el teatro universitario aficionado, así como las demás artes, se abren paso en pequeños intersticios, precarios Talleres semi ocultos en las facultades. Vamos tejiendo una naciente organización estudiantil; la ACU [...] organización que resistirá la institucionalidad autoritaria desde la Universidad de Chile. La ACU reunirá a más de setenta talleres de música, teatro, danza, plástica y literatura entre los años

¹⁸³ *Baño a baño* gana el primer premio en este Festival. Consecuentemente participa en la muestra de arte Chile Vive en Madrid, 1978, organizado por CENECA y el Gobierno de España. Los tres creadores y estudiantes habían coincidido en la producción de *Quiebraespejos y otros sueños* en 1974 (Cohen M. 43).

1977-1982, y realizará grandes encuentros, masivos festivales y publicaciones.¹⁸⁴ (Citado por Cohen M. 43-44)

A pesar de las limitaciones sufridas en el ámbito universitario luego de la instauración del gobierno militar –particularmente en la Universidad de Chile por su naturaleza estatal– es sorprendente el auge que logran fomentar iniciativas como de la que surge *Baño a baño*.

Para 1978, según precisa Catherine Boyle, el régimen estaba firmemente situado en poder, la economía mejoraba luego de una cruel recesión y el nuevo modelo de libre mercado estaba en pleno funcionamiento con el constante influjo de productos de consumo. En apariencia, predominaba la anhelada tranquilidad pública (Boyle, *Chilean Theater* 89).¹⁸⁵ Desde la perspectiva estatal, estos logros afianzaban la supuesta realidad chilena en la que imperaba la tranquilidad, la normatividad, el desarrollo positivo y ratificaba el saneamiento de la población general luego de la contaminación que supuso el gobierno de la Unidad Popular liderado por Salvador Allende. No obstante, Boyle insiste en que obras como *Baño a baño*, *Una pena y un cariño* de la compañía la FERIA y *Lo crudo, lo cocido y lo podrido* de Marco Antonio de la Parra, todas estrenadas en 1978, exploran la nefasta verdad sobre la manera en que se consigue y mantiene la imagen nacional propagada por el Estado. La preocupación fundamental de estas obras es justamente la manipulación del poder (Boyle, *Chilean Theater* 89).

María de la Luz Hurtado y Carlos Ochsenius marcan los años que van de 1977 a 1980 como el segundo periodo del teatro chileno en relación al contexto del régimen

¹⁸⁴ Las declaraciones de Jorge Vega provienen de una comunicación personal entre éste y León Cohen de 2009 que permanece inédita.

¹⁸⁵ La idea de la tranquilidad como un estado cobra especial importancia en la siguiente obra, *Redoble fúnebre para lobos y corderos*.

autoritario (“Transformaciones” 27).¹⁸⁶ Durante este periodo sobresale una vertiente del teatro nacional de marcada indagación crítica en el contexto sociopolítico imperante. Dentro de esta vertiente Hurtado y Ochsenius distinguen cuatro aproximaciones: el teatro testimonial de la contingencia;¹⁸⁷ el teatro de develación de la lógica autoritaria; el teatro de comprensión histórica;¹⁸⁸ y el teatro desmitificador (“Transformaciones” 32-38).¹⁸⁹ La obra que nos ocupa en este apartado se sitúa dentro del teatro de develación de la lógica autoritaria al situarse dentro de los sectores políticamente dominantes. Entre las pocas obras que toman este rumbo se encuentran *Baño a baño*, *El Generalito* de Jorge Díaz, *Gol, gol, autogol* de Francisco J. Muños y grupo La Falacia y *Lo crudo, lo cocido, lo podrido* de Marco Antonio de la Parra. Se distinguen por un trato alejado del realismo o naturalismo y más bien operan desde los recursos expresivos de la alegoría, el grotesco, el simbolismo, lo onírico y los juegos rituales. Estos recursos, más que una identificación empática con el receptor, buscan el distanciamiento, el shock, el repudio y el rechazo de

¹⁸⁶ Su estudio en torno a este periodo realiza un análisis de las tres vertientes teatrales más significativas: el teatro universitario, el teatro independiente comercial y el teatro independiente que indaga críticamente en la realidad nacional. La última vertiente llega a constituir un movimiento cultural. En éste sobresalen los grupos ICTUS, La Feria, TIT, Teatro Imagen y El Aleph (Hurtado y Ochsenius, “Transformaciones” 29-33).

¹⁸⁷ Este tipo de teatro es el más significativo en cuanto al número de obras producidas, la difusión social que se hizo de ellas y a la realización de una función crítica contingente más directa. Entre las obras que lo componen se encuentran *Pedro, Juan y Diego*, *Cuántos años tiene un día*, *Tres Marías y una Rosa*, *Los payasos de la esperanza*, *El último tren* y *Testimonios sobre las muertes de Sabina*, entre otras (Hurtado y Ochsenius, “Transformaciones” 34).

¹⁸⁸ Este grupo se refiere documentalmente a la historia de Chile. Sobresalen *Bienaventurados los pobres* y *A la Mary se le vio el Poppins* (Hurtado y Ochsenius, “Transformaciones” 37).

¹⁸⁹ Este teatro se centra en aquellos personajes y productos culturales que han devenido en mito popular. En *Una pena y un cariño* se desmitifica el folklore surgido de la aristocracia agraria y la concepción de “lo patriótico” y “lo nacional”. *Loyola, Loyola* realiza una investigación similar (Hurtado y Ochsenius, “Transformaciones” 38).

los personajes en escena (Hurtado y Ochsenius, “Transformaciones” 36). En definitiva, esta variante del teatro del periodo se distingue por:

El desarrollo dramático de estas obras brota del proceso de deterioro del aparentemente cerrado e invulnerable mundo dominante, al ser enfrentado por la dinámica de las crecientemente organizadas fuerzas sociales excluidas de ese mundo, [...] o por la manifestación palpable de lo decadente y estéril en ese ámbito, y de la apelación creciente que sienten por el vivo mundo exterior [...] Con ello, se reafirma en definitiva la historicidad que posee todo ordenamiento político-social, y la prefiguración de su devenir hacia formas de gestión y convivencia más autónomas y democráticas. (Hurtado y Ochsenius, “Transformaciones” 37)

Junto al empleo de las técnicas mencionadas *Baño a baño* se propone la desmitificación del mundo que representan sus tres personajes principales al registrar la centralidad de las fuerzas sociales que desestabilizan la supuesta solidez del grupo dominante.

La obra de Guillermo de la Parra, Jorge Vega y Jorge Pardo se conforma por nueve secciones.¹⁹⁰ La acción se lleva a cabo en un espacio blanco que representa una mezcla entre gimnasio y baño turco en el que los personajes principales Jorge Juan (J.J.), Juan Ramón (J.R.) y Ramón Raúl (R.R.) pasan el día y son atendidos por el Ángel del baño. El Ángel es hermoso, saludable y va todo de blanco. La obra inicia con la aparición única del Perseguido quien trata de huir entre el público, pero termina siendo asesinado

¹⁹⁰ Las secciones se titulan “Los poderes y las leyes”, “El gran chanco”, “La dominación”, “Régimen de vida”, “Samba del toro muerto”, “Presagios”, “Discotheque”, “La sangre” y “Canon”.

con un revólver por J.R. A la persecución de este hombre le sigue una suerte de proclama que los otros tres repetirán tres veces a lo largo de la acción y que se caracteriza por siempre ir dirigida hacia el público e irse acortado con cada repetición en respuesta al cambiante estado de ánimo –de marcado desafío a temor– de los tres. La proclama funciona como una instauración de su lozanía, imperturbabilidad y poder:

J.R.: Éste es el lugar donde TODO es siempre tibio.

J.J.: Donde no hacen falta las estridencias del sol.

R.R.: Aquí no hay posibilidad de muerte.

J.R.: Aquí no hay desesperación, NUNCA habrá un desastre.

J.J.: ¡Permaneceremos con vida joven, hermosos, inagotables!

R.R.: ¡Aquí no hay lugar para ojos hundidos, para pellejos
pálidos ni cuerpos huesosos!

J.R.: ¡Nuestro [destino] es retorcernos en deleites, con dientes
limpios, dedos y sexos aseados!¹⁹¹

J.J.: ¡Seremos íntimos, inviolables...!

TODOS: ¡¡¡Definitivos!!! (Vega, De la Parra y Pardo 47)

Aparte de la primera, la repetición de la proclama viene después de un anuncio del Ángel. Sus anuncios confirman el deterioro del espacio: se agota el jabón, los sistemas de vapor y calefacción dejan de funcionar, cesa el servicio del agua y el baño sangra ante la sorpresa de los tres personajes, todo conforme la música señalada en las acotaciones

¹⁹¹ La edición de *Baño a baño* que se emplea en este estudio es la que forma parte de la *Antología: Un siglo de dramaturgia Chilena 1910-2010*. La declaración de J.R. en esta edición es: “¡Nuestro *dinero* es retorcernos en deleites, con dientes limpios, dedos y sexos aseados!” (Vega, De la Parra y Pardo 47, énfasis mío). Sin embargo, en la edición incluida en la antología *Teatro Chileno de la Crisis Institucional 1973-1980* editada por María de la Luz Hurtado, Carlos Ochsenius y Hernán Vidal, la palabra “destino” aparece en lugar de “dinero” (288). Se ha optado por la primera por considerarse que es más precisa y concuerda con el sentido de la proclama.

impone emociones determinadas. Asimismo, se constata el inmanente asalto al espacio por parte de una colectividad organizada que se dirige hacia allá. Entre las proclamas se insertan otras escenas de las que destaca el proceso de creación y ratificación de leyes, confrontaciones entre los tres para establecer quién domina e interacciones con el público que paulatinamente se tornan violentas. *Baño a baño* concluye con la escena titulada “Canon” en la que J.J., J.R. y R.R. ostentan muecas trágicas y destruyen sus máscaras de maquillaje quedando desfigurados. Los tres lloran, se quejan y lamentan su actual estado amenazado por la multitud que ha llegado. Finalmente J.J. se queda solo y al salir entre el público va cantando vigorosamente y en ritmo de bolero triste la proclama inconclusa, “Éste es el lugar / donde todo es siempre tibio, / donde no hacen falta las estridencias del sol, / seremos íntimos, inviolables, definitivos. / Porque así...” (Vega, De la Parra y Pardo 64). Tras él, queda el escenario destruido.

Baño a baño es una obra representativa que devela la lógica autoritaria y, como tal, se posiciona desde las esferas mismas del poder. En su artículo “El teatro chileno desafía a la dictadura: El atrevimiento de *Baño a baño*” Oscar Lepeley indica que esta obra es la que con más desenfado y atrevimiento denuncia las características de la junta militar chilena, ya que proyecta, “Los afanes de imponer su ideología elitista, de controlar todos los aspectos de la vida de la sociedad chilena, de imponer su concepto mítico de orden se encuentran aquí claramente representados” (567). La manera en la que la obra consigue exponer para su audiencia la dinámica autoritaria del poder es un aspecto fundamental para los fines de este trabajo. En primer lugar, *Baño a baño* refuerza el vínculo entre la propuesta artística y la audiencia presencial por medio de la presentación de contenido altamente alusivo a su experiencia sociopolítica. De esta manera se espera

que la audiencia reconozca y rechace el mundo que crean y desde el que se proyectan los personajes a fin de rehacer el propio. Consecuentemente, Vega, De la Parra y Pardo logran una desestabilización de los postulados tradicionales en torno a la función de las audiencias y personajes teatrales al forzar a la primera a participar del espectáculo escénico en el que es violentada a nivel del contenido temático, así como directamente por parte de los personajes en escena. De igual modo, los anuncios del Ángel del baño permiten articular el anhelo esencial de la obra: lograr una reactivación social que de manera comunitaria y organizada no sólo cuestione, sino que recupere su protagonismo al intervenir en el proceso sociopolítico a través de la reapropiación aludida del espacio del baño-gimnasio. De esta manera, la recuperación de una voluntad activa por parte de personajes que no aparecen en escena, pero cuya presencia se hace sentir tras el aniquilamiento del mundo físico y psicológico de los tres personajes, representa la propuesta sociopolítica. Se espera que la audiencia, que se reconoce violentada en la esfera externa y acaba de padecer el mismo acoso en el ámbito teatral, retome un papel activo que trascienda la puesta en escena y participe de la negociación que según Rancière es fundamental entre los partícipes del espectáculo teatral si éste ha de servir como modelo a la negociación sintomática en el escenario sociopolítico.

1. Experiencias comunes: el baño y el espacio externo

La referencialidad es el primer estamento a través del cual *Baño a baño* establece comunicación con su audiencia. Jorge Vega detalla la intencionalidad de este aspecto, “Quisimos poner una Junta de Gobierno obscena en escena. [...] El Gran Chanco es Pinochet y reúne en código grotesco toda la crueldad y el desprecio de los dictadores; en todo esto hubo claridad estética e intención política” (Citado por Cohen M. 44). Además

de la clara alusión al mundo del poder es importante recalcar el lugar en el que se desarrolla la acción de la obra; una mezcla entre baño turco y gimnasio.¹⁹² Según León Cohen M. los setenta están impregnados por la estética del baño, así como de los rituales obsesivos y escrupulosos, del control y la planificación perfecta.¹⁹³ La obra de Vega, De la Parra y Pardo resalta el baño de la limpieza exhaustiva –la que conduce a la perfección angelical– en el que lo siniestro reside en la oscuridad escrupulosa que se oculta, en el humor sádico y en la complicidad privada (Cohen M. 43-44). El estamento político al que la obra se refiere concuerda con el planteamiento escénico recién mencionado, particularmente al insistir en la tarea de limpieza social liderado por las fuerzas militares a partir de 1973. En éste, la Junta Militar –en relación a los tres personajes de *Baño a baño* y según la indicación de Jorge Vera– ocupa el puesto de lo inmaculado, lo incorruptible y lo sano. Este estamento se ha arrogado la responsabilidad de llevar a cabo la campaña generalizada de saneamiento y limpieza. En este contexto, la Junta Militar, y particularmente la figura de Pinochet, es la encarnación de un padre generoso, cuasi intermediario entre la patria y la divinidad. Ellos, como prototipo del cuerpo militar, son elevados a un plano arquetípico y ostentan el modelo de conducta, constituyéndose los portadores y guardianes exclusivos de lo que constituye lo chileno al ser inmunes a la infiltración o corrupción. Asimismo, el gobierno militar se encarga de lograr la recuperación moral del país a través de la disciplina en todas las instancias de la vida

¹⁹² Las descripciones escénicas ofrecen las siguientes especificidades: “Ambiente húmedo y vaporoso. De izquierda a derecha se distribuyen: una camilla de masajes, la bicicleta, una silla blanca y, al extremo derecho, un aparato de vibromasajes. Atrás, sobre una repisa, se ven numerosas toallas de color y envases de productos de toilette. Este espacio lo ocupará preferentemente el Ángel en sus desplazamientos” (Vega, De la Parra y Pardo 47).

¹⁹³ De la misma manera, Cohen destaca la contracara a la estética de la limpieza y el cuidado: “el deseo de defecar, el placer de expulsar, de llenar de gases malolientes y venenosos todo, de hacer mierda lo establecido” (43).

(Munizaga y Ochsenius, “El discurso público” 73-79). La obra, sin embargo, retratará la descomposición sistemática de esta esfera.

La crítica a los altos mandos del poder a través de J.J., J.R. y R.R. se construye en *Baño a baño* por medio de varias instancias que sirven de referencia para la audiencia. Entre ellas sobresalen: el acecho del Perseguido, el estilo de vida predominante en el ambiente del baño y las tareas legislativas y jurídicas que llevan a cabo los personajes. Antes de que ninguno de los personajes emita palabra alguna –y entre ruidos de sirenas de policía– los espectadores son testigos de la persecución de un hombre. J.J. y R.R. llevan a cabo una búsqueda entre los espectadores, “En un momento, sus focos descubren, en una de las butacas, al ‘perseguido’, quien se levanta y huye desesperadamente entre los espectadores. Acosado por las luces de J.J. y R.R. sube al escenario quedando al fondo, con las manos en alto, de espaldas al público” (Vega, De la Parra y Pardo 47). Seguidamente, J.R. toma el revolver que le ofrece el Ángel y dispara sobre el Perseguido. A pesar de que en adelante los personajes ofrecerán varias explicaciones e involucrarán a la audiencia presencial, este acto no es esclarecido ni merece comentario alguno. No obstante, el acoso y la violencia de la que es víctima el Perseguido establecen desde el inicio una atmósfera de miedo generalizado en el que cada miembro de la audiencia se sentirá observado y propenso a sufrir los mismos perjuicios. Es importante notar que desde la primera acción en escena, la imagen del teatro tradicional ilusionista es desmoronada al llevarse a cabo la ruptura de la cuarta pared e incluir a los espectadores y su espacio en la búsqueda, como si ellos mismos pudieran ser los perseguidos.

Esta escena sirve de antesala a la apacibilidad que, en principio, rige la rutina de los tres en el ámbito del baño. El primer diálogo es dirigido hacia el público y en tono desafiante externalizan la proclama que se repetirá tres veces a lo largo de la obra. De la primera mención resalta su carácter absolutista: J.R. indica que en el lugar que ocupan “TODO” es siempre tibio y “NUNCA” habrá un desastre. De la misma manera, los tres destacan una permanencia eterna, perfecta y definitiva (Vega, De la Parra y Pardo 47). La omnipresencia y omnipotencia de los tres no es cuestionada ni interferida en este momento. La escena “Régimen de vida” corrobora la existencia idílica de J.J., J.R. y R.R. Mientras suena la melodía apacible del Modern Jazz Quartet “Autumn in New York” de V. Duke, J.R. se encuentra sobre el diván, R.R. hace lentos ejercicios de yoga en el piso y el Ángel los atiende uno por uno con masajes, manicure y afeites. Mientras tanto, los tres comentan su rutina, dieta, actividades deportivas, gusto en mujeres, estado de ánimo y posturas frente al amor, la familia y la religión (Vega, De la Parra y Pardo 57-58).¹⁹⁴ Aunque el estado de marcado desafío inicial va menguando conforme avanza la acción, los personajes se esfuerzan porque esto no sea tan notorio.

La escena “Discotheque” encuentra a los personajes ebrios y bailando con una muñeca de trapo mientras cada uno relata una instancia en la que mató a una mujer y la vuelven a asesinar simbólicamente por medio de la muñeca.¹⁹⁵ Luego de que R.R. vomita sobre el público, deciden cantar el himno del baño. Conforme van cantando, su estado de embriaguez cede y cambia también su pose a una heroica y, momentáneamente al menos,

¹⁹⁴ Con respecto a estos últimos J.J. declara la inexistencia del amor mientras que afirma ser profundamente católico. Por su parte, J.R. señala que el lugar de los hijos es junto a su padre, en familia. Según él, la familia es una institución sagrada (Vega, De la Parra y Pardo 58).

¹⁹⁵ R.R. le hundió una toalla en la garganta a una mujer que no dejaba de hablar, J.R. golpeó a una anciana y a su perro porque la primera tocó con manos sucias su impecable terno blanco y J.J. arrojó a una mujer al río por tener mal aliento (Vega, De la Parra y Pardo 61).

el discurso que el himno encierra logra restablecer la ya tambaleante autoridad y solemnidad que los caracterizaba al inicio de la obra:

Gloria al alma de tus aguas, / y a la pureza tan limpia del vapor, / te saludan los poros abiertos, / con el deseo de ser siempre mejor. / Nuestros cuerpos son espigas, / que te deben su figura y su valor, / nos entregamos a tus caricias, / que nos llenan de esperanza y de vigor. / Baño a baño, baño a baño, / transpirando como hermanos del sudor, / te entregamos todas nuestras charchas, / nuestras tetas, nuestros rollos con amor. / ¡¡Baño a baño, baño a baño!! (Vega, De la Parra y Pardo 62)

Sin embargo, mientras que la proclama inicialregonaba la inmutabilidad y belleza de los tres, el Himno acepta cierto deterioro físico. Los cuerpos ahora sudan y ostentan acumulación de grasa. El deterioro físico palpable en el discurso que encierra el himno se corrobora con la menguada seguridad de su poder y con la amenaza exterior. Todo lo anterior sirve para enfatizar a la audiencia que el sistema que impera en el baño, así como los hombres que lo habitan, son transmutables, propensos al deterioro y, por lo tanto, vulnerables.

Antes del detrimento que se va generalizando, es importante retroceder y enfatizar los mecanismos mediante los cuales J.J., J.R. y R.R. pudieron ejercer su dominio y control. Según Bertolt Brecht el teatro debe pasmar a su público, y este proceso es asequible por medio del enajenamiento de lo familiar (*Brecht on Theatre* 192). El extrañamiento o distanciamiento es la técnica que Brecht juzga oportuna para que el teatro lleve a cabo una crítica social efectiva. Brecht sostiene que este mecanismo se encarga, “de tomar los incidentes sociales que se proyectarán para señalarlos como algo

sorprendente, que requiere de explicación, [...] El propósito de este ‘efecto’ es permitirle al espectador que analice de modo constructivo desde un punto de vista social” (*Brecht on Theatre* 125, traducción mía).¹⁹⁶ El efecto que propone el dramaturgo y teórico alemán favorece el proceso de completo desenmascaramiento del gobierno militar al revelar cómo los tres personajes legislan y ejecutan nuevas leyes en las escenas “Los poderes y las leyes”, “El Gran Chanco” y “La dominación”. El distanciamiento o extrañamiento que estas escenas producen –así como la obra en su totalidad– revelan, según puntualiza Oscar Lepeley, “El repudio al teatro ilusionista [...] La identificación actor-personaje-público nunca se logra, evitando así la obnubilación del espectador, [...] colocándolo en la actitud crítica y de reflexión frente a lo observado...” (“El teatro chileno” 570).

Los personajes de *Baño a baño* ultrajan por completo el proceso legislativo. Para la escena “Los poderes y las leyes” el Ángel le pasa a J.J. y R.R. pelucas anaranjadas y a J.R. un tratado legal. En lo que sigue, J.R. lee secciones de la ley de las casas de locos, “o casas destinadas a guarda y curación de locos” (Vega, De la Parra y Pardo 48). Mientras tanto, los otros dos aprueban, comentan o señalan errores del proyecto de ley. Según la ley, podrán ser colocados en casas de locos los siguientes grupos: quienes cuenten con autorización departamental o distrital correspondiente; aquellos cuya familia busque su reclusión y para la cual necesitarán de una aprobación médica y la autorización ya referida; los locos indigentes que perjudiquen la tranquilidad pública; y los presos enjuiciados criminalmente que pierdan el juicio (Vega, De la Parra y Pardo 48). Interesa, por un lado, destacar la ridiculización del proceso legal por parte de los personajes.

¹⁹⁶ Bertolt Brecht: “[It is] a technique of taking the human social incidents to be portrayed and labeling them as something striking, something that calls for explanation, [...] The object of this ‘effect’ is to allow the spectator to criticize constructively from a social point of view” (*Brecht on Theatre* 125).

Durante el proceso de revisión y aprobación de la ley J.J. y R.R. hacen muecas, payasean y bailan. La falta de seriedad también se acentúa por la ambigüedad y arbitrariedad del contenido de la ley y que para J.J. corresponden a errores en la ley emitida por J.R. Esto conduce a un subsecuente juego de palabras a partir del último apartado de la ley que indica que “si el preso enjuiciado criminalmente perdiera el juicio, también deberá ser colocado en una casa de locos” (Vega, De la Parra y Pardo 48). Esta parte de la ley alude a dos de las acepciones de la palabra “juicio”: “Estado de sana razón opuesto a locura o delirio” y “Conocimiento de una causa en la cual el juez ha de pronunciar la sentencia” (*DRAE*). La confusión de J.J. radica en que teniendo en cuenta éstas acepciones el proceso de enjuiciar al que se refiere J.R. podría referirse al proceso de devolver a alguien el juicio –que deje de estar loco– y se remite también al proceso de llevar a cabo el juicio legal. Esta confusión lleva a un segundo desacuerdo entre J.J. y J.R. en torno a las palabras loco y preso. Luego de la disputa coinciden al afirmar que ambos “¡¡Perjudican-la-tranquilidad-pública!!” (Vega, De la Parra y Pardo 50). La presente escena permite poner de manifiesto que los tres hombres en escena –y el grupo gubernamental que representan– manipulan las leyes con el fin de mantener la supuesta tranquilidad en el ámbito social.

El siguiente episodio, titulado “El Gran Chancho” complementa al anterior ya que escenifica la práctica legislativa. Para Lepeley, el personaje de el Gran Chancho, “[...] es una alusión paródica y directa al jefe de la junta militar y de cómo el poder judicial le permitió actuar sin contrapeso. Lo que el Gran Chancho decidiera el poder judicial se lo otorgaba” (“El teatro chileno” 570). El juicio en *Baño a baño* se desarrolla a través de la simulación –simulación porque una ejecución real implicaría un resultado variable– de

una pelea de box. Por un lado participa el fiscal Míster Peter Pantera personificado por R.R. Éste indica: “Yo [...] voy a encontrar culpable a quien sea, por lo que sea, y voy a pedir pena de muerte por encargo del Gran Chanco” (Vega, De la Parra y Pardo 52). Su contrincante es el abogado defensor Johny Gallina personificado por J.J. Indica, “vengo a defender al que será irremediamente culpable, porque, en el reino del Gran Chanco, hasta el último de los culpables merece ser defendido” (Vega, De la Parra y Pardo 53). Por supuesto, el Gran Chanco (J.R.) encuentra culpable al acusado. Este episodio dilucida la farsa de un sistema legal y jurídico en el que todo está decidido de antemano.

De la misma manera que el episodio “El Gran Chanco” es una clara referencia para la audiencia, el episodio “La dominación” permite una fácil asociación de las órdenes arbitrarias y crueles del dominador con las acciones represivas impuestas a la sociedad chilena por parte del gobierno militar (Lepeley, “El teatro chileno” 570). Luego de que J.J. y J.R. le imploran de rodillas a R.R. que los domine, éste –violento y marcial– les da una serie de órdenes. Subsecuentemente J.J. indica que es su turno de dominar, pero claudica al darse cuenta que es J.R. el de las posesiones y, por ello, quien realmente domina. Finalmente se impone el dominio de J.R., pero el cambio de roles que se desarrolla en este episodio con respecto a quién ostenta y ejecuta el poder por medio de las órdenes dilucida la posibilidad de negociación que la obra intenta manifestar. Las relaciones hasta ahora expresadas se posibilitan mediante las alusiones que *Baño a baño* ofrece y que sirven de referencia para que el espectador entable relaciones entre lo que ve en escena y su trasfondo sociopolítico.

2. El personaje y la audiencia en *Baño a baño*

Según la teórica Erika Fischer-Lichte los signos del teatro son captados y pueden ser interpretados por aquellos que están familiarizados con los signos producidos por el sistema cultural de su entorno (*The Semiotics of Theater* 9). En base a lo anterior, *Baño a baño* establece una comunicación con la audiencia en base a códigos culturales compartidos. Sin embargo, la obra va más allá en su función de develación del ámbito políticamente dominante. La propuesta de Vega, De la Parra y Pardo lleva a cabo una desestabilización de los postulados tradicionales con respecto a la función de los personajes y la audiencia valiéndose de varios mecanismos.

En primera instancia, *Baño a baño* insiste y desarrolla la falta de estabilidad de los tres personajes del baño. Richard Schechner insiste en que las fronteras entre el performance y la vida diaria son transmutables y arbitrarias (71). Asimismo sostiene que:

El teatro en ‘la vida’ permeará más y más actividades, tanto ordinarias como excepcionales. La anomia y la crisis identitaria disminuye, y en su lugar subsisten roles fijos y ritos de paso que llevan a las personas no sólo de un estatus a otro, sino de una identidad a otra. Estas transformaciones se logran por medio del performance.¹⁹⁷ (Schechner 115, traducción mía)

Por un lado es importante acentuar que por roles fijos, Schechner se refiere a roles socialmente creados y establecidos. Igualmente, nuestra propensión a actuar –siguiendo con la lógica de la correspondencia entre el paradigma teatral y el social– nos conduce a

¹⁹⁷ Richard Schechner: “the theater ‘in life’ will permeate more and more activities, both ordinary and special. Anomie and identity crisis diminish, while in their place are fixed roles and rites of passage transporting persons not only from one status to another but from one identity to another. These transformations are achieved by means of performance” (115).

llevar a cabo distintos roles o identidades según las circunstancias y el contexto. Pero, por otro lado estas transferencias se desarrollan a través del performance y, por lo tanto, son construcciones. Al ser construcciones son igualmente modificables y arbitrarias. De esta manera, los roles asumidos por J.J., J.R. y R.R. de ser concebidos inicialmente como “definitivos”, se descubren quebradizos y alterables conforme avanza la acción. Se insinúa un proceso análogo por parte de la audiencia que se desarrollará posteriormente.

La desestabilización del rol tradicional del personaje escénico se acentúa en *Baño a baño* con los cambios de roles asumidos por los personajes. Son estas transformaciones las que facilitan el distanciamiento mencionado anteriormente para evitar un sentimiento empático hacia ellos y favorecer un acercamiento analítico. El inicio de la obra marca una visión autogenerada y, en apariencia, sólida y definitiva de los tres personajes principales. Dicha visión se impone en virtud de la actitud con la que se proyectan. Los tres, “Miran al público desafiantes” (Vega, De la Parra y Pardo 47). La actitud firme y autoritaria va cediendo y al final, “Inician un deambular sin sentido, demencial. J.R. inicia un canto lloroso y monótono [...]. R.R. le sigue y después J.J. Repitiendo en canon quejas y lamentos sobre su situación” (Vega, De la Parra y Pardo 64). Una visión superficial sobre la actitud de los tres de principio a fin de la acción corrobora una visión alterable de su estado y estatus.

El cambio de roles en *Baño a baño* enfatiza el cambio de estatus y la identidad que posibilita el performance y que delata un proceso análogo en el contexto fuera de la sala de teatro. Las mutaciones que sufren los personajes coinciden con la función sociopolítica que cada cual lleva a cabo en determinado momento. Por ejemplo: son legisladores que redactan y aprueban proyectos de ley; representan un juicio-ring de box

en el que cada uno lleva a cabo una función determinada –J.R. (Gran Chanco) ostenta el poder de un juez, J.J. (Johnny Gallina) es el abogado defensor y R.R. (Mister Peter Pantera) es el fiscal–; interpretan el papel de dominador y dominado; y de cantante y/o animador de un espectáculo musical.¹⁹⁸

La escena “La dominación” ejemplifica los cambios de roles sociales de manera precisa. Oscar Lepeley señala cómo durante esta escena los tres personajes, “sienten la necesidad tanto de dominar como de ser dominados rotativamente por sus pares” (“El teatro chileno” 568). Para este momento de la acción dramática el Ángel aún no ha comenzado a señalar las instancias que irán marcando el deterioro del mundo del baño. Por el contrario, las escenas que la preceden han servido para afianzar el dominio del trío. Al inicio R.R., “se pasea de cara al público, pasando revista” (Vega, De la Parra y Pardo 53), mientras que los otros dos, de rodillas, le piden que los domine, que los mande un ratito. El primero trata de desistir amablemente pero, al aceptar, súbitamente cambia su actitud, tornándose violento y marcial. Les da una serie de indicaciones. Tras seguirlas, J.J. y J.R. quedan en posición de pedir limosna. R.R. los fuerza a pedir limosna mientras que la actitud de los otros dos también va cambiando –pasan de implorar ser mandados a experimentar extrañeza, inquietud y angustia–. Consecuentemente J.J. y J.R. deben

¹⁹⁸ La mayoría de los cambios de roles de cada personaje son acompañados por algún cambio en la apariencia. Emplean disfraces u objetos que acentúan el cambio de función. En la escena donde son legisladores J.J. y R.R. llevan pelucas anaranjadas y J.R. un tratado legal (Vega, De la Parra y Pardo 47). Después, durante la escena del juicio, el Ángel le ayuda a J.R. a disfrazarse de Gran Chanco, mientras que R.R. lleva una piel de leopardo y J.J. un pico de gallina y plumeros (Vega, De la Parra y Pardo 52). Por su parte, durante la escena en que se interpreta la canción “La mar estaba serena”, J.J. como Mister Johnny John York se ha quedado en calzoncillos y una chaqueta festiva mientras que los otros dos también en calzoncillos actúan como “Go-Go-Girls” (Vega, De la Parra y Pardo 55).

murmurar rezos en nombre de R.R., jugar a la ronda de San Miguel,¹⁹⁹ y finalmente hacer sillita para que el otro salude a la multitud. De pronto J.J. anuncia, “¡Voy a [dominar] YO AHORA!” (Vega, De la Parra y Pardo 54).²⁰⁰ Tras esta declaración, se constata que J.R. es el verdadero dominador y que lo anterior había sido un juego. Aunque se trate de un juego, éste permite vislumbrar la movilidad de los roles social que cada uno asume como personaje teatral.

Baño a baño también ostenta un cambio con respecto al paradigma tradicional de las audiencias teatrales. Según el director y teórico teatral Herbert Blau la audiencia nace en función de la obra o performance y se caracteriza por ser una conciencia construida (*The Audience* 25). Asimismo, indica que en un ámbito social que se apega al paradigma teatral no se puede estar seguros de si somos espectadores o participantes (Blau *The Audience* 2). *Baño a baño* insiste en la evolución constitutiva del concepto de personaje y audiencia y su carácter de construcción al situar sobre el escenario a personajes que se van degradando y transmutando. Asimismo, al transgredir las convenciones que señalan una actitud pasiva por parte de la audiencia, éstas se incorporan a la propuesta estética como personaje partícipe. Puesto que *Baño a baño* proyecta una visión del momento sociohistórico justamente desde el ámbito de poder, no sorprende que la audiencia cobre relevancia como partícipe de la obra a través del mecanismo de la violencia que se inaugura desde el momento en que los personajes buscan al Perseguido entre la audiencia y ésta pasa a ser testigo de su asesinato.

¹⁹⁹ El canto es el siguiente: “Vamos-jugando-la-ronda-de-San-Miguel-el-que-se-ríe-se-va-al-cuartel-uno-dos-y-tres” (Vega, De la Parra y Pardo 54).

²⁰⁰ La edición de *Baño a baño* incluida en la *Antología: Un siglo de dramaturgia Chilena 1910-2010*, contiene un error en la declaración de J.J. en la que se cambia la palabra “dominar” por “dormir” (Vega, De la Parra y Pardo 54). La antología *Teatro Chileno de la Crisis Institucional 1973-1980* confirma el error (295).

Mediante el análisis de *Hojas de Parra* y la función del Empresario como personaje y narrador-guía del ensayo circense, se destacó que este ejercicio además de permitir comunicación directa con la audiencia también conllevaba a una desestabilización de las identidades y convenciones de representación. J.J., J.R. y R.R. desde un inicio hablan y ofrecen explicaciones directamente a la audiencia. La obra ostenta una progresión con respecto a la audiencia que en escena va de una infantilización,²⁰¹ a una marcada violentación, a fin de que en el plano extra-teatral haya una subsecuente acción autónoma y crítica en base al reconocimiento de su situación como espectador teatral y social. La escena que mejor ejemplifica la participación por parte de la audiencia es “La dominación”, en particular la sección en la que todos juntos interpretan la canción “La mar estaba serena”.²⁰² Paradójicamente, el ambiente dista mucho de ser sereno mientras se canta la canción.

La audiencia es aludida de manera mucho más directa durante esta escena. J.J.– con acento de cantante español– dice:

¡Hola qué tal, chilenos! ¡Pero, por Dios, dejad que os vea las caras! [...]
¡A ver, vosotros los de las luces! (*Todo el teatro se ilumina*). ¡Eso es!
¡Mirad qué hermosos rostros los de ustedes, no tenéis idea cómo he

²⁰¹ Al iniciar la escena “El Gran Chanco” J.R. se dirige al público: “No se asusten niños, yo soy un chanco bueno y en mi reino [...] tendremos la felicidad de presenciar un juicio” (Vega, De la Parra y Pardo 52).

²⁰² Canción infantil cuya letra –“La mar estaba serena, serena estaba la mar” (x2)– se repite de tal manera que todas las vocales de ésta sean reemplazadas primero por la vocal “a”, luego por la “e” y así sucesivamente hasta reproducirla con cada una de las cinco vocales. Nótese que una de las obras representativas del periodo dictatorial chileno lleva el título de la canción: *La mar estaba serena* (1980) de ICTUS, Marco Antonio de la Parra, Carlos Genovese y Sergio Vodanovic. La sección “C. El evento teatral ante la crítica y ésta constituida en audiencia teatral” del segundo capítulo recoge algunas aproximaciones de la crítica en prensa con respecto a esta obra.

esperado este momento... volver a encontrarnos en este escenario monumental para traeros algunas de mis canciones. (*Seducitor*). Cantarlas aquí cerquita de ustedes. Qué os parece si empezamos cantando hoy una canción que es vuestra... pero que yo he hecho mía... ‘La mar estaba serena’, ya que la conocéis muy bien. ¿Cantamos todos eh? Quiero que la cantemos todos esta noche.²⁰³ (Vega, De la Parra y Pardo 55-56)

Al iniciar el performance J.J. y J.R –como Go-Go-Girls, encargados de animar al público– amables y seductores logran hacer que el público cante. Sin embargo, a medida que avanza la canción los tres se conducen cada vez con más agresividad. Por un momento hay una notable contradicción entre la agresividad de los tres y su discurso al R.R. mencionar la felicidad del pueblo chileno y J.R. la eterna primavera del mismo. En seguida agresividad y discurso coinciden:

(*Cada vez más agresivos*).

J.J.: ¡Canten, pelotudos, canten!

R.R.: (*Sobre los espectadores*). ¡¡Quiero ver sonriendo a todos los huevoncitos!!

J.R.: (*Violento, golpea las butacas entre el público*). ¡¡Sonríe jetón, canta!!

R.R.: ¡El que no sonríe va preso! (Vega, De la Parra y Pardo 56)

Al igual que la última intervención de R.R., el juego de la rueda de San Miguel también amenazaba a quien no sonriera con ir preso. Oscar Lepeley apunta cómo ambas referencias aluden a la felicidad impuesta por decreto a través de la represión, que es en

²⁰³ Oscar Lepeley señala: “Aquí claramente se parodia al Festival de la Canción de Viña del Mar el cual era manipulado por la dictadura para adormecer a las masas” (“El teatro chileno” 568).

realidad un oxímoron de vivir en dictadura (“El teatro chileno” 571). Lo anterior resalta la importancia de las apariencias. Los insultos y violencia sistemática que experimenta la audiencia la increpan de manera que deba representar un papel que expone hasta qué punto han internalizado el comportamiento impuesto en un entorno represivo a fin de que su reacción a la obra conduzca a un develamiento de la falta de libertades en su vida cotidiana (Boyle, *Chilean Theater* 97).

Además de estas marcadas muestras de violencia a través de las cuales la audiencia es forzada a participar del espectáculo, en la escena “Samba del toro muerto” R.R. anuncia, “Amigos... Amigas; lo siento pero me voy a mear. (*Orina hacia el público*)” (Vega, De la Parra y Pardo 60). Los otros dos lo acompañan. Y como ya se mencionó, durante la sección “Discotheque” R.R. vomita sobre el público. Estas provocaciones directas presionan a la audiencia presencial a tomar una determinación: ya sea adherirse al comportamiento normativo de una audiencia frente a un performance y dejarse llevar por lo que éste exija de él/ella, o bien, reaccionar en contra de la violencia de la que es objeto.²⁰⁴ Las acotaciones –quizás asumiendo que la audiencia no intervendría de manera espontánea– sugieren una actitud “bovina”. No obstante, hay un par de intervenciones por parte de los personajes que ponen en duda que la actitud “bovina” sea la norma. Antes de que empiece el performance de “La mar estaba serena” los personajes hablan en inglés y J.R. señalando a la audiencia comenta, “Oh, that is a window” (Vega, De la Parra y Pardo 55). Posteriormente, mientras los tres orinan hacia

²⁰⁴ Erika Fischer-Lichte ejemplifica la disyuntiva del comportamiento de la audiencia por medio del performance de Marina Abramović en la que la artista se inflige daño a sí misma. Ante este acto, la audiencia que presencia el performance debe elegir entre su ímpetu ético de evitar que Abramović se siga lastimando, o seguir las normas tradicionales del comportamiento de la audiencia y no interferir en el acontecer estético (*The Transformative Power* 12-15).

el público aparentan leer grafiti en una pared imaginaria. El que lee R.R. dice: “El futuro de Chile está en tus manos” (Vega, De la Parra y Pardo 60). Ambos comentarios se dicen de frente a los espectadores, y registran posibilidades positivas de cambio. El público como ventana implica apertura, visibilidad y perspectiva, mientras que el segundo comentario le confiere responsabilidad y poder.²⁰⁵ En el grafiti que J.J. lee en seguida dice: “Aquí meó Adolfo... catorce de agosto de mil novecientos cuarenta y cinco. (*Para sí*) Putas la meada antigua” (Vega, De la Parra y Pardo 60). Este funciona como una advertencia. Si la audiencia en cuyas manos se encuentra el futuro de Chile continúa indiferente, el grafiti del baño que lee J.J. podría funcionar como una premonición al establecer un paralelismo entre Pinochet y Hitler. Por otro lado, la fecha leída corresponde al día de la rendición de Japón que llevó al fin de la Segunda Guerra Mundial. Por lo que otra interpretación del grafiti podría predecir el fin del proceso dictatorial chileno. Ambas opciones resultan viables según el contenido de *Baño a baño*, la interpretación y reacción de la audiencia determina cuál prevalecerá. La obra, por lo tanto, trastoca los roles tradicionales del personaje teatral así como los de la audiencia presencial al hacerla partícipe del evento teatral para que no permanezca impasible en el escenario sociopolítico.

3. El protagonismo del ámbito externo

Baño a baño no es una obra meramente alusiva, sino que, el proceso anterior de violencia propone una rearticulación social de la audiencia a fin de que recupere su protagonismo y autodeterminación. Tanto el grafiti que indica la responsabilidad de la

²⁰⁵ A pesar de que el grafiti que lee R.R. pueda ser interpretado como una señal esperanzadora, el hecho de que R.R. esté sujetándose el pene mientras lee también podría reforzar su propio poder y control.

audiencia, como la identificación de ésta con una ventana ya señalan la viabilidad de un proceso de concientización y apertura. Además, la rearticulación de los roles sociales ejemplificados en escena por los personajes también permiten vislumbres de esta posibilidad. Los anuncios que el Ángel hace a partir del final de la escena “La dominación” e inmediatamente después del acoso a la audiencia, van marcando el proceso. Las intervenciones del Ángel van acompañadas de música violenta, tempestuosa y caótica que hace parpadear las luces del teatro y causa temor a J.J., J.R. y R.R.²⁰⁶ Las intervenciones señalan dos procesos análogos. Por un lado, apuntan al deterioro del ámbito del baño: primero se anuncia el agotamiento del jabón, luego anuncia que el vapor y la calefacción no funcionan y finalmente el cese del servicio de agua. Antes se ha mencionado el deterioro del estado de ánimo que experimentan los personajes con el paso de la acción, la mudanza se va acentuando con estos anuncios. La proclama que J.J., J.R. y R.R. repiten insiste en la importancia de la limpieza y el calor, pero la carencia de jabón, calefacción y agua en el baño imposibilita seguir el mismo régimen de vida.

Si bien es importante hacer notar el deterioro interno, lo es aún más enfatizar la causa de dicho deterioro en el plano externo; fuera del baño y fuera del teatro. El primer anuncio del Ángel, además de anunciar que se terminó el jabón, avisa: “En la esquina de Avenida Matta y Santa Rosa se pueden ver algunas parejas, un vendedor de dulces, un par de escolares y tres señoras. Una con un bolso de pan y verduras. Se acerca un bus de la línea ‘La Granja’... lo detienen y *se dirigen hacia acá*” (Vega, De la Parra y Pardo 56, énfasis mío). La información parece responder a la descripción de una escena cotidiana con la excepción de que las personas se dirigen hacia el baño-teatro. El segundo anuncio comunica que el grupo anterior ha aumentado y se dirige hacia allá en un, “movimiento

²⁰⁶ Las acotaciones sugieren “Die anachoreten” de “Temporen fine” comedia de Karl Orff.

inhabitual de locomoción colectiva” (Vega, De la Parra y Pardo 60). El tercer y último anuncio revela:

Por las grandes avenidas de la ciudad, Vicuña Mackenna, Independencia, Recoleta, Santa Rosa y Alameda, avanzan numerosos grupos de personas, de distinta edad, sexo y condición social. Salen a su encuentro cientos de mujeres y niños desde sus casas. Algunos cantan, otros bailan. A pie o en vehículos, *se dirigen alegremente hacia acá.*²⁰⁷ (Vega, De la Parra y Pardo 63, énfasis mío)

Insistimos en que los anuncios del Ángel van acentuando el deterioro del espacio del baño. La inminente amenaza que se aproxima desde fuera conduce a una claudicación total de los personajes visible en el deterioro de sus apariencias y en sus quejas y lamentos (Vega, De la Parra y Pardo 64).²⁰⁸ El estado de ánimo de los tres se contrasta al de la multitud que se dirige hacia allá.

La penúltima escena, “La sangre”, ejemplifica el acoso y la destrucción del baño. Los personajes se percatan de que el techo, el muro, el piso y todo el baño está sangrando (Vega, De la Parra y Pardo 63). El actual estado del espacio y los personajes acentúan la desarticulación del mundo que representaban, así como la marcada concientización de la población que según el Ángel avanza hacia allá. Esta concientización y el júbilo con que

²⁰⁷ Nótese que cada una de estas intervenciones del Ángel es precedida por la misma música violenta y caótica.

²⁰⁸ Su estado es referido en las acotaciones: “Los tres, parados en el centro del escenario con muecas trágicas, se llevan lentamente las manos al rostro y se destruyen las máscaras de maquillaje, quedando desfigurados. Inician un deambular sin sentido, demencial. J.R. inicia un canto lloroso y monótono en una nota aguda. R.R. le sigue y después J.J. Repitiendo en canon quejas y lamentos sobre su situación, casi ininteligible, hasta que se produce un apagón” (Vega, De la Parra y Pardo 64). Luego del apagón J.R. y R.R. desaparecen del escenario y J.J. sale entre el público. El escenario se descubre destruido.

las personas se aproximan son guiños de esperanza y optimismo. Oscar Lepeley puntualiza que si el público,

[...] había logrado identificar a la dictadura que padecía en aquellos personajes y su ideología, ahora podía identificarse a sí mismo movilizándose e infundiendo temor a ellos. Es entonces la unidad de los más diversos sectores de la sociedad en la común tarea de exigir el respeto a sus derechos ciudadanos la que hará temblar y retroceder a la dictadura; ésta no es imbatible si acaso las mayorías nacionales tuvieran la voluntad de resistir. (“El teatro chileno” 571)

El espectador/lector posterior al estreno de la obra no puede dejar de asociar la congregación multitudinaria que el Ángel refiere a las protestas masivas en contra del régimen dictatorial que se produjeron en 1983, cinco años después del estreno de *Baño a baño*.

Los anuncios del Ángel marcan una rearticulación social que de manera comunitaria y organizada no sólo cuestiona, sino que recupera su protagonismo al intervenir en el mundo que representan J.J., J.R. y R.R. y, por extensión, en el proceso sociopolítico en el ámbito externo a través de la reapropiación aludida del espacio del baño. Se sugiere la llegada de la multitud que ha atravesado la ciudad porque, “Se escuchan carreras, gritos, objetos que caen. El escenario, las sillas, el vibrador, etc.” (Vega, De la Parra y Pardo 64). La toma del espacio de parte de las personas que han llegado marca la destrucción de un mundo y la reconfiguración de otro. *Baño a baño* ofrece una reexaminación de los elementos que constituyen la propuesta estética al incorporar a la audiencia para que participe de la acción y por medio de la integración de

la comunidad exterior. En este sentido, el teatro funciona como mediador en tanto que, según Rancière, la emancipación del espectador se inicia al retar la oposición entre ver y actuar; cuando comprendemos que lo que estructura las relaciones entre decir, ver y hacer pertenecen a las estructuras de la dominación y el sometimiento, y al entender que observar es una acción que o bien es capaz de confirmar o transformar la distribución imperante (*The Emancipated Spectator* 13). Jorge Vega, Guillermo de la Parra y Jorge Pardo postulan *Baño a baño* como una propuesta que patentiza las relaciones que señala Rancière con respecto a su audiencia, pero va más allá al mostrar la desarticulación del mundo representado en el baño a manos de una colectividad activa y consciente.

D. Redoble fúnebre para lobos y corderos en diálogo con su audiencia

Juan Radrigán (1937-2016) es uno de los dramaturgos chilenos de más amplia producción. Su producción teatral durante el periodo de la dictadura militar de Augusto Pinochet es también una de las más representativas y estudiadas. Su primer obra tras la instauración del gobierno militar fue *Testimonio de las muertes de Sabina* en 1979.²⁰⁹ A *Testimonios* le siguió una docena de obras en los próximos cinco años, y en 1980 Juan Radrigán empezó su propia compañía, Teatro Popular El Telón, junto al actor y director

²⁰⁹ Juan Radrigán era líder del sindicato de trabajadores de la industria textil en el momento del golpe de Estado. Puesto que los activistas sindicales eran aliados naturales del presidente Salvador Allende, Radrigán sabía que estaba propenso al arresto por parte de las fuerzas militares, por lo que no se presentó al trabajo ese 11 de septiembre (Puga 202). Posterior al golpe, Radrigán se convirtió en vendedor de libros nuevos y usados en un puesto callejero. Para 1979, año de la composición de su primera pieza teatral, Radrigán no contaba con contactos dentro de la escena teatral. Sin embargo, había escuchado hablar de Gustavo Meza, joven director y fundador del Teatro Imagen. Tennyson Ferrada, actor y amigo en común, le hizo llegar *Testimonio de las muertes de Sabina* a Meza, quien consecuentemente la llevó a escena (Puga 204).

Nelson Brodt.²¹⁰ Más allá de servir como un espacio para escenificar las obras teatrales producidas, la compañía El Telón fomentaba expresiones directas de disenso por medio de discusiones que se llevaban a cabo luego de la función (Puga 204-205).²¹¹

Rodrigo Cánovas califica la producción de Radrigán como “teatro popular” por su contenido, expresión y circulación en la sociedad chilena. Según él, las obras del dramaturgo, “abren un espacio real de diálogo y de recuperación de la identidad de las clases postergadas, quienes constituyen su público más ferviente (pero no exclusivo)” (Cánovas, *Lihn, Zurita* 119). El comentario de Cánovas apunta hacia uno de los rasgos distintivos del teatro de Juan Radrigán: el mundo de los marginados en la sociedad autoritaria, alienante y consumista. María de la Luz Hurtado y Juan Andrés Piña registran que la temática de la marginalidad representa un tema obsesivo de la contingencia chilena a partir de la década de 1960. Durante este periodo, en la escena teatral destacan los dramaturgos Egon Wolff, Jorge Díaz e Isidora Aguirre.²¹² Radrigán representa otra instancia que recupera a dicho sector, pero asumido de manera distinta al responder a un cambio de circunstancias bajo el auge y desarrollo del gobierno militar (Hurtado y Piña 5). Los marginados sociales en la producción de Radrigán no sólo son los personajes

²¹⁰ Posteriormente llegaron a formar parte de la compañía Pepe Herrera, Carlos Alberto Muñoz, Nancy Ortíz, Mariela Roi, Jaime Wilson y Silvia Marín (Puga 205).

²¹¹ En una entrevista personal concedida a Ana Elena Puga, Nelson Brodt señala cómo el hecho de permanecer en el teatro para la sesión de discusión era ya un acto de protesta, al grado que participar de la discusión era ya casi innecesario. Comenta, asimismo, que cuando algún espectador participaba solía limitar sus observaciones al contenido de la pieza, ya que se temía que entre ellos hubiera algún espía (Puga 205).

²¹² En ese contexto, la marginalidad se define fundamentalmente en términos económicos. No obstante, este grupo se considera un eje basal en la sociedad. En la producción de corte pedagógico de Acevedo Hernández e Isidora Aguirre se articula el punto de vista de los desposeídos para exponer la conformación del sistema de poder y cómo se insertan en él las distintas clases sociales. En contraste, en la obra de Jorge Díaz y Egon Wolff la comprensión del orden social imperante se logra a través del conocimiento de la burguesía (Hurtado y Piña 6-7).

centrales sino los únicos dentro del espacio dramático. Los marginados sociales en la obra de Radrigán,

Copan el campo de lo tangible, de lo cierto, de lo real. Pero a esta limitación del espectro social se contrapone una ampliación de la mirada, ya que se indaga en diferentes niveles de existencia y de visión de mundo de estos personajes, llegándose a elaborar una cosmovisión definida que se reitera y compone desde la totalidad de las obras, [...] La situación límite en que se desenvuelven estos seres hace que la profundidad de sus conflictos sea desesperada, y es esta intensidad experiencial la que permite trascender la barrera de su caracterización socio-económica para proyectarse a las bases de la condición humana misma, esencialmente desvalida en sus limitaciones corporales y espirituales. (Hurtado y Piña 9)

En definitiva, la marginalidad de estos personajes se distingue por su aislamiento, por su relación con los poderosos, y por el miedo y la presencia invisible pero omnipresente del antagonista (Hurtado y Piña 10-13).

La obra de Juan Radrigán, “puede ser entendida como voluntad de mantener un diálogo de clases en circunstancias sociales de gran dificultad para ello” (Vidal, “Juan Radrigán” 26). De la misma manera, Rodrigo Cánovas llama la atención a la exploración del diálogo que elabora la obra del dramaturgo. El deseo primario que experimentan los personajes de comunicarse con otros es un intento de entenderse a sí mismos a través del otro. Asimismo, en la obra de Radrigán, el diálogo es sinónimo de calor humano, entendimiento y afectividad que puede llegar a anular –aunque sea momentáneamente– el entorno hostil que los degrada (Cánovas, *Lihn, Zurita* 123). La incomunicación inicial

entre los diversos estamentos sociales –tras la cual se insiste en el valor y necesidad del diálogo– es uno de los factores que de acuerdo a la obra de Radrigán conduce a ciertos sectores a la total marginalidad social, política, económica y, sobre todo, humana. Ejemplo paradigmático de lo anterior lo constituye *Redoble fúnebre para lobos y corderos (dos monólogos y un diálogo)*.²¹³ A través del mecanismo del diálogo en escena, sostengo que esta obra constituye un discurso que requiere y se constituye a partir del diálogo entre los personajes en escena y la audiencia a la que se dirigen tanto de forma directa como indirecta. Las referencias a un contexto sociopolítico compartido e inmediato entre ambos grupos y el diálogo que se intenta entablar entre ambos fuerza a la audiencia a asumir el rol del interlocutor, comprometiéndose de este modo, con la realidad del marginado y la propia. Por ende, Juan Radrigán promueve una reconfiguración del público pasivo tanto en el ámbito teatral como en el social desde la composición misma de la obra. A diferencia de *Baño a baño*, que apela al distanciamiento o enajenamiento entre la audiencia y los personajes en escena a través de distintos mecanismos escénicos, *Redoble fúnebre para lobos y corderos* requiere del establecimiento de una relación empática a fin de lograr un mutuo reconocimiento. A través de este proceso humano, logrado por tácticas escénicas que involucran a los espectadores presenciales, Radrigán elabora una reconfiguración de las audiencias teatrales como una respuesta contundente a las circunstancias sociales del momento. Esta dinámica se patentiza particularmente en el primer monólogo, “Isabel desterrada en Isabel” y en el diálogo “El invitado o la tranquilidad no se paga con nada”.

²¹³ La obra se conforma por los monólogos “Isabel desterrada en Isabel” y “Sin motivo aparente”. Así como por el diálogo “El invitado o la tranquilidad no se paga con nada”.

Las primeras representaciones de *Redoble fúnebre para lobos y corderos* se realizaron en 1980 con el grupo teatral El Telón bajo la dirección de Nelson Brodt (Radrigán, chileescena.cl, ficha I1-47-1).²¹⁴ En el monólogo “Isabel desterrada en Isabel” la protagonista y único personaje habla con un tarro de basura al que le cuenta sobre su vida. El tarro, “es el único güena voluntá qu’entrao hoy día, toos los demás se arrancan cuando me acerco, se arrancan como de la peste” (Radrigán, *Redoble fúnebre* 137). Conforme avanza su monólogo, Isabel refiere aspectos de su vida: la convivencia con su pareja Aliro; sobre la detención de éste luego de que ella lo denunció por matar pájaros; su vida de joven; su temor a volverse loca y hablar sola; y sobre su actual estado caracterizado por la soledad y la tristeza. En el segundo monólogo, “Sin motivo aparente”, Pedro García ha vuelto a la escena en donde momentos antes había cavado un hoyo y arrojado ahí al hombre a quien mató. Su monólogo está dirigido hacia este hombre y es un intento por justificar el asesinato y conseguir su perdón. Pedro le cuenta al muerto sobre su compadre: cuando y cómo lo conoció, el tipo de hombre que era, sobre su enfermedad y las circunstancias de su muerte. Su compadre murió asesinado por un hombre que pasaba por la calle y que no lo conocía. A pesar de que el hombre en el hoyo no haya tenido nada que ver con el asesinato de su compadre, Pedro explica: “Lo que pasa... Lo que pasa es que la cuestión ta así po: s’echaron a mi compadre y yo me lo

²¹⁴ La invitación del Teatro Popular El Telón para la presentación de la obra del 31 de enero de 1981 en la Sala Bulnes señala: “El Teatro Popular ‘El Telón’ dio su primera función el 01 de noviembre de 1980 en el Centro Eucarístico de Maipú. A partir de esa fecha, ha presentado la obra en diversos lugares, realizando una difícil labor de extensión cultural a un público marginado de la actividad artística santiaguina. El Teatro Popular ‘El Telón’ no percibe subvención alguna ni cobra por sus presentaciones. Rogamos colaborar comprando un programa de la función a que asistirá, agradecemos su colaboración. Esta invitación es válida para dos personas” (Radrigán, chileescena.cl, ficha I1-47-2). Además de representarse en distintos locales, los monólogos y el diálogo que la conforman se han representado de manera individual desde 1981.

espinaceo a usted, justo po. Pagamos con la misma, y aquí los vamos toos a la cresta. Porque no crea que yo'stoy bendito no; mañana o más rato me puée tocar a mí... ¿Quién puée saber ahora cuándo lo van a matar y por qué?" (Radrigán, *Redoble fúnebre* 149). "El invitado", por su parte, es la única sección en la que aparecen en escena dos personajes, la pareja compuesta por Pedro y Sara. La escena se desarrolla tras la insistencia de Sara de que Pedro le pregunte a la audiencia cómo se acostumbraron a vivir con el Invitado. El Invitado es una figura constante en sus vidas, sin embargo no logran comprender su presencia ni pueden deshacerse de él. A fin de llegar a formular la pregunta a la audiencia ambos hablan sobre su vida antes y después de la llegada del Invitado y llegan a concluir que la presencia de éste los echó de todos los ámbitos de su vida y según Sara, "lo pior jue que también los echó de nosotros mismos" (Radrigán, *Redoble fúnebre* 163).²¹⁵

1. Isabel y su lucha por reencontrarse a través de un interlocutor ausente

El título del primer monólogo que compone *Redoble fúnebre para lobos y corderos*, "Isabel desterrada en Isabel" sugiere un nivel de marginalización que supera la derivada de una exclusión política o económica: Isabel ha sido expulsada de y en sí misma. Adolfo Albornoz Farías puntualiza que los personajes de la obra de Juan Radrigán además de ser excluidos por un nuevo y opresivo orden y poder político y económico, "Tras la catástrofe, la marginalidad no es sólo material sino también simbólica; luego de haber sido apartados o expulsados del mundo, aquéllos ya casi muertos en vida están cercanos a quedar al margen incluso de su propia humanidad"

²¹⁵ El lenguaje de todos los personajes en *Redoble fúnebre para lobos y corderos* es coloquial. Por un lado representa un vínculo entre los personajes y gran parte de su audiencia puesto que, como indica Rodrigo Cánovas, la clase postergada es una de las audiencias más representativas de Radrigán. Por otro lado, el lenguaje permite que audiencias de otras esferas sociales adviertan la distancia que se ha forjado entre ellos y la esfera social a la que pertenecen los personajes.

(104). El monólogo “Isabel desterrada de Isabel” representa un continuo esfuerzo por devenir en diálogo. Este intento conlleva una doble dinámica: por un lado, Isabel ansía que alguien le responda para constatar que no se ha quedado completamente sola y, por el otro, se desarrolla una reconfiguración de la audiencia que la lleve a convertirse en un interlocutor presente y activo al entablar un diálogo con Isabel que conduzca al reconocimiento de la humanidad de ambas partes. Es una constante que las obras de Radrigán se constituyan a partir de personajes no visibles (Alexandre y Rojo 63). En el caso de “Isabel desterrada de Isabel”, el personaje no visible es la audiencia que a lo largo del evento teatral no logra establecerse como interlocutor activo. Esto lleva a Isabel a proyectar la presencia de éste en un tarro de basura.

El encuentro de Isabel con el tarro y el establecimiento de un ambiente marginal y solitario se dan desde el inicio de la acción. Las acotaciones señalan que la acción se lleva a cabo “en cualquier calle de cualquier parte” (Radrigán, *Redoble* 137). Asimismo, la escenografía e iluminación imponen un estado anímico particular, “La escenografía se reduce a un tarro de basura, la mitad de uno de esos tambores de aceite. Una luz blanca, tristonada, ilumina la escena” (Radrigán, *Redoble* 137). Con respecto al espacio que suelen ocupar los personajes de Radrigán, María de la Luz Hurtado y Juan Andrés Piña precisan:

El espacio en que se desenvuelven las obras de Radrigán patentizan la marginalidad total de los seres que lo pueblan, en un despojo de cosas y hombres que llena todos los rincones. Los personajes de Radrigán son expulsados de todos lados, [...] tras ya haber sufrido un sinnúmero de expulsiones, se autoexpulsan en busca de su humanización, al margen de lo social. [...] Muchos de sus personajes marchan a la deriva en los

extramuros de lo habitado, sin saber siquiera dónde están [...]. En estos escenarios difusos, parecen a primera vista estar suspendidos en el tiempo y en el espacio, como tráfugas de zonas indeterminadas. (10)

Las observaciones de ambos críticos y las descripciones provistas por el autor para este monólogo acentúan el estado marginal generalizado de la protagonista y su entorno.

En este ámbito, Isabel se reconforta al encontrar algo/alguien con que/quien interactuar. Es importante enfatizar que Radrigán optó por externar la condición de Isabel a través de un monólogo, pues éste discurso exagera la condición del desamparo humano que conduce a la soledad intrínseca del personaje en escena. Esta soledad constituye una parte esencial de su marginalidad (Hurtado y Piña 15). Si bien el tarro es una entidad silente, para Isabel representa la única entidad con buena voluntad y disposición para escucharla. Humaniza al tarro al conferirle voluntad y el apelativo de compadre y así establece la ilusión de una verdadera conversación. Aunque la obra se proyecta como un monólogo, el discurso de Isabel adquiere rasgos conversacionales, ya que la presencia del tarro conlleva una dinámica de preguntas e intervenciones silenciosas –del tarro– y las respuestas de Isabel. Asimismo, el tarro posibilita una suerte de desdoblamiento del personaje en el que radica el destierro de ella misma como consecuencia de la soledad apabullante.²¹⁶ Esto se corrobora con el hecho de que se dirija a ella misma en tercera persona como si dialogara consigo u otra Isabel. La dinámica, no obstante, se materializa a través del tarro de basura.

²¹⁶ Puede entenderse el acto de desdoblamiento como una fragmentación de la humanidad de Isabel fijada por su soledad y marginalidad.

La marginalidad y soledad de Isabel se acentúan cuando establece algún tipo de contacto con otras personas. Según Isabel, sí tiene casa, pero prefiere salir porque en el encierro es aún más acosada por la soledad. Según ella:

no mi'hallo encerrá, me gusta tar al medio de la vía; ver casas, gente, perros, árboles, pájaros, toas esas cuestiones que le dicen a una que no siá muerto, aunque el corazón haya caído a un hoyo donde no hay ninguna lu. Es cierto que toos los días paso sola, pero parece qu'el domingo una tuviera dos veces abandoná. Yo no sé por qué pasa eso, no sé porqué en los días de fiesta me duele más pa entro la soledá: por eso salgo andar.
(Radrigán, *Redoble* 137)

El salir a andar y ver cosas únicamente corroboran que sigue viva, ya que estas acciones no representan una posibilidad de resarcir su soledad o precariedad. En dos ocasiones Isabel se dirige a dos hombres que supuestamente van pasando –pero que el espectador nunca ve– para pedirles un cigarrillo. Al no ser visibles para el público, las acotaciones indican que el primero siguió de largo cuando Isabel se dirigió a él (Radrigán, *Redoble* 137), y señalan la actitud desalentada de Isabel al verse ignorada por el segundo (Radrigán, *Redoble* 139). Las interacciones infructuosas acentúan la soledad de Isabel, a la vez que constatan su más grande temor: volverse loca de soledad, hecho que le parece profundamente raro cuando en el mundo hay tanta gente. Según ella, esta enfermedad se manifiesta cuando la gente comienza a hablar sola (Radrigán, *Redoble* 138). Isabel externa el miedo de volverse loca repetidas veces a lo largo de la escena. Para la audiencia la repetición acentúa el total abandono en el que se encuentra Isabel y, tristemente, su llegada al estado que tanto teme.

La actual condición de la protagonista responde a causas concretas en “Isabel desterrada en Isabel”. En esta sección no hay un momento clave en el que la situación de la protagonista haya pasado de holgada a inestable, pero sí instancias que acentuaron una situación ya precaria desde que era niña.²¹⁷ Isabel habla sobre su infancia: “Nosotros siempre tuvimos hambre; hambre de comía, de ropa, de alegría y de too [...] L’ambre, compadre, es larga y negra, es como un hoyo aonde una no termina nunca de caer. [...] esa es la vía pa nosotros, caer y pegarse por aentro y por ajuera; pero sobre todo por aentro” (Radrigán, *Redoble* 140). Aunque ya señala un ambiente precario, la situación en casa de Isabel empeoró a partir del momento en que su madre dejó a su padre porque éste no conseguía trabajo. En la impotencia y llanto de su padre, Isabel conoció la desesperación, luego la volvió a ver en los ojos de una niña comiendo desesperadamente una manzana podrida en un basurero. A pesar de la precariedad de su vida, Isabel muestra su humanidad y valoración por lo noble y bello, paradójicamente, al denunciar a su pareja Aliro. Juntos vendían pájaros y en el momento de la venta, Aliro los apretaba para que murieran pronto. Era su forma de asegurar la continuidad de la venta. Isabel justifica la denuncia al advertir que ahora que nadie habla ni se ríe, los pájaros son los únicos que cantan (Radrigán, *Redoble* 141).²¹⁸ Dentro del ambiente marginal y político, la belleza del canto de un pájaro es la única muestra de vida, hermosura y esperanza.

²¹⁷ A diferencia de un evento catalizador que dé inicio a la problemática de Isabel, en otras obras de Radrigán –aunque los personajes no cuenten con una posición privilegiada– se advierte un suceso a partir del cual las vidas de los personajes empezaron a empeorar. Como se verá en breve en “El invitado” las condiciones empeoran a partir de la llegada de éste. Por su parte, en *Testimonios de las muertes de Sabina*, las circunstancias de los personajes se agravan a raíz de un problema con el permiso del puesto en el que venden alimentos y de la incomprensión de los sucesos que le siguen.

²¹⁸ De manera similar, en *Hechos consumados* Marta siente rabia contra la gente porque, “s’encerraron en las casas y dejaron morir los jardines”. Para su interlocutor Emilio, los

La soledad, ejemplificada por el abandono social –nadie quiere hablar con ella y la ignoran–, la precariedad económica y la pérdida de vínculos amorosos, se acentúan al corroborar el abandono divino. Por ejemplo, si Isabel fuera la mujer de Dios, le diría:

Oye, viejo, tu que le pegai a la cuestión de los milagros, ábreles los ojos a los giles de allá abajo. Tan haiendo pueras cabezas de pescao con la vía que les diste. O sea que repartieron la risa y el billete pa unos y a los otros les dieron el silencio y las patás. Yo sé que voh no te querís meter en na, que querís que aprendan solos; pero no aprenden po, [...] ¿Cómo querís que te agarren güena, si comen en los basurales y duermen botaos en las calles?, eso es mucho peírles po. Y a los otros también es mucho peírles que se acuerden de voh, porque están muy ocupaos pasiando y comiendo; es grave el problema, viejo: si no te mandai un milagrito luego, los vamos a quear más solos que la soledá; y pa más recacha los mataron al hijo: ¡Despierta, despierta, viejo, que allá abajo los tamo muriendo! (Radrigán, *Redoble* 140)

El reclamo a Dios enfatiza el abandono del ser humano y la disparidad que se ha impuesto a partir de que éste ha podido elegir por su cuenta. *Redoble fúnebre para lobos y corderos* busca contrarrestar la ausencia divina y recuperar la dignidad humana mediante el reconocimiento del ser humano. Éste se percata de sus limitaciones, pero también reconoce la responsabilidad hacia sí mismo y hacia los demás. En “Isabel desterrada en Isabel” esta posibilidad se plantea a través de las apelaciones a la audiencia.

jardines no merecen la pena dadas las circunstancias, pero para Marta, estas son las cosas que importan (Radrigán, *Hechos consumados* 173). Tanto para Isabel como para Marta los pájaros y jardines representan un atisbo de esperanza y belleza, mientras que la falta del canto del pájaro y la belleza de los jardines puede apuntar hacia la pérdida de ilusiones y vidas durante el proceso político del momento.

Ana Elena Puga se refiere al teatro de Juan Radrigán como un “performative testimonio” y señala que la naturaleza oral y efímera del performance conlleva la ilusión de estar frente al ente cuya voz ha sido silenciada.²¹⁹ La presencia física del actor crea un sentido de inmediatez y urgencia (Puga 197-198). Asimismo, “la revelación puede ir acompañada por un sentido de responsabilidad intensificado conforme el espectador comienza a verse como testigo de un evento significativo, como testigo con un deber de reconocer su importancia y responder adecuadamente” (Puga 198, traducción mía).²²⁰ Además de que las obras de Radrigán constituyen un testimonio directo –en el sentido de su inmediatez– se agudiza el sentido de responsabilidad y el rol de testigo por parte de la audiencia al ser involucrada ésta en el performance por parte de los personajes.²²¹ En “Isabel desterrada en Isabel” la protagonista se dirige directamente al público en repetidas ocasiones. En la primera, Isabel le cuenta al tarro de basura sobre el momento en que a Aliro y a ella los sacaron de donde vivían porque iban a construir un edificio moderno y les pedían documentos para comprobar su estado civil. Mientras refiere las preguntas que ella hizo en ese momento, las dirige al público: “(*Al público*). ‘Oiga [...] pero ese papel tendría que firmarlo Dios nomá po. ¿Y aónde quiere que lo encontremo?’. Y empecé a preguntar: (*Señalando:*) ¿Sae usted aónde stá? ¿Sae usted aónde stá?” (Radrigán, *Redoble* 138). Según ella todos se encogían de hombros o miraban para otro lado, como si

²¹⁹ Puga contrapone la experiencia de este tipo de performance a un testimonio textual que ya ha pasado por la intervención de un antropólogo, novelista o intelectual. En el teatro, si bien sí existe el texto, éste no es una presencia permanente ni tampoco es el enfoque (197-198).

²²⁰ Ana Elena Puga: “...the revelation may be accompanied by a heightened sense of responsibility, as spectators begin to see themselves as witnesses to a significant event, witnesses with a duty to acknowledge its significance and respond accordingly” (198).

²²¹ Muchas de las obras de este periodo enfatizan la responsabilidad social y moral que implica convertirse en testigo. En el próximo capítulo, las obras *Cinema Utopía* y *Lo que está en el aire* exploran esta aproximación.

preguntara por alguien que había muerto hace mucho. Es muy probable que la audiencia hubiera respondido de la misma forma. La segunda vez que se dirige a ellos también les pregunta por Dios y al no recibir respuesta se muestra desalentada y le pregunta al tarro, “¿Qué les pasa a toos? ¿Qué les pasa que no hablan? ¿Qué pasa que no se besan, que no se ríen? ¿Qué les pasa que parece qu’estuvieran muertos?” (Radrigán, *Redoble* 141). Por último, al finalizar la escena se queja de que cuando la situación ya no tenga remedio todos se van a quedar mirando y van a decir, “(mira al público) [...] ¿Cómo pudimos permitir que pasara esto? ¿Cómo puimos permitirlo?” (Radrigán, *Redoble* 142). La escena concluye con la frustración y constatación por parte de Isabel de que ha estado hablando sola. Terriblemente angustiada le exige al tarro que le hable.

Las interpelaciones a la audiencia resaltan la impasividad de Dios y de ellos mismos, ya que ambos –según indica Isabel– parecen haber muerto. No obstante, lo que más llama la atención es cómo Radrigán rearticula la noción de la audiencia dándole la oportunidad a intervenir en el evento teatral con la insistencia de los personajes que no sólo la advierten, sino que se dirigen claramente a ella. Ana Elena Puga reitera que las líneas dirigidas a la audiencia –momentos de ruptura de la cuarta pared– responsabilizan a los espectadores por su fracaso al no constituirse en testigos eficaces (209).²²² Asimismo, en “Isabel desterrada en Isabel” la protagonista les reprocha no ser un interlocutor activo que le confiera dignidad y humanidad. Al finalizar la pieza Isabel le da un golpe al tarro –interlocutor inactivo y silencioso– y le pregunta: “¿qué no soy gente yo también?” (Radrigán, *Redoble* 142). Claramente, la pregunta y los sentimientos de

²²² En esta instancia Ana Elena Puga se refiere a la ruptura de la cuarta pared en la obra *Testimonios de las muertes de Sabina*, pero sus comentarios ostentan la misma validez con respecto al análisis de “Isabel desterrada en Isabel”.

angustia y desesperación van dirigidos hacia el verdadero interlocutor pasivo de todo el monólogo o diálogo frustrado: la audiencia.

2. “El invitado” o la tranquilidad de la audiencia

Como ya se mencionó, en el diálogo de *Redoble fúnebre para lobos y corderos* titulado “El invitado o la tranquilidad no se paga con nada” el Invitado ha ido desplazando poco a poco a la pareja Sara y Pedro de todos los ámbitos de sus vidas, e incluso de ellos mismos.²²³ El título abre con una paradoja puesto que por naturaleza la presencia de un invitado suele ser grata o al menos anticipada. Sin embargo, Sara clarifica que este no es el caso, “Invitao no; invitao es cuando uno convía a alguien y a ése yo no lo invité” (Radrigán, *Redoble* 153). Asimismo, la pieza comienza con un poema que trata sobre la tranquilidad y sirve de antítesis a los sentimientos de incomodidad, preocupación y frustración que caracterizan a la pareja. El poema aparece antes de la acción y no se ofrecen indicaciones que precisen si uno de los personajes lo declama, si se escucha por parlantes o sólo aparece en el texto dramático. Por asociación podría recitarlo Pedro. En el poema, la tranquilidad se contrapone a la triste rutina domestica,²²⁴ y pasa luego a oponerse con sagaz ironía a la vida en el ámbito público:

Tranquilo salgo y me hundo / en la tranquila cuidá. / Tranquilos perros
mean tranquilos árboles / bajo un cielo con ritmos de ternura, / mientras
tranquilos cesantes, como yo, / envidian a los tranquilos pordioseros / que

²²³ Este aspecto representa otro punto de contacto entre la protagonista del monólogo anterior y la presente pareja. Los tres personajes sufren de un destierro de sí mismos.

²²⁴ “Después que la tranquila noche / da paso al tranquilo día, / tranquilo me levanto. / Me pongo los tranquilos pantalones, / miro de reojo tu tranquila tristeza / y tranquilo voy a lavarme. / Después me dirijo a la tranquila cocina; / tranquila me decís lo miso que ayer: / –No busqué, no hay ná” (Radrigán, *Retablo* 151).

escarban en los tranquilos tarros. / Tranquila pasa la mañana, / tranquila la hermosa tarde; / (tranquila quiero encontrarte, Sara / cuando llegue sin ná). / [...] / ¡Felicidá pa grande está / d'estarse muriendo en tranquilidad! (Radrigán, *Redoble* 151)

De la misma manera en que la triste tranquilidad se ha impuesto en cada instancia de su día y rutina, de la misma manera el Invitado los ha ido desplazando. La pieza se desarrolla en relación a esta presencia-ausencia y en un intento por comprender de dónde viene y por qué. Este esfuerzo se construye a partir de la comunicación que Pedro y Sara aspiran establecer con la audiencia.

Sara sale al escenario para constatar la presencia de la audiencia. Al hacerlo se devuelve por Pedro y le indica: “Habla (*señala al público*) ahí’stán” (Radrigán, *Redoble* 151). Ella quiere que Pedro le pregunte al público cómo hicieron para acostumbrarse a la presencia del Invitado asumiendo que ellos también sufren de la presencia de éste. El compartir esta condición de vida instaura una identificación entre personajes y audiencia. Sara y Pedro dan por hecho que la audiencia se ha habituado a la presencia del Invitado al advertir el contraste entre su estado y el de ellos. Según Sara sólo están sentados (los espectadores) y se ven como siempre: tranquilos. Dado lo anterior, Pedro concluye que han de estar bastante endeudados, “porque la tranquilidad no se paga con na” (Radrigán, *Redoble* 152). Las observaciones de Sara y Pedro apuntan hacia un estado impávido de la audiencia al, paradójicamente, haber comprometido su tranquilidad –al endeudarse según Pedro– por otro tipo de tranquilidad que se descubre una fachada: tranquilidad como fachada, apariencia. Por lo tanto, en “El invitado” la reconfiguración del evento teatral la logra Juan Radrigán al establecer la paradoja entre los personajes escénicos y la audiencia

y la relación que ambos grupos establecen con su realidad perceptible a partir del grado de tranquilidad que la presencia del Invitado les permite disfrutar.

Lo anterior se logra poner de manifiesto por medio de la interacción entre ambos sectores: los que ocupan el espacio del escenario y los que ocupan la platea. La ruptura de la cuarta pared se experimenta a partir de la salida al escenario de la pareja. Catherine Boyle advierte que “El invitado” está diseñado como una confrontación. La audiencia es reiteradamente acusada de formar parte de la fachada de tranquilidad que les ha sido impuesta por la presencia del Invitado (Boyle, *Chilean Theater* 130).²²⁵ En definitiva, el diálogo entre Sara y Pedro es, “un desvío del verdadero propósito de su presencia: desafiar a la audiencia para que ésta dé señales de vida al responder la pregunta que los acosa cada minuto de sus vidas: ‘Querimos que los digan cómo se acostumbraron a vivir con el Invitado: queremos ser como ustedes’” (Boyle, *Chilean Theater* 127, traducción mía).²²⁶ El afán por llevar a cabo la pregunta es el catalizador de la acción y de la rememoración de sus vidas. El acto de enunciar la pregunta cierra la obra y patentiza la desesperación y frustración al darse cuenta la pareja de la injusticia de la que han sido objeto al no ser como la audiencia. La identificación completa no se logra.

La disparidad entre la pareja y la audiencia y su variante grado de tranquilidad se comprueba cuando la pareja le cuenta al público varias anécdotas de su vida y tras el estado final de ambas entidades. Las anécdotas de la pareja sirven, además, para dilucidar

²²⁵ En este sentido, la aparente tranquilidad de la audiencia es sintomática de su acogida al Invitado o del silenciamiento que su presencia ha producido (Boyle, *Chilean Theater* 131).

²²⁶ Catherine Boyle: “The dialogue is, in effect, a diversion from the main purpose of their presence, which is to challenge the audience to show some sign of life by answering the question that haunts their every living minute: ‘Querimos que los digan cómo se acostumbraron a vivir con el Invitado: queremos ser como ustedes’ [We want you to tell us how you got used to living with the guest: we want to be like you]” (*Chilean Theater* 127).

el contexto sociopolítico actual marcado por un acontecimiento clave: la llegada del Invitado. Ésta, se supone es la instauración del gobierno encabezado por Augusto Pinochet y que llega a rearticular todos los aspectos de la vida de la pareja, como efectivamente lo hizo el gobierno militar en todas las instancias de la vida nacional. Por un lado en “El invitado” resalta la falta de individualidad. Según él, aunque su nombre sea Pedro, “si voy pasando por cualquier parte y alguien dice José, Mario, Guillermo, Pancho, Tito o Antonio doy güelta la cara y miro, porque es a mí al que llaman” (Radrigán, *Redoble* 153).²²⁷ En otras palabras, Pedro es todos y ninguno a la vez. Sara atribuye la falta de individualidad a la miseria que la/los caracteriza a partir de lo que se ha dado en llamar “el milagro económico”.

El término económico agrega una paradoja más a “El invitado”, ya que más que milagro, para la pareja el cambio en la orientación del sistema económico ha sido un castigo. Queda constatado, asimismo, que el milagro económico es una consecuencia de la llegada del Invitado. La degradación económico-social de la pareja es palpable: de tener una casita, ahora tienen un cuarto; de contar con un empleo, ahora son cesantes y se ven obligados a ejercer cualquier tipo de trabajo a fin de subsistir. Sara y Pedro llevan a cabo varias representaciones para ejemplificarle a la audiencia los avatares de su experiencia laboral y de supervivencia: Sara participa en un concurso de televisión en el que es descalificada por ser cesante, pero del que recibe un parabrisas para el vehículo particular que obviamente no posee (Radrigán, *Redoble* 154-156); Pedro participa de una pelea de box que no ganará pues su contrincante es el boxeador promocionado (Radrigán,

²²⁷ De la misma manera, Sara asegura: “Yo me llamo Sara, pero es lo mismo que si me llamara Carmen, Rosa o María, y es lo mismo que si fuera más chica, más grande, más negra o más blanca; es lo mismo nomás, porque aentro de los güesos tengo pegás las mismas risas y los mismos llantos” (Radrigán, *Redoble* 153).

Redoble 156-158); y ambos tuvieron que participar del programa de trabajo estatal que no les garantiza empleo (Radrigán, *Redoble* 159).²²⁸

Al referirse a la sección “Cuestión de ubicación” –de la autoría de Radrigán– perteneciente a la obra *¡¡¡Viva Somoza!!!*, Pedro Bravo Elizondo señala cómo ésta retrata vívidamente los efectos alienantes de la sociedad de consumo (104). Lo mismo ocurre en “El invitado”. El nuevo sistema económico, caracterizado por el libre comercio y el consumismo generalizado, ha desplazado a gran parte de la población, entre ellos a Pedro y Sara. Sara advierte los efectos del sistema al comparar su vida antes y después de la llegada del Invitado. El antes se caracteriza por la juventud y alegría, así como por el amor que ella y Pedro se tenían. Aunque ambos garanticen que el amor no tiene nada que ver con la pobreza, Sara señala: “pero él [el amor] no sabe eso: el amor viene y se muere di’ hambre nomá. [...] Así jue como el amor se jue poniendo delgado como un cuchillo, se jue poniendo ciego, como cuando al viento le tapan los ojos” (Radrigán, *Redoble* 156-158). Concluye que para lo que menos tienen tiempo es para el amor (Radrigán, *Redoble* 161). Por lo que el Invitado y el milagro económico han ido desplazando a la pareja de cada ámbito de su vida hasta hacerlos inmunes al amor. María de la Luz Hurtado y Juan Andrés Piña advierten que una de las características de la marginalidad en las obras de Radrigán radica en el desgaste de las relaciones afectivas y familiares:

²²⁸ Las frustraciones laborales experimentadas por Sara y Pedro son las mismas que experimentan otros personajes de la dramaturgia chilena del momento. El programa estatal antes señalado es el Programa de Empleo Mínimo, el mismo en el que participan los personajes de *Pedro, Juan y Diego*. Asimismo, la participación de Sara en el programa de televisión apunta hacia la creciente influencia de este medio de comunicación y su efecto alienante con el nuevo sistema económico. Este hecho se explora en la sección “Cuestión de ubicación” de Juan Radrigán que forma parte de la obra *¡¡¡Viva Somoza!!!* de Gustavo Meza, Juan Radrigán y el Teatro Imagen. Asimismo, el tema sobresale en la sección “Vereda tropical” de la obra *Lindo país esquina con vista al mar* de ICTUS, Marco Antonio de la Parra, Darío Osses y Jorge Gajardo y la obra *A la Mary se le vio el Poppins* de Jaime Vadell y Teatro La Feria.

Los personajes dan casi por hecho la imposibilidad de un renacer amoroso, por los golpes de la vida y las frustraciones acumuladas. Incluso los nuevos intentos de amar casi están ausentes de las intenciones de los protagonistas. Y cuando logran establecer una relación, no es más que un momento que no es posible retener. (16)

A pesar del fuerte desgaste que ha padecido el amor de pareja, el deseo de recuperarse como tal, de estar juntos, equivale a salvarse. Las preguntas formuladas hacia la audiencia al final refuerzan el deseo de la pareja de saber qué pasará con el amor. Para ellos es reconfortante constatar que la audiencia, habiéndose acostumbrado a la presencia del Invitado, están juntos: he ahí por qué Sara y Pedro preguntan cómo hicieron para acostumbrarse.

Los contrastes que se establecen entre la audiencia y la pareja en escena constatan el ambiente social imperante tras la llegada del Invitado. Éste, en relación a la idea de la tranquilidad predominante en la pieza adquiere gran resonancia. El primer capítulo de este estudio ya abordó la teatralidad del ámbito social en el contexto de la dictadura militar chilena, también se ha abordado la implantación de una cultura autoritaria generalizada que se sustenta en la noción del orden o tranquilidad pública. Al explorar la obra *Hojas de Parra* de Vadell y Salcedo se abordó la práctica romana popularizada con la expresión “Pan y circo” justamente en relación a los mecanismos mediante los cuales el Estado mantenía al pueblo ocupado y al margen de asuntos sociopolíticos. Esta práctica igualmente resalta en “El invitado”. Cuando Sara da un tour de su cuarto,²²⁹ señala el sitio donde se supone que hay un poster del equipo de fútbol Colo Colo. La

²²⁹ Nótese que la audiencia no ve lo que ella va señalando ya que la escenografía se compone únicamente de una banca negra.

siguiente secuencia del diálogo provee información de suma relevancia con respecto a su contexto y al ambiente predominante:

PEDRO - O sea que en eso tamos a la moa, pan y circo.

SARA - A mí me carga el Colo Colo, le agarré mala porque sirve de pura tapaera. Una no puee saber ninguna de las cuestiones que pasan por culpa d'el.

PEDRO- Claro, eso es cierto: si no existiera el Colo Colo los diarios tendrían que salir con la mitá de las páginas en blanco ¡Y son balsúos con ropa y too! Por ser, mi'acuerdo d'esa vez que un terremoto mató a quinientas personas y en toos los diarios salió al otro día en primera página: 'Heroica hazaña del Colo Colo ganó con quinientos socios menos!' [...] No po, antes nuera así la cuestión, [...] No hay que olviarse nunca de lo güeno, porque uno se puee acostumbrar a lo malo. (Radrigán, *Redoble* 154)

La pareja se percata de la dinámica que ha empleado el gobierno para mantener a la población ocupada, así como del empleo de distracciones –como las deportivas– para mantener al público entretenido y en apariencia tranquilo.²³⁰

Otra instancia de “El invitado” que reitera el adormecimiento colectivo por medio de la propagación de noticias y distracciones poco relevantes se lleva a cabo cuando Pedro y Sara están representando la escena en la que ella participa en el concurso de TV. En el momento en que descalifican a Sara del concurso hay un flash noticioso de último

²³⁰ La misma dinámica se sugiere en *Baño a baño* con respecto al espectáculo musical de Viña del Mar.

minuto transmitido por cadena nacional. Comúnmente las interrupciones a la programación televisiva presentan noticias de importancia e interés general. No obstante, en este caso se informa sobre el enlace matrimonial de José Herrera de las Mercedes Irigorreb y Mariela de la Roi, que de acuerdo a la noticia, indudablemente será uno de los acontecimientos más elegantes e importantes del año (Radrigán, *Redoble* 155).²³¹ El hecho que una noticia de esta naturaleza sea transmitida por cadena nacional como noticia de último minuto prueba que las noticias transmitidas por los medios de comunicación funcionan –como bien señala Sara– como una tapadera para noticias realmente relevantes, pero que se mantienen ocultas al público. De la misma manera, cuando los personajes representan la escena en que Pedro busca empleo como boxeador, resalta el control que caracteriza a este tipo de eventos. Lo más importante es mantener entretenido al público. Sara –como secretaria de promotor de box– le advierte a Pedro, “tiene que dar espectáculo” (Radrigán, *Redoble* 158). Irremediamente el ejemplo anterior conduce a la noción de la sociedad del espectáculo de Guy Debord una vez más. El espectáculo es lo opuesto al diálogo, representa la perfecta separación entre los seres humanos y es la imagen auto generada del poder en el que el sistema mediático no es neutral y que responde precisamente a las dinámicas internas del espectáculo (Debord 17-19). En el contexto que nos ocupa se trata del sistema de gobierno totalitario y corrobora la separación social que ha dado pie a la total marginalidad de los personajes en *Redoble fúnebre para lobos y corderos* y quizás, al hecho de que la sociedad –vista en este caso como la audiencia– ya se haya acostumbrado a vivir con el Invitado; es decir, en tranquilidad dentro del espectáculo político del Estado autoritario.

²³¹ La noticia es de considerable duración e incluye un informe pormenorizado de distintas invitadas y sus atuendos.

Todo lo anterior, por lo tanto, implica a la audiencia presencial de “El invitado”, particularmente porque todo lo dicho y actuado por Sara y Pedro desde un inicio va dirigido hacia ellos con la ruptura de la cuarta pared para hacerles la pregunta. Ana Elena Puga señala cómo “El invitado” es la pieza de las que conforman *Redoble fúnebre para lobos y corderos* que más claramente confronta a los espectadores con su responsabilidad de ejercer su función como testigos. De la misma manera, al saberse observados por los personajes en todo momento, el público se torna más consciente de sí mismo como actor (Puga 216). Por lo que al implicar a la audiencia, ésta se convierte en el testigo principal y como tal se le exige que testifique sobre su propia experiencia. Según señala el mismo Radrigán, durante el periodo dictatorial la mayoría de los asistentes a la función respondían a las exigencias de los personajes con silencio. De esta manera se constituían una audiencia-testigo silencioso (Puga 218-219).²³² En definitiva, *Redoble fúnebre para lobos y corderos* y toda la obra de Radrigán:

[está compuesta por] momentos que tuvieron un impacto electrizante en las audiencias cansadas del largo régimen de Pinochet, pero que seguían teniendo miedo de disentir públicamente. La confrontación directa entre actor y espectador proveía más oportunidad de desafiar y subvertir las historias oficiales propagadas por las élites dominantes. [...] Según Radrigán, empezó a escribir teatro precisamente porque bajo una dictadura ésta parecía ser la manera más eficaz de establecer contacto directo con la

²³² No obstante, en presentaciones recientes algunas personas sí ofrecían alguna respuesta a las preguntas de los personajes. Estas respuestas semejaban confesiones (Puga 219).

gente, con un mínimo de conciliación o censura.²³³ (citado por Puga 198, traducción mía)

Por lo tanto, lograr la respuesta a la pregunta de Sara y Pedro es, en última instancia, lo que se propone “El invitado”. Por medio de la reconfiguración de los roles delimitados tradicionalmente a las distintas entidades del evento teatral, Radrigán sugiere que la iniciativa de responder ya confiere una reconfiguración de las facultades de elección y acción en el ámbito social.

²³³ Ana Elena Puga: “Radrigán’s theater is full of these revelatory moments, moments that had an electrifying impact on audiences fed up with Pinochet’s long rule but fearful of publicly expressing dissent. The direct confrontation between actor and spectator provides greater opportunity to challenge and subvert the official stories propagated by dominant elites. [...] Radrigán says that he began to write theater precisely because under dictatorship it seemed like the most effective way to reach people directly, with a minimum of mediation or censorship (198). El testimonio de Radrigán –que cierra la cita previa– pertenece a una entrevista personal conferida a Ana Elena Puga.

Capítulo IV. La inclusión de la audiencia en la producción teatral de los últimos años de dictadura militar en Chile: 1983-1990

Primero se destruye la barrera entre actores y espectadores: todos deben actuar, todos deben protagonizar las necesarias transformaciones de la sociedad. [...] Luego, se destruye la barrera entre protagonistas y coros: todos deben ser, a la vez, coro y protagonistas.

Augusto Boal, *Teatro del oprimido*

El país era un gran cine y nosotros éramos espectadores de una película que no comprendíamos.

Ramón Griffiero, “El teatro chileno al fin del siglo”

DIOCLECIANO: Y el poder, / Sebastián, que por la violencia se alcanza / por la violencia se suele perder...

Isidora Aguirre, *Retablo de Yumbel*

La insistencia en una participación democrática por parte de la audiencia durante el evento teatral, así como la apelación a ella por medio de diversos mecanismos teatrales responden a las circunstancias sociopolíticas de la dictadura militar en Chile. Con ello, este proyecto no pretende señalar este momento como exclusivo o como punto de partida para la gestión de dicha manifestación durante el evento teatral. María de la Luz Hurtado señala que en Chile la dictadura no produjo un cambio radical en la esfera teatral nacional. Indica que hubo un cambio de condiciones pero no de posturas, energías o planteamientos con respecto a la función del teatro. En Chile, éstas quedaron asentadas a partir de 1968, año en que surge un teatro que se sitúa absolutamente dentro de la gran problemática social y política del país. A partir de este momento, la práctica teatral asume la tarea de incidir en los cambios sociales, romper las fronteras de una audiencia burguesa

y elegir el repertorio en función de su significación política y social para las nuevas audiencias. En dictadura, la convocatoria para llevar a cabo una rearticulación de los públicos constituye por sí misma una acción política. De esta manera, la acción política no radica únicamente en el texto de la propuesta teatral, sino en su capacidad de convocar (Hurtado, entrevista personal). Si bien el teatro chileno se concibe como uno profundamente político que logra una diversificación de sus audiencias desde antes de la instauración del régimen dictatorial, las rearticulaciones que tuvo que efectuar a partir de esta instancia evidencian la necesidad de establecer un contacto más directo y copartícipe con la audiencia presencial. Por medio de *Hojas de Parra*, *Baño a baño* y *Redoble fúnebre para lobos y corderos*, analizadas en el capítulo anterior, se mostró que los dramaturgos insisten en una participación por parte de la audiencia del evento teatral que se reproduzca en el ámbito sociopolítico a través de diversos enfoques temáticos y técnicas experimentales que apelan más directamente a ella.²³⁴ Estas tres obras responden al periodo dictatorial de mayor contención social y más férreo control estatal. Por su parte, las obras que conforman el análisis del presente capítulo pertenecen a una instancia posterior del periodo dictatorial: *Cinema Utopia* (1985) de Ramón Griffiero, *Lo que está en el aire* (1986) de Carlos Cerda e ICTUS y *Retablo de Yumbel* (1986) de Isidora Aguirre.²³⁵

²³⁴ Según Agustín Letelier el teatro chileno, en comparación con el argentino o mexicano, ha sido siempre mucho más experimental, por lo que existe un público que lo aprecia. En general, señala que el público chileno aprecia la experimentación (Letelier, entrevista personal).

²³⁵ Las fechas provistas corresponden a los estrenos de las tres obras.

A. La escena teatral chilena: 1983-1990

Nelly Richard juzga la cultura como el escenario privilegiado para confrontar la representación y desmontaje del totalitarismo y sus significaciones unívocas (“En torno” 45). Al igual que en los años inmediatos al golpe de Estado, en el periodo que va de 1983 a 1990 el teatro continúa llevando a cabo su labor como revelador de verdades, al ofrecer denuncias directas al régimen militar e instituyéndose como propuesta alterna al discurso oficialista. Durante la década de 1980, el ámbito teatral se distingue, según apunta María Soledad Lagos de Kassai, por una actitud de revisión en la que el ejercicio de la denuncia ya se considera insuficiente. Por ello, es patente un deseo de emplear nuevos lenguajes escénicos que vayan más allá de lo meramente verbal. Se trata de la búsqueda de una estética propia.²³⁶ Este deseo por parte de los creadores teatrales apunta hacia el afán de encontrar nuevas posibilidades de una práctica democrática en el ámbito político (Lagos de Kassai, *Creación colectiva* 8-10). Una razón fundamental de este proceso es que el ámbito teatral se confronta con el hecho de que lo que fue revolucionario en un momento –durante el auge de los teatros universitarios a partir de la década de los 40 y la técnica de creación colectiva– puede tornarse convencional. De ahí la constante búsqueda que caracteriza al teatro chileno a lo largo de la década de 1980 (Lagos de Kassai, *Creación colectiva* 6).²³⁷

En la serie patrocinada por CENECA *Seminario: Teatro chileno en la década del 80*, sus editores, María de la Luz Hurtado y Carlos Ochsenius, resaltan en este periodo

²³⁶ Algunas propuestas teatrales exhiben una clara primacía de la imagen o del espacio escénico sobre el lenguaje verbal como mecanismo de comunicación. Ramón Griffero desarrolla propuestas escénico-teóricas con respecto al espacio escénico.

²³⁷ También es importante enfatizar que durante este periodo el teatro se encuentra compitiendo con otros medios tecnológicos –la televisión en particular– y ahí radica otra faceta que apunta hacia la importancia de la innovación (Lagos de Kassai, *Creación colectiva* 6).

una vocación revisionista y diversificadora en las varias esferas vinculadas al esfuerzo teatral (1). El seminario recoge las visiones de personas vinculadas directa e indirectamente al ámbito teatral chileno con respecto a su estado actual. Entre éstas, el crítico teatral Hans Ehrmann destaca que el teatro experimenta un alejamiento del realismo psicológico y que se percibe una propensión a lo episódico (“Dramaturgia y realidad” 16); Julio Bravo del grupo teatral La Joda señala la incapacidad de la tendencia realista y naturalista para desentrañar la multifacética realidad y destaca como elemento fundamental la figura del dramaturgo en oposición a la creación colectiva (25-27); asimismo, los críticos Juan Andrés Piña y Hermann Moncada advierten el peligro de una fórmula mecánica en el teatro colectivo (“Los caminos” 40; 84); y el escritor Gregory Cohen destaca que la transformación, la proposición de nuevas técnicas y las rupturas son los elementos que constituyen un verdadero teatro revolucionario (147). En general, se insiste en que el movimiento teatral atraviesa por un nuevo periodo que, “Se manifiesta tanto en el cambio de énfasis de los aspectos componentes de su visión de mundo, como en el de las condiciones orgánicas en que se desarrolla su quehacer, situación que va aparejada a acontecimientos generales acaecidos en el país” (Hurtado y Ochsenius, “Transformaciones” 45). Esta afirmación y las opiniones que reúne el *Seminario* a inicio de la década, apuntan hacia la necesidad de un reordenamiento y un replanteo de fórmulas expresivas que terminarán por definir la producción de los últimos años de dictadura.

Este proyecto se sostiene sobre la premisa de que los cambios en la concepción del rol de las audiencias teatrales corresponden a necesidades de participación en el entorno sociopolítico chileno. Juan Villegas reafirma que toda transformación del teatro

se explica a través de acontecimientos históricos que marcan la percepción del mundo y los intereses políticos (“Discursos teatrales en Chile” 15). La división temporal de éste capítulo y del previo obedece a esta relación. Se toma como punto de partida para el presente el año 1983 en función de eventos en el ámbito sociopolítico que repercuten en la escena teatral. El periodo que cubre el capítulo previo marca el momento de mayor control y represión por parte de la dictadura militar. 1983 es un año clave con respecto al Chile en dictadura, ya que marca el inicio de las primeras protestas masivas contra el régimen autoritario. Gonzalo de la Maza y Mario Garcés opinan que la mayor expresión del descontento de la sociedad en el marco de una crisis económica fue la protesta nacional de mayo de 1983. La protesta asume la forma de una lucha expresiva contra el régimen (18). Con respecto a las protestas del periodo, agregan lo siguiente:

La protesta –sostenemos– rearticula, al menos parcialmente y de manera circunscrita en el tiempo, expresiones sociales y políticas de oposición y descontento, en la medida que permite a diversos actores pronunciarse en su medio y de acuerdo a sus posibilidades, en función de un objetivo común y en un momento previamente concertado. La eficacia de la protesta radica entonces en su capacidad articuladora, que se alcanza cuando se otorga sentido político a las diversas expresiones de descontento de la sociedad. [...] la protesta representa *la rearticulación de expresiones sociales y políticas*, al margen del Estado pero en referencia y lucha contra él, por *su carácter excluyente y no participativo*. Entonces, se trata de que la sociedad civil –dispersa y despolitizada– se reencuentra en un accionar

eminentemente político por cuanto refiere al poder del Estado y a un nuevo orden democrático. (De la Maza y Garcés 18-19, énfasis mío)

Además de constituirse una forma de oposición al régimen institucionalizado, las protestas son un mecanismo que busca la rearticulación del sistema sociopolítico que rechace la exclusión y que favorezca la participación.

En el ámbito teatral, “La emergencia de fuerzas democráticas y los primeros síntomas de relajación del poder del gobierno militar hacia los años 1983-84 dio origen a una cultura y a un teatro de protesta más directa que la de los años anteriores” (Villegas, “Discursos teatrales en Chile” 15). Por lo que a partir de este momento la crítica y la denuncia en el teatro es más evidente y empiezan a aparecer con más insistencia los motivos del exilio y del retorno (Villegas, “Discursos teatrales en Chile” 20-26). De la misma manera, Milena Grass, Andrés Kalawski y Nancy Nicholls advierten que a partir de 1984 la temática en torno a las desapariciones y torturas se escenificaba de manera rutinaria en un esfuerzo por representar abiertamente en la esfera pública lo que el Estado dictatorial había querido mantener oculto (303). Las tres obras que aborda el presente capítulo ejemplifican estas aseveraciones al escenificar de manera explícita los temas de la tortura, las desapariciones, los asesinatos y el exilio.

De manera análoga, Eduardo Guerrero del Río señala que a mediados de la década de 1980 el teatro chileno le confiere mayor prioridad al espectáculo escénico que al texto dramático. Presenta una serie de constantes entre las que destacan: el surgimiento de autores dramáticos que afirman nuevas propuestas escénicas conservando como referente la situación política imperante;²³⁸ la primacía de la imagen sobre la palabra; la

²³⁸ Menciona a Juan Radrigán, Marco Antonio de la Parra y Ramón Griffero a quienes considera exponentes principales de este tipo de teatro (Guerrero del Río, “La creatividad” 87).

preocupación tanto por el teatro latinoamericano como por el europeo por los paralelismos temáticos y búsquedas formales en común; el redescubrimiento de autores clásicos; y la adaptación de poemas, cuentos, novelas (Guerrero del Río, “La creatividad” 87).²³⁹ Por su parte, el dramaturgo y teórico teatral Ramón Griffero señala que luego del reconocimiento de la pérdida de la verdad escénica que habían sufrido ciertos modelos o técnicas germinan otros (“La esquizofrenia” 103), y sitúa en el año 1983 el surgimiento de la primera instancia de reestructuración del lenguaje escénico en Chile. Ésta surge por parte de creadores que,

[...] no se reconocen en los modelos existentes, y que emergen al margen de estas dos vertientes sin pretensiones de representar más que su propia disidencia. Producto de un cambio de perspectiva, de percepción y de reformulación del entorno y de la forma de utilización de los códigos escénicos, decodifica los métodos heredados y desestructura lúdicamente las concepciones dramáticas e ideológicas preexistentes.²⁴⁰ (Griffero, “La esquizofrenia” 104)

Las observaciones consultadas en torno al teatro durante los últimos años de la dictadura no suelen incluir como distintivo una reestructuración del modo en que las propuestas

²³⁹ Entre las propuestas teatrales de la década, Eduardo Guerrero del Río destaca las de El Teatro Fin de Siglo dirigido por Ramón Griffero (1983-1989), el teatro callejero, Teatro del Silencio (1989) dirigido por Mauricio Celedón, Gran Circo Teatro (1988) a cargo de Andrés Pérez, La Troppa de Jaime Lorca, Juan Carlos Zagal y Laura Pizarro y Teatro La Memoria (1987) (“La creatividad” 89-98). De los esfuerzos anotados, el presente capítulo incluye el análisis de una producción del Teatro Fin de Siglo.

²⁴⁰ Las dos vertientes cuyas verdades escénicas se desintegran en la dramaturgia chilena durante el siglo XX son, según Griffero: la vertiente del método stanislavskiano a partir de 1941 que vino a satisfacer la demanda cultural de una clase media en ascenso, y, en segunda instancia, señala el paradigma de la cultura de izquierda cuya propuesta estética surge a partir de sus interpretaciones de la ideología, por lo que sus obras serán antiburguesas al reflejar sus códigos y las confrontaciones sociales e históricas del momento (Griffero, “La esquizofrenia” 103-104).

teatrales apelan a la audiencia de algún modo determinado. Sin embargo, los cambios acaecidos en la escena teatral durante estos años en respuesta al proceso de autorrevisión sin duda afectan los mecanismos a través de los cuales la obra interpela a su audiencia, particularmente teniendo en cuenta que el ámbito sociopolítico también está buscando una rearticulación de los sistemas sociopolíticos actuales.

Teniendo en cuenta las observaciones de los estudiosos con respecto a este periodo, propongo que *Cinema Utoppia*, *Lo que está en el aire* y *Retablo de Yumbel* establecen una relación con la audiencia que se caracteriza por ser análoga y/o una respuesta a la rearticulación de los espacios y la participación ciudadana. Las obras proveen un camino para llevar a cabo un proceso similar durante el evento teatral a través de la revisión, la actualización de técnicas teatrales y el trato temático. El marcado afán de renovación es un proceso que distingo en todas las obras que componen este proyecto, pero las del presente capítulo se distinguen de las del anterior al valerse de mecanismos escénicos distintos para apelar a su público, así como por su trato de una temática mucho más fácilmente reconocible y atribuida abierta y claramente al presente proceso dictatorial. Si bien las tres obras se refieren de manera clara y directa a circunstancias particulares acarreadas por el proceso dictatorial chileno –exilio, secuestro, asesinato, desapariciones–, el valor artístico no decae por ello ya que las tres emplean técnicas teatrales que revitalizan y complejizan su propuesta y esto las aleja de constituirse en un discurso meramente panfletario.

B. La audiencia de cara consigo misma en *Cinema Utoppia*

Ramón Griffero (1954) es una figura de suma importancia en la escena teatral chilena por su producción y teorización dramática. La producción de Griffero se extiende durante el periodo dictatorial a lo largo de la década de los ochenta, el proceso de transición a la democracia y continúa activo en la época actual.²⁴¹ Ya hemos indicado el afán renovador que caracteriza la producción teatral particularmente a partir de 1983, y la figura de Ramón Griffero es una de las presencias más significativas por sus propuestas teóricas y teatrales.

Tras su retorno a Chile en 1982, Griffero y un grupo de actores arriendan un galpón perteneciente al sindicato de conductores jubilados de Trolleys que pasan a bautizar El Trolley. El espacio se convierte en sede del grupo teatral Fin de Siglo cuya fuerza impulsora reside en la necesidad de, “reelaborar una poética política, que pudiera volver a remecer a los espectadores, en medio de una realidad estremecedora” (Griffero, “El teatro chileno” 134).²⁴² Los montajes del Teatro Fin de Siglo se convierten en el motor de este espacio clandestino y autónomo –pues no contaba con permisos o autorización municipal–, cuyo financiamiento y producción de obras se realizaba a través de eventos y de fiestas que representan auténticos centros de disidencia política y

²⁴¹ Como miembro del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR), Griffero tuvo que abandonar el país luego del golpe de Estado de 1973. Viajó a Inglaterra donde estudió sociología en la Universidad de Essex. Posteriormente estudió cine en Bruselas y teatro en la Universidad de Lovaina en Bélgica. Aquí es donde Griffero inicia su carrera como dramaturgo. Escribió y presentó *Ópera por un naufragio* y *Altazor equinoccio*, ambas profundamente influenciadas por lo que estaba ocurriendo en su país natal, el efecto de la dictadura y el exilio. Vuelve a Santiago en 1982 y lleva consigo su obra *Historias de un galpón abandonado* (Pottlitzer 8).

²⁴² Para Griffero, el teatro debía buscar no sólo maneras de representar que fueran ajenas a la oficialidad, sino también distintas a las formas artísticas de la disidencia ya que, según él, el teatro de izquierdas había perdido su verdad escénica y con ello su capacidad de asombrar (“El teatro chileno” 134).

cultural.²⁴³ El Trolley, pues, surge como un espacio desde el que creadores aislados y atomizados por la dictadura podían lanzar y presentar sus revistas, proyectar sus cortometrajes y realizar sus propuestas de teatro (Griffero, “El teatro chileno” 134).²⁴⁴ En el “Manifiesto como en los viejos tiempos para un teatro autónomo” de 1985, Griffero sintetiza su propuesta escénica y subraya las características de un teatro autónomo.²⁴⁵ Asimismo, el “Manifiesto” asume un espíritu de ruptura y creación:

Hay que cambiar los códigos y las imágenes de la forma teatral para no hablar como ellos hablan, para no ver como ellos ven, para no mostrar como ellos muestran. Volver al abecedario, decodificar primero las vocales del lenguaje escénico, su espacio, su escenografía... y principalmente su actuación. No nos sirven los actores que ellos generan; para un nuevo teatro una nueva escuela. No nos sirven sus espacios de representación; sí su público. Y la puesta en escena es el alfabeto... su plástica, su gráfica, el movimiento del actor en su espacio y en el espacio colectivo. [...] Si éste [el acto teatral] logra hacer vislumbrar en el espectador, lo que está en el límite de su pensamiento posible-impuesto...

²⁴³ Las fiestas se realizaban los viernes y sábados –únicos días sin toque de queda– y en ellas llegaron a tocar grupos musicales como Pinochet Boys, Los Prisioneros, Índice de Desempleo y Fiscales Ad Hoc (Griffero, “El teatro chileno” 134).

²⁴⁴ El Trolley funcionó hasta 1988 cuando ya no había necesidad para él dada la apertura de la situación política por la que estaba atravesando el país. Para este momento, el espacio ya había cumplido su función artística y política. A lo largo de la dictadura, las artes habían estado profundamente ligadas a la política, por lo que cuando la urgencia política pierde su primacía, la expresión artística pierde algo de su fuerza también (Pottlitzer 10).

²⁴⁵ No se refiere al teatro que se dice alternativo porque éste es, según el dramaturgo, solamente el producto de referencias heredadas. En contraposición a éste, postula el teatro autónomo que va plasmando nuevas imágenes para la nueva sociedad, “Comenzamos a atrevernos: frente a lo indescriptible y la violencia, la fuerza escénica. No más lamentos ni comedias. [...] Autónomos porque no tenemos nada y nada nos dieron. Autónomos porque auto-generamos y nos auto-conducimos” (Griffero, “Manifiesto” 22).

con la acción teatral conquistará otro milímetro de lo imposible, quitándole otro milímetro al poder. (Griffero, “Manifiesto” 19-20)

El manifiesto postula al grupo Teatro Fin de Siglo como síntesis de estos esfuerzos y al espacio creativo El Trolley como el lugar en el que se conjuga lo que está en el aire (Griffero, “Manifiesto” 20).²⁴⁶

Ya hemos señalado que durante este periodo se percibe una priorización del espectáculo o el espacio espectacular sobre el texto dramático (Guerrero del Río, “La creatividad” 85; Alfonso de Toro, “¿Cambio de paradigma?” 33). Para Ramón Griffero este fenómeno surge a partir de la búsqueda de la verdad escénica como proceso que atañe a todos los elementos que configuran la teatralidad. El trabajo escénico del dramaturgo durante el periodo autoritario en el país surge de la generación de una resistencia estatal a través de la teatralidad. Es decir: de la confrontación tanto en la estructura temática de la escritura como en las reformulaciones narrativas frente al lenguaje escénico. Ello ha devenido en lo que Griffero denomina la dramaturgia del espacio. En ella, el espacio es el formato de la teatralidad y su estructuración es el reflejo de una manera de ver una estética generadora de percepciones y lecturas (Griffero, “La esquizofrenia” 107). Ramón Griffero define la dramaturgia del espacio como la unión orgánica entre el texto escrito y el espectacular.²⁴⁷ En este sentido:

El espacio espectacular aparece como personaje sustentador de la tridimensionalidad de los códigos escénicos que generan el acto teatral. El

²⁴⁶ El comentario de Griffero nos remite a la obra que será analizada posteriormente, *Lo que está en el aire* de Carlos Cerda e ICTUS.

²⁴⁷ Ramón Griffero explica, “En mi práctica teatral, tanto en la escritura como en su puesta en escena, hay dos elaboraciones que para mí han sido el eje de la creación escénica, aquella de la ‘Poética del Texto’ y su interactuar con la ‘Poética del Espacio’. Como dos instancias que conforman una sola escritura. El hecho escénico” (*La dramaturgia* 17).

espacio, considerado como ente primero, abstracto, es el formato base que permite el desarrollo de un lenguaje escénico desligado de dogmas o formas preestablecidas de interpretación. El espacio se lee, se piensa, se reconstruye y se representa. Es a su vez punto de encuentro con las otras artes visuales: plástica, danza, arquitectura y cinematografía. [...] Al encontrarse con la escritura dramática, que también es imagen, se potencializa y se desdobra en un infinito de lecturas. En este contexto no podemos hablar del agotamiento del dramaturgo ni del texto escrito sino más bien de un resurgimiento de éste a partir de una visualización escénica centrada en una dramaturgia del espacio. (Griffero, “La esquizofrenia” 109)

El texto espectacular, según puntualiza Alfonso de Toro, es la manera en la que el teatro produce su propia realidad y no se limita a exponer un mensaje determinado (De Toro, “La poética” 114).²⁴⁸ Asimismo, De Toro insiste en que Griffero transforma el teatro en un espectáculo total en el que los distintos espacios que lo componen se interpretan, se contradicen y se influyen mutuamente (De Toro, “La poética” 123).

Las propuestas dramáticas de Ramón Griffero no pretenden obviar la importancia de la palabra. Aunado a la teorización del espacio o texto espectacular, también es importante resaltar la importancia de la imagen como un sector de apoyo para la palabra. Eduardo Guerrero del Río caracteriza el teatro de Griffero como uno de imágenes: un teatro en continua preocupación por transgredir sistemas lingüísticos que van perdiendo

²⁴⁸ Según Alfonso de Toro, lo novedoso en la escena del teatro latinoamericano es la toma de conciencia del teatrista como obrero de espectáculos, no como mero productor de textos literarios para ser representados. De esta manera, se exhibe una ruptura frente al teatro que se limita a exponer un mensaje ideológico o del meramente comercial para ofrecer una combinación entre teatralidad y compromiso (De Toro, “¿Cambio de paradigma?” 27).

fuerza. Es, por lo tanto, “un teatro de luz y sombra, de sensaciones, de conscientes alteraciones espaciales y temporales [...] el texto es un ‘pre-texto’ para sostener una o varias ideas plasmadas en una sucesión de imágenes y símbolos con diversas posibilidades de lectura” (Guerrero del Río, “Espacio y poética” 129). Asimismo, Alfonso de Toro destaca que Griffiero concibe el texto espectacular como diversas imágenes que se concretizan en diferentes planos espacio-temporales con numerosas funciones semánticas. Éstas resultan en varios “teatros en el teatro”, varias “escenas en la escena”, “actores en actores”, “historias en la historia” (“La poética” 122).²⁴⁹ La multiplicidad de lecturas emergentes en torno al empleo y construcción del espacio, así como de la confluencia de imágenes, sintetizan las poéticas y prácticas teatrales – dramaturgia del espacio y de la imagen– de Ramón Griffiero.²⁵⁰

La audiencia ocupa un papel central en la propuesta del dramaturgo. Alfonso de Toro insiste en que para Griffiero la finalidad de la renovación es fundamental en relación a su receptor –particularmente el receptor joven– (“La poética” 117), por lo que busca incluirlo, a través de la forma del espectáculo, lo más activamente posible en la dinámica de la obra para que éste le confiera su atmósfera particular (“La poética” 121). De la misma manera, Eduardo Guerrero del Río, al comentar las recurrentes sucesiones de imágenes, espacios y multiplicidad de lecturas que suscitan las propuestas de Ramón Griffiero, puntualiza la importante función del espectador en el develamiento textual de la

²⁴⁹ La multiplicidad de espacios generadora de diversas imágenes interpretativas es crucial, sobre todo para el análisis de las tres obras que Griffiero estrena en la sala El Trolley: *Historia de un galpón abandonado* (1984), *Cinema Utopia* (1985) y *99 La Morgue* (1986). En su manifiesto Griffiero puntualiza, “Así la escena también debe esconder otros espacios físicos” (“Manifiesto” 19).

²⁵⁰ En su manifiesto destaca tanto la primacía de la imagen sobre el verbo y la multiplicidad de planos y dimensiones (Griffiero, “Manifiesto” 19-20).

obra (“Espacio y poética” 129). Por ello, es significativo destacar el éxito de público con el que contó la sala El Trolley a partir de su apertura. Ésta contaba con una capacidad de mil personas y solía llenarse con cada espectáculo. En entrevista con Joanne Pottlitzer, Griffero asegura:

Nos convertimos en un agente político más influyente que los grupos disidentes institucionales. De cierta manera, teníamos otro circuito, uno más autónomo e inconexo que los partidos políticos. Los jóvenes consideraban a los partidos políticos exagerados, como una consiga –sin, por supuesto, reconocerse a sí mismos en ella. Se trataba de generar su propia manera de la disidencia.²⁵¹ (Pottlitzer 11, traducción mía)

Por lo que el dramaturgo reconoce que el arte tuvo una influencia y contribuyó a una apertura política durante la década de los ochenta al subsistir y generar espacios autónomos desde los cuales marcaban la existencia e influencia de su voz (Pottlitzer 12). A su vez, El Trolley responde a la necesidad de un espacio en el cual pudieron convergir distintos sectores que consideraron que éste suplía un hueco tanto en la sociedad chilena como en la escena creativa del momento.

Cinema Utopia surge en este espacio, en torno a la proposición de una poética que privilegia el espacio y la imagen, y en un ambiente de discordancia entre una generación de nuevos creadores y sus predecesores. La obra se estrena en la sala El

²⁵¹ “We became more powerful as a political mobilizing agent than the institutional dissident groups. We had another circuit, a more autonomous circuit and more disconnected, in a certain way, from political parties. The young people considered political parties to be overstated, like a slogan –without, of course, recognizing themselves in the slogan. It was more about generating their own way of being dissident” (Pottlitzer 11).

Trolley por el Teatro Fin de Siglo el 15 de junio de 1985 (Griffero, *Cinema* 86).²⁵² La propuesta se divide en dos espacios fundamentales y en dos periodos temporales; cada uno de ellos poblado por una serie de personajes. En primera instancia, la escenografía comprende la sala del Teatro Valencia que geográfica y temporalmente se sitúa en Santiago a finales de la década de 1950. El segundo espacio elemental lo constituye la película proyectada dentro del Valencia. Ésta es exhibe por entregas y se titula “Utoppia”. La acción del filme nos transporta a un ambiente marginal parisino a mediados de la década de los ochenta.²⁵³ Por lo tanto, la escenificación de estos dos espacios supone un desplazamiento temporal ya que la acción de la película representa una prolepsis de treinta años para los personajes que asisten a su exhibición. Sin embargo, el momento histórico de la película coincide con el de los espectadores presenciales de *Cinema Utoppia*.²⁵⁴ La película es exhibida durante cuatro días consecutivos, tras los cuales la audiencia presencial va conociendo las motivaciones, deseos y frustraciones tanto de los personajes que ven el filme como de los situados dentro de la pantalla. Por ejemplo, Arturo asiste al cine en busca del silencio que le

²⁵² Actúan: Eugenio Morales, J. Luis Arredondo, María Corbino, Julia Sienna, Verónica García Huidobro, Sigfried Polhammer, Aldo Parodi, Marisol Agar, William Hidalgo, Patricio Villalobos, Esteban Mario, Rodrigo Pérez, Martín Balmaceda, Alfredo Castro, Rodrigo Vidal y Francisco Moraga (Griffero, *Cinema* 86). *Cinema Utoppia* obtiene el Premio del Círculo de Arte de 1985 (Guerrero del Río “Espacio y poética” 132).

²⁵³ Los personajes que ocupan la platea en la sala del cine son: el Acomodador, la Señora, su sobrina con retraso mental Mariana, Arturo, el Señor del Conejo, Estela y el Marinero. Por su parte, en pantalla aparecen: el joven exiliado Sebastián, su amigo Esteban, el Propietario y Ella. La separación de los distintos espacios es similar al que se lleva a cabo en *Retablo de Yumbel*. Además, es importante resaltar que en uno de los espacios se desarrolla una función artística: la proyección de una película en el caso de la obra de Griffero y la escenificación de una obra de teatro en la de Isidora Aguirre.

²⁵⁴ Me referiré a la audiencia del espectáculo teatral como “audiencia presencial” para distinguirla de los personajes dentro de la obra que también funguen como audiencia dentro de la propuesta artística de Griffero.

permite pensar (Griffero, *Cinema* 93), mientras que la Señora vuelve con la ilusión de reencontrarse con un antiguo amor pero, para disimular, insiste en que está llevando a cabo un estudio de la cinematografía (Griffero, *Cinema* 96). Conforme avanza “Utoppia” los personajes en la platea del Teatro Valencia reaccionan a lo que proyecta la película: a la violencia, al ambiente marginal, al estado del protagonista y su amigo como exiliados latinoamericanos y ante su propia condición de espectadores-testigos que los llevará a plantearse cuál es su función como tales.²⁵⁵ Este elemento es fundamental para el proyecto y para el análisis de la obra, ya que al escenificar la dinámica que sigue una audiencia particular conlleva a que la audiencia presencial de *Cinema Utoppia* analice su propia función y su accionar como audiencia del evento teatral y consecuentemente como testigo en el contexto sociopolítico.

La configuración de la poética escénica abordada anteriormente se materializa en la propuesta teatral de *Cinema Utoppia* ya que los distintos lenguajes escénicos –textual, espacial y visual– se aúnan y fuerzan a la audiencia presencial no sólo a una interpretación que los lleve a reconocer aspectos fundamentales de su contexto inmediato,

²⁵⁵ El primer día del film “Utoppia” somos testigos del sueño de Sebastián en el que dos agentes llevan a una mujer desnuda (Ella). Consecuentemente Sebastián recibe una carta de Chiloé y, con su amigo Esteban, discuten lo complicada que resulta la correspondencia cuando el emisor y el destinatario –el que permanece en Chile y el exiliado– habitan dos dimensiones distintas. Asimismo, se constata que hace 3 meses que Sebastián no paga el alquiler de su pieza, por lo que el Propietario le propone llevar a cabo una representación con él a manera de pago (Griffero, *Cinema* 97-102). El segundo episodio de la película refiere la pérdida de utopías e ilusiones del personaje. Esteban se muestra interesado en filmar una película y en que Sebastián sea el protagonista. Luego de que Sebastián se ha inyectado la heroína provista por el Prostituto ve cómo dos agentes golpean a Ella (Griffero, *Cinema* 109-114). En el penúltimo episodio Esteban filma una escena en la que actúan Sebastián y el Propietario. Luego, Esteban refiere un episodio violento acaecido en Buenos Aires en el que participan los personajes en platea como vecinos-testigos y cada cual se justifica por no intervenir (Griffero, *Cinema* 119-122). La última entrega sólo es vista por el Acomodador y Mariana. En ésta, Sebastián es perseguido por policías, pero al llegar a su pieza se dispara en la sien. Mientras sacan el cuerpo de la pieza aparecen tras la ventana los personajes que ocupaban la platea como vecinos curiosos (Griffero, *Cinema* 128-129).

sino que por medio de la experiencia visual, sensorial y analítica que propone la obra, la impele a evaluar su propio rol y responsabilidad como actor activo o pasivo en el ámbito sociopolítico. Por lo tanto, Ramón Griffèro proyecta la falta de compromiso personal ante un entorno hostil en escena, a fin de influenciar el grado de compromiso de la audiencia. Este esfuerzo es particularmente factible cuando analizamos la fuerte carga discursiva en torno al contexto que los personajes de la película y la audiencia presencial comparten a fin de establecer un contacto emocional que conduzca a la acción, así como la escenificación de una audiencia particular que se convierte en testigo. La experiencia de ésta –gracias al entramado y la ruptura de las delimitaciones escénicas– se transfiere a la de la audiencia presencial.

1. La audiencia y la “Utopia” reconocible

De la misma manera que los personajes en la platea del Teatro Valencia de alguna u otra manera se confrontan con su propia experiencia mientras ven el filme “Utopia” y se proyectan en sus personajes, la audiencia presencial de *Cinema Utopia* se ve obligada a reconocerse en la realidad de los personajes que ocupan la platea y los que aparecen en la pantalla. La yuxtaposición de planos facilita esta experiencia. Para Agustín Letelier la serie de planos de los que se vale Griffèro para la configuración de la obra implica un juego de perspectivas que apunta hacia la descomposición del sentido unitario de la realidad (“Cinema Utopia” C15).²⁵⁶ De manera similar, en el artículo publicado por la revista *Apsi*, Juan Andrés Piña comenta que la unión entre el espectáculo y la vida, la expresión artística y la tragedia cotidiana del espectador es justamente lo que anima la obra (“Un espacio” 48). Por lo tanto, los mecanismos que permiten vislumbres de la

²⁵⁶ El montaje cinematográfico y la fluctuación de narradores en la novela moderna conllevarían la misma función según el crítico (Letelier, “Cinema Utopia” C15).

descomposición de la realidad y la vida cotidiana de la audiencia presencial confieren complejidad a la obra y la fuerzan a reconocer lo que la identifica a los personajes de ambos planos.²⁵⁷

Como mencionamos, la obra desarrolla dos contextos de manera paralela: el ambiente de un cine que ha visto tiempos mejores en la capital chilena de finales de los años cincuenta y el ambiente marginal de un joven exiliado chileno en París a mediados de los ochenta. Las tramas de ambos se van desarrollando de manera imbricada conforme los personajes en platea asisten a la proyección de la película. A un principio las historias se desarrollan de manera independiente, pero van confluyendo conforme avanza la acción. La interacción de ambos contextos posibilita que aflore para el espectador presencial de *Cinema Utoppia* su propia realidad en escena. Milena Grass K. refiere lo que sería la experiencia de la obra en el momento de su estreno y se refiere a la imagen que aflora como una dupla realidad-ficción:

En términos filosóficos, esto nos coloca a nosotros, espectadores de la obra de Griffero en 1985, en un juego temporal en que vemos, en primer plano, un pasado lejano [...], viendo su futuro –comienzos de los ochenta, futuro del que participamos–, lo que genera una especie de vértigo temporal que anula la lógica de la casualidad y nos pone en la situación de preguntarnos ‘¿de qué futuro impensado seremos el pasado?’ Si la historia se repite, ese futuro que no queremos ver es un futuro de muerte, muerte leída como ‘sacrificio’. (51)

²⁵⁷ Para el autor, los personajes de la platea representan estados mentales referidos a una angustia social (Griffero, “La esquizofrenia” 108). Las descripciones iniciales de cada personaje les confiere estas cualidades: El Acomodador es la utopía; la Señora es la romántica; Mariana la pureza; Arturo representa al incrédulo y decepcionado que desprecia la sociedad; el Señor del Conejo es el paranoico; Estela la solitaria; y el Marinero el aburrido (Griffero, *Cinema* 87).

El juego temporal que posibilita la yuxtaposición de planos escénicos en *Cinema Utoppia* colocan a la audiencia de frente con una de las consecuencias clave del golpe militar de 1973: el exilio.

A partir de 1983 el tema del exilio se torna cada vez más presente en la dramaturgia chilena. Griffero opta por presentar esta experiencia mediada por el ejercicio cinematográfico a fin de acentuar el extrañamiento y ruptura entre la experiencia del exiliado y la del que permanece en el país. Esto se logra dentro de cada uno de los planos, aún cuando los personajes –en su calidad de audiencia– no compartan el mismo momento histórico de los que están situados en la pantalla. El filme “Utoppia” explora la dinámica entre el aquí-allá a través de la experiencia del exilio que, a su vez, complejiza aún más la dinámica temporal y geográfica en *Cinema Utoppia*. La primera contraposición entre ambos espacios en el filme –el París del exilio y el Chile que quedó atrás– se elabora con la lectura de la carta que recibe Sebastián y en la que el emisor define el periodo del exilio a cinco años, y señala: “Aquí todo sigue igual, tan sólo de repente se abre el cielo” (Griffero, *Cinema* 98). La correspondencia que reciben tanto Sebastián como su amigo Esteban es sintomática del deterioro en las relaciones afectivas que ocasiona el exilio. Esteban confiesa que a él ya se cansaron de escribirle. A un inicio le escribían cada semana, luego cada dos y ahora quizás reciba una carta mensual. Sebastián sintetiza este fenómeno al subrayar, “Se corta el hilo, habría que comenzar a explicar mucho, y luego es como si viviéramos en dos dimensiones diferentes” (Griffero, *Cinema* 99). De esta manera, la obra –y los artificios que la componen– funciona como un hilo que une la experiencia del exiliado con la de la audiencia.

La experiencia de salir de su país, según la presenta Sebastián, es digna de una película.²⁵⁸ Su comentario es un guiño a la actividad cinematográfica de su amigo Esteban ya que hacia el final de *Cinema Utoppia* se constata que el filme que Esteban graba es, de hecho, la cinta “Utoppia”. Este elemento le confiere a la pieza otro nivel de profundidad, ya que “Utoppia” es un filme dentro de otro. La experiencia del exilio se complejiza en la segunda entrega de la película cuando Sebastián y Esteban conversan sobre los exiliados chilenos y los refugiados españoles en Londres. Esteban menciona una reunión en el gimnasio de Ixelles a la que el otro se niega a asistir puesto que según él, “[...] me dan lástima, me doy lástima, verlos a todos ahí, reunidos, escuchando las mismas canciones, recordando las mismas esquinas, maldiciendo lo mismo y pasándose el dato de cómo sacarle diez centavos más a la ‘Securité Social’. Ellos en su mundo vendiendo sus afiches y sus chalecos chilotas... yo en el mío” (Griffero, *Cinema* 109-111). La cita enfatiza la falta de arraigo, incluso entre los exiliados mismos. El exilio de Sebastián es relativamente breve comparado a los refugiados españoles a quienes se refiere. Éstos, después de cuarenta años seguían, “[...] con la mirada perdida en algún olivar, mientras Franco se regocijaba muriéndose a los noventa años, yo los vi, y me dije, no pertenezco... ni perteneceré” (Griffero, *Cinema* 111). El estado presente de Sebastián lo ha llevado a la pérdida de esperanza en las utopías.

²⁵⁸ Sebastián le cuenta a Esteban sobre cómo fue el día en que salió de Chile: “...era un día de primavera... el aeropuerto estaba lleno de gente silenciosa, (*ambientación sonora del relato*). Evitábamos mirarnos, uno tratando de sonreír, luego un ruido sordo sobre el pasaporte, y esa loza de cemento como horizonte, todo normal, el levantar mil veces la mano. El avión estaba lleno, se encendieron los motores, todo iba quedando pequeño, mientras la cordillera se hacía grande, la miré y lloraba, cuando vimos la nieve todos lloramos, la azafata trataba de sonreír mientras se secaba las lágrimas. Era para filmarlo, título... fuga de un avión en llanto...” (Griffero, *Cinema* 99-100).

La presencia de Ella en el filme “Utoppia” es paradójica, ya que se trata de una presencia-ausencia que se corresponde a su calidad de detenida-desaparecida, pero cuyas apariciones enlazan el aquí (Chile) y el allá (exilio).²⁵⁹ La experiencia de Ella es el elemento que de manera más clara acerca la experiencia de violencia e injusticia como producto de la implantación de la dictadura militar chilena a partir de 1973. Conlleva la misma repercusión para la audiencia en la platea del Valencia como para la situada en la platea de la sala El Trolley donde se representa *Cinema Utoppia*. Ella aparece en escena como proyección de Sebastián, quien, aunque la ve, sabe que no puede estar ahí porque la están reteniendo. No obstante, es una presencia permanente en la película. En la primera entrega de “Utoppia” vemos el sueño de Sebastián en el que, tras la ventana,²⁶⁰ observamos cómo dos agentes se llevan a una mujer desnuda en cámara lenta (Griffero, *Cinema 97*). Consecuentemente, en la segunda entrega –luego de inyectarse la heroína que le proveyó el Prostituto–, Sebastián vuelve a ver a través de su ventana cómo dos agentes la golpean. Sale corriendo y no encuentra a nadie. Al entrar a la habitación Ella está ahí y le indica: “Hay que seguir, no podemos quedarnos atascados, hay que seguir, la vida no está en la pareja” (Griffero, *Cinema 113*). En la penúltima entrega del filme –mientras se graba una escena de la película de Esteban– ella aparece tras la ventana y conversa con Sebastián sobre el retorno, y sintetiza lo que implicaría esa experiencia: “Volver para callar, para esconderse” (Griffero, *Cinema 120*), por lo que ni la experiencia

²⁵⁹ Las indicaciones iniciales la describen como una amiga de Sebastián detenida-desaparecida y como un fantasma del recuerdo (Griffero, *Cinema 88*).

²⁶⁰ La ventana de la pieza de Sebastián abre otro plano espacial en la escenografía de *Cinema Utoppia*. El Autor marca los tres planos de profundidad al inicio de la obra: sala del cine, interior de pantalla en la habitación de Sebastián y la calle transitable tras la ventana de esta habitación. El evento teatral cuenta, sin embargo, con cuatro planos como lo ejemplificaré abajo.

del exilio ni la del retorno es viable o positiva. Esto explica que la experiencia de Sebastián como exiliado culmine con el autoexterminio.

La frustración de Sebastián ante su situación y el dolor que la ausencia de Ella le causa se exagera en la penúltima entrega de “Utopia”:

En qué horno inmundo habrán vuelto polvo tu sonrisa... Bajo qué piedra encontraré tus manos... Bajo cuál bloque de concreto encontraré tu mente... Devuélvemela que era mía, devuélvemela. No te quedarás tranquilo tirano de utopías, no te quedarás tranquilo tirano del Nuevo Extremo... Devuélvanmela que era mía, devuélvanmela... (Griffero, *Cinema 121*)

Cabe señalar que los personajes en platea desde el inicio se sienten extrañados ante la presencia de Ella porque aparece y desaparece. Sin embargo, la presencia de Ella no resultaría ajena para los espectadores presenciales de *Cinema Utopía* ya que su condición de detenida-desaparecida se ha hecho manifiesta desde el inicio y lo dicho por Sebastián en la intervención recién anotada actualiza y reitera un estado no extraño para la audiencia chilena en 1985, para quien es fácil dilucidar quién es el tirano de utopías al que Sebastián se refiere.

Además de la experiencia cinematográfica, existen otros elementos en *Cinema Utopia* que logran extrapolar el ambiente que caracteriza el contexto de los personajes de la película al ámbito de la platea: el Acomodador y su mundo dentro del Teatro Valencia. Cuando llega el Marino e inquiriere sobre el contenido de la película que se está dando, el Acomodador le responde, “De mí, bueno, mire no exactamente de mí, pero yo pienso como si se tratara de mí, así como yo pienso, yo creo que así piensa Sebastián”

(Griffero, *Cinema* 107). El Marino le recomienda no pensar mucho porque hace mal. Sin embargo, la descripción inicial presenta al Acomodador justamente como alguien que adopta el comportamiento y gestos de lo que ve en pantalla, pues todo lo que sabe lo ha tomado de las películas vistas ahí a lo largo de su vida. Anteriormente anotamos la idea de Milena Grass K. con respecto a la repetición de la historia en *Cinema Utoppia*, y el hecho de que Arturo indique que no volverá al cine para ver la última entrega de “Utoppia” comprueba que, así como el Acomodador insiste en que el filme trata de él porque comparte el pensamiento de Sebastián, Arturo asegura que el final de la película es el suyo:

Para mí ya terminó, el fin de utoppia es como mi propio fin, para qué repetirme el plato. Vamos si no es para estar triste, uno de estos días el Teatro Valencia vuelve a surgir y tendrás la sala llena, yo no seré más que un recuerdo, uno de los tantos espectadores que vino a sentarse en una de estas butacas, él de la botellita... [...] A veces uno piensa que ha cambiado de piel, que ha botado las viejas escamas, pero no es así, son pequeñas mentiras que uno se inventa para seguir viviendo, todo está claro ahora, no fue más que un brote destinado a secarse, como el último estertor de alguien que agoniza... ¿Entiendes? (Griffero, *Cinema* 124)

Por lo tanto, el personaje del filme y los dos de la platea del cine representan el final de la utopía, y de alguna manera, los últimos dos también son personajes exiliados.²⁶¹

²⁶¹ Estela es otro personaje que corrobora la circularidad de la obra. Estela llega a la última muestra de “Utoppia” radiante, pues ha quedado de verse ahí con Arturo. La audiencia ya sabe que Arturo no se presentará y también conoce la historia de la Señora, por lo que podemos comprobar que la historia de la Señora –que sufrió una decepción amorosa en el mismo sitio– se ha repetido en Estela (Griffero, *Cinema* 125-127).

Además de que los tres personajes sintetizan el fracaso de la utopía, el ambiente de violencia e incertidumbre que prima en la película se extiende a la sala de cine con la presencia de lamentos que sólo el Acomodador y Mariana advierten. Ésos se escuchan por primera vez el día antes del estreno de “Utopia”. Al escucharlos, el Acomodador los invita a venir para llorar y clamar justicia (Griffero, *Cinema* 95). Consecuentemente, en compañía de Mariana, el Acomodador le explica: “No tengas susto Mariana, son mis amigos... antes jugaba con ellos, pero desde hace ya muchos años que no son más que almas en pena, cuando podrían haber sido almas en alegría. Escúchalos y recemos, es lo único que podemos hacer...” (Griffero, *Cinema* 106). Podemos concluir que tanto los personajes, como quienes emiten los lamentos, han sido víctimas del tirano de utopías.

2. La audiencia frente a su rol como testigo

Como se ha notado a lo largo de este estudio, una de las maneras en las que los dramaturgos llaman la atención de sus audiencias durante el evento teatral en el periodo dictatorial chileno es por medio de la escenificación de la experiencia de una audiencia particular o por medio de mecanismo que acentúan su rol de audiencias y/o testigos. En *Cinema Utopia* Ramón Griffero coloca a su audiencia frente a otra y conforme avanza la acción la audiencia presencial debe juzgar su propio rol no sólo como espectador del evento teatral, sino como testigo de un evento social, político y violento –sobre todo ante la cercanía o similitud del acontecer en escena y el de su propio contexto–. La función del teatro, según puntualiza Milena Grass K., es la de re-presentar para plantear de manera pública un nudo conflictivo de la experiencia humana a fin de facilitar la percepción de algo que hasta ese momento se había resistido a ser percibido y también para ayudar a la comprensión del conflicto expuesto por la vía de la vivencia (47). De ahí que la obra de

Griffero busca reforzar la noción del público como audiencia-testigo en el ámbito sociopolítico.

A los tres planos de *Cinema Utoppia* que hasta este momento se han considerado, es crucial añadir otro de manera que se incorpore a la audiencia presencial como elemento constitutivo del evento teatral. Esta extensión no puede obviarse ni dejarse fuera de consideración, sobre todo si concebimos la relación entre la audiencia del Teatro Valencia y la de la sala El Trolley como lo hacen Milena Grass, Andrés Kalawski y Nancy Nicholls: como un juego de espejos (304). Los personajes en platea son igualmente espectadores. De manera similar, Alfonso de Toro entiende esta relación como una duplicación del espectador (“La poética” 130). Abordo la relación entre ambos grupos de espectadores desde dos perspectivas. Por un lado, me interesa lo que devela *Cinema Utoppia* en torno al concepto de audiencia como comunidad a través del grupo de personajes que ve “Utoppia” por entregas. Asimismo, cómo la experiencia de este grupo es transferida simultáneamente a la audiencia de la pieza teatral y cómo ambas son forzadas a extrapolar sus experiencias del evento artístico-teatral al sociopolítico.

El ejercicio teatral durante el periodo dictatorial proveía una experiencia comunitaria-social inasequible en otros sitios o por otros medios. El dramaturgo David Benavente, por ejemplo, insiste en que el teatro reafirmaba el sentido de pertenencia y ofrecía un espacio para una experiencia que la sociedad no proveía (Pottlitzer 26). Por su parte, para Ramón Griffero El Trolley representa justamente un lugar que convoca y que a la vez representa un desafío –con respecto al clima de violencia imperante– que llegaba a generar un sentido de mitin político donde se congregaba a gente con un pensamiento

afin (Entrevista personal).²⁶² Es interesante observar cómo en *Cinema Utoppia* el evento artístico –la proyección una película– les va confiriendo a los personajes un sentido de comunidad. Obviamente el contexto de los personajes convertidos en audiencia y la audiencia presencial de la pieza teatral difiere, por lo que las razones que los conduce al espacio del teatro también son distintas. Por ejemplo, Arturo asiste al cine en busca del silencio que le permite pensar, y a la vez también es un espacio que le sirve como refugio, ya que admite tener miedo de salir y comprobar que todo sigue tal como lo dejó (Griffero, *Cinema* 93). Para el Acomodador el cine le ha provisto todo su conocimiento. Las películas le han enseñado lo que es la tristeza, el odio, las pasiones: son una extensión de sí mismo, de su alma (Griffero, *Cinema* 94). Al inicio los personajes parecen aislados, pero la experiencia artística cambia los patrones de convivencia en el Teatro Valencia.

Cinema Utoppia contiene varias instancias que acentúan el sentido de comunidad que va aflorando entre los asistentes del Teatro Valencia. Mientras esperan la proyección de la segunda entrega de “Utoppia” los personajes se congregan para escuchar juntos el Radio-Teatro melodramático de la Señora (Griffero, *Cinema* 108), y después de esta muestra del filme la Señora por fin se siente lo suficientemente cómoda entre el grupo como para recitar un poema que escribió en homenaje al teatro. Todos aplauden mientras la imagen se congela y escuchamos los pensamientos de los personajes: la Señora se felicita por haberse atrevido; el Señor del Conejo admite para sí que le atrae la Señora; Estela estima una tontería el haber pensado en matarse ahora que entrevé una relación

²⁶² Asimismo, indica: “El público se acercaba a EL TROLLEY como a un lugar de reunión clandestina y los espectadores podían reafirmar a través de la teatralidad que no estaban solos, que sí había voces públicas sobre lo oculto, que aún no nos habían convencido...” (Griffero, “El teatro chileno” 135).

romántica con Arturo; éste reconoce que de alguna manera se ha comprometido con Estela; y el Acomodador se alegra de escuchar aplausos y risas en el Valencia. Al terminar el congelamiento, los personajes bailan entre las butacas y luego se abrazan y felicitan (Griffero, *Cinema* 116-118). Al día siguiente, el Acomodador se preocupa de que nadie llegue al teatro, pero justo cuando va a comenzar la función llegan todos juntos entre risas (Griffero, *Cinema* 119).

Paradójicamente, la dinámica de socialización y creación de un sentido comunitario entre los personajes en el Teatro Valencia mejora conforme la historia y los personajes en el film deterioran. Esto se debe al desapego emocional que establecen con respecto a los personajes y sus circunstancias. Por un lado, los personajes en el Valencia exhiben un comportamiento característico de una audiencia: comentan, aprueban y desaprueban. Durante la primera muestra de “Utoppia” las acotaciones señalan que en platea se suceden comentarios, miradas y exclamaciones que van de acuerdo a lo que proyecta la película (Griffero, *Cinema* 102). Al finalizar esta muestra se da el siguiente diálogo entre la Señora y el Señor del Conejo:

LA SEÑORA: Las cosas del celuloide. ¿No?

EL DEL CONEJO: No es más que cine, señora, cine, escuchaste
Pomponio [conejo], no te vayan a dar pesadillas
ahora. [...]

LA SEÑORA: Y qué me dice usted, lo del propietario.²⁶³

EL DEL CONEJO: Usted cree que esas cosas realmente pasan.

²⁶³ Se refiere a la escena en la que Sebastián y el Propietario llevan a cabo una representación. Para ésta, Sebastián representa al esposo celoso que llega y encuentra a su esposa (el Propietario) con otro hombre (Griffero, *Cinema* 101).

LA SEÑORA: No sé, pero en todo caso qué imaginación la del director.

EL DEL CONEJO: Y esa niña que aparece y desaparece, no se entiende mucho. (Griffero, *Cinema* 102-103)

De manera similar, después de la penúltima muestra, ambos personajes reprueban el comportamiento de Sebastián y se limitan a comentar cómo es el destino de algunas personas. Para ellos, el hecho de que la acción no se apegue a lo que considerarían apropiado o normal se adjudica a un despiste del director (Griffero, *Cinema* 123).²⁶⁴ Por lo tanto, ambas instancias manifiestan el desapego con la experiencia de Sebastián como un joven exiliado y del ambiente en el que se desenvuelve al juzgar su experiencia como una que solamente ocurriría en el cine. Sin embargo, a diferencia de esta audiencia, la realidad de Sebastián le es mucho más familiar a la audiencia presencial de *Cinema Utoppia*. El caso de Estela marca de manera más clara que el bienestar personal se corrobora con la precariedad de lo que observa en la pantalla: “ESTELA: Sabes Arturo, ahora que me siento bien ya no me importa lo que le pase a Sebastián. / ARTURO: No tenemos remedio, así nos hicieron, pequeños y egoístas” (Griffero, *Cinema* 123). Conforme mejora la situación personal de los asistentes al cine, menos interés manifiestan en la película o en llevar a cabo un análisis fructífero.

La identificación entre ambos conjuntos de espectadores es el momento climático de *Cinema Utoppia* y el de más importancia para los fines de este estudio.²⁶⁵ Esta escena,

²⁶⁴ El Señor del Conejo da su veredicto de lo antes visto en la pantalla: “Lo que ocurre es que está acorralado [Sebastián], pero porque él quiere, el amigo debiera hacer algo, no cree, llamar un médico, es lo más lógico” (Griffero, *Cinema* 123).

²⁶⁵ Curiosamente éste se da justo antes de los comentarios antes señalados entre la Señora y el Señor del Conejo y la confesión de Estela.

además de admitir la presencia de un cuarto plano –el de la audiencia presencial de la obra teatral–, rompe con las delimitaciones espaciales y actantes del teatro tradicional, para involucrar a la audiencia presencial y situarla en la misma posición de los personajes del Teatro Valencia: ambos pasan de ser meros espectadores de un producto artístico para convertirse en testigos de un acontecimiento violento ante el cual deben reaccionar. Durante la tercera muestra de “Utoppia” Esteban refiere una historia acaecida una noche en Buenos Aires: llevaban a una mujer desnuda, ella resistía y la hirieron, lo único que se sabe es lo que pudo ver la gente del edificio (Griffero, *Cinema* 120). En este momento la imagen de la pantalla queda estática, se ilumina la platea del Teatro Valencia y los personajes giran desde sus butacas mirando al público y tomando el rol de los testigos argentinos confiesan lo siguiente:²⁶⁶

LA SEÑORA: Yo no dormí aquella noche, hacía un calor bárbaro, se escucharon unos disparos, y yo le dije a Rafael, levántate que sucede algo.

EL SEÑOR: Yo, me levanté, bueno lo de siempre, unos tipos de civil con metralla, cómo resistía la pobre. Ustedes saben, en esos casos no se puede hacer nada.

LA SEÑORA: Eran tan simpáticos, siempre conversábamos, parecían estudiosos, se la llevaron desnuda, pobrecita...

²⁶⁶ Las siguientes confesiones-justificaciones de los personajes en platea se emiten de cara al público de *Cinema Utoppia*.

ESTELA: Yo escuché unos disparos y a ella que gritaba, a él lo llevaban ya muerto, el ascensor quedó lleno de sangre.

EL SEÑOR: No hay que meterse, luego a uno le llega lo mismo.

ARTURO: En todo caso yo no vi nada. Ir a declarar. ¿Para qué? (Griffero, *Cinema* 121)

Al igual que a Estela ya no le importaba lo que le pasara a Sebastián en la película, todos exhiben el mismo desapego a la escena que presencian y el diálogo anterior es su intento por justificarse. Si bien reconocen la gravedad de la situación, eligen no intervenir ya sea por la cotidianidad de este tipo de escenas, por miedo a comprometerse o por simple apatía. De la misma manera, podemos argüir que la confrontación con su estado de testigos proyecta en los personajes de la platea una falta de compromiso social y moral ante las víctimas de la violencia.

La última escena de “Utoppia” representa otra ruptura de los espacios escénicos. Luego de que Sebastián se ha disparado en la sien y van sacando su cuerpo en la camilla, aparecen tras la ventana –de nuevo como vecinos curiosos– la Señora, el Señor del Conejo y Estela. Los tres vuelven a salir de escena tras la camilla con el cuerpo del joven. De nuevo los personajes de *Cinema Utoppia* fuerzan a la audiencia presencial a enfrentarse con su propia condición de espectadores-testigos. Los personajes en escena se muestran incapaces de comprometerse con el devenir de Sebastián, de la chica argentina o consigo mismos al comprobar que no pueden conservar el sentido de comunidad. Todo lo anterior los lleva al derrumbe de sus ilusiones y de sus utopías.²⁶⁷ El Acomodador es el

²⁶⁷ Recordemos: Estela es engañada por Arturo y repite la historia de la Señora, al Señor le atropellan su conejo y las utopías de Arturo y el Acomodador se desmoronan.

único personaje que advierte que todos nos encontramos dentro de una pantalla y algún día nos encontraremos. De hecho, *Cinema Utoppia* termina mientras él –con marcado desánimo– le manifiesta a Mariana que quizás algún día todo cambie (Griffero, *Cinema* 129). Ramón Griffero indica lo siguiente sobre la obra:

En aquel cine los personajes-espectadores también éramos nosotros, aislados y solos que veíamos como una película las atrocidades que se cometían pero que sólo sabíamos a sotto voce. [...] La película que no podíamos entender era la metáfora de nuestra propia realidad. El país era un gran cine y nosotros éramos espectadores de una película que no comprendíamos. (Griffero, “El teatro chileno” 136)

La obra funge como un ejercicio de lo que representa ser espectador-testigo en el entorno chileno bajo dictadura. La confrontación de este aspecto por parte de la audiencia presencial es la relación por la que insisto en que *Cinema Utoppia* emplea el contenido temático del film “Utoppia” y los cuatro planos escénicos que se entremezclan para establecer contacto con su audiencia. Asimismo, al reconocer el dramaturgo al país como un gran cine, corrobora nuestra aserción sobre el predominio del performance en la vida cotidiana.

C. Lo que está en el aire y la incomodidad de la audiencia

Lo que está en el aire es una obra de creación colectiva de Carlos Cerda (1942-2001) y el grupo ICTUS. Como ya se mencionó, el grupo ICTUS ocupa un puesto de insoslayable importancia para la historia de la dramaturgia chilena. Durante el periodo que abarcan éste y el capítulo previo. El colectivo es una de las principales entidades

teatrales del momento que experimenta con la vertiente de creación colectiva. La aplicación de esta modalidad de trabajo se asocia,

[...] a la necesidad de modificar la creación propiamente tal, de reorganizar el proceso de trabajo y, por extensión, de redefinir la sociedad en que dicha creación se inserta. [...] la creación colectiva latinoamericana se define como una posibilidad de disidencia, en oposición a la que el teatro comercial por lo general prefiere no ejercer. [...] en tanto posibilidad de disidencia, herramienta política destinada a modificar estructuralmente el fenómeno teatral mismo y el contexto en que este fenómeno se inserta. (Lagos de Kassai, “Carencia” 139-140)

En el caso particular de Chile el teatro de creación colectiva surge a finales de la década de los sesenta con un afán reformista en torno a la redefinición de las funciones de los participantes en los procesos sociales y/o la abolición de las jerarquías y a un afán experimentador. La revisión y ruptura a nivel de innovación teatral fue encauzándose hacia una estrecha relación con la contingencia en la etapa post-golpe en la que el deseo de encontrar nuevos lenguajes escénicos está estrechamente ligado al deseo de encontrar nuevas posibilidades democráticas en el ámbito político (Lagos de Kassai, “Carencia” 140-141). Las afirmaciones de Lagos de Kassai sostienen uno de los argumentos principales de este estudio, según el cual la evolución de formas expresivas –mayor involucramiento y redefinición del rol de las audiencias– es una manera en la que la esfera teatral insiste en la importancia de la reconfiguración en el plano sociopolítico.²⁶⁸

²⁶⁸ El actor y miembro del grupo ICTUS Carlos Genovese puntualiza que el proceso de creación colectiva se trata de una experiencia democrática en la que el consenso y la unanimidad serían la norma. Este proceso interactúa modificando los puntos de vista, las ideas estéticas y promoviendo un debate ideológico al interior del grupo. Ahora bien, cuando un autor de experiencia –

Como ya se ha mencionado, el golpe de Estado de 1973 implica una rearticulación del sistema democrático en todo ámbito de la vida social chilena. Debido a ello, la modalidad de creación colectiva supone un esfuerzo en pos de la restitución de valores y códigos en vías de extinción, como herramienta de denuncia y como un medio para encontrar nuevas posibilidades de una práctica democrática en el ámbito político (Lagos de Kassai, *Creación colectiva* 8).²⁶⁹

Juan Villegas concibe *Lo que está en el aire* como una de las obras más osadas con respecto a su representación de una sociedad nacional bajo la presión del miedo y la continua presencia de las fuerzas de opresión. La obra, “construyó la denuncia de los métodos de opresión, la inconsciencia de ciertos sectores sociales que se negaban a creer o ver la violencia del sistema político” (Villegas, “Discursos teatrales en Chile” 25). La obra representa la tercera versión de una historia que Carlos Cerda escribió en 1982 para radioteatro en Alemania (Letelier, “Lo que está en el aire” C10).²⁷⁰ La versión teatral elaborada entre Cerda e ICTUS se estrenó el lunes 6 de enero de 1986 en el Teatro La

dramaturgo o narrador– participa del proceso, el universo dramático llega a ser de tal calidad o magnitud que, a pesar de las simplificaciones que el proceso colectivo conlleva, prevalecen, por ejemplo, en los personajes los caracteres propios y significantes que el autor haya intuido para ellos (Genovese 23). La creación colectiva se practica a través de una modalidad mixta: creación colectiva + la figura de un director y también, creación colectiva + la figura de un dramaturgo (Lagos de Kassai, *Creación colectiva* 8).

²⁶⁹ Si bien la modalidad surge de un afán reformista, la creación colectiva como vía de producción se torna problemática durante la década de los ochenta al considerarse convencional. El teatro de esta década comienza a buscar nuevos lenguajes expresivos y escénicos (Lagos de Kassai, *Creación colectiva* 9). El crítico Juan Andrés Piña señala que la técnica de creación colectiva se ha convertido en una fórmula mecánica y aboga por el retorno de la figura del autor en el teatro chileno (“Los caminos” 40-42). De manera similar, el periodista José Román también apunta el agotamiento expresivo y al rol del dramaturgo (47).

²⁷⁰ La primera versión llevó el título “Un tulipán, una piedra, una espada”. Consecuentemente, ICTUS elaboró una versión en video titulada “Sexto A, 1965” (Letelier, “Lo que está en el aire” C10).

Comedia. La dirección estuvo a cargo de Nissim Sharim y Delfina Guzmán mientras que Claudio di Girolamo estuvo al cuidado de la escenografía y la iluminación (Cerde e ICTUS 179).²⁷¹ Luego del decaimiento de la salud del actor Roberto Parada, quien representaba al personaje protagónico Exequiel Soto,²⁷² el colectivo debe retirar *Lo que está en el aire* de cartelera, pero vuelven a montarla en junio del mismo año con cambios de caracterización importantes: el personaje protagónico que representaba Parada fue modificado y se convirtió en un personaje femenino caracterizado por Delfina Guzmán (“Delfina Guzmán” C13).

Lo que está en el aire no posee el trasfondo teórico con respecto al empleo del espacio escénico a la manera de la obra anterior, pero de su propuesta estética sí aflora un empleo del escenario que trabaja en pos de su propósito fundamental y que despertó el interés de su público y de la crítica teatral del momento.²⁷³ *Lo que está en el aire* está dividida en dos actos y se desarrolla en una escenografía que distingue dos espacios: en uno transcurre la acción presente (el aeropuerto, el policlínico, la oficina del abogado Benzi y el living de la casa de Salcedo) y en el otro transcurre la acción atemporal. A este espacio se le denomina “antesala” (Cerde e ICTUS 180). Los espacios y la acción van acompañados de un importante empleo de elementos visuales y auditivos. La acción

²⁷¹ El reparto original de *Lo que está en el aire* lo componen: Roberto Parada, Delfina Guzmán, Nissim Sharim, Maité Fernández, Roberto Poblete, Carlos Genovese, Elsa Poblete, Soledad Henríquez, Hernán Vallejo, Osvaldo Osorio y Claudio Basualto (Cerde e ICTUS 179).

²⁷² El actor Roberto Parada fue un actor de larga tradición quien también fue miembro del Partido Comunista. Adquirió importancia política por ser el padre de uno de los profesores asesinados durante el régimen (Villegas, “Discursos teatrales en Chile” 25). El nombre del hijo de Parada es José Manuel Parada Maluenda quien, junto a Manuel Guerrero y Santiago Nattino, fueron asesinados en 1985. La obra *Retablo de Yumbel* de Isidora Aguirre está dedicada a los tres.

²⁷³ Véase la sección “2. Valorizaciones formales en la producción teatral y su impacto en el contexto sociopolítico y teatral del momento” del segundo capítulo de este estudio.

presente reiteradamente se ve asediada e intervenida por dos hombres que generalmente ocupan el espacio de la antesala. Éstos irrumpen en el presente de los personajes como una presencia amenazadora que propaga un ambiente de incomodidad y miedo que alcanza a envolver a la audiencia de *Lo que está en el aire*. En términos generales, la trama es la siguiente: el profesor de música jubilado Exequiel Soto y su hija Elisa se encuentran en el aeropuerto antes de que éste tome un avión que lo llevará a su primer viaje por Europa. Cuando Elisa se retira de la sala de espera, Soto reconoce a su antiguo estudiante Emilio Farías. Al llamarlo, éste niega llamarse así –insiste en llamarse Beltrán Díaz ya que según nos enteraremos después, se propone salir del país con un pasaporte falso por ser perseguido por el régimen– pero sí admite ser ex estudiante del profesor.²⁷⁴ Luego de una breve conversación, los hombres de la antesala –auxiliados por la azafata quien también será una figura constante a lo largo de la obra– amenazan con una arma a Farías y se lo llevan. Antes de salir de escena, Farías le pide a Soto que de aviso a su mujer de lo ocurrido.

El hecho de que Soto presencie el secuestro de su ex estudiante desencadena el resto de la acción. El profesor decide no abordar el avión y opta por pedirle ayuda al abogado Benzi. Benzi no toma los sucesos en serio e intenta convencer al profesor de que está confundido.²⁷⁵ La aparente falta de interés por parte de Benzi, conduce al profesor a

²⁷⁴ Emilio Farías es miembro de la clase Sexto A de 1965 del profesor Exequiel Soto. Justamente es la clase a la que este hombre perteneció la que da el título a la segunda versión de la historia que ICTUS elaboró en versión de video antes de la configuración de la obra teatral. Cerca del final de la obra, Benzi le cuenta al resto de los personajes que Farías había sido elegido presidente de la Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile (FECH) (Cerde e ICTUS 213). Este dato puede conformar una de las causas de su persecución.

²⁷⁵ Benzi, además de ser el abogado de la hija de Soto y su marido, también es antiguo estudiante de Soto y compañero y amigo de juventud de Farías.

buscar la asistencia de otro ex estudiante, Salcedo. Tras una serie de acontecimientos, la mayor parte de los personajes terminan en la sala de la casa de Salcedo en calidad de secuestrados. Mientras transcurre la acción, los personajes –de manera individual– van accediendo al espacio escénico de la antesala y ahí enuncian un monólogo tras el cual se van llenando huecos informativos, se explaya alguna postura con respecto a los acontecimientos o se ofrece una suerte de confesión.²⁷⁶ Cada una de estas intervenciones es precedida por la aparición de los dos hombres en la antesala y el redoble de timbales. Lo anterior representa la historia central. No obstante, es importante notar otras escenas que cobrarán importancia a lo largo del análisis. Luego del secuestro de Farías, la acción pasa al consultorio donde trabajan Cecilia (esposa de Salcedo) y Julia (pareja del secuestrado Farías). Tras escuchar el ruido de vidrios rotos se constata que la piedra que rompió el cristal está envuelta en una nota dirigida a Julia en la que se le da aviso del secuestro de Farías.²⁷⁷ A continuación Cecilia le ofrece refugio a su amiga en casa de su padre. Por su parte, en una escena desarrollada en la antesala Cecilia refiere cómo dos hombres la torturaron a fin de que confesara el paradero de su amiga y colega. Esta intervención de Cecilia esclarece por qué luego aparece en su casa gravemente herida.

Según el dramaturgo, la obra de teatro constituye la búsqueda para entender la realidad y a nosotros mismos y así proceder después a su transformación (“El ICTUS” 29). Esta propuesta, por lo tanto, continúa insistiendo en la transformación del ámbito sociopolítico en virtud de la elaboración estética. La obra comienza con un epígrafe del dramaturgo Arthur Miller en el que se insiste que los dramas enuncian ideas,

²⁷⁶ El resto de los personajes no tiene acceso a estas intervenciones personales o monólogos.

²⁷⁷ La nota dice: “Ya tenemos a Emilio Farías. La próxima serás tú” (Cerde e ICTUS 88).

sentimientos, sensaciones, emociones y premoniciones que aún cuando no están lo suficientemente configuradas, son “lo que está en el aire” (Cerda e ICTUS 179).²⁷⁸ El epígrafe y la declaración de Cerda se dirigen al poder del teatro como revelador de lo que está en el aire. En este caso, lo que está en el aire es miedo, sospecha, incertidumbre, incomodidad y violencia. De la misma manera en que *Cinema Utoppia* confronta al espectador con su propia responsabilidad como testigo ante circunstancias que forman parte de su contexto presente, *Lo que está en el aire* propicia un análisis de circunstancias que forman parte del presente de su audiencia. Ambas obras –así como la de Isidora Aguirre que completa esta selección– escenifican experiencias concretas que difícilmente podrían haber sido presentadas de tal manera durante los primeros años de la dictadura militar. La pieza de Carlos Cerda e ICTUS, por medio de la integración de diversas estrategias escénicas –espacio, luces, sonidos–, busca ofrecer a su audiencia una experiencia análoga a la que experimentan los personajes al actualizar y patentizar su propio contexto en escena.

1. Del escenario al palco: lo que está en el aire

Las acotaciones iniciales del primer acto de *Lo que está en el aire* indican:

En la oscuridad se escucha un fuerte y prolongado redoble de timbales. La luz empieza a caer gradualmente sobre la antesala. Hay allí dos hombres de frente al público, cuya actitud y vestimenta deben sugerir su calidad de implacables. La imagen de ambos debe permanecer un instante

²⁷⁸ Arthur Miller: “Nunca los dramas han introducido ideas nuevas. Se han limitado a enunciar ideas que aun cuando no están suficientemente configuradas como tales, de alguna manera existen ya en el ambiente, en forma de sentimientos, sensaciones, emociones, premoniciones. Es ‘lo que está en el aire’” (Cerda e ICUTUS 179).

considerable en la retina del espectador, tanto tiempo como sea necesario para producir una sensación de incomodidad. (Cerde e ICTUS 180)

La sensación de incomodidad que los hombres imponen a lo largo del evento teatral sirve como una extensión de la aprensión del ámbito externo sea –este hecho– aceptado o no por la audiencia presencial. M. Soledad Lagos de Kassai asegura que *Lo que está en el aire* es una reconstrucción histórica de una realidad política y, como tal, constituye una denuncia del estado de terror en el que la aplicación del miedo es una herramienta eficaz de dominación (*Creación colectiva* 31-32). Asimismo, la obra pone de manifiesto la forma en la que el miedo empleado como herramienta de represión afecta a todos los involucrados en este círculo, ya sean víctimas directas, disidentes pasivos o testigos (Lagos de Kassai, *Creación colectiva* 51). Por lo que sea cual sea la postura de la audiencia presencial, ésta participa del estado expansivo de terror en la obra. Esto es lo que según la propuesta de Carlos Cerda y el grupo ICTUS está en el aire.

Cinema Utoppia escenificó una experiencia que se actualiza como consecuencia de la imposición de la dictadura militar chilena: el exilio. Por su parte, *Lo que está en el aire* aborda una serie de experiencias que son aún más inmediatas para la audiencia por tratarse de hechos presentes en el ámbito social de manera cotidiana: secuestros, torturas, amenazas, incertidumbre y su normalización y/o negación. Como se mencionó, el secuestro de Emilio Farías es el detonante de la acción de la obra. Los dos hombres que llevan a cabo este acto dejan claro que no se trata de una detención. Según ellos, se trata de una simple conversación para solucionar un pequeño problema con su pasaporte, mientras que disimuladamente le apuntan a Farías con una pistola para que los acompañe

(Cerde e ICTUS 183-184).²⁷⁹ Posteriormente, cuando el profesor le cuenta al abogado Benzi lo ocurrido en el aeropuerto, resalta para la audiencia y los personajes la impasibilidad de los testigos. Según Soto, el lugar de los hechos se encontraba lleno de gente y su respuesta fue, “Los que viajaban tomaron el avión y los demás supongo que se fueron a sus casas” (Cerde e ICTUS 190).²⁸⁰ De manera análoga a la obra anterior, también esta propuesta confronta a la audiencia con su condición de testigo activo o pasivo –y su compromiso con el contexto sociopolítico– ante actos de marcada violencia.

La noción del secuestro se extiende en *Lo que está en el aire* cuando todos los personajes se encuentran en el mismo estado en casa de Salcedo. Luego de exhibir una actitud incrédula ante los acontecimientos y de un largo proceso por entender lo que ocurre, el abogado Benzi finalmente llega a aceptar la precariedad de la situación y la naturaleza de la misma al admitir que comparten circunstancias: “Esta es la casa de Luis Salcedo. Y nosotros estamos secuestrados” (Cerde e ICTUS 213). De esta manera, podemos advertir que la mayor parte del segundo acto de la obra es una metáfora del encierro en el que se encuentra todo el país y la futilidad de los esfuerzos de los personajes por escapar su situación. Una vez Salcedo y Soto se han percatado de la presencia de la Azafata en la casa del primero, Soto insiste en que lo apropiado sería llevar a cabo una denuncia con los Carabineros. Si bien para este momento la audiencia se habría percatado de la futilidad de este auxilio, los personajes no pueden elaborar

²⁷⁹ Cuando el profesor Soto finalmente reacciona ante la situación y quiere intervenir, la Azafata también apunta su pistola hacia él, aunque ella lo hace sin disimular (Cerde e ICTUS 184).

²⁸⁰ Al parecer, el profesor no había reparado en la falta de atención de los testigos del secuestro de Farías. Sin embargo, cuando vuelve a referir los acontecimientos destaca su asombro: “SOTO.– ¿Y usted puede creer que la misma azafata que me hizo los regalos, me puso una pistola en las costillas? ¿Y que nadie dijo nada cuando los hombres se llevaron a Farías? SALCEDO.– ¡Increíble!” (Cerde e ICTUS 195).

dicha denuncia porque el cable del teléfono está cortado y por la amenaza que representan la Azafata y los dos hombres (Cerde e ICTUS 200).

Según M. Soledad Lagos de Kassai *Lo que está en el aire* sobre todo apela a la conciencia de aquellos sectores que insisten en seguir negando la existencia de instancias coercitivas de la libertad (*Creación colectiva* 68). En escena, Elisa es el personaje más renuente a aceptar lo que verdaderamente ocurre, aún cuando ella misma se ha convertido en víctima. Elisa no acepta los hechos y elige creer las versiones de las instituciones que según ella son irrefutables: las leyes judiciales y los medios de comunicación. Por un lado, al llegar a la casa de Salcedo, Benzi anuncia que junto con el notario Rafael Fernández, “Una vez practicados los procedimientos de rigor frente a las autoridades pertinentes, hemos levantado un acta que contiene las declaraciones juradas de muchos testigos –vendedores, portaequipajes y personal del aeropuerto– y de esas autoridades, certificando que en el día de ayer no ocurrió hecho irregular alguno en ese lugar” (Cerde e ICTUS 202). La presencia de esta acta confunde a Soto quien por un momento cree que efectivamente se imaginó todo el episodio. Además de las instituciones encargadas de la investigación y esclarecimiento de crímenes, los diarios son otra instancia que manipula la información para insistir en una visión particular de la realidad. La Azafata entra a la sala donde se encuentran los personajes para ofrecer diarios y revistas. Soto lee un artículo del diario que contiene la siguiente noticia: “Un extremista resultó muerto y un funcionario de seguridad, gravemente herido, en un enfrentamiento ocurrido anoche en el domicilio del primero. Emilio Beltrán Farías Díaz, de 42 años, resistió la acción policial, a consecuencia de lo cual falleció. En su vivienda se encontró abundante propaganda

subversiva, armas y diversos tipos de explosivos” (Cerde e ICTUS 212).²⁸¹ La noticia en el diario, además de tergiversar por completo los verdaderos acontecimientos, ofrece una versión que según su política del orden nacional justificaría la muerte de Farías por tratarse de un subversivo que atenta contra dicho orden. Para Elisa, la información del diario representa la verdad. Le responde a su padre, “¡Pero claro, si está en el diario! ¡Cómo van a inventar una cosa así!” (Cerde e ICTUS 212).²⁸² De esta manera, *Lo que está en el aire* escenifica la desconfianza de las instituciones en su contexto sociopolítico.

De la misma manera, la obra critica la normalización de la violencia y el miedo generalizado. Todos los personajes en algún momento sienten confusión e impotencia al no poseer control sobre sus vidas y las circunstancias. Sin embargo, la anomalía de su situación comienza justamente a normalizarse. Las constantes apariciones de la Azafata representan una fuerza normalizadora. Ésta aparece y desaparece reiteradamente a lo largo del segundo acto y lleva a cabo las funciones habituales de su oficio: ofrece bebidas y desayuno a los personajes en bandejas, asimismo proporciona diarios, revistas y frazadas como lo haría al cumplir con sus funciones laborales tradicionales. Los personajes, en su mayor parte, parecen terminar aceptando la presencia de ésta así como los servicios que proporciona. Una vez que Soto y Benzi han descifrado lo que verdaderamente ocurre y el segundo es franco con respecto a su relación con Farías, los dos desayunan tranquilamente. Las acotaciones refieren este acto de la siguiente manera:

²⁸¹ Nótese cómo la nota del diario mezcla el verdadero nombre de la víctima, Emilio Farías, y el nombre indicado en el pasaporte falso, Beltrán Díaz.

²⁸² Elisa es quizás el personaje más confundido por su incapacidad de aceptar lo que ocurre. Luego de que Benzi acepta que están secuestrados, Elisa le replica, “¿Por qué aceptaste que yo viniera para acá? ¿Acaso no sabías lo que podía pasar? ¡Y ahora dices que estamos secuestrados! ¿Cuál es la verdad? ¿Cuál es la mentira? ¡No estamos secuestrados! ¡Y esta es una clínica clandestina! Y yo exijo que me interroguen” (Cerde e ICTUS 213).

Elisa, después de su tremenda exaltación ha quedado exhausta y paralizada. Atónita observa la serena acción de su padre y Benzi, quienes se han sentado a tomar desayuno intentando recuperar la normalidad perdida. Ahora solo se escuchan los ruidos de las tazas y los sonidos naturales correspondientes a la acción de comer. Elisa comienza a llorar. La escena se prolongará todo lo necesario hasta que ambos hombres terminen de desayunar. (Cerde e ICTUS 213-214)

Si bien Elisa es el personaje que más se aferra a la integridad de las instituciones oficiales, es también quien más frustrada parece ante la tranquilidad de su padre y Benzi. La escena del desayuno de ambos hombres es, asimismo, una escena lenta y tranquila comparada al ritmo predominante, por lo que es posible que despertara una reacción semejante a la de Elisa en la audiencia.

Además de que las obras del periodo posterior a 1983 tratan temas de contingencia de manera mucho más accesible para la audiencia, las obras que componen este capítulo parecen insistir en la circularidad de los acontecimientos. Salcedo ofrece su colección de discos a los secuestradores a cambio de que le permitan salir y llevar a su esposa a un hospital.²⁸³ En específico, les ofrece el álbum de las siete sinfonías de Mahler. En una escena bastante anacrónica Salcedo le pide a su ex profesor que les cuente a los secuestradores sobre el compositor. Soto destaca las palabras que Leonard Bernstein ha dicho de Mahler:

²⁸³ Salcedo quiere llevar a su esposa al hospital luego de que fue brutalmente golpeada para que ofreciera información sobre el paradero de Julia. Los personajes se dirigen a los secuestradores pero estos nunca aparecen en escena.

‘[...] su tiempo ha llegado sólo después de cincuenta, sesenta, setenta años de holocaustos mundiales; de simultáneo avance de la democracia, unido a nuestra creciente impotencia para eliminar las guerras de magnificación de los nacionalismos y de intensiva resistencia a la igualdad social; [...] sólo después de todo esto, podemos finalmente escuchar la música y entender que él ya había soñado todo eso...’²⁸⁴ (Cerde e ICTUS 207)

Por lo que el tiempo de Mahler se reproduce tras cada episodio atroz de la historia. Asimismo, la obra termina recalcando el mismo fenómeno. Soto le recuerda a su hija la teoría del eterno retorno de Nietzsche. Le hace este comentario: “El tiempo, lo único infinito contiene, necesariamente, la eterna repetición de lo que muere. ¡Si al cabo de algunos años luz encuentro a Farías, trataré de quebrar esa rutina! Le diré que cumplí su encargo; que le avisé a su mujer. Le contaré lo que nos pasó a todos” (Cerde e ICTUS 215). Posteriormente, la última escena de *Lo que está en el aire* concluye con el comienzo de la escena inicial en el aeropuerto. Como en las otras dos obras que componen el presente capítulo, ésta es una insistencia en la repetición de las circunstancias del contexto sociopolítico, por lo que la obra se instaura como una propuesta que patentiza esto para la audiencia y marca un punto de ruptura en este sentido.

²⁸⁴ Según Soto, “Su música es producto de una tremenda sensibilidad de anticipación y la expresión de unos sentimientos, sensaciones y emociones que correspondieron a hechos acaecidos con posterioridad a su tiempo, pero que de alguna manera ‘ya estaban en el aire’” (Cerde e ICTUS 207).

2. La antesala como respuesta a lo que está en el aire

Los dos planos escénicos que componen *Lo que está en el aire* no representan meras instancias escénicas en las que se mueven los personajes, sino que también permiten una ruptura temporal que se actualiza en la antesala. Si bien ésta representa uno de los dos planos escénicos de la propuesta teatral, se trata de un espacio ajeno a la acción. Es decir, la trama no sigue su curso habitual dentro de este espacio, sino que éste funciona como una especie de conciencia para los personajes fuera del plano donde se desarrollan los acontecimientos de la trama. En la antesala, los personajes proveen información que ayuda a otorgar mayor claridad a las circunstancias, se posicionan con respecto a los acontecimientos como si dieran una confesión o simplemente exteriorizan su miedo. De esta manera, la acción en la antesala le confiere a la obra mayor complejidad. Como se mencionó, los personajes ocupan este espacio de manera individual, aunque siempre se encuentran acompañados por los dos hombres que aparecen desde el inicio de la obra y cuya presencia expande un ambiente de incomodidad y miedo generalizado. Se trata de una presencia que no se reconoce pero que siempre está ahí. La aparición de estos dos hombres no sólo impone miedo e incomodidad en los personajes de *Lo que está en el aire* sino que también a la audiencia, ya que además de los episodios en los que llevan a cabo actos violentos —el secuestro de Farías, la nota amenazante a Cecilia y la tortura de Julia— siempre están de pie en la antesala viendo de frente a la audiencia. La experiencia del personaje que ocupa la antesala en determinado momento es una extensión del estado de la audiencia que es observada por los dos hombres en todo momento.

Además de la presencia de los hombres, otro elemento que caracteriza la iluminación y el consecuente uso de la antesala es el redoble de los timbales. Este aspecto atribuye a los episodios un carácter ritualista que le permite a la audiencia anticipar que, por un lado, va a ocurrir un acontecimiento importante en el espacio de la acción presente. Por el otro, es una indicación de que el hilo argumental y cronológico está por verse interrumpido y que aparecerán en la antesala los dos hombres y que uno de los personajes rendirá una suerte de declaración. Por ejemplo, el ruido de los timbales no cesa a lo largo de la escena del secuestro de Farías, tampoco cuando la presencia de la Azafata en casa de Salcedo confirma el secuestro de los personajes y el redoble continúa mientras Cecilia narra cómo la torturaron para que confesara el paradero de Julia.²⁸⁵ Los timbales, por lo tanto, no son únicamente un mecanismo que permite anticipar, sino que también –junto con los dos hombres– son una presencia amenazante y, como mímica del sonido del corazón, también ejemplifican la agitación de las instancias antes señaladas. No obstante, ahora interesa enfocarnos en las rupturas de *Lo que está en el aire* y lo que éstas permiten agregar a las acciones en el espacio que sí respeta una cronología y un hilo argumental.

Julia es el primer personaje en romper las delimitaciones escénicas y ocupar el espacio de la antesala luego de recibir la nota en la que se confirma el secuestro de Farías y en la que también la amenazan.²⁸⁶ En la antesala, Julia se dirige a un tú ausente que hacia el final del monólogo se confirma es Farías. Sin embargo, sus palabras son

²⁸⁵ La narración de Cecilia es uno de los momentos más impactantes de *Lo que está en el aire*. Este fragmento lo narra Cecilia en tiempo futuro. Este recurso permite que la audiencia se sitúe en su lugar y contemple ese escenario como una posibilidad que, dadas las circunstancias, no sería totalmente improbable.

²⁸⁶ Las acotaciones señalan, “Julia entra a la antesala, pasa por entre los dos hombres, se adelanta y se arrodilla frente al público. Habla como dirigiéndose a alguien caído” (Cerde e ICTUS 185).

recibidas por la audiencia, como si ésta asumiera el lugar del tú-Farías. El monólogo clarifica por qué Julia recibió la amenaza: ella escondió a Farías en su casa durante cinco años y confiesa el proceso de enamoramiento, así como la convivencia marcada por el miedo y la angustia que todo ello supuso (Cerdea e ICTUS 185-186). El monólogo da paso a una escena en la que Farías le cuenta que ya le han conseguido un pasaporte que le permitirá abandonar el país y también revela otros aspectos importantes. En primera instancia, podemos argüir que el espacio de la antesala representa una internalización de la psique de los personajes en el que éstos buscan conferirle algún sentido a sus circunstancias y, por lo tanto, el tú al que se dirige Julia también podría ser una extensión de sí misma. En este sentido, la audiencia –al igual que en *Cinema Utopia*– también funciona como una suerte de espejo que refleja la angustia de Julia. En esta escena, Julia se ve obligada a enfrentarse a sus propios sentimientos amorosos hacia Farías y a reconocer el daño que la situación le ha producido. La escena que se desdobra de la antesala y en la que también aparece Emilio es un recuerdo. Éste, además de llenar un hueco informativo –el misterio del pasaporte de la primera escena en el aeropuerto– también posibilita que Julia sea honesta consigo misma. Farías no quiere marcharse, pero ella necesita que se vaya:

Emilio, escúchame. Estoy cansada. Estoy deshecha. Estoy ya medio muerta. Tengo treinta y cuatro años y soy una mujer vieja. ¡No puedo ayudarte! ¡No puedo! [...] No me hagas sentirme así... ¡Emilio, por Dios, no me hagas sentir así! ¡Seca... Egoísta...! ¡Estéril! Tengo miedo de no poder querer nunca más a nadie. ¿No entiendes? ¿No entiendes que esto

también ha sido un horror para mí? ¡Por favor! ¡Por favor, ándate!²⁸⁷

(Cerde e ICTUS 187)

Es importante insistir que el recuerdo y la interiorización de Julia nunca dejan de estar circunscritos por la presencia de los dos hombres.

Otra de las rupturas de los espacios que, al igual que la anterior, descubre detalles en torno a la figura de Farías y exhibe datos de importancia sobre el emisor, es el monólogo del abogado Benzi luego de que el profesor Soto ha ido a verlo para contarle lo ocurrido en el aeropuerto. Antes del monólogo creemos –así como Soto– que Farías y Benzi fueron meros compañeros de curso. Sin embargo, la estancia de Benzi en la antesala muestra una relación mucho más cercana. Benzi narra su relación con Farías en primera persona, de manera que parezca que está confiando información muy personal a la audiencia. Asimismo, la intervención tiene un tono intimista y mucho más esperanzador que el monólogo de Julia. Benzi recuerda las distintas instancias en las que ambos coincidieron –aparte de la clase de Soto– y compartieron una pieza: en Berlín, en Sofía, en Moscú, en Belgrado y en el Festival Mundial de la Juventud en Bucarest.²⁸⁸ El episodio de las palomas en el festival recién mencionado cobra especial relevancia para Benzi, y además, se torna un punto de contacto con la realidad sociopolítica imperante que trata *Lo que está en el aire* y que comparte con su audiencia. El trasfondo de este recuerdo es el viaje por una Europa que seguía con las heridas abiertas de la guerra (Cerde e ICTUS 191). Benzi recuerda:

²⁸⁷ La actitud de Farías frente al inminente exilio recuerda la situación en la que se encontraba Sebastián en su propio exilio parisino en *Cinema Utoppia*. Farías, admite tener miedo, “De estar solo, sin ti, sin nadie. Recorrer ciudades en las que nada, absolutamente nada, despierta un recuerdo, una añoranza, un afecto” (Cerde e ICTUS 187).

²⁸⁸ Históricamente el encuentro en Bucarest, Rumania se llevó a cabo en 1953.

Cuando terminó la Espartaquiada, la cancha se llenó de niños con jaulas pequeñas mientras los bombarderos escribían en el cielo la palabra ‘paz’ en todas las lenguas del planeta. En la tribuna, los delegados teníamos también una pequeña jaula con una paloma que debíamos soltar cuando los niños lo hicieran. Farías me pidió que tomara mi paloma. ‘¿Sientes? – me preguntó, atento a los latidos de la suya–. Hicimos este largo viaje para sentir cómo palpita una paloma cuando presiente la libertad.’ A veces despierto a medianoche sintiendo que ese plumaje tibio y asustado late aún entre mis manos. (Cerde e ICTUS 192)

El recuerdo de Benzi llama la atención al contexto presente –tanto del evento teatral como del ámbito exterior– por su clara alusión al deseo de libertad. El latido agitado del corazón de las palomas encuentra también su equivalente en la puesta en escena con el recurrente redoble de los timbales que, como ya hemos indicado, supone una anticipación, así como una amenaza. Quizás la obra, además de señalar la violencia, el miedo e intranquilidad que supone el presente Estado dictatorial, también intuya la libertad como otro elemento que está en el aire. Los dos monólogos anteriores distinguen los usos del espacio de la antesala y la relación que pueden favorecer con la audiencia presencial.

La total ruptura de los espacios escénicos se da hacia el final de la obra cuando los personajes dejan de distinguir las delimitaciones que los espacios habían supuesto hasta este momento. Estas rupturas se empiezan a dar una vez que han llevado a Cecilia a su casa luego de haber sido torturada. Salcedo, en su desesperación, vuelve a acudir a la antesala donde ya lo esperan los dos hombres y se escucha el ruido de los timbales. En

seguida, “El sonido de los timbales aumenta mientras Salcedo comienza a salir por la platea. Salcedo inicia su salida por la platea. El profesor, *mirándolo ahora y quebrando la cuarta pared*, continúa” (Cerde e ICTUS 208, énfasis mío).²⁸⁹ Por un lado, Salcedo ignora las delimitaciones del escenario y sale por el espacio designado para la audiencia y, a su vez, Soto rompe la cuarta pared al notar la acción que se lleva a cabo fuera del escenario. Posteriormente, se vuelve a escuchar el ruido de vidrios quebrados y Julia, espantada, abandona el primer plano e ingresa a la antesala. Ahí empieza a repetir el monólogo anterior, abandona la antesala y sale por la platea igual que lo hizo Salcedo (Cerde e ICTUS 211-212). Benzi es el tercer y último personaje que abandona la escena de esta manera después de haberle contado a Soto más detalles sobre su relación con Farías (Cerde e ICTUS 214-215).

La ruptura de las delimitaciones y el subsecuente abandono del espacio escénico sugiere una falta de compromiso con la situación del secuestro y asesinato de Farías por parte de los personajes, así como una incapacidad de enfrentarse o responder a las circunstancias ajenas y propias. Una vez que los personajes abandonan el escenario y salen por la platea no vuelven a aparecer en escena como tales.²⁹⁰ Este hecho conduce a un sentimiento de desazón a la audiencia que había sido cómplice de éstos al escuchar sus declaraciones. A lo largo del segundo acto Elisa cree oportuno que las autoridades les tomen su declaración para que la situación se aclare. Los demás personajes reconocen el

²⁸⁹ En este momento Soto sigue hablando sobre la vida de Gustav Mahler.

²⁹⁰ Las últimas acotaciones nos sitúan de nuevo en el aeropuerto con una reelaboración de la escena inicial de *Lo que está en el aire*. Señalan, asimismo, que mientras se desarrolla el diálogo entre Soto y Elisa entran todos los personajes al escenario y se ubican en las mismas posiciones que al comienzo de la obra (Cerde e ICTUS 215). Sin embargo, en las acotaciones iniciales nunca se especifica si estas personas son los mismos personajes que participaron del resto de la acción. De cualquier forma, los personajes que aparecen en la escena final lo hacen como meros pasajeros en el aeropuerto.

peligro de esta petición, ya que daría pie a que los torturaran como lo hicieron con Cecilia. Sin embargo, las intervenciones de los personajes en la antesala fueron una suerte de declaración dirigida hacia ellos mismos y hacia la audiencia. Por su parte, si ampliamos la dinámica del espejo, la audiencia podría verse reflejada en los personajes admitiendo frente al espejo lo que no compartirían con nadie más. Estas declaraciones, no obstante, siguen siendo mediadas por la presencia de los dos hombres. Es decir, por el miedo, la angustia y la incertidumbre.

D. La multiplicidad de audiencias y contextos en *Retablo de Yumbel*

Isidora Aguirre (1919-2011) representa una figura clave en la historia del teatro chileno. Su amplia producción inicia en 1955 con el estreno de *Carolina*, y continúa para proyectar las inquietudes políticas que caracterizan el periodo de la Unidad Popular (Bravo Elizondo, “Isidora Aguirre” 207). De la misma manera, su producción teatral se extiende al periodo de dictadura militar y a la subsecuente etapa del proceso democrático. A través de estas instancias, la autora ha, “realizado una lúcida y comprometida revisión de todos los momentos significativos de su país, tratando de indagar en la identidad y reflexionando sobre el devenir de Chile y de sus gentes” (Márquez Montes 199). María de la Luz Hurtado destaca el compromiso de la dramaturga con las causas de su tiempo y la relación de éstas con el ejercicio dramático.²⁹¹ Isidora Aguirre,

²⁹¹ Además de su trayectoria como dramaturga –ligado a este quehacer, llegó a ejercer como directora y diseñadora–, Isidora Aguirre también incursionó en la pintura, la danza, la música y la novela. Estos ámbitos, son los que la autora estima como vehículos más adecuados para la expresión de su propia subjetividad (Hurtado, “Isidora Aguirre” 57). Asimismo, la autora ha escrito guiones de cine y televisión y fungió como profesora de dramaturgia (Márquez Montes 199).

No tiene dificultades en declarar que muchas de sus obras las realizó con una actitud militante, ligada a los requerimientos de organizaciones sociales y políticas. [...] Al teatro lo busca en cuanto arte total, [...] le atrae especialmente su capacidad de acoger y movilizar colectivos humanos, de dignificar a los excluidos y marginados del sistema imperante, de encender la llama de la rebeldía y de la acción para transformar las condiciones de vida de los desposeídos. (Hurtado, “Isidora Aguirre” 57)

Con ese fin, el teatro de la autora suele emplear un desplazamiento histórico y en ocasiones también geográfico. El aspecto histórico de su teatro es uno de los elementos que más atención crítica ha recibido.²⁹² Hurtado sugiere que dicho desplazamiento —el no situarse en un *aquí y ahora*— le permite a la autora manifestar su convicción de que las grandes contradicciones y desafíos están enraizados en el colectivo, en la cultura, en las formas de organización social, en las formas de resistencia a los sistemas establecidos, entre valores humanitarios y el imperio del abuso y la violencia. Las extrapolaciones temporales de la acción en sus piezas permiten una reconstrucción de las fuerzas en juego, de las estructuras que sustentan el accionar de los sujetos en cuestión (Hurtado, “Isidora Aguirre” 59). Si bien *Retablo de Yumbel* toma una temática relativamente actual,

²⁹² Algunas de las obras teatrales de Aguirre que llevan a cabo una indagación histórica son: *Población Esperanza* (1959), *La pérgola de las flores* (1960), *Los papeleros* (1963), *Los que van quedando en el camino* (1969), *Lautaro, una epopeya sobre el pueblo Mapuche* (1982), *Los libertadores Bolívar y Miranda* (1984), *Retablo de Yumbel* (1987), *Diálogos de fin de siglo* (1988), *Manuel Rodríguez* (1999) y *El Adelantado don Diego de Almagro* (2003). A través de ellas, la autora se sirve de acontecimientos y situaciones de su presente e históricos para dar una visión abarcadora y reflexiva de la situación chilena. De esta manera ha elaborado una historia nacional, “desde las luchas de los mapuches contra los españoles, pasando por la independencia, la guerra civil, las revueltas de inicios del siglo XX, hasta la dictadura de Pinochet y los momentos de la vuelta a la democracia a partir de los noventa” (Márquez Montes 199).

este mecanismo se mantiene en la obra al establecer paralelismos entre la acción presente –o de un pasado relativamente cercano– y el martirio de San Sebastián en épocas del Imperio Romano.

Isidora Aguirre escribió *Retablo de Yumbel* como petición del grupo teatral El Rostro de la ciudad de Concepción en 1984 y fue estrenada en agosto de 1986 en esta ciudad por el mismo grupo y dirigida por Julio Muñoz (Dölz Blackburn 20).²⁹³ Consecuentemente, en 1987 la obra recibe el Premio Casa de las Américas. La introducción a la edición publicada por esta institución subraya el propósito tras la petición del colectivo penquista a la dramaturga. La obra serviría, “como un recordatorio y homenaje a los detenidos-desaparecidos de la zona” (Aguirre 9). *Retablo de Yumbel* surge de acontecimientos históricos concretos y pasa a desarrollar una evidente conexión entre producto artístico-cultural y contexto sociopolítico. Los acontecimientos históricos son los siguientes: en 1979 fueron encontrados en un sitio clandestino del pueblo de Yumbel los restos de diecinueve dirigentes sindicales cuyos nombres figuraban en las listas de detenidos-desaparecidos. Los diecinueve hombres fueron fusilados el 14 de

²⁹³ *Retablo de Yumbel* es la única obra de este estudio cuyo estreno se lleva a cabo fuera de la capital chilena. El elenco fue conformado por: Ximena Ramírez, Gustavo Sáez, Nelson Olate –pertenecientes al ambiente artístico teatral penquista– y Oriana Martínez, Mirtala Cárdenas, Rosita Parra, Carlos Toro y Julieta Sáez –jóvenes intérpretes formados en academias teatrales dirigidas por los antes nombrados, en Artistas del Acero o en CEFA–. El grupo El Rostro presenta la obra de Aguirre en el auditorio del Colegio Médico con una escenografía diseñada por el Taller de Escenografía de CEFA (“Retablo de Yumbel” VI). Luego del montaje en Concepción, la obra no volvió a representarse en Chile. La compañía El Rostro la lleva en gira a Costa Rica y Nicaragua. En 1987 la autora fue invitada a dirigir un montaje en Montreal con el grupo La Barraca formado por Jaime Silva. Asimismo, *Retablo de Yumbel* se montó en Suecia traducida al sueco, y en 1999 se representó en California por el grupo de la Universidad de Hayward (Jeftanovic 127).

septiembre de 1973 durante el traslado desde su lugar de detención –Laja y San Rosendo– al Cuartel de la ciudad de Los Ángeles (Aguirre 9).²⁹⁴

Retablo de Yumbel se divide en dos partes, ocho cuadros y seis episodios.²⁹⁵ La acción tiene lugar en la plaza del poblado de Yumbel donde se preparan las festividades dedicadas al patrono San Sebastián del día 20 de enero.²⁹⁶ De manera similar a la estratificación del espacio escénico en la obra de Ramón Griffero, el escenario de *Retablo de Yumbel* presenta tres divisiones: el espacio de la plaza ocupado por los pobladores asistentes a la fiesta, la tarima donde se llevan a cabo las representaciones de los episodios romanos y el taller en el que los actores se preparan y trabajan cuando no están representando sobre la tarima (Aguirre 12). Las acotaciones iniciales también presentan tres divisiones de personajes. Por un lado se presenta a los actores –Alejandro, Marta, Eduardo, Magdalena y Actor 1– y los roles que cada uno desempeñará en el Retablo.²⁹⁷ El segundo grupo lo constituyen los personajes populares de la plaza –Juliana, su padre el Chinchinero, Mujer 1 y tres madres–, y finalmente “Otros personajes (doblados o que se agregan)” donde figuran el Organillero y Madre 4 (Aguirre 11-12). La acción de *Retablo de Yumbel* inicia con un carácter festivo entre música popular, un lenguaje que mezcla

²⁹⁴ Tras el hallazgo queda establecida la identidad tanto de las víctimas –datos que registra la obra de Aguirre– como de los victimarios. Sin embargo, los últimos quedaron impunes ya que antes de que fuera dictada su sentencia se acogieron a la Ley de Amnistía dictada en 1978 (Aguirre 9).

²⁹⁵ Los episodios son las unidades en las que se llevan a cabo las representaciones en torno a la vida de San Sebastián.

²⁹⁶ Se percibe en la obra una doble temporalidad que converge hacia el final de la misma. Al inicio de la pieza Juliana deja establecido que se efectuarán los ensayos para una representación que tendrá lugar durante las festividades del 20 de enero (Aguirre 15). No obstante, hacia el final de *Retablo de Yumbel* la misma Juliana nos sitúa en la fecha de la fiesta del patrono (Aguirre 75) sin que haya habido una clara transición temporal dentro de la trama.

²⁹⁷ Los personajes del Retablo son: el emperador Diocleciano, el legionario Sebastián, Galerio, un Procónsul romano, el Tribuno, Torcuato el centurión y un jinete romano (Aguirre 11).

prosa y verso y las personas del pueblo reunidos para celebrar al santo, mientras que Juliana y su padre declaman décimas que ofrecen una aproximación a la historia del Santo en tierra chilena. La subsiguiente llegada de los actores marca una alternancia en la acción de la obra en la que se representan diversas escenas del Retablo –a manera de ensayos²⁹⁸ y referencias al contexto presente de los pobladores de Yumbel y de los actores. Su experiencia está fuertemente marcada por el dolor, la violencia, la injusticia y la muerte. Este estado se ejemplifica cuando se da constancia de lo sucedido con los diecinueve desaparecidos de la región, la lucha emprendida por sus familiares en busca de sus seres queridos y de justicia, la desaparición y probable muerte de Federico –hermano de Alejandro y pareja de Marta–, el exilio de Eduardo y el encarcelamiento de Magdalena en Argentina durante la dictadura de ese país en 1976. Esta alternancia, lejos de constituir dos polos argumentativos o temáticos en la representación, tiene la función de acentuar las semejanzas entre ambos contextos –el Chile bajo dictadura y el imperio Romano que se advierte amenazado por la propagación del cristianismo–, así como recalcar el proceso histórico al que Isidora Aguirre se adhiere en gran parte de su producción dramática.

Los paralelismos entre la situación en la que se encuentra el legionario Sebastián –quien se ha convertido al cristianismo y protege de la persecución a otros cristianos– bajo el mandato de Diocleciano, emperador del Imperio Romano, y la de las víctimas del autoritarismo chileno se elabora a lo largo de *Retablo de Yumbel* por medio de aproximaciones temáticas y formales y es repetitivamente constatado por los personajes mismos. Por ejemplo, al inicio de los ensayos se establece la correspondencia entre la

²⁹⁸ Interesa señalar cómo en *Retablo de Yumbel* así como en *Hojas de Parra* se escenifica una representación –de una obra de teatro sobre San Sebastián y un espectáculo circense respectivamente– a través del ejercicio del ensayo.

representación y la realidad histórica, así como la conexión entre distintos momentos de la misma. Es decir, entre la época del Bajo Imperio romano y los años de dictadura en Chile:

CHINCHINERO: Es una representación / que narra el martirio cruel /
de Sebastián el doncel:

MADRE 2: ¡Es verdad, y no es ficción!

MADRE 3: ¡Hay abuso y no hay sanción!

CHINCHINERO: Se notará en la ocasión / que este mundo sigue
igual:

JULIANA: Tranquilo está el criminal.

MADRE 2: Y el inocente en prisión.

LAS TRES: ¡Hay abuso y no hay sanción! (Aguirre 16)

De la misma manera, en el último cuadro de la obra, luego de que Juliana recita las décimas que refieren el momento en que Galerio ordena que se degüelle y arroje a una cloaca inmunda el cuerpo de Sebastián, la Madre 1 y después el Coro insisten: “¡Extraña cosa, siempre lo mismo!” (Aguirre 67).

Como es sabido, durante el periodo dictatorial una parte considerable de la producción teatral se ocupa de la representación de textos clásicos en virtud de su temática universalista como una medida que permitiría una crítica al contexto presente sin la presencia de un texto actual con una crítica más dirigida. Si bien este no es el caso con *Retablo de Yumbel*, Isidora Aguirre sí toma un periodo histórico lejano. Sin embargo, la autora no se vale de éste como un recurso que le permita una crítica del régimen autoritario sin tratarlo directamente. Como las citas anteriores lo confirman, Aguirre se

refiere directamente a ambos contextos para acentuar los paralelismos y la circularidad de las acciones humanas. Las obras analizadas en el capítulo anterior si bien contienen alusiones al periodo dictatorial bastante atrevidas que el público atento podía captar sin ningún problema, suelen valerse de un trato temático que circunscribe el contexto así como de técnicas teatrales que de alguna manera complejizan la crítica para que sea menos obvia a ojos institucionales. El presente contexto, no obstante, permite el establecimiento de un discurso disidente mucho más obvio y accesible. Se trata de un teatro de protesta más directa. Sin duda el ambiente de producción está inserto en un clima militar más relajado con respecto a la producción pre-1983, pero *Retablo de Yumbel* sigue siendo una obra de fuerte contingencia que proyecta su preocupación con el devenir sociopolítico del país y el de su audiencia mientras afirma el propósito fundamental de la escritura de la pieza: honrar y recordar a las víctimas.²⁹⁹ Aunque la pieza de Aguirre propone un discurso crítico al régimen autoritario que se distingue por ser claro y directo, éste es un mecanismo que responde al cambio de posicionamiento que el discurso alterno está ganando en el contexto sociopolítico chileno a partir de 1983.³⁰⁰

A este proyecto le interesa resaltar, por ende, los elementos que justamente la nueva dinámica social provee en el ámbito teatral y que permiten que *Retablo de Yumbel* la

²⁹⁹ En una secuencia entre las madres y Juliana se establece: “No queremos la venganza, pero tampoco el olvido. / No los llamen ‘los diecinueve de Yumbel’. / [...] / No pueden ser sólo un número... una cifra. / Detrás de la cifra no cabe más que el nombre, y no hay lugar para el hombre. / Y para el dolor de quienes lo amaron. / Queremos sentirlos presentes. / Llamarlo[s] por el nombre con que los saludábamos cada día. / Hablar de cómo era, qué decía. / Hablar de sus dolores, sus alegrías. / Sus esperanzas también...” (Aguirre 70).

³⁰⁰ Conjuntamente a ello, Isidora Aguirre en conversación con Andrea Jeftanovic, señala: “En el caso de Yumbel hubo difusión en la prensa al ser descubiertos los cuerpos de los diecinueve fusilados y sobre el juicio en el que se identificó a los carabineros [...] El juicio, que me facilitaron en la Vicaría de la Solidaridad de Concepción, y los comentarios de los familiares, que aparecen en diarios y revistas, al ser ‘de conocimiento público’, podían figurar en la obra. Además, la escena de la tortura está situada en Roma del año 300” (Jeftanovic 127).

haga patente para su público. La propuesta dramática de Aguirre, además de exteriorizar relaciones afín en el plano histórico, deja constancia del cambio de directrices que está tomando el ámbito sociopolítico. La dramaturga logra lo anterior valiéndose de varios recursos, entre ellos, la relación didáctica establecida con la audiencia,³⁰¹ el carácter dinámico que los personajes-actores exhiben –junto a la comunidad que asiste a ver los ensayos– a lo largo de la acción; y el empleo de aspectos formales y artefactos culturales que evidencian la búsqueda de nuevos lenguajes escénicos que complementan el plano lingüístico. Estos últimos le confieren un carácter localista a *Retablo de Yumbel* que la acercan aún más a la audiencia a quien se dirige.

1. El doble performance-escenario: la audiencia frente a la multiplicidad de discursos y contextos

Tras el estreno de *Retablo de Yumbel* en 1986 el crítico teatral Agustín Letelier destaca que, “Se trata de hacer en la región algo que se intenta en el país: ahondar en los problemas propios para descubrir los elementos más relevantes de nuestra identidad; buscar las raíces y presentar una meditación acerca de hechos que, siendo conocidos, permitan una mejor identificación entre el artista y su público” (“Teatro en Concepción” C11). El comentario de Letelier apunta hacia una relación de identificación entre el artista –o el producto artístico y sus personajes– y la audiencia. Por otro lado, también suele resaltarse la asociación de esta obra con la técnica brechtiana del distanciamiento. Carmen Márquez Montes asocia esta técnica a la obra en virtud del empleo de la práctica del teatro dentro del teatro y del diálogo que se establece entre personajes y público que supone una ruptura de la cuarta pared (203). Mientras que corroboro que estas técnicas

³⁰¹ Esta relación se establece desde el inicio de la obra y se mantiene hasta el final tanto dentro como fuera de las representaciones del martirio del santo.

favorecen una reelaboración y contraposición de los distintos momentos históricos de manera más compleja, y que de esta forma contribuyen a la propuesta estética, el objetivo –o reacción– fundamental dista mucho del esperado en una obra como *Baño a baño* en la que el distanciamiento conduce a un rechazo de los personajes escénicos y el mundo que representan. Por el contrario, en la obra de Aguirre la técnica de distanciamiento no afecta la identificación que logra establecerse con los personajes en escena. *Retablo de Yumbel* se vale de las técnicas teatrales del metateatro y la narración como una manera de establecer contacto directo con su audiencia con un fin didáctico que consiste en explicar los mecanismos intrateatrales que favorecen la complejización y el análisis histórico que permite una lectura sociopolítica del contexto actual a través de sus paralelismos con otros momentos históricos. Isidora Aguirre opta por llevar a cabo lo anterior siempre con la ruptura de la ilusión dramática: toda acción ocurre en el *aquí y ahora* del acontecimiento teatral.³⁰²

La clara referencia al contexto sociopolítico de la audiencia de *Retablo de Yumbel* conlleva reacciones contrastantes. Márquez Montes insiste en que la referencialidad no le confiere a la obra un carácter panfletario, por el contrario, juzga que el conseguir la integración de los distintos elementos que la componen es uno de sus mayores logros y que esto propicia la reflexión y toma de conciencia del espectador (204). Para Inés Dölz-Blackburn la fuerte carga ideológica y de referencias al contexto tampoco llega a convertir a *Retablo de Yumbel* en una cruda propaganda. Según ella, lo anterior conduce más bien a una lectura historizada cuyo resultado es el ennoblecimiento del destinatario,

³⁰² Es importante tener en cuenta que la obra se estrena precisamente en la zona donde se desarrolla la trama, lo que le da mayor inmediatez geográfica y temporal al tratar eventos acaecidos en un pasado reciente.

el compromiso, la acción inmediata y la proclamación de la verdad (21-22).³⁰³ Agustín Letelier, sin embargo, opina que la obra es demasiado explícita en su intención testimonial y que ello conduce al debilitamiento de su fuerza artística: “Isidora Aguirre deja explícitos todos los elementos del paralelismo y no da espacio para otros estratos de interpretación. Las dos líneas de acción se desarrollan con interrelaciones demasiado claras, con didactismo de quien desconfía de los destinatarios del mensaje” (“Teatro en Concepción” C11). Si bien es fácilmente perceptible el afán didáctico de *Retablo de Yumbel*, es importante enfatizar que los mecanismos por los cuales lleva a cabo esta tarea representan un fructífero diálogo entre la propuesta estética –alejada de las convenciones dramáticas– y la imbricación histórica que tanto le interesa resaltar a la dramaturga.

El empleo de la técnica del teatro dentro del teatro no refleja únicamente la usanza de prácticas escénicas en boga en éste o en periodos anteriores del teatro universal, latinoamericano y/o chileno. Me interesa adjudicar su uso, no a una tendencia perceptible, sino a lo que la técnica posibilita tanto en el ámbito del acontecimiento teatral, como en el social. Esta técnica acentúa la centralidad del teatro en la vida cotidiana y posibilita el distanciamiento que conduce al análisis crítico. Acentuando, por lo tanto, la función del teatro como mecanismo de cambio. Para Isidora Aguirre el teatro tiene la capacidad de movilizar colectivos humanos (Hurtado, “Isidora Aguirre” 57). Ya hemos subrayado que *Retablo de Yumbel* surge de una petición y está dirigida hacia un colectivo particular. Baz Kershaw describe el performance como una transacción ideológica entre quien/es lo llevan a cabo y la comunidad que constituye su audiencia

³⁰³ Agrega, “La protesta apasionada se eleva por sobre la oscuridad y el terror; incluso se llega a sentir una hermandad de sentimientos nobles con el público presente u otros lectores” (Dölz-Blackburn 22).

(16).³⁰⁴ En este sentido, la obra de Aguirre al valerse de la técnica metateatral constituye una insistencia en esta transacción ideológica entre el producto artístico y su audiencia. De manera análoga, una transacción similar se logra en *Cinema Utoppia* tras la sobreposición de los planos espaciales y por medio de las intervenciones de los personajes en el espacio de la “antesala” en *Lo que está en el aire*.

El establecimiento de la comunicación directa entre los personajes de *Retablo de Yumbel* con su audiencia es uno de los elementos formales que más destacan. Con ello, sobresale la función didáctica de la relación para acentuar las imbricaciones históricas entre el contexto chileno, el caso de San Sebastián y los paralelismos con otros países latinoamericanos. En primer lugar, el contacto con el público semeja una explicación de los mecanismos internos de cada uno de los performances o planos. Los planos son: el de la fiesta dedicada al santo en la plaza de Yumbel; el de la obra teatral sobre la vida de San Sebastián; y el sociopolítico a través de las víctimas de la violencia institucional en el caso chileno que facilitará la ulterior simbiosis de momentos y circunstancias. En este sentido, las intervenciones dirigidas directamente hacia la audiencia llevan a cabo un esfuerzo extradiegético y constituyen herramientas para que pueda establecer las relaciones históricas y causales que la convivencia de los personajes pone en juego.

El Chinchinero es el primer personaje en establecer contacto abierto con el público al inicio de *Retablo de Yumbel*. Su intervención está ligada al acontecer de la plaza: “(Al público.) Por si no lo saben, esta imagen del santo que se venera en la iglesia de Yumbel es muy antigua: con decir que la trajeron los conquistadores españoles” (Aguirre 14). Lo dicho por el Chinchinero presenta la centralidad de la figura del santo

³⁰⁴ Baz Kershaw elabora esta definición al llevar a cabo su análisis en torno a la intervención cultural de teatro alternativo y comunitario.

para la comunidad de Yumbel mientras señala otro momento histórico clave para el desarrollo de la obra:³⁰⁵ la colonización de los españoles sin la cual el santo no habría llegado al poblado ni se estarían celebrando las festividades. La llegada de los actores a la plaza –y el anuncio que Juliana hace sobre la obra que éstos llevarán a cabo– propicia una explicación en torno a la representación.³⁰⁶ Para ello, Alejandro se sitúa en sector delantero y como narrador refiere:

Verano del 80. La idea fue de Marta. La de escribir la obra y representarla en la plaza para la fiesta de San Sebastián... Yo amaba a Marta. Pero ella seguía amando a su compañero –mi hermano Federico–, caído en el año 75. Eduardo tomó el rol de Sebastián. Reclutamos a otro actor en Yumbel. Y las señoras de... la ‘Agrupación de Familiares’ nos enviaron a Magdalena, una joven argentina que ofició de vestuarista. (Aguirre 16-17)

El hecho que Alejandro hable sobre sus sentimientos hacia Marta constata que el parlamento anterior es dirigido hacia la audiencia. La explicación de Alejandro en torno al génesis de la obra también titulada “Retablo de Yumbel” lleva a una explicación por parte de la Madre 1 sobre los acontecimientos trágicos de los hijos del pueblo que le facilitará a la audiencia presencial el establecimiento de paralelismos entre los tres planos.³⁰⁷ También situada en un extremo delantero la Madre 1 explica:

³⁰⁵ El primer momento constituye el primer plano de *Retablo de Yumbel*: la plaza del pueblo en un tiempo presente.

³⁰⁶ La representación de los episodios romanos constituye el segundo plano en la obra.

³⁰⁷ Nótese que tanto en *Retablo de Yumbel* como en *Hojas de Parra* el espectáculo metateatral lleva el título de la obra y de la compañía de teatro respectivamente. De esta manera, la obra teatral o creadores se comentan a sí mismos y acentúan la centralidad del performance.

Diecinueve dirigentes [fueron] fusilados sin culpa alguna –como se probó en el juicio– a pocos días del golpe militar, [...] A pesar de los recursos de amparo, los múltiples requerimientos y diligencias, del largo peregrinaje de madres y esposas no se logró establecer qué ocurrió con este grupo de detenidos [...] Quedó establecida –en el juicio– la identidad de cada una de las víctimas, así como la de sus hechores. Pero tal como sucedió en el caso de Lonquén, ese mismo año de 1979, los victimarios se acogieron a una Ley de Amnistía dictada poco antes por el gobierno de la Junta Militar. (Aguirre 17)

La función del Chinchinero, Alejandro y Madre 1 como narradores, además de facilitar la ruptura de la ilusión dramática al reforzar la comunicación directa y continua con el público, ponen en juego los distintos planos de acción y contenido.

Al igual que las intervenciones antes referidas, las décimas recitadas por Juliana antes de cada episodio del Retablo, así como las representaciones mismas, conllevan un análogo fin didáctico que explica, a la vez que ilustra por medio del performance, la historia del santo patrono de Yumbel. Como ya se mencionó, algunos de los personajes de la plaza exteriorizan la relación entre la historia del santo y la de sus hijos muertos y su contexto al comenzar la pieza e insistir que en ambos momentos ha predominado el crimen, la persecución, la muerte y la impunidad (Aguirre 16). No obstante, las relaciones entre los distintos contextos se exhiben conforme los actores van representando cada uno de los seis episodios del Retablo. De esta manera, lo ya sabido y confirmado por algunos de los personajes se proyecta para la audiencia presencial a través del doble performance que constituye *Retablo de Yumbel*. Las intervenciones tanto

de Juliana como de su padre, al no representar a uno de los personajes romanos, forman parte constitutiva de los episodios ya que abren cada una de las representaciones. Las décimas que recita Juliana como narradora para la audiencia que observa la representación en la plaza y para la audiencia presencial de la obra *Retablo de Yumbel* suministran una explicación, sintetizan la trama de cada episodio, proveen un hilo conductor y también predisponen la interpretación de lo visto al reprobar las acciones en contra de Sebastián y otros cristianos.³⁰⁸ Por ejemplo, en la décima para el primer episodio se establece lo siguiente: “Sebastián era cristiano / y la gente ya sabía / que en aquel tiempo había / una cruel persecución: / ¡muerte era la ración / que los cristianos sufrían” (Aguirre 19).³⁰⁹ Asimismo, en la décima que corresponde al segundo episodio que refiere el encarcelamiento de Torcuato concluye: “¡Cruelmente lo martirizan / por la fe en su religión!” (Aguirre 29).

Conforme avanza la acción, se desarrollan los tres planos de *Retablo de Yumbel* y se ofrecen a la audiencia presencial de manera directa las explicaciones pertinentes para

³⁰⁸ Al igual que en *Cinema Utoppia*, *Retablo de Yumbel* también posee dos audiencias. La presencial que asiste a la representación de la obra de Aguirre y la constituida por los personajes de la plaza de Yumbel que ven las representaciones (o ensayos) dentro de la obra. Como se hizo a lo largo del análisis de la obra de Griffiero, en lo sucesivo me referiré al público de *Retablo de Yumbel* como audiencia presencial.

³⁰⁹ Las décimas que recita Juliana acompañan el contenido temático de cada episodio del Retablo. La primera establece la relación entre el legionario Sebastián y el Emperador Diocleciano mientras que subraya la cruel persecución de la que eran víctimas los cristianos (Aguirre 19). La décima del segundo episodio hace notar el edicto por medio del cual Diocleciano manda encarcelar y torturar a Torcuato a la vez que señala la injusticia de martirizarlo por sus creencias religiosas (Aguirre 29). La tercera resalta el amor y consuelo que brinda Sebastián a cristianos que se encontraban en cautiverio y eran torturados (Aguirre 38). La cuarta insiste en la injusticia de la persecución durante el mandato de Diocleciano. Tribuno –que en realidad es Sebastián disfrazado– es condenado a muerte por ser crítico de esta práctica (Aguirre 42-43). La décima al penúltimo episodio refiere el encarcelamiento y condena a muerte de Sebastián y el dolor que esto produce en Diocleciano. Éste le pide a Sebastián que reniegue de su dios a cambio de su libertad (Aguirre 54). La intervención al episodio final relata cómo daban por muerto a Sebastián los arqueros a quienes se les encomendó su muerte y el subsecuente auxilio de unas cristianas que sanaron sus heridas. Sebastián continúa abogando por sus hermanos cristianos (Aguirre 61).

establecer los paralelismos entre un contexto histórico y otro. La obra abunda en instancias que establecen este tipo de asociaciones. Las reiteraciones y especificidades a los distintos contextos sirven, por un lado, como una insistencia en la repetición de las atrocidades. Asimismo, “la determinación física de lugares y fechas donde ocurren hechos y acciones dramatizadas sirven para validar los temas sociales expuestos y preservarlos en la memoria colectiva” (Rueda C. 36). Los episodios de la vida de San Sebastián ratifican la correspondencia entre la persecución e injusticias de las que fueron víctimas los cristianos por defender su fe durante el Imperio Romano y la persecución que el gobierno militar llevó a cabo contra los grupos disidentes en Chile por razones ideológicas.

El discurso de Diocleciano tiene equivalencia con el del general Augusto Pinochet. Ambos insisten en señalar al otro –al disidente o cristiano– como rebelde y justifican sus acciones represoras al insistir en la amenaza al orden instaurado: “Y ellos [los cristianos], ¿no son rebeldes, no son impíos? / Las enseñanzas del que nombran Jesús / han puesto en peligro la paz del Imperio” (Aguirre 2). La relación se acentúa en el segundo cuadro cuando Alejandro lee fragmentos previamente señalados por Marta de un libro de historia romana. Lee sobre la instauración de una burocracia militar, sobre reformas económicas y sobre el mando sin límites de Diocleciano (Aguirre 25). Toda la información contenida en el fragmento encuentra un equivalente en la realidad política de los personajes y de la audiencia presencial que sigue viviendo bajo dictadura.³¹⁰ Asimismo, Eduardo –quien durante las representaciones hace el papel de Sebastián–

³¹⁰ Alejandro lee: “Instaura una férrea burocracia militar, emprende reformas políticas... (*Salta algo.*) De la junta de cuatro, dos Augustos y dos Césares, que debían sucederlos, Diocleciano conserva el poder absoluto. (*Pausa*) Manda sin límites ni restricciones” (Aguirre 25).

alterna la lectura del libreto de los episodios romanos haciendo paralelo con su propia experiencia como prisionero, torturado y posible delator. En el libreto se le indica a Sebastián que si entrega a sus compañeros será liberado (Aguirre 35) y éste señala con respecto a quienes reniegan de su fe: “Maldicen su flaqueza y nunca logran hallar la paz” (Aguirre 36). Resalta el sentimiento de culpabilidad por parte de Eduardo y la falta de coherencia al interpretar justamente él el papel de Sebastián.

Además de las relaciones establecidas entre la persecución de cristianos en tiempos de Diocleciano y el contexto de la dictadura militar chilena, también se establecen paralelismos hacia contextos más cercanos a la audiencia presencial: dictaduras y conflictos sociopolíticos en otros países latinoamericanos. En una conversación entre las madres cuando ha iniciado la segunda parte de *Retablo de Yumbel* comentan los seis años que tardaron en darle cristiana sepultura a sus hijos y lamentan que haya otras familias que aún no encuentran a sus seres queridos:

MADRE 1: ‘Vivos los llevaron, vivos los queremos’, es la consigna en otros países.³¹¹

MADRE 2: ¿Otros países?

MADRE 1: Hay desaparecidos en Argentina, Uruguay, Bolivia, El Salvador, Guatemala, Colombia... y tantos países en América Latina.

³¹¹ Consigna de las Madres de la Plaza de Mayo en Argentina que demandan el regreso y esclarecimiento de la desaparición de sus hijos. Asimismo, la anterior referencia al acto de poder darle sepultura al cuerpo de un ser querido encuentra su paralelo teatral con la obra *Antígona furiosa* de la argentina Griselda Gambaro estrenada en 1986.

MADRE 3: Dicen que las Madres de la Plaza de Mayo, en Argentina, escriben sus nombres en los carteles, y siguen con esperanza de encontrarlos... (Aguirre 49-50)

La relación entre la situación chilena y la argentina vuelve a aparecer cuando Magdalena refiere su experiencia como víctima del golpe militar argentino en marzo de 1976.³¹² Magdalena le cuenta a Actor 1: “Notamos un cambio de valores. Total. Y muy evidente. Oías siempre las mismas frases en la radio y la televisión: ‘La seguridad de la nación, el orden de la nación. Estamos aquí para salvar este país del caos. La seguridad de los ciudadanos argentinos... Repetidas hasta la majadería” (Aguirre 53). Si bien la información se presenta de manera clara, la audiencia es la encargada de rescatar los paralelismos en estos casos, ya que la información se presenta por medio del diálogo entre los personajes y no le es referida directamente como las explicaciones en torno a los episodios del Retablo.

Finalmente, *Retablo de Yumbel* también establece un paralelismo entre el presente de los pobladores de Yumbel y los actores al referir la llegada del santo a la región. El Chinchinero anuncia desde temprano el lazo que une los tres planos de la obra: “En la representación / que habla de San Sebastián / el que quiera ver, verá / lo que en Yumbel sucedió / cuando la tierra se abrió” (Aguirre 17-18). Más tarde, el mismo personaje refiere lo ocurrido en Yumbel hace cien años: unos jóvenes, enojados por la devoción que despertaba el santo, lo robaron del altar. Quisieron quemarlo, pero la madera no ardió. Un pastor luego encontró la imagen enterrada en la arena (Aguirre 47-48).³¹³ Alejandro

³¹² Magdalena es argentina pero sus padres son chilenos.

³¹³ Históricamente esta es la segunda vez que entierran al santo en tierras de Yumbel. Al comienzo de la obra las décimas de Juliana y su padre refieren la primera ocasión: “A Chillán

comprueba que lo mismo que le ocurrió a la figura del santo en Yumbel, le ocurrió a San Sebastián en Roma donde luego de su martirio lo ocultan y subsecuentemente lo encuentran para darle sepultura. La siguiente intervención de Juliana aúna los tres momentos y los tres planos: “Y también a los diecinueve dirigentes que detuvieron en Laja y San Rosendo. Dos veces los entierran y desentierran” (Aguirre 48). De esta manera, el peregrinaje que se lleva a cabo anualmente para rendir culto al santo encuentra su paralelo en el que emprenden los familiares de los desaparecidos en su busca y espera de justicia. A través de la serie de asociaciones y paralelismos *Retablo de Yumbel* y sus personajes confrontan directa e indirectamente a su audiencia presencial. Según un artículo publicado por *El Sur*, la audiencia presencial reconoce que, “en la medida que se van relatando los hechos de una u otra época, se comprende también el sino cíclico de las grandes tragedias, de situaciones que se repiten, no obstante el horror y la injusticia, en la historia de la humanidad” (“Retablo de Yumbel” VI).³¹⁴ Sin embargo, la última intervención de los personajes dirigida hacia la audiencia presencial representa una insistencia en la fuerza renovadora y esperanzadora que reside en el amor. Todos juntos recitan, “¡Entre la tierra y el cielo / la injusticia es un flagelo / y su remedio el amor!”

vino de España / la imagen que se venera, / más, sucedió de manera / que aquí en esta iglesia anclara. / Dios permitió esta hazaña: / la llevaba un Coronel / cuando pasó por Yumbel / huyendo en tiempo de guerra / ¡y aquí le enterró en la arena / y luego se olvidó dél! [...] Más tarde los de Yumbel / la santa imagen hallaron. / Cuando la arena escarbaron / vieron al santo doncel” (Aguirre 14).

³¹⁴ Esta relación se acentúa al tener en cuenta que al estreno de la obra en la ciudad de Concepción asisten como audiencia las verdaderas mujeres parientes –madres, hermanas, hijas, esposas– de los dieciocho hombres mencionados al final de la obra. Según la autora, éstas: “Me abrazaban llorando, dándome las gracias por nombrarlos” (Jeftanovic 125).

(Aguirre 76). Por lo que *Retablo de Yumbel* señala el amor como la única herramienta o remedio contra el flagelo y circularidad de las atrocidades históricas.³¹⁵

2. Actor-personaje-comunidad de la plaza de Yumbel

La propuesta estética de Isidora Aguirre establece una relación didáctica con su audiencia como respuesta al reordenamiento social indispensable en el entorno sociopolítico chileno. Elinor Fuchs, al hablar sobre el debilitamiento de las que aparentemente habían sido consideradas barreras firmes –tanto en la arena política como en la artística–, puntualiza a qué responden los cambios por los que ha atravesado el personaje dramático como elemento constituyente del espectáculo teatral:

[...] cada cambio sustancial en la manera en que el personaje es representado en el escenario y los grandes cambios en la relación entre el personaje y otros elementos de la construcción dramática o la presentación teatral– constituyen, al mismo tiempo, la manifestación de un cambio en el ámbito cultural con respecto a la percepción del yo y de las relaciones de éste con el mundo. ‘Personaje’ es una palabra que responde al compendio de representaciones y recepciones humanas que el teatro aúna.³¹⁶ (8, traducción mía)

³¹⁵ El amor como respuesta en la propuesta de Aguirre contrasta a la visión del amor de algunos personajes en obras analizadas anteriormente. J.J. en *Baño a baño* declara la inexistencia de este sentimiento (Vega, De la Parra y Pardo 58), mientras que la precariedad de la situación de Pedro y Sara en la pieza “El Invitado” de *Redoble fúnebre para lobos y corderos* conlleva al deterioro de su relación amorosa (Radrigán, *Redoble* 156-158).

³¹⁶ Elinor Fuchs: “[...] each substantial change in the way character is represented on the stage and major shifts in the relationship of character to other elements of dramatic construction or theatrical presentation– constitutes at the same time the manifestation of a change in the larger culture concerning the perception of the self and the relations of self and world. ‘Character’ is a

Retablo de Yumbel representa una síntesis en torno a la evolución del personaje. Además de señalar la posibilidad de un discurso directo a través de alusiones inmediatas y claras dirigidas a su audiencia –como lo muestra la sección previa–, la obra explora la dinámica actor-personaje-comunidad a fin de puntualizar el aspecto democratizador patente en el teatro a la vez que acentúa la relación entre el ámbito sociopolítico y el teatral.

Las primeras reacciones al estreno de la obra de Aguirre en la prensa de Concepción ofrecen comentarios en torno a particularidades de la dinámica actor-personaje. El artículo publicado el día del estreno en *El Sol* se refiere a los actores que arriban al pueblo de Yumbel para llevar a cabo la representación del Retablo: “[...] en la medida que van ensayando su obra, se va entretrejiendo la vida de esos personajes que juegan a ser actores. Aparece el hombre actual con sus inquietudes, problemáticas personales y sociales” (“Retablo de Yumbel’ en el Colegio” 2). Igualmente, al día siguiente el breve artículo en torno a la pieza que aparece en el mismo diario insiste: “Son actores que juegan a ser actores, en el sentido que representan a un grupo de actores que llega a Yumbel con el propósito de hacer un espectáculo [...] Pero son pobladores de la zona los que se le van revelando al espectador en su doble dimensión, de seres actuales y de personajes medievales” (“Retablo de Yumbel” VI). La cita anterior enfatiza la relación y compromiso de la obra con la inmediatez del contexto. De la misma manera, insisten en la participación y convivencia indiscriminada de tres grupos de personajes y cómo éstos por un lado se proyectan como actores y, por otro, como pobladores de la zona. Por lo que estamos ante personajes dinámicos que desarrollan distintos roles a lo largo de *Retablo de Yumbel*.

word that stands in for the entire human chain of representation and reception that theater links together” (8).

La obra refiere el carácter democratizador e inclusivo del teatro. La primera interpelación al público por parte de Alejandro para explicar cómo surge la iniciativa de representar una serie de episodios sobre la vida de San Sebastián en la plaza de Yumbel y exponer el proceso de reclutamiento de los actores lo indica:

Nos prestaban un taller junto a la iglesia. Estuvo siempre abierto, como invitando a los yumbelinos a participar. La gente que circulaba por la plaza [...] se veía alegre. Sin embargo, no hacía mucho que la tierra de Yumbel se había abierto para entregar los restos de diecinueve fusilados, inocentes, que figuraban desde el golpe militar en las listas de detenidos-desaparecidos. (Aguirre 17)

En la obra de Isidora Aguirre, el teatro representa el espacio en el que todos tienen cabida, por lo que la invitación que los actores del Retablo ofrecían al dejar la puerta abierta del taller es también una invitación para los espectadores presenciales de *Retablo de Yumbel*.³¹⁷ Este aspecto, aunado al contenido altamente político de la obra, refuerza la idea ya señalada del teatro como fuerza movilizadora de colectivos y transformadora de las condiciones de los desposeídos para la autora (Hurtado, “Isidora Aguirre” 57). De la misma manera, la democratización del escenario funciona como una característica que justifica el dinamismo de cada personaje en escena.

Para la dramaturga, la progresión dramática es un aspecto fundamental del teatro: “Es la que tiene que ver con el dinamismo de la obra; en lenguaje técnico, llamamos ‘progresión dramática’ al cambio que se va efectuando en un personaje de acuerdo con las circunstancias, o debido a un conflicto” (Citado en Jeftanovic 287). En primera

³¹⁷ Esto es aún más plausible tras la reiteración de una comunicación directa con la audiencia a lo largo de la acción.

instancia, la audiencia presencial de *Retablo de Yumbel* pronto desarticula la imagen del teatro ilusionista al reconocer su propio contexto y, al tratar un tema tan cercano geográficamente y temporalmente, son capaces de reconocerse como una suerte de extensión de los personajes escénicos. Por otro lado, desde el inicio de la representación se les presenta una serie de personajes que se conciben a sí mismos como actores que personificarán roles particulares conforme avanza la acción: se trata de actores que son doblemente actores.³¹⁸ Además de los personajes que forman parte del elenco de la representación metateatral, los personajes pobladores de Yumbel también ostentan un dinamismo que los hace partícipes de la representación de la vida del santo, así como personajes con una función social determinada y audiencia a la vez.

Juliana y su padre son dos de los personajes que más claramente se mueven de un ámbito de la representación a otro. Su activa participación en los episodios romanos son un indicio de la aceptación de la invitación de los actores a participar de la representación metateatral. Aguirre incluye a ambos personajes dentro del listado de personajes populares de la plaza. Sin embargo, cumplen la tarea de intermediarios entre la historia representada y el colectivo del pueblo de Yumbel –así como de la audiencia presencial– quienes fungen como audiencia del Retablo. Padre e hija participan del retablo al presentarse como una suerte de narradores y animadores que presentan cada uno de los seis episodios romanos:

Junto con volver la luz ha entrado, girando, bailando al compás de la
Gavota, Chinchinero, Juliana con estandarte o bandera [...] [Juliana recita

³¹⁸ En este sentido, los personajes-actores en *Retablo de Yumbel* pueden compararse a los personajes de *Hojas de Parra* ya que ambos alternan sus roles al entrar y salir de las representaciones. De la misma manera, los mecanismos que posibilitan la representación del Retablo en la primera y la función circense en la segunda se externalizan al ser visible la acción tras bastidores en la pieza de Aguirre y el ejercicio del ensayo para la de Vadell y Salcedo.

una décima] Con un trozo de la Gavota, se retiran, siempre con una pequeña coreografía. Al cesar la música, se animan los personajes del Retablo, continuando el gesto que esbozaban en su quietud.³¹⁹ (Aguirre 18-19)

De esta manera, Juliana y el Chinchinero son personajes con una función dinámica que va acomodándose a lo que vayan requiriendo las circunstancias de la acción dramática.

De manera análoga, Mujer 1 y las tres madres también van asumiendo distintos roles que, sobre todo, van marcando y acentuando el contenido sociopolítico de su contexto –como personajes populares de la plaza– al asumir juntas una voz coral cuya función es sintomática a la del coro del teatro griego. Sus intervenciones llegan a adquirir tono de plegaria, sentencia y aclaración. Al inicio de *Retablo de Yumbel*, y al culminar Juliana la décima en la que el pueblo le pide a San Sebastián que les conceda su favor, las mujeres en coro responden: “¡Concédenos tus favores, San Sebastián!” (Aguirre 14). Consecuentemente, cuando varios de los personajes señalan instancias que semejan el martirio del santo a circunstancias contemporáneas, el coro resalta: “¡Hay abuso y no hay sanción!” (Aguirre 16). Con la conclusión del último episodio romano vuelven a señalar: “¡Extraña cosa, siempre lo mismo!” (Aguirre 67), y conforme se refieren a lo que padecieron con la desaparición y muerte de sus seres queridos, insisten: “¡No debemos olvidar!” (Aguirre 69). Sin duda uno de los momentos de más alto dramatismo e inmediatez para las personas que componen la audiencia presencial de *Retablo de Yumbel* es la sección próxima a la conclusión de la obra en la que las madres le piden al santo que no permita el olvido, y en forma de letanía nombran a los hombres cuyos cuerpos fueron

³¹⁹ Las acotaciones iniciales de *Retablo de Yumbel* recomiendan la Gavota No. 6, suite inglesa de Bach en arreglo de Jaime Soto –director del barroco andino– para los episodios romanos (Aguirre 12).

encontrados en la zona seis años después de su desaparición y muerte. La mención de cada uno de los nombres suscita una plegaria al santo por parte del coro (Aguirre 73-74).³²⁰ A esta escena le sigue un final de tono mucho más alegre en el que resalta la celebración de las festividades al patrono San Sebastián. Por lo tanto, el grupo de mujeres cumple la función del coro griego pero, a su vez, son personajes constitutivos del drama y su presencia como tales posibilita la continuidad de uno de los planos que componen *Retablo de Yumbel* y de toda la obra al constituir uno de los públicos de los episodios representados.

3. Lenguajes en escena: la construcción de un modelo de representación

Como se ha ejemplificado, Isidora Aguirre establece paralelismos temporales y geográficos entre el contexto chileno presente y otros momentos históricos por medio de la incorporación de información verificable de manera clara y directa hacia su audiencia presencial. Lejos de que *Retablo de Yumbel* sea una obra simplista cuyo único objetivo es la contingencia política, también es profundamente cuidadosa de su potencial teatral. Prueba de ello son los tres planos de acción que logra armonizar a través del mecanismo del teatro dentro del teatro, del dinamismo que ostentan los diversos personajes y la notoria búsqueda de nuevos lenguajes escénicos por medio de la construcción formal y el empleo de diversos materiales culturales que apelan a su audiencia, particularmente a la audiencia del estreno en la ciudad de Concepción.

³²⁰ La letanía que se forma es la siguiente: “UNO: Juan Acuña. / CORO: Ruega por él. / UNO: Luis Araneda. / CORO: Te lo encomendamos, Sebastián. / UNO: Manuel Becerra. / CORO: Cuídalo, Santo Doncel. / UNO: Rubén Campos. / CORO: Ruega por sus almas. / UNO: Juan Jara, Fernando Grandón. / CORO: Llévalos nuestro amor. / UNO: Jorge Lamaña, Heraldo Muñoz, Federico Riquelme. / CORO: Te los encomendamos, Sebastián. / UNO: Oscar Sanhueza, Luis Ulloa, Raúl Urra. / CORO: Cuídalos en el Santo Reino. / UNO: Juan Villaroel, Jorge Zorrilla, Eduardo Gutiérrez. / CORO: Cuídalos, Santo Doncel. / UNO: Mario Jara, Alfonso Macaya, Wilson Muñoz. / CORO: Llévalos nuestro amor” (Aguirre 73-74).

En palabras de Alberto Kurapel, “El teatro, es un lenguaje subversivo, es una forma que desencadena relatos en los márgenes de la Historia, cuestionando a la Historia hegemónica y al Poder” (36). Por lo que la búsqueda de nuevos lenguajes expresivos durante la década de los ochenta que caracteriza al ámbito teatral chileno actúa en una doble función: como lenguaje subversivo de cara al modelo de sociedad impuesto por un régimen autoritario, así como un posicionamiento artístico que cuestiona y reinventa los métodos expresivos prevalecientes. En *Retablo de Yumbel*, Isidora Aguirre incorpora una síntesis de materiales culturales y artefactos que informan y resaltan la función de la pieza como recordatorio y homenaje a las víctimas del régimen y son, a la vez, artefactos culturales autóctonos de la audiencia presencial que posibilitan que éstos le confieran sentido y continuidad a la historia –en oposición a la historia oficial–.

El discurso contrahegemónico de *Retablo de Yumbel* se construye a partir de la integración y diálogo entre una variedad de documentos y/o medios expresivos empleados como recursos formales: teatro –performance y libreto–, libros de historia, décimas, música, bailes, cartas, testimonios, arpilleras y poemas.³²¹ Inés Dölz Blackburn indica que la presencia del folclore como código extra-literario representa un papel importante en la obra por su fácil identificación con la audiencia. Éstos, “se dan en función del patriotismo, la religión y la tradición, fuerzas siempre vitales en el espíritu de la masa” (Dölz Blackburn 22). Además de las décimas –compuestas al estilo del folclore chileno–³²² y los bailes-coreografías que Juliana y su padre ejecutan antes de cada

³²¹ El empleo de la puesta en escena en torno a la vida de San Sebastián así como las décimas recitas particularmente por Juliana y el diálogo existente entre el libro de historia romana y las circunstancias del contexto chileno ya se han abordado.

³²² Algunas de las décimas fueron tomadas de las que se encuentran escritas en la iglesia de Yumbel entre las imágenes del santo que narran su vida y martirio (Aguirre 12).

episodio romano, la música también constituye un mecanismo localista ya que como lo muestran las acotaciones iniciales, la Gavota No. 6 de Bach –que también antecede cada representación del Retablo– debe ser en arreglo de Jaime Soto para recordar el folclore nacional (Aguirre 12).³²³ Conjuntamente a ello, las arpilleras representan un producto autóctono. El empleo de las arpilleras como elemento decorativo en *Retablo de Yumbel* predomina en la segunda parte de la obra y éstas representan escenas del martirio de Sebastián. Primero, las madres bordan una arpillera en el Cuadro VI mientras Alejandro, Juliana y el Chinchinero conversan sobre la historia de la imagen del santo en Chile (Aguirre 49). En el siguiente cuadro cuelgan la arpillera que ilustra las décimas: “A un árbol es atado” (Aguirre 59). Esta escena resulta interesante porque en ella se sobreponen distintos discursos: el testimonio de Magdalena sobre su detención en Argentina, la décima que recita Juliana y la ilustración de la arpillera (Aguirre 59-61).³²⁴

Además de estos elementos que le confieren autenticidad a la obra y facilitan una conexión entre contenido y audiencia presencial, también es importante resaltar los distintos medios que constituyen la documentación de la que se sostiene *Retablo de Yumbel*. Ésta, como muchas de las otras piezas de Isidora Aguirre, surge de un proceso de

³²³ Jaime Soto forma parte de la agrupación musical Barroco Andino formada en 1974 cuya producción se caracteriza por el empleo de instrumentos y arreglos típicos del folclore local para interpretar un repertorio de música clásica.

³²⁴ El empleo de las arpilleras como un referente tradicional chileno y como documento alterno es sobre todo patente en una de las obras más emblemáticas de la dramaturgia chilena de dictadura, *Tres Marías y una Rosa* (1979) de David Benavente y TIT. Además del empleo de la arpillera en ambas obras, llama la atención el episodio romano en *Retablo de Yumbel* en el que Sebastián le habla a Diocleciano sobre el juicio del dios de los cristianos al final de los tiempos (Aguirre 20), y su paralelismo a la arpillera que las cuatro mujeres bordan hacia el final de la obra como encargo del sacerdote en *Tres Marías y una Rosa*. La temática de esta arpillera es el juicio final.

ardua investigación.³²⁵ El producto final, por lo tanto, integra referentes variados que le confieren a la obra su carácter de documento contrahegemónico compuesto por una diversidad de voces y discursos. Por ejemplo, Magdalena ofrece el testimonio sobre su detención y tortura en abril de 1977 en Argentina:

Tenía un embarazo de dos meses. El mismo día detuvieron a mi compañero, en la vía pública. Me sacaron con violencia de mi casa y me arrojaron al piso de uno de los automóviles que realizaban un ‘operativo’. En el campo de prisioneros que llamaban ‘El Chupadero’, me bajaron – siempre a gritos y a golpes– y me obligaron a correr en todas direcciones, con la vista vendada, haciendo que me estrellara contra las paredes y tropezara con los detenidos que estaban en el suelo. Durante cinco días estuve atada a mi compañero; todos esos días le aplicaban a él la picana eléctrica. (*Pausa.*) No sé cuántas veces fui vejada... y violada.³²⁶ (Aguirre 59)

El testimonio de este personaje, además de ahondar el paralelismo entre el contexto argentino y el chileno, también le confiere a la obra veracidad ya que lo enunciado por Magdalena son fragmentos tomados del testimonio escrito de una mujer argentina (Aguirre 59).

³²⁵ Isidora Aguirre se resistió a escribir la obra a un inicio, pero luego del asesinato de los profesores comunistas José Manuel Parada, Manuel Guerrero y el diseñador Santiago Nattino en marzo de 1985, a quienes la autora conocía, decide retomar la investigación y escribir la obra para dedicársela (Jeftanovic 123).

³²⁶ El testimonio de Magdalena continúa con la explicación del trato a su compañero, el nacimiento de su hijo y sobre la agonía que experimentó al esperar la muerte día a día mientras estuvo en una cárcel clandestina (Aguirre 59-60).

De la misma manera, el monólogo de Madre 1, luego de que las mujeres enfatizan que no quieren que lo ocurrido con sus hijos, esposos o hermanos caiga en el olvido y el silencio, lo construye la dramaturga sobre un poema de José Manuel Parada, asesinado en 1985, y escrito a raíz de la detención y desaparición de su suegro Fernando Ortiz en 1976 (Aguirre 71).³²⁷ Según Aguirre, este monólogo constituye el clímax de la obra por su gran impacto emocional (Jeftanovic 123). El monólogo de Madre 1 está compuesto a manera de diálogo entre ella y su hijo ausente:

Hijo, ¿dónde te llevaron? ¿Qué hicieron contigo? (*Pausa.*) ‘Está oscuro, madre; abro y cierro los ojos y está oscuro. Tengo las manos atadas, el cuerpo doblado y hace frío. [...] Madre, piensa que un pueblo no se acaba, que un río no termina, que tú seguirás creyendo y construyendo, junto con las gentes sencillas, con tus manos, con futuro ¡si te puedo dejar dignidad para siempre!’ (*Pausa.*) Hijo, quieren romperte a pedazos negándote la vida, sin concederte tampoco la muerte... Y los jueces escribirán tranquilos ‘agréguese al expediente, tramítese, archívese... ¡olvídese!’ Porque para algunos lo importante son las instancias cumplidas... que se agoten los recursos legales, ¡aunque la vida se agote mucho antes! (*Pausa.*) ‘Madre siento deseos de morir a cada instante, mi victoria no es otra que la del silencio [...] Porque después de todo, tenemos la sangre limitada, un corazón que se cansa [...] ¡Pero no dejes, mujer, que nos maten el alma antes de tiempo!’ (Aguirre 71)

³²⁷ En la entrevista concedida a Andrea Jeftanovic, Aguirre le comenta: “Durante la escritura ocurrieron hechos mágicos, pequeño[s] milagros. Uno de ellos fue escuchar casualmente una entrevista radial de Jaime Celedón a María Maluenda, en que ella recitó un poema de su hijo José Manuel [Parada] donde parecía anticipar lo que le ocurriría. Grabé el poema y lo adapté, dándole la forma de un monólogo en el que una madre habla con su hijo ‘desaparecido’” (123).

Los ejemplos anteriores forman parte de la documentación que Isidora Aguirre empleó para la elaboración de *Retablo de Yumbel*. De manera interna, la autora intercala otros recursos que le permiten establecer un diálogo con las vidas –fuertemente ancladas en su contexto– de los personajes-actores del Retablo. Por ejemplo, Marta lee una carta de Federico en la que éste le habla sobre su tortura (Aguirre 40-41).

Carmen Márquez Montes destaca cómo el empleo de este tipo de documentación –cartas, relatos y datos proporcionados por las familias, fragmentos de documentos oficiales– intensifican la referencia testimonial de *Retablo de Yumbel*, puesto que el espectador no puede mantenerse indiferente (204). Para Isidora Aguirre las ideas se transmiten en el teatro por un vehículo emocional (Jeftanovic 288). Otro elemento que considera crucial en la producción teatral es que ésta debe ser clara y atractiva, particularmente cuando en la obra hay una crítica o una denuncia, la claridad y el atractivo se tornan aún más importantes (Jeftanovic 286). Por lo tanto, estas aseveraciones con respecto a la obra y al espectáculo teatral concuerdan con la propuesta estética que representa *Retablo de Yumbel*. Hay una fuerte apelación a la audiencia presencial que se procura establecer y mantener por medio de la documentación y paralelismos históricos, del diálogo directo, y los aspectos formales del texto que logran complejizar los postulados teatrales para enfatizar las conexiones con su contexto.

Conclusión

Se ha constatado que la implantación del gobierno dictatorial encabezado por Augusto Pinochet a partir de 1973 conllevó un fuerte deterioro de las prácticas sociales y políticas, y que la visión de mundo autoritaria impidió que vastos sectores sociales externaran su inconformidad y/o participaran de los procesos sociopolíticos. Manuel Antonio Garretón, Saúl Sosnowski y Bernardo Subercaseaux indican que estos procesos de suspensión de la política,

como tipo de acción colectiva y forma de expresión de las aspiraciones sociales, obliga a la sociedad civil a buscar y desarrollar espacios y lenguajes que impulsan un dinamismo cultural donde se combinan heroísmo, necesidad de sobrevivencia, búsqueda de representación e interpretación, denuncia, desgarramiento, transmisión de herencia simbólica, defensa de una identidad, pasión y oficio. (“Presentación” 8)

Tras un periodo de reajuste, gran parte de las experiencias culturales en Chile se vuelcan hacia la creación de espacios y propuestas creativas que respondan a las distintas facetas del Estado militar.

María de la Luz Hurtado insiste en que el teatro tiene un vínculo más inmediato con lo político-social que otras artes al señalar que, “La tradición del teatro chileno y latinoamericano lo corrobora: su vocación didáctica, de crónica social y denuncia, agente de la ilustración y arena de la polémica pública, ha sido parte sobresaliente de su historia” (“Transformaciones y rupturas” 71). Lo anterior enfatiza un rol particularmente activo del teatro en la arena sociopolítica de los países latinoamericanos. Asimismo, es una de las

artes más controladas por entidades estatales cuando éstas estiman que el teatro no comparte su ideología y por ser éste un medio artístico de particular inmediatez y por ello de pronta y directa incidencia. El recorrido por el que nos ha llevado este proyecto si bien traza importantes instancias de violencia, censura y clausura de algunas manifestaciones y grupos durante el periodo dictatorial chileno, también evidencia que el periodo trajo consigo una vasta producción atenta tanto a su labor contingente frente al Estado militar como a la configuración de una propuesta estética innovadora.

Todas las obras que de alguna manera informan este estudio se caracterizan por haber sido escenificadas inmediatamente después de su momento de producción. Es decir, todas fueron estrenadas durante el periodo dictatorial chileno. Por un lado, esto corrobora la noción de que el Estado no consideraba que el ejercicio teatral fuera particularmente peligroso a menos de que éste acarreará audiencias masivas.³²⁸ No obstante, la constancia de la producción y la también firme concurrencia a estos espectáculos permite establecer algunas observaciones que se han registrado a lo largo del estudio: las obras se vuelcan sobre una temática de suma actualidad e interés para las audiencias que asisten a sus representaciones; las propuestas teatrales ostentan un marcado sentido contingente; el ejercicio teatral se torna uno de los pocos mecanismos que reúne a una colectividad que no posee otros medios de participación en el devenir sociopolítico durante el periodo; y también insisten en la reconfiguración de las nociones tradicionales de los partícipes del evento teatral, particularmente con respecto a la audiencia.

³²⁸ Sin embargo, también se ha indicado que el Estado no mantuvo una política de mayor acoso y violencia a la esfera teatral chilena por la atención internacional que ello implicaría.

En el primer capítulo de este estudio se mencionaron distintas instancias de la historia del teatro universal en las que la función de la audiencia ha experimentado cambios. La evolución ha surgido como respuesta ya sea a circunstancias sociales, históricas y/o políticas que han limitado o generado una mayor flexibilidad en torno a los roles desempeñados tanto por actores/personajes o audiencia durante el evento teatral, como a planteamientos de índole estético-formal. La aproximación al teatro gestado y escenificado durante el periodo de dictadura militar en Chile ha permitido un importante acercamiento a la figura de la audiencia teatral del periodo. El recorrido que ofrece el presente estudio a partir de la audiencia como enfoque analítico ha devenido en una aproximación que ha buscado distanciarse, en lo posible, de un acercamiento a ésta como una mera cifra o miembro social con una serie de rasgos sociales definidos y reconocibles que permite registrar la acogida de una propuesta artística. Más bien, el interés que ha suscitado la centralidad de la audiencia en la producción teatral durante este periodo se concibe como un elemento constitutivo del evento teatral que posibilita un análisis y teorización que vincula lo teatral a lo social y a lo político. Al mismo tiempo, la incidencia que lo teatral ejerce o busca establecer sobre los procedimientos sociopolíticos conlleva una exploración de los procesos de participación, negociación y restricción en cada uno de estos espacios. Asimismo, la audiencia posibilita un acercamiento a los postulados de las obras teatrales con respecto a su contexto particular, su propuesta política y su desarrollo estético.

El curso de este proyecto también posibilitó un análisis del desarrollo político del Estado dictatorial y su visión de mundo autoritaria a través del paradigma teatral que admitió una indagación de la vida cotidiana en dictadura como el establecimiento de una

serie de performances que buscaron coartar las prácticas sociales y políticas y limitar un acercamiento crítico de la ciudadanía a fin de convertirla en espectadores pasivos del espectáculo autoritario. Manuel Antonio Garretón subraya que el teatro no da cuenta de la realidad tal cual es, sino del principio de distorsión (158). A través de la acentuación de la audiencia, aunado a las transgresiones espaciales y funcionales que las obras analizadas plantean con respecto a la misma, las propuestas enfatizan los mecanismos de distorsión que el Estado dictatorial empleaba a fin de propagar la idea de que las esferas disidentes representaban una amenaza, de la supuesta necesidad de una cultura autoritaria y represiva y el soporte para afianzar la estabilidad de un sistema político y económico particular. Como ya se ha constatado, lo anterior se logra a través de una diversidad de acercamientos temáticos que, de manera implícita o explícita, establecen un lazo de complicidad y responsabilidad compartida entre propuesta artística y audiencia presencial. Junto a ello, los dramaturgos y directores se valen de una variedad de recursos formales innovadores que también problematizan las relaciones entre el evento teatral y el evento social, entre espectadores y actores/personajes, y entre audiencia y ciudadanía.

De manera específica, las seis obras de teatro analizadas en los dos últimos capítulos así como las comentadas por la crítica teatral en el segundo, son ejemplos de la dramaturgia producida y escenificada durante el periodo dictatorial y sintetizan la interconexión entre la propuesta artística y las circunstancias precisas de las que surgen. Esto, junto a su trato temático y las particularidades formales, va orientado hacia la complejización de la figura de la audiencia. En definitiva, lo anterior apunta hacia la necesidad de que la propuesta teatral logre una reconceptualización en las audiencias teatrales que sea transferible a las audiencias sociales y que este proceso, a su vez, lleve

hacia la transformación consciente del estado de un espectador pasivo a un actor o ciudadano activo. Este esfuerzo se posibilita o logra mayor precisión, sobre todo, conforme más distante está la propuesta de los postulados tradicionales que abogan por mantener la ilusión teatral; cuando los principios de distorsión de una realidad única e ideal son desestabilizados para dar paso a transgresiones y negociaciones de sentido y de participación.

El enfoque de la figura de la audiencia en la producción teatral del Chile en dictadura no se agota con este proyecto. Más bien, éste ha abierto posibilidades ya sea para complementarlo o generar otras aproximaciones. En el futuro me propongo ampliar el alcance de esta propuesta para incluir otras manifestaciones de teatro chileno en dictadura tales como el teatro aficionado, el poblacional, el obrero, y el callejero. De la misma manera, éste acercamiento me ha llevado a concebir un proyecto que rebase el contexto chileno en dictadura para cotejar la producción teatral de éste con la producción teatral argentina también producida durante sus procesos dictatoriales ya que una investigación preliminar apunta hacia su viabilidad.

Bibliografía

- Abercrombie, Nicholas, and Brian Longhurst. *Audiences: A Sociological Theory of Performance and Imagination*. Sage, 1998. Impreso.
- Ackerman, Alan and Martin Puchner. "Introduction: Modernism and Anti-Theatricality." *Against Theatre*, edited by Alan Ackerman and Martin Puchner, Palgrave Macmillan, 2006, pp. 1-17.
- Adler, Heidrun y George Woodyard, editores. *Resistencia y poder: Teatro en Chile*. Iberoamericana, 2000. Impreso.
- Aguirre, Isidora. *Retablo de Yumbel*, editado por Reinaldo Castillo, Ediciones Casa de las Américas, 1987. Impreso.
- Albornoz Farías, Adolfo. "Juan Radrigán, veinticinco años de teatro, 1979-2004." *Acta Literaria*, no. 31, 2005, pp. 99-113.
- Alexandre, Marcos Antônio y Sara Rojo. "Plínio Marcos y Juan Radrigán: Íconos del teatro de resistencia." *Latin American Theatre Review*, vol. 40, no. 2, 2007, pp. 53-74.
- Alonso, María Nieves, Mario Rodríguez y Gilberto Triviños, editores. *La crítica literaria chilena*. Editora Aníbal Pinto, 1995. Impreso.
- "Álzame en tus brazos." Chile memoria activa del teatro chileno 1810-2010, Programa de investigación y archivos de la escena teatral, Escuela de Teatro, Pontificia Universidad Católica de Chile, Ficha UC6-85-1, www.chileescena.cl. 21 de febrero de 2017.
- Amaro Castro, Lorena. "¿Quién vigila a los vigilantes?' Algunas ideas sobre la crítica literaria reciente en Chile." *La crítica literaria chilena*, editado por Patricia

- Espinosa Hernández, Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2009, pp. 9-19. Impreso.
- “Antígona.” Chile escena, memoria activa del teatro chileno 1810-2010, Programa de investigación y archivos de la escena teatral, Escuela de Teatro, Pontificia Universidad Católica de Chile, Ficha UC6-81-1, www.chileescena.cl. 21 de febrero de 2017.
- “Antonio, Nosé, Isidro, Domingo’ y un sótano sirven para obra en la UC.” *La Tercera*, 06 de noviembre de 1984, p. 32.
- Aristotle. “The Poetic.” *European Theories of the Drama. With a Supplement on the American Drama*, edited by Barrett H. Clark, Crown Publishers, 1965, pp. 3-22. Impreso.
- Bande, Patricia. “La mar estaba serena.” *Qué Pasa*, 10 de septiembre de 1981, p. 56.
- Benavente, David. “Esta es mi autocrítica.” *El Mercurio*, 09 de junio de 1976, p. 34.
- Benavente, David e ICTUS. *Pedro, Juan y Diego. ICTUS La palabra compartida. Antología Tomo I*, editado por Jorge Díaz Gutiérrez, Nissim Sharim Paz y Jaime Ferrer Mir, Edebé–Editorial Don Bosco, 2002, pp. 321-381. Impreso.
- Benavente, David y Taller de Investigación Teatral. *Tres Marías y una Rosa. Teatro chileno contemporáneo. Antología*, editado por Juan Andrés Piña, Fondo de Cultura Económica, 1992, pp. 877-960. Impreso.
- Benjamin, Walter. *Walter Benjamin: Selected Writings, Volume 2, 1927-1934*, edited by Michael W. Jennings, Howard Eiland, and Gary Smith, translated by Rodney Livingstone, et al., The Belknap Press of Harvard University Press, 1999. Impreso.

- Bennett, Susan. *Theatre Audiences: A Theory of Production and Reception*. Routledge, 1990. Impreso.
- Blau, Herbert. *Take up the Bodies: Theater at the Vanishing Point*. University of Illinois Press, 1982. Impreso.
- . *The Audience*. The Johns Hopkins University Press, 1990. Impreso.
- Boal, Augusto. "Augusto Boal 2009." *International Theatre Institute ITI – World Organization for the Performing Arts*, 2009, https://www.world-theatre-day.org/pdfs/WTD_Boal_2009.pdf. 26 de marzo de 2017.
- . *Teatro del oprimido/I: teoría y práctica*. Traducido por Graciela Schmilchuk, Editorial Nueva Imagen, 1980. Impreso.
- Borges, Jorge Luis. "El Aleph." *El Aleph*. Alianza Editorial, 2003. Impreso.
- Boyle, Catherine M. *Chilean Theater, 1973-1985: Marginality, Power, Selfhood*. Fairleigh Dickinson University Press, 1992. Impreso.
- . "From Resistance to Revelation: The Contemporary Theatre in Chile." *New Theatre Quarterly*, vol. 4, no. 15, 1988, pp. 209-221.
- Bravo, Julio. "Fórmulas agotadas y formas por descubrir en la dramaturgia actual". *Seminario: Teatro chileno de la década del 80*, editado por María de la Luz Hurtado y Carlos Ochsenius, CENECA, Serie documentos, 1980, pp. 25-29. Impreso.
- Bravo Elizondo, Pedro. "Isidora Aguirre, 1919-2011." *Latin American Theatre Review*, vol. 44, no., 2, 2011, pp. 207-208.

- . "Juan Radrigán, la dictadura y su teatro." *Resistencia y poder: Teatro en Chile*, editado por Heidrun Adler y George Woodyard, Iberoamericana, 2002, pp. 99-111. Impreso.
- Brecht, Bertolt. *Brecht on Art and Politics*, edited by Tom Kuhn and Steve Giles, Methuen, 2003. Impreso.
- . *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*, edited by John Willett, Hill and Wang, 1964. Impreso.
- Brodthorn, Nelson. "'Hechos consumados' es una anécdota extraña, inquietante." Entrevista. *La Segunda*, 24 de septiembre de 1981, p. 40.
- Brunner, José Joaquín. *La cultura autoritaria en Chile*. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLASCO), 1981. Impreso.
- Burns, Elizabeth. *Theatricality: A Study of Convention in the Theatre and in Social Life*. Harper & Row, 1972. Impreso.
- Bustos Domecq, Honorio. "Las previsiones de Sangiacomo." *Seis problemas para don Isidro Parodi*, Editorial Sur, 1942, pp. 59-83. Impreso.
- Calderón, Alfonso. "1964-1973. La cultura ¿El horror de lo mismo de siempre?" *Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile*, editado por Manuel Antonio Garretón, Saúl Sosnowski y Bernardo Subercaseaux, Fondo de Cultura Económica, 1993, pp. 19-28. Impreso.
- Canales, Filma. "La crítica periodística y el Teatro UC – 1980." *Apuntes*, vol. 88, no. 10, 1981, pp. 17-34.
- Cánovas, Rodrigo. "¿De qué crítica estamos hablando?" *La crítica literaria chilena*, editado por María Nieves Alonso, Mario Rodríguez y Gilberto Triviños, Editora

- Aníbal Pinto, 1995, pp. 113-117. Impreso.
- . *Lihn, Zurita, Ictus, Radrigán: Literatura chilena y experiencia autoritaria*. FLACSO, 1986. Impreso.
- Case, Sue-Ellen, and Janelle Reinelt, editors. *The Performance of Power: Theatrical Discourse and Politics*. University of Iowa Press, 1991. Impreso.
- Castillo, Andrés. “Dos ejemplos de teatro crítico.” *Análisis*, 28 de enero de 1986, p. 28.
- Carrasco M., Iván. “Crítica literaria chilena en tiempos difíciles.” *La crítica literaria chilena*, editado por María Nieves Alonso, Mario Rodríguez y Gilberto Triviños, Editora Aníbal Pinto, 1995, pp. 35-42. Impreso.
- Carvajal, Rigoberto. “Es la historia de una verdad enterrada y sin llave de llanto.” *El Mercurio*, 05 de enero de 1986, p. C12.
- Cerda, Carlos e ICTUS. *Lo que está en el aire. ICTUS. La palabra compartida. Antología Tomo II*, editado por Jorge Díaz Gutiérrez, Nissim Sharim Paz y Jaime Ferrer Mir, Edebé, 2002, pp. 179-216. Impreso.
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Editado por Francisco Rico, Real Academia Española, 2004.
- Chaikin, Joseph. *The Presence of the Actor*. Atheneum, 1972. Impreso.
- Clark, Barrett H. *European Theories of the Drama. With a Supplement on the American Drama*. Crown Publishers, 1965. Impreso.
- Cohen, Gregory. “El lenguaje como fundamento de la expresión artística.” *Seminario: Teatro chileno de la década del 80*, editado por María de la Luz Hurtado y Carlos Ochsenius, CENECA, Serie documentos, 1980, pp. 140-149. Impreso.

Cohen M., León. “La higiene de una dictadura.” *Antología: Un siglo de dramaturgia chilena. Tomo III, período 1973-1990*, editado por María de la Luz Hurtado, Mauricio Barría y Alejandra Schmidt Urzúa, Publicaciones Comisión Bicentenario Chile, 2010, pp. 42-44. Impreso.

“Con sopaipillas y vino tinto fue la celebración de 150 ‘Hechos consumados’.” *La Tercera*, 17 de mayo de 1982, p. 76.

Constable, Pamela, and Arturo Valenzuela. *A Nation of Enemies: Chile under Pinochet*. W. W. Norton & Company, 1991. Impreso.

Crary, Jonathan. *Suspensions of Perceptions: Attention, Spectacle, and Modern Culture*. MIT Press, 1999. Impreso.

Cremona, Vicky A., et al., editors. *Theatrical Events: Borders, Dynamics, Frames*. Editions Rodopi, 2004. Impreso.

De la Maza, Gonzalo y Mario Garcés. *La explosión de las mayorías: Protestas nacionales 1983-1984*. Educación y comunicaciones, 1985. Impreso.

De la Parra, Marco Antonio. *Lo crudo, lo cocido y lo podrido. Teatro chileno contemporáneo. Antología*, editado por Juan Andrés Piña, Fondo de Cultura Económica, 1992, pp. 809-865. Impreso.

De Toro, Alfonso. “¿Cambio de paradigma? El ‘nuevo’ teatro latinoamericano o la constitución de la post-modernidad espectacular.” *Hacia una nueva crítica y un nuevo teatro latinoamericano*, editado por Alfonso de Toro y Fernando de Toro, Vervuert Verlag, 1993, pp. 27-46. Impreso.

---. “La poética y práctica del teatro de Griffero: lenguaje de imágenes.” *Variaciones sobre el teatro latinoamericano: Tendencias y perspectivas*, editado por Alfonso

- de Toro y Klaus Pörtl, Vervuert Verlag, 1996, pp. 113-137. Impreso.
- De Toro, Alfonso y Fernando de Toro, editores. *Hacia una nueva crítica y un nuevo teatro latinoamericano*. Vervuert Verlag, 1993. Impreso.
- De Toro, Alfonso y Klaus Pörtl, editores. *Variaciones sobre el teatro latinoamericano: Tendencias y perspectivas*. Vervuert Verlag, 1996. Impreso.
- Debord, Guy. *The Society of the Spectacle*. Translated by Donald Nicholson-Smith, Zone Books, 1994. Impreso.
- “Delfina Guzmán en rol de Parada.” *El Mercurio*, 04 de junio de 1986, p. C13.
- “Desde todos los ángulos protestan por suspensión de la obra teatral.” *La Tercera*, 01 de julio de 1978, p. 29.
- Di Doménico, María Eugenia. “Pedro, Juan y Diego.” *La Segunda*, 30 de marzo de 1977, p. 26.
- Díaz Gutiérrez, Jorge, Nissim Sharim Paz y Jaime Ferrer Mir, editores. *ICTUS: La palabra compartida. Antología, Tomo I*. Edebé - Editorial Don Bosco, 2002. Impreso.
- . *ICTUS: La palabra compartida. Antología, Tomo II*. Edebé - Editorial Don Bosco, 2002. Impreso.
- Díaz-Herrera, Fernando. *Teatro social en Chile: una historia inconclusa*. Contempo Gráfica, 2006. Impreso.
- Diez, María Teresa. “Pedro, Juan y Diego.” *Paula*, 18 de diciembre de 1979, np.
- Dölz Blackburn, Inés. “La historia en dos obras de teatro chileno contemporáneo.” *Confluencia*, vol. 6, no. 2, 1991, pp. 17-24.

- Ehrmann, Hans. "Dramaturgia y realidad nacional." *Seminario: Teatro chileno de la década del 80*, editado por María de la Luz Hurtado y Carlos Ochsenius, CENECA, Serie documentos, 1980, pp. 14-18. Impreso.
- . "La mar serena de Ictus." *Ercilla*, 19 de agosto de 1981, p. 39.
- . "Suspensión en suspenso." *Ercilla*, 05 de julio de 1978, pp. 39-41.
- "El ICTUS mostrará 'Lo que está en el aire'." *La Tercera*, 04 de enero de 1986, p. 29.
- "En un sótano de la UC hay cuatro hombres encerrados." *Las Últimas Noticias*, 08 de octubre de 1984, p. 55.
- "Entusiasmo en estreno de obra de Griffero." *El Mercurio*, 18 de junio de 1985.
- "Escuela de Teatro UC defiende obra suspendida." *Las Últimas Noticias*, 30 de junio de 1978, p. 41.
- Espinosa Hernández, Patricia, editora. *La crítica literaria chilena*. Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2009. Impreso.
- . "Presentación." *La crítica literaria chilena*, editado por Patricia Espinosa Hernández, Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2009, pp. 7-8. Impreso.
- . "Residualidad y Resistencia en la crítica chilena." *La crítica literaria chilena*, editado por Patricia Espinosa Hernández, Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2009, pp. 47-55. Impreso.
- "Estreno grupo ICTUS". *Qué Pasa*, 15 de abril de 1976, pp. 60-61.
- Fernández, Luis Manuel. "Parra en el circo: sermón contra casi todo el mundo." *El Cronista*, 01 de marzo de 1977, p. 29.
- . "Realismo, humor y mensaje." *El Cronista*, 06 de abril de 1976, p. 31.

- Fischer-Lichte, Erika. *The Semiotics of Theater*. Translated by Jeremy Gaines and Doris L. Jones, Indiana University Press, 1992. Impreso.
- . *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. Translated by Saskya Iris Jain, Routledge, 2008. Impreso.
- Fuchs, Elinor. *The Death of Character: Perspectives on Theater after Modernism*. Indiana University Press, 1996. Impreso.
- Fuenzalida, Valerio. Entrevista Personal. 29 de junio de 2016.
- Gallardo, Fernando. *Carrascal 4000: Una calle. Teatro chileno y dictadura: Cuatro obras contestatarias*, editado por Oscar Lepeley, LATR Books, University of Kansas, 2009, pp. 67-113. Impreso.
- Garretón, Manuel Antonio. “En torno a algunas funciones sociales del teatro chileno actual.” *Seminario: Teatro chileno de la década del 80*, editado por María de la Luz Hurtado y Carlos Ochsenius, CENECA, Serie documentos, 1980, pp. 158-161. Impreso.
- Garretón, Manuel Antonio, Saúl Sosnowski y Bernardo Subercaseaux, editores. *Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile*. Fondo de Cultura Económica, 1993. Impreso.
- . “Presentación.” *Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile*, editado por Manuel Antonio Garretón, Saúl Sosnowski y Bernardo Subercaseaux, Fondo de Cultura Económica, 1993, pp. 7-10.
- Genovese, Carlos. “La creación colectiva del personaje.” *ICTUS: La palabra compartida. Antología, Tomo I*, editada por Jorge Díaz Gutiérrez, Nissim Sharim Paz y Jaime Ferrer Mir, Edebé - Editorial Don Bosco, 2002, pp. 22-24. Impreso.

- Goffman, Erving. "Performances." *Ritual, Play and Performance: Readings in The Social Sciences/Theatre*, edited by Richard Schechner and Mady Schuman, The Seabury Press, 1976, pp. 89-96. Impreso.
- Grass K., Milena. "Cinema Utopía (1985) y Río Abajo (1995), de Ramón Griffero. Imágenes teatrales para una comprensión mítica de nuestra historia." *Apuntes de Teatro*, no. 134, 2011, pp. 41-53.
- Grass, Milena, Andrés Kalawski and Nancy Nicholls. "Torture and Disappearance in Chilean Theatre from Dictatorship to Transitional Justice." *Theatre Research International*, vol. 40, no. 3, 2015, pp. 303-313. Web. 17 May 2016.
- Griffero, Ramón. *99 La Morgue. Tres obras*. IITCTL / Neptuno Editores, 1992, pp. 131-167. Impreso.
- . *Cinema Utopia. Tres obras*. IITCTL / Neptuno Editores, 1992, pp. 85-129. Impreso.
- . "El teatro chileno al fin del siglo." *Resistencia y poder: Teatro en Chile*, editado por Heidrun Adler y George Woodyard, Iberoamericana, 2000, pp. 133-143. Impreso.
- . Entrevista personal. 9 de julio de 2016.
- . *La dramaturgia del espacio*. Ediciones Frontera Sur y Edicionesartedelsur, 2011. Impreso.
- . "La esquizofrenia de la verdad escénica y las nuevas tendencias del teatro chileno." *Variaciones sobre el teatro latinoamericano: Tendencias y perspectivas*, editado por Alfonso de Toro y Klaus Pörtl, Vervuert Verlag, 1996, pp. 103-111. Impreso.
- . "Manifiesto como en los viejos tiempos para un teatro autónomo." *Tres obras*. IITCTL / Neptuno Editores, 1992, pp. 18-20. Impreso.
- . *Tres obras*. IITCTL / Neptuno Editores, 1992. Impreso.

- “Grupo ‘El telón’ hacia un teatro popular.” *Solidaridad*, 2da quincena de septiembre de 1981, p. 16.
- “Grupo ‘La Feria’ estrena hoy festiva obra ‘Hojas de Parra’.” *La Tercera*, 18 de febrero de 1977, p. 32.
- Guerrero, Pedro Pablo. “Escenificaciones de la crítica literaria chilena.” *La crítica literaria chilena*, editado por Patricia Espinosa Hernández, Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2009, pp. 57-69. Impreso.
- Guerrero del Río, Eduardo. “Espacio y poética en Ramón Griffero. Análisis de su trilogía: *Historia de un galpón abandonado*, *Cinema Utopia* y *99 La morgue*.” *Hacia una nueva crítica y un nuevo teatro latinoamericano*, editado por Alfonso de Toro y Fernando de Toro, Vervuert Verlag, 1993, pp. 127-136. Impreso.
- . “La creatividad a escena (teatro chileno de los ochenta).” *Variaciones sobre el teatro latinoamericano: Tendencias y perspectivas*, editado por Alfonso de Toro y Klaus Pörtl, Vervuert Verlag, 1996, pp. 85-102. Impreso.
- . *Mierda, mierda. Veinte años de crítica teatral 1986-2006*. Ediciones Universidad Finis Terrae, 2012. Impreso.
- . “Reflexiones de un crítico.” *La crítica literaria chilena*, editado por María Nieves Alonso, Mario Rodríguez y Gilberto Triviños, Editora Aníbal Pinto, 1995, pp. 89-92. Impreso.
- Herrera Campos, Marco. “Operación Colombo: la prensa que se calló con Pinochet.” *CHASQUI*, no. 96, 2009, pp. 18-23.
- “‘Hojas de Parra’ fumigadas.” *Ercilla*, 09 de marzo de 1977, p. 10.

Holderness, Graham. *The Politics of Theatre and Drama*. St. Martin's Press, 1992.

Impreso.

Hornby, Richard. *Drama, Metadrama and Perception*. Bucknell University Press, 1986.

Impreso.

“Hoy se estrena ‘Antonio, Nosé, Isidro, Domingo’.” *El Mercurio*, 07 de octubre de 1984,
p. C14.

Hurtado, María de la Luz. Entrevista personal. 04 de julio de 2016.

---. “Isidora Aguirre: al trasluz de la historia.” *Resistencia y poder: Teatro en Chile*,
editado por Heidrun Adler y George Woodyard, Iberoamericana, 2000, pp. 57-74.

Impreso.

---. Prólogo. *Antología: Un siglo de dramaturgia chilena. Tomo III, periodo 1973-1990*,
editado por María de la Luz Hurtado, Mauricio Barría y Alejandra Schmidt
Urzúa, Publicaciones Comisión Bicentenario Chile, 2010, pp. 11-35. Impreso.

---. “Transformaciones y rupturas de lenguaje en el teatro chileno frente al autoritarismo
y la democracia.” *Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile*, editado
por Manuel Antonio Garretón, Saúl Sosnowski y Bernardo Subercaseaux, Fondo
de Cultura Económica, 1993, pp. 71-88. Impreso.

Hurtado, María de la Luz y Carlos Ochsenius, editores. *Seminario: Teatro chileno de la
década del 80*. CENECA, Serie documentos, 1980. Impreso.

---. “Transformaciones del Teatro Chileno en la Década del '70.” *Teatro Chileno de la
Crisis Institucional: 1973-1980 (Antología Crítica)*, editado por Hernán Vidal,
María de la Luz Hurtado y Carlos Ochsenius, Minnesota Latin American Series,
University of Minnesota, and CENECA, 1982, pp. 1-53. Impreso.

- Hurtado, María de la Luz y Juan Andrés Piña. “Los niveles de marginalidad en Radrigán.” *Hechos consumados. Teatro 11 obras*, Juan Radrigán, LOM Ediciones, 1998, pp. 5-23. Impreso.
- Hurtado, María de la Luz y María Elena Moreno. *El público del teatro independiente*. CENECA, 1982. Impreso.
- “ICTUS estrena obra ‘La mar estaba serena’.” *El Sur*, 06 de agosto de 1981, p. 12.
- “Ictus prepara nueva versión de ‘Lo que está en el aire’.” *La Tercera*, 25 de mayo de 1986, p. 43.
- Jara, René. “Arqueología de un paradigma de negación: el discurso del Jefe del Estado.” *The Discourse of Power: Culture, Hegemony and the Authoritarian State*, edited by Neil Larsen, Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1983, pp. 25-42. Impreso.
- Jeftanovic, Andrea. *Conversaciones con Isidora Aguirre*. Ediciones Frontera Sur, 2009.
- Jofré Berríos, Manuel. “Lecturas de la crisis de la crítica literaria chilena.” *La crítica literaria chilena*, editado por María Nieves Alonso, Mario Rodríguez y Gilberto Triviños. Editora Aníbal Pinto, 1995, pp. 43-62. Impreso.
- Josseau, Fernando. “Hechos consumados.” *El Mercurio*, 18 de octubre de 1981, p. C13.
- “Juicio.” *Real Academia española*, 2016. *Rae.es*, <http://dle.rae.es/?id=MbWK64n>. 04 de diciembre de 2016.
- Kennedy, Dennis. *The Spectator and the Spectacle: Audiences in Modernity and Postmodernity*. Cambridge University Press, 2009. Impreso.
- Kershaw, Baz. *The Politics of Performance: Radical Theatre as Cultural Intervention*. Routledge, 1992. Impreso.

- Kurapel, Alberto. *Estética de la insatisfacción en el Teatro-Performance*. Editorial Cuarto Propio, 2004. Impreso.
- “La Época.” Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile.
<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-96761.html>. 16 de marzo de 2017.
- “La mar estaba serena.” *Cosas*, 27 de agosto de 1981, p. 82.
- “La mar estaba serena.” *Paula*, 08 de septiembre de 1981, p. 85.
- Labra Araya, Pedro. “Lo que está en el aire.” *Cosas*, 06 de marzo de 1986, p. 66.
- Lagos de Kassai, M. Soledad. “Carencia, neurosis y utopía en el teatro chileno de creación colectiva. *Variaciones sobre el teatro latinoamericano: Tendencias y perspectivas*, editado por Alfonso de Toro y Klaus Pörtl, Vervuert Verlag, 1996, pp. 139-155. Impreso.
- . *Creación colectiva: Teatro chileno a fines de la década de los 80*. Peter Lang, 1994. Impreso.
- Lahr, John. *Up Against the Fourth Wall: Essays on Modern Theater*. Grove Press, 1970. Impreso.
- Larsen, Neil, editor. *The Discourse of Power: Culture, Hegemony and the Authoritarian State*. Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1983. Impreso.
- . “Introduction.” *The Discourse of Power: Culture, Hegemony and the Authoritarian State*, editado por Neil Larsen, Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1983, pp. 1-24. Impreso.
- Lavados Silva, Angélica. “Lo crudo, lo cocido, lo podrido.” *El Cronista*, 02 de noviembre de 1978, p. 27.

- Lavquén, Alejandro. "Apuntes para un coloquio sobre crítica y literatura." *La crítica literaria chilena*, editado por Patricia Espinosa Hernández, Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2009, pp. 83-89. Impreso.
- "Le bajaron el telón por grosera." *El Cronista*, 30 de junio de 1978, p. 27.
- Leiva, Gloria. "Palco reservado." *La Tercera*, 09 de octubre de 1981, p. 28.
- Lepeley, Oscar. "Avatares del teatro chileno contestatario durante los primeros años de la dictadura militar." *Resistencia y poder: Teatro en Chile*, editado por Heidrun Adler y George Woodyard, Iberoamericana, 2000, pp. 113-124. Impreso.
- . "Tanteando los límites de la censura: *Hojas de Parra, salto mortal en un acto.*" *Latin American Theatre Review*, vol. 46, no. 2, 2013, pp. 135-146.
- . "El teatro chileno desafía a la dictadura: El atrevimiento de *Baño a baño. Romance Language Annual*, vol 9, 1997, pp. 567-572.
- Editor. *Teatro chileno y dictadura: Cuatro obras contestatarias*. LATR Books, University of Kansas, 2009. Impreso.
- Letelier, Agustín. "Cinema Utoppia." *El Mercurio*, 30 de junio de 1985, p. C15.
- . Entrevista personal. 23 de junio de 2016.
- . "Lo que está en el aire." *El Mercurio*, 26 de enero de 1986, p. C10.
- . "Teatro en Concepción." *El Mercurio*, 29 de septiembre de 1986, p. C11.
- "Lo crudo, lo cocido, lo podrido." *Paula*, 21 de noviembre de 1978, p. 23.
- "Lo que está en el aire por el mundo." *Ictus Informa*, agosto de 1986, p. 2.
- "'Lo que está en el aire', drama, testimonio y teatro." *La Tercera*, 08 de enero de 1986, p.

- Marks, Camilo. "Las aventuras de un chino en China (o de un crítico en Chile)." *La crítica literaria chilena*, editado por Patricia Espinosa Hernández, Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2009, pp. 91-101. Impreso.
- Márquez Montes, Carmen. "Isidora Aguirre, entre la historia y el compromiso." *Teatro Hispanoamericano*, no. 7-8, 2010, pp. 199-208.
- Martini, Stella y Nora Mazziotti. "El teatro político en la década del setenta." *Teatro latinoamericano de los setenta. Autoritarismo, cuestionamiento y cambio*, coordinado por Osvaldo Pellittieri, Ediciones Corregidor, 1995, p. 135-145. Impreso.
- Mayorga, Wilfredo. "Lo crudo, lo cocido y lo podrido." *Las Últimas Noticias*, 11 de noviembre de 1978, p. 29.
- Mondaca, Hermann. "Movimiento artístico y política comunicativa." *Seminario: Teatro chileno de la década del 80*, editado por María de la Luz Hurtado y Carlos Ochsenius, CENECA, Serie documentos, 1980, pp. 82-97. Impreso.
- Montesinos, Yolanda. "Pedro, Juan y Diego." *Las Últimas Noticias*, 29 de marzo de 1976, p. 30.
- Munizaga, Giselle. "Políticas de comunicación bajo regímenes autoritarios: el caso de Chile." *El discurso público de Pinochet (1973-1976)*, editado por Giselle Munizaga y Carlos Ochsenius, Clasco, 1983, pp. 7-34. Impreso.
- Munizaga, Giselle y Carlos Ochsenius. "El discurso público de Pinochet (1973-1976)." *The Discourse of Power: Culture, Hegemony and the Authoritarian State*, edited by Neil Larsen, Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1983, pp. 67-112. Impreso.

Munizaga, Giselle y María de la Luz Hurtado. *Testimonios del Teatro: 35 años de teatro en la Universidad Católica*. Ediciones Nueva Universidad, 1980. Impreso.

Neruda, Pablo. "Oda a la crítica." *Odas elementales*. Editorial Losada, 1970, pp. 50-53. Impreso.

"Nos tomamos la universidad." Chile escena, memoria activa del teatro chileno 1810-2010, Programa de investigación y archivos de la escena teatral, Escuela de Teatro, Pontificia Universidad Católica de Chile, Ficha UC6-80-1 / U2-80-1, www.chileescena.cl. 21 de febrero de 2017.

"Obra escrita por ex novio de Artemisa prepara la UC." *La Segunda*, 11 de junio de 1984, p. 22.

"Obra rechazada por la UC pretende llegar al escenario." *La Segunda*, 20 de julio de 1978, p. 25.

"Obra teatral critica política de Gobierno." *La Segunda*, 28 de febrero de 1977, p. 3.

Ochsenius, Carlos. *El estado en la escena. Teatros Universitarios de Santiago: 1940-1973*. CENECA, 1982. Impreso.

Osorio, Raúl, Mauricio Pesutić y Taller de Investigación Teatral. *Los payasos de la esperanza*. 1977. MS. Colección de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago.

Palacios Lira, Sergio. "Estrenos críticos y autocríticos." *Análisis*, noviembre de 1981, pp. 42-43.

"Paraíso para uno." Chile escena, memoria activa del teatro chileno 1810-2010, Programa de investigación y archivos de la escena teatral, Escuela de Teatro, Pontificia

- Universidad Católica de Chile, Ficha UC6-84-1, www.chileescena.cl. 21 de febrero de 2017.
- Passalacqua C., Italo. “Antonio, Nosé, Isidro, Domingo’ es más denuncia que teatro.” *La Segunda*, 24 de octubre de 1984, p. 17.
- . “Montaje inteligente y golpeador.” *La Segunda*, 07 de enero de 1986, p. 24.
- “Pedro, Juan y Diego.” *Centro de Santiago*, 20 de noviembre de 1979, p. 13.
- “Pedro, Juan y Diego.” *Contigo*, 20 de abril de 1976, p. 73.
- “Peligro a 50 metros.” Chile escena, memoria activa del teatro chileno 1810-2010, Programa de investigación y archivos de la escena teatral, Escuela de Teatro, Pontificia Universidad Católica de Chile, Ficha UC6-79-1 / U2-79-1, www.chileescena.cl. 21 de febrero de 2017.
- Pellittieri, Osvaldo, editor. *Teatro Latinoamericano de los setenta. Autoritarismo, cuestionamiento y cambio*. Ediciones Corregidor, 1995. Impreso.
- Peña Muñoz, Manuel. “Últimos estrenos de 1981: dos obras chilenas y un clásico.” *Revista de Educación*, diciembre de 1981, pp. 64-65.
- Pesutić, Mauricio. *Antonio, Isidro, Nosé, Domingo*. 1984. MS. Colección de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago.
- Piña, Juan Andrés. *20 años de teatro chileno: 1976-1996*. RiL editores, 1998. Impreso.
- . “Antonio, Nosé, Isidro, Domingo’ una propuesta para el teatro chileno.” *Mensaje*, diciembre de 1984, p. 598.
- . “La mar estaba serena.” *Mensaje*, octubre de 1981, p. 590.
- . “Lo que está en el aire.” *Mensaje*, mayo de 1986, p. 162.

- . "Los caminos del teatro independiente." *Seminario: Teatro chileno de la década del 80*, editado por María de la Luz Hurtado y Carlos Ochsenius, CENECA, Serie documentos, 1980, pp. 39-43. Impreso.
- . Coordinador. *Teatro chileno contemporáneo: Antología*. Fondo de Cultura Económica, 1992. Impreso.
- . "Teatro chileno contra la pared." *Mensaje*, septiembre de 1985, p. 371.
- . "Un espacio para el quiebre de los sueños." *Apsi*, 02 de julio de 1985, pp. 47-48.
- Pottlitzer, Joanne, et al. "The Game of Expression under Pinochet: Four Theater Stories." *Theater*, vol. 31, no. 2, 2001, pp. 3-33.
- Puga, Ana Elena. *Memory, Allegory, and Testimony in South American Theater: Upstaging Dictatorship*. Routledge, 2008. Impreso.
- "Quedó la podredumbre con lo crudo, lo cocido y lo podrido." *Las Últimas Noticias*, 05 de julio de 1978, p. 3.
- Radrigán, Juan. *Hechos consumados: Teatro 11 obras*. LOM Ediciones, 1998. Impreso.
- . *Hechos consumados. Hechos consumados: Teatro 11 obras*. LOM Ediciones, 1998, pp. 165-189. Impreso.
- . *Redoble fúnebre para lobos y corderos (dos monólogos y un diálogo). Hechos consumados: Teatro 11 obras*. LOM Ediciones, 1998, pp. 137-163. Impreso.
- . "Redoble fúnebre para lobos y corderos." Chile escena, memoria activa del teatro chileno 1810-2010, Programa de investigación y archivos de la escena teatral, Escuela de Teatro, Pontificia Universidad Católica de Chile, Ficha I1-47-1-1, www.chileescena.cl. 11 de diciembre de 2016.

- . "Redoble fúnebre para lobos y corderos." Chile escena, memoria activa del teatro chileno 1810-2010, Programa de investigación y archivos de la escena teatral, Escuela de Teatro, Pontificia Universidad Católica de Chile, Ficha I1-47-1-2, www.chileescena.cl. 11 de diciembre de 2016.
- . *Testimonios de las muertes de Sabina. Hechos consumados: Teatro 11 obras*. LOM Ediciones, 1998, pp. 37-58. Impreso.
- "Radrigán y 'El Telón' viajaron a Europa a mostrar su mundo." *El Mercurio*, 16 de mayo de 1983, p. C10.
- Rancière, Jacques. *El desacuerdo: política y filosofía*. Traducido por Horacio Pons, Ediciones Nueva Visión, 1996. Impreso.
- . *The Emancipated Spectator*. Translated by Gregory Elliott, Verso, 2009. Impreso.
- . *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. Translated by Gabriel Rockhill, Continuum, 2004. Impreso.
- "Reponen 'Hechos consumados.'" *La Nación*, 09 de febrero de 1982, p. B11.
- "Retablo de Yumbel." *El Sur*, 31 de agosto de 1986, p. VI.
- "'Retablo de Yumbel' en el Colegio Médico." *El Sur*, 30 de agosto de 1986, p. 2.
- Richard, Nelly. "En torno a las diferencias." *Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile*. Editado por Manuel Antonio Garretón, Saúl Sosnowski y Bernardo Subercaseaux, Fondo de Cultura Económica, 1993, pp. 39-46. Impreso.
- Richardson, Brian. *Unnatural Voices: Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*. Ohio University Press, 2006. Impreso.
- Rojo, Grinor. *Diez tesis sobre la crítica*. LOM Ediciones, 2001. Impreso.

- . *Muerte y resurrección del teatro chileno: 1973-1983*. Ediciones Michay, 1985.
- Impreso.
- Román, José. “Teatro independiente: ¿callejón sin salida?” *Seminario: Teatro chileno de la década del 80*, editado por María de la Luz Hurtado y Carlos Ochsenius, CENECA, Serie documentos, 1980, pp. 44-49. Impreso.
- Rueda C., Jorge. “El amar como contenido básico de la práctica popular-comunitaria: *Pan Caliente*, de María Asunción Requena, *Población Esperanza y Retablo de Yumbel*, de Isidora Aguirre.” *Apuntes de Teatro*, no. 133, 2011, pp. 26-41.
- Said, Edward W. *The World, the Text, and the Critic*. Harvard University Press, 1983.
- Impreso.
- Salcedo, José Manuel y Jaime Vadell. *Hojas de parra: salto mortal en un acto*. 1977.
- MS. Colección de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago.
- Sandoval, Marcelo. “Con una fiesta de cumpleaños se inicia la nueva obra del ICTUS.” *La Segunda*, 17 de julio de 1981, p. 42.
- Sauter, William. *The Theatrical Event: Dynamics of Performance and Perception*. University of Iowa Press, 2000. Impreso.
- Schechner, Richard. *Performance Theory*. Routledge, 1988. Impreso.
- Schechner, Richard and Mady Schuman, editors. *Ritual, Play and Performance: Readings in The Social Sciences/Theatre*. The Seabury Press, 1976. Impreso.
- “Se estrena ‘Hojas de Parra’.” *El Cronista*, 20 de febrero de 1977, p. 31.
- “Se estrena polémica obra: ‘Lo crudo, lo cocido, lo podrido’.” *La Segunda*, 17 de octubre de 1978, p. 30.

- “Si cumplen requisitos sanitarios carpa-teatro volverá a funcionar.” *La Tercera*, 08 de marzo de 1977, p. 35.
- “Simpleza y homogeneidad del montaje del ICTUS.” *El Mercurio*, 08 de enero de 1986, p. C12.
- Subercaseux, Bernardo. *Historia, literatura y sociedad. Ensayos de hermenéutica cultural*. Ediciones Documentas, CESOC, CENECA, 1991. Impreso.
- Surtz, Ronald E. *The Birth of a Theater: Dramatic Convention in the Spanish Theater from Juan del Encina to Lope de Vega*. Editorial Castalia, 1979. Impreso.
- Taylor, Diana. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Duke University Press, 2003.
- . *Theatre of Crisis: Drama and Politics in Latin America*. The University Press of Kentucky, 1990. Impreso.
- “Terremoto en teatro UC.” *La Segunda*, 28 de junio de 1978, p. 30.
- “Todas las colorinas tienen pecas.” Chile escena, memoria activa del teatro chileno 1810-2010, Programa de investigación y archivos de la escena teatral, Escuela de Teatro, Pontificia Universidad Católica de Chile, Ficha UC6-83-1, www.chileescena.cl. 21 de febrero de 2017.
- “Traen a Viña del Mar la mayor obra chilena de teatro de 1981.” *La Estrella* (Valparaíso, Chile), 02 de Julio de 1982, p. 25.
- Triviños, Gilberto. Prólogo. *La crítica literaria chilena*, editado por María Nieves Alonso, Mario Rodríguez y Gilberto Triviños, Editora Aníbal Pinto, 1995, pp. 7-13. Impreso.

- Turner, Victor. *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. Performing Arts Journal Publications, 1982. Impreso.
- Ulibarri, Luisa. “Antonio, Nosé, Isidro, Domingo.” *Mundo*, enero de 1985, p. 68.
- . “Lo que está en el aire.” *Mundo*, febrero de 1986, p. 58.
- . “Nuevos márgenes, espacios y lenguajes expresivos.” *Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile*, editado por Manuel Antonio Garretón, Saúl Sosnowski y Bernardo Subercaseaux, Fondo de Cultura Económica, 1993, pp. 29-38. Impreso.
- “Un trabajo experimental.” *Ercilla*, 17 de octubre de 1984, p. 43.
- “Una obra en comunicación directa con el público.” *El Cronista*, 24 de febrero de 1977, p 29.
- Valladares, Marlene. “Combatiendo la dictadura desde la prensa clandestina: reportaje de investigación sobre la prensa clandestina durante la época de dictadura en Chile.” Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, <http://www.cedocmuseodelamemoria.cl/wp-content/uploads/2015/06/Investigación-prensa-clandestina.pdf>. 15 de marzo de 2017.
- Vega, Jorge, Guillermo de la Parra y Jorge Pardo. *Baño a baño. Antología: Un siglo de dramaturgia chilena. Tomo III, período 1973-1990*, editado por María de la Luz Hurtado, Mauricio Barria y Alejandra Schmidt Urzúa, Comisión Bicentenario, 2010, pp. 45-64. Impreso.
- . *Baño a baño. Teatro Chileno de la Crisis Institucional 1973-1980 (Antología Crítica)*, editado por Hernán Vidal, María de la Luz Hurtado y Carlos Ochsenius,

- Minnesota Latin American Series, University of Minnesota and CENECA, 1982, pp. 287-305. Impreso.
- Vera, Jorge E. "Hechos consumados." *Bravo*, noviembre de 1981, p. 106.
- Vidal, Hernán. "Cultura nacional y teatro chileno profesional reciente." *Teatro Chileno de la Crisis Institucional: 1973-1980 (Antología Crítica)*, editado por Hernán Vidal, María de la Luz Hurtado y Carlos Ochsenius, Minnesota Latin American Series, University of Minnesota and CENECA, 1982, pp. 54-99. Impreso.
- . "La Declaración de Principios de la Juna Militar Chilena como sistema literario: la lucha antifascista y el cuerpo humano." *The Discourse of Power: Culture, Hegemony and the Authoritarian State*, editado por Neil Larsen, Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1983, pp. 43-66. Impreso.
- . *Dictadura militar, trauma social e inauguración de la sociología del teatro en Chile*. Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1991. Impreso.
- . "Juan Radrigán: Los límites de la imaginación dialógica." *Hechos consumados. Teatro 11 obras*, Juan Radrigán, LOM Ediciones, 1998, pp. 25-36. Impreso.
- . *Tres argumentaciones postmodernas en Chile: Revista Crítica Cultural*, José Joaquín Brunner, Marco Antonio de la Parra, Mosquito Editores, 1998. Impreso.
- Vidal, Hernán, María de la Luz Hurtado y Carlos Ochsenius. *Teatro Chileno de la Crisis Institucional: 1973-1980 (Antología Crítica)*, Minnesota Latin American Series, University of Minnesota and CENECA, 1982. Impreso.
- Villegas, Juan. "Discursos teatrales en el Chile autoritario." *Teatro Latinoamericano de los setenta. Autoritarismo, cuestionamiento y cambio*, editado por Osvaldo Pellittieri, Ediciones Corregidor, 1995, pp. 201-214. Impreso.

- . "Discursos teatrales en Chile en la segunda mitad del siglo XX." *Resistencia y poder: Teatro en Chile*, editado por Heidrun Adler y George Woodyard, Iberoamericana, 2000, pp. 15-38. Impreso.
- Vodanović, Sergio. "La dramaturgia chilena actual." *Seminario: Teatro chileno de la década del 80*, editado por María de la Luz Hurtado y Carlos Ochsenius, CENECA, Serie documentos, 1980, pp. 19-24. Impreso.
- . *La mar estaba serena*. 1981. MS. Colección de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago.
- Wiles, Timothy J. *The Theater Event: Modern Theories of Performance*. University of Chicago Press, 1980. Impreso.
- Williams, Raymond. *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. Oxford University Press, 1976. Impreso.
- . *Writing in Society*. Verso, 1983. Impreso.