



UNIVERSIDAD DEL BÍO-BÍO
FACULTAD DE EDUCACIÓN Y HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE ARTES Y LETRAS
PEDAGOGÍA EN CASTELLANO Y COMUNICACIÓN

**MARCO ANTONIO DE LA PARRA, LA DRAMATURGIA DE
TRANSGRESIÓN A LA CENSURA IMPUESTA POR EL
GOBIERNO MILITAR CHILENO**

MEMORIA PARA OPTAR AL TÍTULO DE PROFESOR DE EDUCACIÓN MEDIA
EN CASTELLANO Y COMUNICACIÓN

Profesora Guía : Rosa Díaz Chavarría
Magíster en Literatura
mención Literatura
Hispanoamericana y Chilena.

Alumnas : Katherine González Rojas
Romina Labra Rojas
Jeniffer Tapia Sepúlveda

Chillán, diciembre 2015

A mis pilares fundamentales en esta etapa de la vida, familia, papá, mamá y hermana, quienes pese a la distancia que nos separaba, y las dificultades que se presentaban en el camino, siempre estuvieron presentes con sus palabras de aliento cuando más las necesité. A mi gran amiga Daniela, por su cariño, comprensión, ayuda y, en especial, por su sincera amistad. A Ignacio, gracias por el apoyo y amor incondicional que me entregas día a día. Gracias a cada uno de ustedes por formar parte de este importante proceso, y por alentarme a seguir con mis metas y sueños. Los quiero con el alma.

Katherine González Rojas.

Gracias a Dios por haber estado conmigo en todo momento y por poder estar finalizando este proceso de mi vida. Gracias a mis padres y a toda mi familia por confiar en mí, apoyarme y darme las fuerzas que necesitaba en los momentos difíciles. Gracias a mi pololo Felipe por ayudarme a ser cada día más responsable, apoyarme en todo momento y alentarme a ser cada día mejor. Gracias a mi amiga Jeniffer que siempre estuvo conmigo, en las buenas y en las malas, por ser esa compañera incondicional de aventuras y experiencias, por darme cobijo y ser lo mejor de mi paso por la Universidad.

Romina Labra Rojas.

Gracias a Dios, a mi familia y a mi compañero de vida por cada día confiar y creer en mí, gracias a mi madre por su amor y apoyo incondicional, a mi padre por ser el pilar fundamental y demostrarme el verdadero sacrificio de la vida. Gracias a mi hermana por estar siempre a mi lado y confiar en mí, a mi sobrino Máximo por ser la luz de mis ojos. Gracias a mi amiga Romina por estar conmigo en este proceso tan importante para ambas, por ser mi apoyo en muchos momentos. Y a mi compañero de vida Oliver por apoyarme y estar conmigo, por ayudarme a crecer y cumplir mis sueños, por enseñarme el significado y la importancia del amor.

Jeniffer Tapia Sepúlveda.

INDICE

Introducción	6
Capítulo 1: Marco Teórico	9
1.1 Aproximaciones a las formas de censura	16
Capítulo 2: Contexto político, social y cultural antes y durante el Régimen Militar de 1973	19
2.1 Las elecciones presidenciales de 1970	20
2.2 El Gobierno de Allende y la Unidad Popular	24
2.3 El apogeo del teatro en el Gobierno de la Unidad Popular	31
2.4 El Golpe de Estado de 1973	35
Capítulo 3: Cultura y teatro chileno durante el Régimen Militar: ¿Cómo sobrevivieron al “apagón cultural”?	42
3.1 La cultura nacional tras el Golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973	44
3.2 El teatro chileno bajo el Régimen Militar de Augusto Pinochet	56
3.3 El teatro chileno resistiendo a la censura y represión del Régimen Militar.....	71
3.3.1 “ <i>Nadie sabe para quién se enoja</i> ” (1974)	74
3.3.2 “ <i>Pedro, Juan y Diego</i> ” (1976)	77
3.3.3 “ <i>¿Cuántos años tiene un día?</i> ” (1978)	81
3.3.4 “ <i>Lindo país esquina con vista al mar</i> ” (1979)	84
3.3.5 “ <i>Tres Marías y una Rosa</i> ” (1979)	87
Capítulo 4: Marco Antonio de la Parra, de psiquiatra a transgresor de la censura impuesta por la Dictadura Militar	92

4.1 Marco Antonio de la Parra, de médico a dramaturgo	
crítico de la realidad chilena	94
4.2 “Lo crudo, lo cocido y lo podrido” (1978)	104
Conclusiones	117
Bibliografía	123
Bibliografía Básica	124
Bibliografía Complementaria	125
Fuentes Virtuales	126
Anexo	131

INTRODUCCIÓN

A cuarenta y dos años del Golpe Militar ocurrido en Chile, la censura, tan recurrente durante ese periodo, resulta aún latente, sobre todo cuando se tiene conocimiento de que algún hecho u opinión ha sido suprimido de los medios de comunicación por considerarse ofensivo para el gobierno de turno.

La acción de silenciar ideas contrarias, se vio fuertemente reflejada en la dramaturgia chilena de mediados de los 70, pues gran parte de los autores, actores y grupos de teatro eran partidarios de la coalición Unidad Popular que gobernó hasta antes de 1973, lo que hizo que el Gobierno Militar rechazara todo tipo de actividad teatral, tanto representaciones como la creación de obras, pues consideraban que estas ideas estaban en constante pugna con lo que el nuevo gobierno pretendía para el país. Entonces, ¿cómo el teatro enfrenta y sobrevive a la dictadura sin perder su esencia?

Dramaturgos, como Jorge Díaz, tuvieron que salir del país y refugiarse en otras naciones, ya que eran perseguidos para callar sus ideas respecto a la contingencia del país. Otros, optaron por quedarse y seguir con la producción de material dramático, para ello debían utilizar nuevos códigos que les permitieran hablar de los hechos acontecidos sin la necesidad de nombrarlos, para así evitar cualquier tipo de represalias en su contra.

Por esta razón, se considera la censura ejercida en la dramaturgia chilena, durante la crisis institucional producida a partir del año 1973, un aspecto importante a profundizar en su análisis, pues, como ya se ha mencionado anteriormente, fue un problema, tanto para dramaturgos como actores de la época, escribir y, sobre todo, montar un espectáculo bajo la mirada del Régimen Militar. Esto obligó a los teatristas a utilizar nuevas técnicas discursivas y nuevos códigos que les permitieran expresar los problemas, las injusticias, la contingencia en general del

país, sin causar la incomodidad ni molestia de quienes estaban al mando de la nación.

En relación con lo expuesto, se consideran estas nuevas técnicas discursivas y los nuevos códigos utilizados en el teatro de la época militar un tema no suficientemente estudiado, y resulta necesario instalarlo en la reflexión de futuras generaciones, pues forma parte importante de la historia del país, sobre todo, de nuestra identidad como chilenos.

La presente investigación aborda el tema de censura en el teatro chileno durante la Dictadura Militar instaurada con el Golpe de Estado ocurrido el 11 de septiembre de 1973 bajo el mando del General del Ejército Augusto Pinochet, por lo que, resulta necesario indagar en el contexto político-social que se vivía en el país antes de la instalación en el gobierno de un régimen autoritario, para, de esta manera, comprender los abruptos y radicales cambios que afectaron a los distintos ámbitos de la cotidianidad de los chilenos.

Una vez expuestos los antecedentes del contexto del país, y evidenciadas las transformaciones que marcaron para siempre la vida de los chilenos, nos detendremos a reflexionar en cómo estas vicisitudes aquejaron de sobre manera a la cultura en general y el arte en particular, enfocándonos específicamente, en los cambios que experimenta la dramaturgia chilena tras verse reprimida por ser un emblema del gobierno socialista derrocado, de acuerdo con esto explicaremos cómo y por qué se llega a la instancia de censurar el teatro nacional. Para lograr aquello, se realizará un análisis crítico bibliográfico de textos literarios, documentos de la época, entrevistas, testimonios, entre otros escritos.

Siguiendo esta línea, también resulta importante trabajar en la investigación de obras dramáticas que evidencian en sus discursos el acontecer nacional que el gobierno dictatorial deseaba ocultar, poniendo especial atención en cómo los dramaturgos demuestran la represión, imperante en el periodo, al público que

frecuenta sus espectáculos, de qué manera expresan su descontento y qué los lleva a hacerlo de este modo, dando cuenta, al mismo tiempo, de las estrategias, códigos y lenguajes utilizados para transgredir la censura impuesta.

También, se profundizará en el estudio minucioso de la obra “*Lo crudo, lo cocido y lo podrido*” (1978) del dramaturgo chileno Marco Antonio de la Parra, quien pese a su corta trayectoria, logra reflejar de una manera espectacular las restricciones y la represión que existía en la época y que afectaba directamente al teatro nacional.

De esta manera, la investigación tendrá como objetivo principal el valorar la forma como la dramaturgia de Marco Antonio de la Parra transgrede la censura impuesta por el Régimen Militar chileno mediante una propuesta estética que involucra la creación de nuevos códigos artísticos para sobrevivir a la contingencia. Los tres capítulos que componen la indagación bibliográfica y documental abordan distintos objetivos importantes para el seminario, como identificar el contexto político, social y cultural que se vive en Chile durante la Dictadura Militar evidenciado por la dramaturgia nacional; determinar cómo el teatro chileno asume y responde a la censura impuesta en el país por el Gobierno de Pinochet, mediante el análisis de obras claves que permitan concluir nuevos códigos artístico-teatrales; evidenciar la censura en el teatro de dictadura a través de las distintas formas que se experimentan, los códigos, marcas textuales y elementos constituyentes de las obras de Marco Antonio de la Parra, y, por último, apreciar la propuesta estilística de la dramaturgia de De la Parra para transgredir la censura impuesta por el Gobierno de Augusto Pinochet.



**CAPÍTULO I:
MARCO TEÓRICO**

Bajo la figura de Salvador Allende, la Unidad Popular, conformada por los partidos de la izquierda chilena (Partido Radical, Partido Socialista, Partido Comunista, Movimiento de Acción Popular Unitario, Partido de Izquierda Radical, Acción Popular Independiente, Izquierda Cristiana, MAPU Obrero y Campesino, CUT), llega al poder tras las elecciones presidenciales de 1970, comenzando con ello un proceso de transformaciones políticas, sociales y económicas. Uno de los principales cambios que el Gobierno de Salvador Allende proponía era el de instaurar el socialismo por vías democráticas; sin embargo, los partidos de derecha (Partido Nacional) con el apoyo de la Democracia Cristiana, se oponen fuertemente a la idea. Junto con esto, el gobierno popular debió enfrentar el rechazo de los gremios de médicos, comerciantes minoristas, camioneros y mineros de “El Teniente” lo que llevó a una división dentro del mismo partido.

Desde el triunfo obtenido por la Unidad Popular, la opción golpista fue cada vez más latente, puesto que el socialismo se consideraba una ideología incompetente para estar al mando de un país. El primer intento de Golpe de Estado, conocido como “Tanquetazo” se vio frustrado el 29 de junio de 1973, esto hizo que Salvador Allende intentara convocar a un plebiscito, que nunca llegó a efectuarse, pues el 11 de septiembre del mismo año su gobierno fue derrocado por las Fuerzas Armadas al mando del General Augusto Pinochet.

Con la llegada del Ejército al poder, los avances realizados por el Gobierno de la Unidad Popular como la Reforma Agraria, la nacionalización del cobre, creación de nuevas editoriales, entre otros, se vieron estancados; sistemáticamente se cometieron violaciones a los derechos humanos, se prohibieron los partidos políticos, se disolvió el Congreso Nacional. Comenzando así un periodo de censura, con el que se coartó la libertad de expresión, que se prolongará durante la Dictadura Militar.

En términos generales, se entiende por censura el control que ejerce una autoridad con el fin de restringir la libertad de expresión de las personas, a través

de presiones y/o apremios físicos, económicos y/o políticos. Reafirmando esta idea, el Diccionario de la Real Academia Española (RAE, 2015) define el concepto como nota, corrección o reprobación de algo.

Desde la década del 70, nuestro país vive el mayor grado de represión de todos los tiempos. La Junta Militar al mando del dictador comienza un proceso metódico de censura de cualquier forma de expresión disidente que no estuviese alienada con el principio ideológico del gobierno.

Sabiendo quizás sin saberlo, el gobierno militar instaura una vaga, imprecisa, pero eficiente censura, la que funciona en los órdenes más diversos de la actividad cultural. Lógicamente, la sola actuación institucional del régimen estaba planteando directa o indirectamente qué cosas se podían decir y, sobre todo, cuáles no. (Piña, 1998, p. 140)

Este período se destaca por la violación producida a los derechos humanos, acciones cometidas como la persecución y asesinato de los opositores, ausencia de libertad de prensa y de expresión, entre otras. Se ejerció una fuerte represión mediante la Central Nacional de Informaciones (CNI) y la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA) organismos que tenían como finalidad reprimir mediante la detención, encarcelamiento, tortura y muerte a todos aquellos que significaran un peligro para el Gobierno Militar.

En este contexto, los medios de comunicación se vieron sometidos ante esta represión siendo manipulados y censurados, por lo que diarios, prensa y telecomunicaciones entregaban información estudiada y seleccionada por miembros del Régimen Militar, dando así a la población una subjetiva versión de los hechos y una realidad transgredida.

El proyecto de la dictadura, de disciplinamiento y control de la población, no solo se limitó a la persecución, represión y desaparición de personas, también abarcó a la cultura en todas sus formas. Uno de los modos en que los militares buscaban controlar las maneras de pensar y sentir de los ciudadanos era la censura. Aparecieron las famosas “listas negras” no solo referidas al ámbito político-ideológico, sino que también cultural, se prohibieron libros, canciones, películas, revistas, espectáculos, entre otras manifestaciones del arte, se persiguió a escritores, artistas, educadores, poetas, periodistas e intelectuales en general. La actividad literaria, entonces, se vio afectada por la censura. Los autores de este periodo sufrieron enormes obstáculos para crear, hacer arte y difundir ideas, teniendo como única opción de llegar a sus destinatarios, la producción clandestina.

Las universidades fueron intervenidas, no se podía enseñar ni mencionar a autores prohibidos e ideologías prescritas, todo estaba controlado, se censuraron muchos libros, puesto que el Gobierno Militar estableció entre sus objetivos inmediatos la eliminación del acervo intelectual que no obedeciera a la ideología dominante.

Al respecto, Diamela Eltit (2003) menciona lo siguiente: no había editoriales, desmantelaron, cortaron la relación entre publicación y lector porque los mecanismos aledaños estaban intervenidos, universidades, periódicos, televisión, etc. Los libros estaban editados muy secreta y misteriosamente. Con la dictadura los canales de difusión se cortaron y eso produce paradójicamente algo interesante: surge la diversidad, es decir al no haber un mercado que pidiera, que exigiera, surge igualmente literatura.

El Gobierno Militar se propuso el objetivo de coartar la actividad intelectual, para ello realizan, entre otras acciones, una quema indiscriminada de obras de autores que se consideraban opositores al régimen imperante, este es el caso de las creaciones de Pablo Neruda, las primeras obras sacadas de circulación por su

carácter subversivo, y por la filiación del autor al Partido Comunista y con el Gobierno de Salvador Allende.

Algunos autores, como Marco Antonio de la Parra, pertenecieron a una nueva generación de dramaturgia que nació y creció durante la dictadura, estos comenzaron a utilizar nuevas técnicas y nuevos códigos artístico-teatrales para dar cuenta de lo que acontecía en el país, denunciar y poner sobre el escenario las preocupaciones cotidianas del chileno común que vive en bajo un régimen autoritario.

La dramaturgia chilena contemporánea no ha sido mayormente estudiada, pese a su carácter social y a los grandes cambios que ha sufrido a lo largo del tiempo; partiendo como teatro de entretenimiento para el espectador, hasta consolidarse como medio de denuncia social respecto a lo que acontece en el diario vivir. El teatro antes de 1973 es crítico, cuya función principal era la de reflejar lo que ocurría en la ciudadanía, esta forma de arte pone de manifiesto la vida social y las experiencias colectivas, entreteniendo, criticando y haciendo reflexionar a las personas de una forma artística.

Hasta septiembre de ese año, el teatro chileno seguía un proceso iniciado a comienzos de la década del 60, en el sentido de reflejar la pugna política, a través de ciertos grupos determinados, pero sobre todo en la consolidación de un teatro crítico, problematizador y desenfadado, que se volvió característico. Es decir, la función cultural ante la sociedad era parte del inventario de su expresión. (Piña, 1998, p. 138)

Luego de 1973 se produjo un quiebre para la dramaturgia chilena, pues comienza la censura de este arte. El teatro debe silenciar sus obras, se disuelven grupos independientes, cuyos integrantes tuvieron que emigrar, para no ser detenidos, dejando así, la actividad artística.

De acuerdo con esto, Juan Andrés Piña (1998) señala, “un aspecto importante, normalmente analizado, es el institucional. Desde este punto de vista, nuestro teatro estuvo sometido, al igual que el resto de las instituciones públicas de la vida nacional, a la visión autoritaria que preside el país”. (p. 339)

Por otra parte, María de la Luz Hurtado, estudiosa de la historia del teatro chileno señala lo siguiente:

La dinámica provocada vive aún un proceso de frutos parciales y contradictorios, cuando es interrumpida drásticamente por la ruptura política del país. Esta afecta fuertemente el marco institucional de la sociedad, entre ellas, el de la producción artística. Se coarta la libertad de expresión, la de reunión y organización; terminan los apoyos estatales a las compañías; se desata una persecución política, etc. esta situación obliga a una nueva rearticulación en las formas de creación. (Hurtado M. d., 2011, p. 275 - 276)

Durante el año 1976 el teatro vuelve a cumplir con su misión de transmitir lo que ocurre en la sociedad, pero esta vez de una manera creativa, pues no está permitido hablar de política, es por esto que la dramaturgia busca la mejor manera de transmitir las críticas al gobierno imperante con humor y con un lenguaje diferente e inteligente, estrenando distintas obras con temas contingentes como la cesantía, la marginalidad, el machismo, entre otros. El teatro nacional se presenta como un arte de resistencia al Régimen Militar.

Paradójicamente, la apertura del régimen ha significado una caída en picada de ese teatro que removi6 el ambiente cultural y nacional hacia 1976. Su ausencia ha dejado en evidencia la pobreza actual: pocos estrenos chilenos, carencia de obras latinoamericanas o

européas contemporáneas, escasez de investigación, dificultad para enfrentar creativamente un clásico, etc. (Piña, 1998, p. 143)

Si bien, el teatro, decayó fuertemente a principio del Régimen Militar, superó los obstáculos y pudo transformar su arte, con diferentes símbolos y variedad de formas discursivas, utilizando metáforas y diversos recursos retóricos que ayudaron al teatro a tomar una forma propia, de resistencia a la dictadura y burlar el aparato de censura.

Marco Antonio de la Parra, es quizás uno de los dramaturgos más importantes de la época, se destaca por la perspicaz e inteligente burla que realiza a la autoridad, indagando nuevas fórmulas expresivas; su teatro es más agudo, se expresa en claves para poder dar cuenta de la realidad que acontece durante la década del 70, una vez ocurrido el Golpe de Estado.

Una obra de este autor, que destaca por su carácter representativo de la época es ***Lo crudo, lo cocido, lo podrido*** estrenada en 1978.

Lo crudo, lo cocido, lo podrido y *Matatangos*, se inscriben dentro de un mismo tipo de teatro del absurdo, expresionista a veces, de rituales y sobre todo tocando temas chilenos y latinoamericanos, ignorados generalmente por las compañías teatrales y dramaturgos nuestros. (Piña, 1998, p. 59)

Para julio del año 1978, en el Teatro de la Universidad Católica estaba fijado el estreno al público del espectáculo ***Lo crudo, lo cocido, lo podrido***, sin embargo tres días antes del debut, la obra fue sacada de cartelera. Fue su irreverencia y lenguaje lo que desconcertó a los directivos de la Universidad, quienes decidieron bajarla, pues la obra despertaría el enojo del Gobierno Militar.

De la Parra crea así un universo alucinante, una visión deformada y amplificadora de ciertos estilos que presidieron la sociedad chilena en muchos años anteriores. La obra es polivalente y amplia en su sentido, a pesar de todo. El ataque al mundo político que lleva implícito el texto se refiere a aquel absolutamente antidemocrático. (Piña, 1998, p. 60)

De acuerdo con esto, podemos hablar de un “teatro de dictadura”, en el que los diferentes exponentes de este arte, en especial el psiquiatra Marco Antonio de la Parra, comienzan a utilizar nuevas técnicas expresivas en sus obras, contestando y demostrando su malestar para con el nuevo Gobierno de Augusto Pinochet, evidenciando los nuevos problemas a los que la sociedad se ve enfrentada, las carencias y luchas sociales que se viven, sin generar el malestar de los altos mandos del Gobierno Militar, y así, poder mantenerse dentro del rubro sin correr peligro alguno.

Así, Marco Antonio de la Parra se convierte en uno de los dramaturgos más importantes de la época del Régimen Militar, pues sus obras, elaboradas en un contexto en el que era casi imposible evidenciar lo que ocurría, demostraron con inteligencia el acontecer de cada día durante un momento de apagón cultural.

1.2 Aproximaciones a las formas de censura

Retomando la definición comentada con anterioridad, para efectos de esta investigación entenderemos por censura al control que ejerce una autoridad con el fin de restringir la libertad de expresión de las personas, mediante apremios y/o presiones de distinto tipo. Este enunciado fue seguido casi al pie de la letra por el Régimen Militar instaurado en Chile en 1973.

El término censura se aplica a diversos fenómenos que van desde lo psíquico hasta lo jurídico. En cada una de estas aplicaciones

se transforma en su significación, en su operación y en el objeto sobre el que se ejecuta. No es lo mismo la censura que lleva a cabo el preconscious sobre el deseo, que la que lleva a cabo el Estado en relación a las manifestaciones públicas. (González & Martínez, 2009, p.37)

La represión implementada por el Gobierno Militar en el país afectó a todos los ámbitos de la vida cotidiana de las personas: se cierra el parlamento, se clausuran escuelas de teatro universitarias, se prohíben los sindicatos, se queman libros considerados detractores del principio ideológico que las nuevas autoridades con el fin de imponer el miedo en la población, para así lograr su dominio.

El poder contra el equilibrio del estado, es un miedo íntimo, un miedo de pérdida del control de una realidad preestablecida. En el acto de la censura no hay en sí una simple producción de miedo, hay un intento de alivio del miedo del censor. (Banga, en línea)

A partir de estos antecedentes, se puede entender que los actos de represión ejercidos durante el régimen fueron producto del temor a perder el control y el poder absoluto que había logrado instalar en el país la dictadura en la figura del General Pinochet. Fomentar la represión entre la población era una manera de aliviar el miedo que él mismo cargaba.

Es importante hacer notar que la censura siempre implica cierto grado de "retoricidad", porque anticipa la recepción y al público receptor. El discurso no es autónomo ni se basta a sí mismo, está siempre dirigido a alguien, en ese sentido, la censura anticipa a ese alguien, y anticipa también su reacción. Así, por la censura el discurso aparece como algo que hace algo a alguien, con un cierto grado de performatividad. (González & Martínez, 2009, p. 38)

La censura y represión por la que el país pasó durante la época de Dictadura Militar no sólo se vio reflejada en los actos cometidos por parte de las autoridades, también se manifestó a través de la figura del dictador Augusto Pinochet y su discurso que intentaba esconder los hechos acontecidos a la población. En este contexto también es importante mencionar la autocensura que existió en el país como una forma de explicar las omisiones y silencios de la época.



**CAPÍTULO II:
CONTEXTO POLÍTICO, SOCIAL Y CULTURAL ANTES
Y DURANTE EL RÉGIMEN MILITAR DE 1973.**

Este capítulo tiene como objetivo fundamental evidenciar las restricciones de libertades y la censura impuesta por el Régimen Militar, posterior al apogeo cultural que vivió el país durante el Gobierno de Salvador Allende, para ello resulta relevante dar a conocer la situación política, social y cultural que se vive en Chile antes y durante el Golpe de Estado ocurrido el 11 de septiembre de 1973, con el fin de establecer diferencias entre un gobierno elegido democráticamente y un gobierno dictatorial.

Paralelamente, se realizará una comparación entre lo que ocurre en el país durante el Gobierno de la Unidad popular y cómo este contexto se transforma con la llegada de la Dictadura Militar en 1973 desde la mirada del teatro chileno; se pondrá atención en los cambios que experimenta el ámbito político, la economía y la cultura, especialmente la dramaturgia de la época que se vio fuertemente afectada por la censura en la libertad de expresión.

El capítulo está subdividido en cuatro temas que permitirán una mejor comprensión del contexto vivido en Chile durante el comienzo y mediados de los años '70. El primer tema corresponde al desarrollo de las elecciones presidenciales realizadas en 1970, el segundo se refiere a la instauración en el país del gobierno socialista del electo presidente Salvador Allende, el tercer subtema aborda el apogeo que vivió el teatro durante el Gobierno de la Unidad Popular. Finalmente, en el cuarto tema, se evidencia el quiebre ocurrido en el país con la abrupta llegada del Régimen Militar de Augusto Pinochet al poder que aquejó la política, la economía y la cultura, teniendo como principal afectada la dramaturgia nacional.

2.1 Las elecciones presidenciales de 1970

Los primeros años de la década del 70, Chile vive un proceso eleccionario en el que se determinaría el nombre del presidente que dirigiría al país durante el periodo comprendido entre el año 1970 y 1976. Las elecciones presidenciales se realizaron el día 4 de septiembre de 1970, en esta instancia se veían enfrentados a

la decisión popular tres candidatos representando a las coaliciones políticas de la época formadas para llegar al poder.

La derecha, representada por el Partido Nacional y respaldada por una naciente Democracia Radical, apoyó al ex presidente Jorge Alessandri Rodríguez quien, pese a haber tenido un gobierno dificultoso, poseía una popularidad mucho más alta que otros políticos del mismo sector ideológico. En muchas ocasiones le tuvieron por vencedor, pues las primeras encuestas le daban la mayoría absoluta.

Por su parte, la Democracia Cristiana, partido al cual pertenecía el presidente Eduardo Frei Montalva, apoyó al candidato Radomiro Tomic, quien se alejaba del estilo impuesto por el mandatario, avanzando más a la izquierda, planteando inclusive una alianza electoral con la Unidad Popular, que no llegó a materializarse. Esta cercanía con la UP alejó a muchos votantes de centro y centro derecha que habían dado la victoria a la Democracia Cristiana en las elecciones del año 1964.

La izquierda, que se había unificado bajo el nombre de Unidad Popular, representando al antiguo Frente de Acción Popular (FRAP) de socialistas y comunistas, el Partido Radical, el Movimiento de Acción Popular Unitaria (MAPU), y la Acción Popular Independiente (API), eligió como candidato definitivo a Salvador Allende Gossens, principalmente por su importante popularidad, imponiéndose por sobre los demás precandidatos de su partido, pese a sus derrotas eleccionarias anteriores. Al ser elegido como único candidato de la coalición, Allende se vio en la obligación de firmar un pacto de gobierno, según el cual, si ganaba las elecciones, la administración de Chile sería compartida entre Salvador Allende y los partidos de la Unidad Popular, esto implicaba que el candidato renunciara a algunas de sus facultades como presidente de la república, pues no podía actuar sin el apoyo de la coalición.

Resultados elecciones presidenciales 1970.			
Candidato	Partido / Coalición	Votos	%
Salvador Allende Gossens	Unidad Popular (UP)	1.075.616	36,3 %
Jorge Alessandri Rodríguez	Partido Nacional	1.036.278	34.9 %
Radomiro Tomic	Democracia Cristiana	824.849	27, 9 %
Total votos válidamente emitidos		2.946.743	

(Fuente: Diario El Mercurio, 1970)

Según la Constitución Política de la República de Chile de 1925, en sus Artículos N° 64 y 65, si ninguno de los candidatos presidenciales obtenía la mayoría absoluta, la elección debía ser realizada por el Congreso Nacional, entre los dos candidatos que obtuvieran las más altas votaciones, en este caso, se enfrentarían nuevamente Salvador Allende y Jorge Alessandri quienes obtuvieron menos de cuarenta mil votos de diferencia.

Art. N° 64.- Las dos ramas del Congreso, reunidas en sesión, cincuenta días después de la votación, con asistencia mayoría del total de sus miembros y bajo la dirección Presidente del Senado, tomarán conocimiento del escrutinio general practicado por el Tribunal Calificador, y procederá proclamar Presidente de la República al ciudadano que hubiere obtenido más de la mitad de los sufragios válidamente emitidos. Si del escrutinio no resultare esa mayoría, el Congreso Pleno, entre los ciudadanos que hubieren obtenido las dos más altas mayoría relativas; pero, si dos o más ciudadanos hubieren obtenido en empate la más alta mayoría relativa, la elección se hará solo entre ellos. Si en el día señalado en este artículo no se reuniere la mayoría total de los miembros del Congreso, la sesión se verificará al día siguiente, con los Diputados y Senadores que asistan.

Art. N° 65.- La elección que corresponda al Congreso Pleno se hará por más de la mitad de los sufragios, en votación secreta. Si verificada la primera votación no resultare esa mayoría absoluta, se votará por segunda vez, y entonces la votación se concretará a las dos personas que en la primera hubieren obtenido mayor número de sufragios, y los votos en blanco se agregarán a la que haya obtenido la más alta mayoría relativa. En caso de empate, se votará por tercera vez al día siguiente, en la misma forma. Si resultare nuevo empate, decidirá en el acto el Presidente del Senado. (Interior, 1925, p. 27 - 28)

La decisión del Congreso Nacional había sido fijada para el día 24 de octubre del mismo año, sin embargo, el día 22 de octubre, los generales Roberto Viaux y Camilo Valenzuela, pagados por la Comisión 40 de Estados Unidos, junto a miembros del Frente Nacionalista Patria y Libertad, secuestran y asesinan al Comandante en Jefe del Ejército René Schneider, con el fin de provocar la intervención de las Fuerzas Armadas y, así, evitar que la sesión del Congreso Nacional, en la que se aprobarían los resultados de las recientes elecciones presidenciales, se efectuara.

En su discurso de Estado de 1971, publicado el 25 de febrero de 1971, el Presidente Nixon anunció: "Nosotros estamos preparados para tener buenas relaciones con el gobierno chileno, que él se prepare para tenerlas con nosotros". Esta declaración pública de la política americana fue seguida por discusiones internas del NSSM durante el ejercicio del 97. A pesar de las declaraciones públicas éstas no aguantaron, después de la toma de posesión de Allende la Comisión 40 aprobó un total de más de siete millones de dólares en apoyo secreto a grupos de oposición en Chile. Ese dinero también financió una intensa campaña de propaganda contra Allende. Del total

autorizado por la Comisión 40, más de seis millones de dólares se gastaron durante la presidencia de Allende y \$84,000 se gastaron poco tiempo después en compromisos anteriores al golpe. La cantidad total gastada como acción encubierta en Chile durante los años 1970-73 fue de \$7 millones aproximadamente, incluyendo proyectos de financiación que no requirieron la aprobación de la Comisión 40. (Estados Unidos, 1975)

Pese al trágico acontecimiento que enlutó a las Fuerzas Armadas, el Congreso Nacional se reunió y ratificó la elección de Salvador Allende Gossens como Presidente de la República por 153 votos sobre 35 obtenidos por Jorge Alessandri Rodríguez, hecho que propició el inicio de un clima de inestabilidad política que, más adelante, se tomaría como excusa para que las Fuerzas Armadas pudiesen llegar al poder.

2.2 El Gobierno de Allende y la Unidad Popular

Con la llegada de Salvador Allende Gossens a la presidencia de Chile el 4 de noviembre de 1970, se inicia en el país un proceso de cambios sociales, económicos y políticos. Como abanderado de la Unidad Popular, Salvador Allende se convirtió en el primer mandatario en intentar transitar al socialismo mediante la vía pacífica.

El Programa de Gobierno de la Unidad Popular contemplaba la construcción de un estado popular con una economía planificada, estatizada, intentando así, nacionalizar gran parte de las empresas que resultaran beneficiosas para la economía del país. Al no contar con la mayoría parlamentaria para llevar a cabo este cometido, el Gobierno utilizó un olvidado, pero vigente decreto dictado por la República Socialista de 1932 presidida por el general en retiro Arturo Puga, lo que le permitió al Estado expropiar aquellas industrias consideradas estratégicas para la economía nacional. Del mismo modo, la administración utilizó mecanismos como

la compra de acciones de industrias y bancos, pudiendo controlar casi el ochenta por ciento de las empresas y un importante número de entidades bancarias.

El proceso de transformación de nuestra economía se inicia con una política destinada a construir un área estatal dominante, formada por las empresas que actualmente posee el Estado más las empresas que se expropien. Como primera medida se nacionalizarán aquellas riquezas básicas que, como la gran minería del cobre, hierro, salitre y otras, están en poder de capitales extranjeros y de los monopolios internos. (Partidos Comunista, Socialista, Radical y Social Demócrata, MAPU, Acción Popular Independiente, 1969, p. 19)

La educación fue un punto de preocupación para el Gobierno de la Unidad Popular, sus esfuerzos se concentraron en impulsar la enseñanza preescolar, básica e industrial para trabajadores, además de ampliarse el acceso a la universidad. El proyecto más emblemático en esta materia fue el denominado Escuela Nacional Unificada (ENU) que consistía en una transformación integral de la educación chilena, considerándose que esta debía ser permanente, democrática, participativa, pluralista y acorde a las necesidades económicas del país, de acuerdo con esto, se elaboró un documento que incluía la creación de mecanismos de participación, la integración de los distintos niveles en un solo sistema y la eliminación de las diferencias entre la enseñanza técnica y humanista. Sin embargo, el proyecto generó resistencias al considerarse que existía el propósito de instaurar una educación ideológica de tipo socialista, por lo que en 1973 se postergó su implementación, al no obtener apoyo de la oposición.

La transformación del sistema educacional no será obra de solo técnicos sino tarea estudiada, discutida, decidida y ejecutada por las organizaciones de maestros, trabajadores, estudiantes y padres y apoderados, dentro de los marcos generales de la planificación nacional. Internamente, el sistema escolar se planificará respetando

los principios de unidad, continuidad, correlación y diversificación de la enseñanza. (Partidos Comunista, Socialista, Radical y Social Demócrata, MAPU, Acción Popular Independiente, 1969, p. 30)

La tarea que enfrentaba el Gobierno de Allende en el ámbito cultural era compleja, y para esto era necesaria una nueva cultura, que se encaminase en la génesis de nuevos sentidos acordes con el sistema político que se quería instaurar. Desde el comienzo la cultura fue prioridad en el gobierno, siendo el medio para proponer una nueva sociedad donde los valores imperantes fueran los del proletariado y no de los burgueses, ahora el actor principal debía ser el pueblo; el desafío consistía más que en proponer, denunciar o criticar, en construir.

Durante el primer año de gobierno de Salvador Allende se realizaron una serie de importantes actividades culturales, las que fueron organizadas por el Departamento de Cultura, que estaba encargado de promover el desarrollo nacional de la cultura, intentando producir un acercamiento masivo a las manifestaciones artísticas.

El Departamento de Cultura de la Presidencia, dirigido por Waldo Atías, organizó en el verano de 1971 "El Tren de la Cultura". Fue una caravana compuesta por artistas, poetas y folkloristas que recorrió más de mil quinientos kilómetros del país presentando sus creaciones a numerosos poblados que no tenían acceso a estas formas de expresión. La idea era incorporar a la masa, haciéndola partícipe del proceso revolucionario incipiente. La mejor herramienta para esto era, nuevamente, la música. En la gira, el peso lo llevaron conjuntos como Quilapayún, Inti Illimani, los hermanos Isabel y Ángel Parra, y varios más. (Albornoz, y otros, 2005, p. 152)

A su vez, la Consejería Nacional de Desarrollo Social, a través de su Departamento de Comunicaciones, disponía de instructores encargados de

dirigirse a distintos lugares del país enseñando al pueblo la forma para conquistar con sus propios instrumentos culturales y sociales, para no ser vencidos por la influencia de medios de comunicación de la poderosa burguesía.

En julio de 1971 mediante un convenio entre el Instituto de Desarrollo Agropecuario y la Confederación Ránquil, se creó una serie de centros culturales campesinos en todas las zonas rurales del país, donde había encargados para realizar distintos cursos fomentando la cultura y libre expresión en ellos, mediante diferentes ramas artísticas como el teatro, folklore, títeres, pintura mural y periodismo popular.

Más allá de una política gubernamental coherente, sistemática o efectiva eran las iniciativas particulares, tanto a nivel institucional como individual o grupal, las que conseguían aportar eventos, muestras, proposiciones de una nueva cultura. Y ello en la más amplia gama de campos posibles. (Albornoz, y otros, 2005, p. 153)

Un aspecto cultural que se destacó en el Gobierno de Allende fueron las diversas propuestas musicales como la “Nueva Canción Chilena”, si bien esta había nacido en la década de los ‘60, acompañó tanto la campaña como el Gobierno de la Unidad Popular en su totalidad, siendo el resultado de inquietudes políticas y culturales que terminaron construyendo la administración.

Al mismo tiempo, la música foránea tenía importante presencia en los medios de comunicación, razón por la cual la “Nueva Canción Chilena” resultaba una alternativa viable que el país necesitaba en el proceso de transición al socialismo de la administración imperante. Fue así como el 20 y 21 de noviembre de 1971 se realizó el Tercer Festival de la Nueva Canción Chilena, auspiciado por el Departamento de Cultura de la Presidencia.

El Festival fue particularmente relevante, pues provocó una serie de cuestionamientos acerca de la labor que debía realizar el canto popular y la necesidad de adecuarse a los nuevos tiempos en vista del avance de la historia. (Albornoz, y otros, 2005, p. 158)

Si bien nunca se definió con claridad una política cultural, se realizaron acciones tales como la compra de la empresa editorial Zig- Zag, que estaba pasando por una deficiente situación económica, manifestada en las malas condiciones laborales de sus trabajadores. El 12 de febrero de 1971, se firmó el documento de estatización, entre el Gobierno, representado por el Ministro de economía y comercio, Pedro Vuskovic, y el Director del Instituto de economía de la Universidad de Chile, Jorge Arrate; y la empresa editora Zig-Zag, representada por su Presidente, Sergio Mujica Lois, de esta manera, se origina oficialmente la Editorial Nacional Quimantú que en mapudungun significa “sol para todos”.

En aquella ocasión, en el discurso publicado por el Diario La Nación, Salvador Allende (1971) mencionó: “desde nuestro punto de vista, el paso que hemos dado significa el inicio de una nueva etapa en la difusión de la cultura en nuestro país. La nueva editorial del Estado contribuirá eficazmente a la tarea de proveer a los estudiantes chilenos de sus textos de estudio, de promover la literatura nuestra y de permitir que el libro sea un bien que esté al alcance de todos los chilenos...”.

El nacimiento de la Editorial Nacional Quimantú fue uno de los proyectos más ambiciosos logrados por el Gobierno de la Unidad Popular, puesto que, consistía en la creación de una editorial, con recursos estatales, que permitiera la adquisición de obras literarias a un valor que estuviese al alcance de toda la población, situación que anteriormente no ocurría en el país.

La primera iniciativa de Quimantú fue hacer que la gente leyera, motivando la lectura popular como nunca antes se había hecho. Esto no se llevó a cabo tan

solo con la comodidad de uso y la fácil adquisición de los libros, sino que también influyó el gran equipo de vendedores y propagandistas que fueron contratados para llevar las colecciones de Quimantú hasta el último rincón donde fuera posible llegar. Sus primeras ediciones no diferían de los libros comunes y corrientes hasta que comenzó a originar sus famosas producciones de pequeños libros a bajo precio, los que llenaron instantáneamente las casas y los bolsillos del pueblo de Chile.

El libro de bolsillo, soporte principal de esta nueva cultura editorial masiva y popular, se transformaba en uno de los principales símbolos del acceso generalizado a la cultura formulado e incentivado por la Unidad Popular. La idea de cambiar el concepto de libros y cultura: que había que combatir las librerías cerradas a la hora que se sale del trabajo, los altos precios de los libros, los bajos tirajes, el poco conocimiento de los valores literarios nacionales y –lo más esencial- el concepto de libro como mercancía, se estaba cumpliendo. (Albornoz, y otros, 2005, p. 156)

Para la enseñanza directa, la Quimantú creó las ediciones de **“Cuadernos de educación popular”** y **“Clásicos del pensamiento social”**. A su vez, para el entrenamiento la editorial produjo historietas como *“El espía 13”*, además de revistas dirigidas a diferentes tipos de lectores, habían revistas para niños, como *“Cabrochico”*, en la que participó el controvertido poeta Rodrigo Lira; la exitosa revista *“Paloma”* dirigida al público femenino, la revista juvenil *“Onda”*, la revista deportiva *“Revista Estadio”*; las que tenían que ver con la realidad nacional como la revista *“Ahora”* y *“Mayoría”*, la revista *“La Firme”* que tenía como prioridad mostrar a la población los valores y objetivos del Gobierno, *“La Rueda”* era la revista cultural por excelencia.

Quimantú se encargó de editar clásicos universales como **“El gigante egoísta”** de Oscar Wilde, y una serie de novelas donde la temática era el conflicto

de denuncia social. Varios escritores chilenos mostraban los problemas contingentes mediante sus obras, como por ejemplo Guillermo Atías en su obra **“Y corría el billete”** que relataba el drama de los trabajadores de empresas estatales afectadas por los intereses de privados.

Debido al auge de la producción de libros, los quioscos y librerías de barrios se llenaron de ediciones que se vendían por montón. Es así como se empieza a integrar la venta del libro en lugares reservados para la comercialización exclusiva de diarios, incluso se realizaban promociones, regalando un libro por la compra del diario. La locomoción pública se veía colapsada de gente que leía las pequeñas ediciones de la Quimantú, fenómeno inédito reflejo del eficaz fomento por el que pasaba la lectura, nunca antes visto en la historia de Chile.

La editorial comenzó a crear series coleccionables, la primera de ellas fue **“Quimantú para todos”**, que comenzó en octubre de 1971 con el libro **“La sangre y la esperanza”**, de Nicomedes Guzmán, siguiendo con famosas novelas nacionales e internacionales y narradores de carácter más bien ideológico, como Gorki, Gogol o Lavretski. En el tercer número de la colección, correspondiente a **“El Chilote Otey”** de Francisco Coloane, se señala la intención de esta serie de Quimantú en los siguientes términos:

Esta colección nace dirigida a satisfacer una amplia necesidad cultural: la de ofrecer lo mejor de la literatura chilena, latinoamericana y universal de todos las épocas a precios al alcance de nuestro pueblo, abriéndole así una ancha ventana hacia la vida. (Coloane, 1971, p. 224)

La colección **“Quimantú para todos”** incluye a autores como Manuel Rojas, Pablo Neruda, Guillermo Atías y Alberto Blest Gana. La popularidad de esta colección llegó a ser tal, que sus publicaciones rondaron siempre entre los 30 mil y 70 mil ejemplares por número.

El nuevo estado procurará la incorporación de las masas a la actividad intelectual y artística, tanto a través de un sistema educacional radicalmente transformado, como a través del establecimiento de un sistema nacional de cultura popular. Una extensa red de Centros Locales de Cultura Popular impulsará la organización de las masas para ejercer su derecho a la cultura. El sistema de cultura popular estimulará la creación artística y literaria y multiplicará los canales de relación entre artistas o escritores con un público infinitamente más vasto que el actual. (Partidos Comunista, 1969, p. 28)

En este aspecto, la producción artística, la diversidad y la libertad creativa resultarían claves para el desarrollo de una cultura popular a nivel nacional, características que el teatro, comienza a adoptar para surgir, desarrollarse y llegar a su apogeo máximo durante el entrante gobierno de la Unidad Popular.

2.3 El apogeo del teatro en el Gobierno de la Unidad Popular

El triunfo de la Unidad Popular en 1970, repercute en el teatro en cuanto a la posibilidad de renovación y recambio en lo que a la audiencia se refiere, es decir, la búsqueda de un público popular, sentimiento que ya se manifiesta en la creación artística vigente en años anteriores. Asimismo, la temática insinúa un compromiso con la realidad.

El teatro chileno ha mostrado una dimensión diferente en la temporada que finaliza. Lo que tímidamente se insinuó en períodos anteriores, hoy se ha transformado en una línea directriz preponderante. Tal es el compromiso de la escena chilena con los problemas sociales, con la lucha por los cambios estructurales, con planteamientos revolucionarios. Puede afirmarse, sin error, que 1969

ha marcado el inicio de un profundo enlace entre el planteamiento ideológico transformador y la creación artística. (Elizondo, 1981, p.1)

En Santiago, a principios de 1970, el teatro de circuito comercial estaba integrado por unas diez compañías que funcionaban en pequeñas salas, por lo tanto llegaban a un público restringido. En los primeros tres años de la década, con la llegada de Salvador Allende y la Unidad Popular a la presidencia de Chile, el teatro vivía un ambiente creativo en alza, esto se podía evidenciar con una variada cartelera, tanto en cantidad como calidad de los espectáculos contemporáneos, chilenos y extranjeros, piezas clásicas y otros títulos más rupturistas, político-contingentes o costumbristas.

El número de compañías teatrales se incrementó considerablemente, entre ellas destacan ICTUS, Compañía de los cuatro, El túnel y El Aleph. Junto a estas, destacaban con brillo propio nuevos conjuntos de teatro aficionado formados por estudiantes, trabajadores, pobladores, intelectuales; cuyo objetivo principal era el de expresar su propia visión de mundo con un lenguaje nuevo y directo, incrementando así la escena teatral de todo el país.

En el mes de junio de 1971 se realiza una convención, que contaba con la participación de estudiantes y profesores de las escuelas de teatro como la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, el Aleph, ICTUS, entre otras, entidades que discuten planes de estudio y actividades en la docencia, extensión, investigación y campo ocupacional de dichas escuelas. Entre los resultados prácticos de tal convención nace el acuerdo de trabajar en terreno, ir a las poblaciones, fábricas, asentamientos, empaparse de esa realidad y expresarla en el lenguaje teatral. De acuerdo con esto, la primera obra fue "Para la victoria final" (1972) de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, que muestra las tomas de terrenos, la lucha de los pobladores y los problemas humanos de convivencia.

En el plano práctico, un curso de actuación elige la fábrica de conservas “Nieto Hermanos” para elaborar un texto dramático. Recrean, en cuatro cuadros, una realidad de arbitrariedades e injusticias, producto de conversaciones y convivencia con los obreros. El primer año de instrucción teatral se instala en el Campamento Siete Canchas de Ñuñoa. En ese momento, las canchas estaban ocupadas por pobladores en viviendas de emergencia. En febrero de 1973, la Corporación del Ministerio de Vivienda y Urbanismo (CORMU) comenzaría la construcción de departamentos y lugares comunitarios, escuelas, teatros, locales para reunión, jardín y guardería infantiles.

Durante más de un mes, los veinte estudiantes, envueltos en el proyecto, trabajaron durante horario nocturno con niños, jóvenes y adultos en espectáculos que mostraron como característica unitaria, el rechazo a posiciones reaccionarias. Los temas presentados en estas breves obras: una versión moderna y humanizada del cuento Caperucita roja de Charles Perrault, despojada de la violencia tradicional, actuada por pequeños de cuatro, cinco y seis años; una sátira de los burócratas; ridiculización del mercantilismo funerario; la falta de habitaciones para arrendar; la necesidad de ocupar terrenos, como sucediera en el mismo lugar. El interés de los pobladores movió a los alumnos a continuar el proyecto todo el verano, y seguir durante el año 1973, formando grupos estables en el campamento.

Los alumnos del departamento de teatro, acordaron trabajar en campamentos, balnearios populares, poblaciones, durante sus vacaciones de verano con las obras y creaciones presentadas como exámenes de fin de curso, en los distintos niveles en la enseñanza de actuación. Los planes para el resto del año consultaban una intensa actividad de enfrentamiento con la realidad vivida en el país, para traducirla en nuevas obras y espectáculos, con la colaboración de autores teatrales. Este teatro de acercamiento comunitario, popular, contingente, como quiera denominársele, estuvo determinado en gran medida por el teatro profesional; tanto es así, que el teatro aficionado de las últimas décadas nace al

amparo de los cursos teatrales de temporada que realizaban las Universidades en diferentes provincias del país.

El desarrollo del teatro aficionado entre los años 1970 y 1973, tuvo como antecedente la actividad teatral de las distintas universidades y de la Central Unitaria de Trabajadores de Chile (CUT), ya que en 1966 se había creado el Teatro de la CUT que debutó con la obra “Santa María” de Elizaldo Rojas, pieza inspirada en la masacre de trabajadores mineros y sus familias, ocurrida en 1907, en la Escuela Santa María de Iquique.

La Universidad Católica, en el año 1970 organizó el 1er Festival de Teatro Universitario-Obrero, donde reunió a veintiuna compañías de todo el país. Ese mismo año, durante la realización del 1er Seminario sobre Teatro Aficionado se afirmaba que esta corriente escénica estaba más cercana a una identificación con el pueblo, pues poseía un carácter popular, que se identificaba con los problemas e inquietudes de la comunidad y sus luchas sociales, de un nivel artístico digno y estaba junto a los sectores populares. Otros puntos importantes mencionados en este encuentro se referían a su capacidad formativa, exaltando los valores humanos y sociales del pueblo, las obras debían ser de entretenimiento o de fácil comprensión para un público no acostumbrado al fenómeno teatral; y que en su fondo y forma tengan características de creatividad y motiven a la toma de conciencia del público preparado.

Por esta razón, no fue extraño que en 1970 se fundara la Asociación Nacional de Teatro Aficionado Chileno (Antach) que, a fines de noviembre de 1972, ya agrupaba a 820 compañías, las cuales crecían en poblaciones, colegios e industrias. También, la CUT dio un paso importante, pues, en 1970 lanzó el Teatro Nuevo Popular, cuyo objetivo era el de posicionar a los trabajadores como protagonistas de la creación escénica, con obras conectadas con los problemas y las luchas sociales del pueblo. Estos antecedentes fueron fundamentales para la

creación de la Federación del Nuevo Teatro, que acogió a las compañías que se conectaban con la necesidad de un rol activo en el proceso político.

El teatro fue más a la gente. En los marcos del convenio CUT-UTE, el Teatro Nuevo Popular realizó un total de 37 funciones en una gira por las tres regiones más septentrionales del país, para luego llevar el arte escénico a los Centros de Reforma Agraria, Asentamientos e industrias de la región Metropolitana. (Lepes, 2003, p. 31)

Durante los años setenta, se abordaron temáticas sociales a través de la puestas en escena de diferentes compañías, con el fin de ser reflejo de los acontecimientos de la época; allí las composiciones estéticas no dan cuenta de expresiones políticas determinadas, sino de una opción temática por el teatro social. Para realizar esta labor se trabajó un teatro con contenido social y bien hecho, compartiendo la reflexión grupal y del público. En esto se muestra una profunda concepción del arte como parte del desarrollo social del país.

El teatro se concebía entonces como una de las artes que debía salir de los claustros para conquistar a nuevos públicos, para dar la oportunidad a la gran masa de asistir a los eventos culturales. El concepto de reflexión, de llegar al pueblo por medio de un teatro social, claramente tiene una tendencia de izquierda. Por ello, la reflexión del teatro social que realizaron las distintas compañías era fundamental. Se buscó luchar por quienes no podían hacerlo: lo pobres. Había que demostrar que su trabajo iba directamente dirigido al pueblo, a buscar justicia social.

2.4 El Golpe de Estado de 1973

La puesta en marcha del Programa de Gobierno del presidente Salvador Allende significó un excesivo gasto para la nación, lo que provocó una baja en la

economía fiscal que terminó causando una gran inflación, y junto con esta, se presentaron diversos problemas de abastecimiento, centralización y sabotajes empresariales, lo que provocó un gran descontento por parte de la oposición.

El Gobierno de la Unidad Popular tuvo que enfrentar distintas oposiciones, como por ejemplo, la del Partido Nacional, e incluso de la Democracia Cristiana, que antes había apoyado su programa de gobierno. También, hubo diferentes gremios como el de médicos, comerciantes, camioneros y mineros del “El Teniente” que estaban en su contra. Por otra parte, el Gobierno de Allende se vio enfrentado a la división de la coalición Unidad Popular en dos sectores: los que querían acelerar el proceso revolucionario y los que querían consolidarlo.

Debido a la crisis económica, social y política en la que se encontraba el país, la oposición tenía todas sus esperanzas en las elecciones parlamentarias que se llevarían a cabo en marzo de 1973, pensando que no se apoyaría a Salvador Allende y que, más de dos tercios de los senadores y diputados, apoyarían para acusarlo constitucionalmente. Sin embargo, los resultados no fueron los esperados, y nuevamente la Unidad Popular triunfó, obteniendo el 43,3% de la votación, lo que consolidó la opción de un golpe de estado por parte de los opositores al gobierno.

En junio de 1973, el alto mando de las Fuerzas Armadas chilenas había perdido la confianza en el Gobierno Popular, fue así como en la mañana del 29 del mismo mes, el Teniente Coronel Roberto Souper lidera el ensayo de golpe de estado, conocido como “Tanquetazo”. Con el fallido intento de derrocar al Gobierno de la Unidad Popular, Salvador Allende comprende que la única manera de seguir con su gobierno sería teniendo un importante apoyo popular, tras la realización de un plebiscito, el cual nunca llegó a desarrollarse, debido a que el 11 de septiembre del mismo año, día en el que el ejército se encontraba concentrado en Santiago para la celebración de las Glorias del Ejército, el Gobierno de Allende fue derrocado por las Fuerzas Armadas al mando del General en Jefe de Ejército Augusto Pinochet.

Toda dictadura que se inicia parte por reivindicar como propia la bandera de la libertad. Ideológicamente los militares que tomaron el poder en septiembre de 1973 no fueron una excepción. Su primer discurso público se puede llamar de restauración democrática y en él son predominantes ideas y valores provenientes de la tradición política chilena, caracterizada por su democratismo y respeto a la institucionalidad y al derecho. (Arriagada, 1998, p. 21)

El Golpe de Estado comenzó a desarrollarse temprano, informado de la sublevación de la Armada, el Presidente de la República se dirigió rápidamente al Palacio de La Moneda, que estaba custodiado por tanquetas de carabineros, los que tras el primer comunicado de la Junta Militar, se fueron retirando del lugar. Cuarenta y cinco minutos más tarde, se iniciaba el ataque al palacio de gobierno por tierra.

Más tarde, el aún presidente, se dirigió al país a través de una cadena de radioemisoras partidarias del gobierno, en esta oportunidad Salvador Allende señalaba su decisión de no abandonar la casa de gobierno, además, agregaba que se mantendría firme en su postura de defender al país.

Al mediodía del 11 de septiembre de 1973 se inició el bombardeo a La Moneda, el que se prolongó durante 15 minutos. Aviones Hawker Hunter de la Fuerza Aérea de Chile, luego de sobrevolar la sede de gobierno, atacaron con cohetes "rockets", los que destruyeron varias dependencias y provocaron el incendio del edificio. Minutos más tarde, se derrumbaba La Moneda y el Presidente Salvador Allende era encontrado muerto en el salón principal.

Los dos textos que mejor expresan la ideología invocada por el gobierno al asumir el poder son el Bando N° 5 y el Decreto de Ley N° 1 que constituye la Junta Militar. Ellos señalan las razones invocadas

por los militares para arrogarse “el deber moral que la Patria les impone de destituir al gobierno que, aunque inicialmente legítimo, ha caído en la ilegitimidad flagrante”. (Arriagada, 1998, p. 21)

Luego del violento ataque cometido al Palacio de La Moneda con la misión de derrocar al Gobierno de la Unidad Popular, las Fuerzas Armadas entregaban diferentes razones por las que habían llegado a la instancia de tomar el poder por medio de la fuerza, apelando a la libertad de expresión, el respeto, el liberalismo económico, entre otros factores.

Esta ilegitimidad ha sido “demostrada al quebrantar los derechos fundamentales de libertad de expresión, libertad de enseñanza, derecho de reunión, derecho de huelga, derecho de petición, derecho de propiedad y derecho, en general, a una digna y segura subsistencia”. (Arriagada, 1998, p. 21)

Junto con esto, el Gobierno de Salvador Allende fue acusado de transgredir la unidad nacional, de no acatar ni hacer cumplir el derecho, de colocarse al margen de la Constitución en muchas oportunidades, de haber dejado sin efecto las decisiones del Congreso Nacional, de la Contraloría General de la República y el Poder Judicial, y de haber concentrado en el Ejecutivo la mayor cantidad de poder político y económico, en desmedro de actividades nacionales poniendo en peligro todos los derechos y libertades de los habitantes del país.

Respecto a la duración del régimen militar, se dice que las fuerzas armadas y carabinero asumen “el Poder por el sólo lapso en que las circunstancias lo exijan”, y “con el patriótico compromiso de restaurar la chilenidad, la justicia y la institucionalidad quebrantadas”. En ningún caso se plantean como tarea la construcción de un orden político y socioeconómico nuevo. (Arriagada, 1998, p. 22)

Si bien el gobierno precedido por el General Augusto Pinochet mantenía un tono sobrio durante los primeros discursos ideológicos, traduciendo la búsqueda de legalidad del nuevo gobierno en situaciones históricas anteriores, donde los principios habían sido los de libertad, democracia, respeto a la ley y la Constitución, defensa de las conquistas políticas, económicas y sociales de la población.

De acuerdo con lo anterior, el cientista político Genaro Arriagada (1998) comenta: "...esta moderación verbal de los primeros días corría paralela a una sucesión de muertes, asesinatos, desapariciones de personas; en general, una represión de un grado de violencia que conmovía al mundo entero".

La nueva administración se caracterizó por seguir un modelo autoritario para gobernar, establecido sobre los principios emanados de la extrema derecha como el anticomunismo. Tras la llegada del gobierno militar al poder, Chile experimentó una fuerte y notoria transformación que vio principalmente afectadas la economía, la política, la sociedad y la cultura.

En el ámbito político, las primeras medidas apuntaron a restringir las libertades públicas y los derechos políticos con acciones tales como el cierre del Congreso Nacional en septiembre de 1973, se declararon ilegales a los partidos políticos de izquierda y todas las organizaciones populares a nivel municipal, provincial y nacional; se suspendieron temporalmente los partidos políticos de centro y derecha, y se designó arbitrariamente a las nuevas autoridades que antes eran elegidas por votación popular.

En cuanto a lo económico, hubo un cambio radical en el papel del estado: de un rol productor e interventor a uno de tipo subsidiario, lo que reorganizó la economía en base de un modelo llamado Neoliberal o de libre mercado, esto conllevó la privatización de empresas estatales; se disminuyó el gasto del Estado en salud, educación y vivienda. Chile abrió su economía la exterior y estimuló la importación y la exportación.

En la economía, el régimen chileno impulsó, en sus inicios, una política monetarista ortodoxa, inspirada en las ideas de Milton Friedman que lo llevó a ser pionero de un conjunto de políticas económicas, cuya puesta en marcha e implementación atrajo la atención de la comunidad de los negocios y la prensa económica internacional. (Arriagada, 1998, p. 12 -13)

El cambio social, significó el aumento sostenido de la desigualdad de ingreso, junto con un incremento en la precariedad laboral de los sectores asalariados; además de la búsqueda y detención los simpatizantes y militantes de la Unidad Popular y representantes de la CUT; y la instauración de Estado de sitio y toque de queda nocturno permanente vio coartada la libertad de las personas a transitar por las calles.

1.- Para el sábado 15 y domingo 16 de septiembre de 1973 el toque de queda será a partir de las 17.00 horas del día sábado 15 de septiembre y hasta el lunes 17 de septiembre de 1973, a las 06.00 horas. (Gordon, 1973)

La cultura, que también se vio afectada por la llegada del Régimen Militar, estuvo marcada por dos etapas: los años 70's con los exilios y los años 80's caracterizados por la censura. Puesto que el Gobierno Militar tenía una apreciación diferente a lo que se conocía por cultura en la Unidad Popular, se aceptaba aquello que no generara conflictos, por lo que se intentó implantar en la sociedad expresiones culturales de índole tradicional y aceptada por el mundo.


Las universidades, Católica y de Chile, fueron irrumpidas e intervenidas, ya que las autoridades consideraban que estas impartían carreras que no se requerían en la sociedad, se necesitaba gente que trabajara no que pensara por los

demás; los medios de comunicación fueron reprimidos, donde la línea editorial debía ser acorde a lo que el gobierno les pedía.

En efecto, fueron ministros y subsecretarios, embajadores, intendentes y gobernadores, e incluso rectores de las universidades, excediendo esta participación castrense, tanto en magnitud como en profundidad, a la que hubo en los otros casos de nuevo autoritarismo en América Latina. (Hunneus, 2000, p. 175)

Con la llegada de las Fuerzas Armadas al poder, la política y la economía nacional sufrieron bruscos cambios, viéndose fuertemente afectadas, esto se reflejó con el cierre temporal del Congreso Nacional y en la privatización de aquellas empresas que antes pertenecían al Estado, lo que conllevó una serie de despidos masivos provocando así un desequilibrio social; sumado a esto, la tranquilidad y libertad de las personas fue irrumpida con la salida de los militares a las calles, la instauración del llamado “Toque de queda”, la persecución, detención, desaparición y/o muerte de los partidarios de la Unidad Popular, creándose un clima de incertidumbre y miedo respecto a lo que podía ocurrir.

Grandes íconos de la cultura, música, literatura y dramaturgia popular se vieron afectados por la Dictadura Militar, muchos de ellos fueron exiliados; otros detenidos, la gran mayoría torturados y, posteriormente asesinados, como es el caso emblemático del actor y cantautor Víctor Jara. Dado estas circunstancias, se dio lugar al denominado “apagón cultural”, el cual restringía la expresión de los artistas chilenos, reprimiendo cualquiera de las manifestaciones culturales que cuestionaban al nuevo sistema de gobierno, siendo considerados contrarios a la línea oficial, entre ellas, el teatro, el que sufrió un fuerte impacto, puesto que por casi un año no existió actividad teatral.



**CAPÍTULO III:
CULTURA Y TEATRO CHILENO DURANTE EL RÉGIMEN
MILITAR: ¿CÓMO SOBREVIVIERON AL “APAGÓN
CULTURAL”?**

El capítulo dos de la presente investigación tiene como objetivo determinar de qué manera el teatro chileno asume, responde y es capaz de superar la censura y represión instaurada por el Gobierno Militar, a través de los códigos, nuevas formas discursivas y marcas textuales utilizadas en la dramaturgia nacional, de esta manera, resulta necesario retomar algunas temáticas abordadas en el capítulo anterior y hacer un análisis respecto al abrupto cambio que sufre la cultura chilena. Tras violenta la llegada de la administración encabezada por Augusto Pinochet ocurren en el país hechos memorables como el cierre de la Editorial Quimantú, la quema de libros, la persecución de intelectuales, encarcelamiento y ajusticiamiento de grandes expositores de la cultura nacional, entre otros, que servirán de ejemplos para mostrar cómo estos actos inquietan a la dramaturgia nacional otorgándole un nuevo carácter.

Junto con esto, se hará mención respecto a las diferentes intervenciones realizadas a las universidades del país por parte de los militares que afectó directamente a las carreras y escuelas de teatro de dichas instituciones, pues se quitó el apoyo económico que se les entregaba, comenzaron las persecuciones a profesores, alumnos, intelectuales, actores y dramaturgos que formaban parte de los proyectos teatrales universitarios.

Otro punto importante dentro del capítulo es la dramaturgia, para hablar de ello se caracterizará el contexto en el que la actividad teatral y la creación literaria deben sobrevivir durante el Régimen Militar, las restricciones en cuanto a la representación de las obras, las dificultades que existían para escribir, los cambios en las temáticas abordadas, el miedo que se comenzó a imponer en el ambiente cultural del país.

De esta manera, el presente capítulo, al igual que el anterior, estará dividido en subtemas que ayudarán en la comprensión de la investigación; el primer subtema abordará el quiebre experimentado por la cultura una vez instaurado el Régimen Militar, en el segundo se evidencian los diferentes cambios que sufre el teatro y la dramaturgia nacional durante el Gobierno Militar de Augusto Pinochet, finalmente, el tercer subtema se refiere a cómo la dramaturgia es capaz de sobrevivir a la represión ejercida por la dictadura a través de un nuevo lenguaje, códigos y marcas textuales.

3.1 La cultura nacional tras el Golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973

El considerable desarrollo cultural que tuvo Chile durante el Gobierno de la Unidad Popular sufrió un desmedido impacto desde el Golpe de Estado de 1973, las artes vivieron una fuerte presión por parte de las autoridades que no deseaban que la población chilena siguiera alimentando su mente con ideas marxistas que sólo traían problemas al país.

El Régimen Militar tenía una apreciación diferente en lo referente a cultura: se aceptaba aquello que no generara conflictos, debido a esto se trató de implantar en la sociedad expresiones culturales de índole tradicional con especial énfasis en destacar los valores patrios, conocidas y aceptadas por la mentalidad ideológica, dejando de lado aquellos espectáculos que pudieran invitar a los chilenos a formar consciencia sobre lo que pasaba en esos momentos en el país. Así, comienza en el Chile un periodo conocido como “Apagón Cultural”, que se refiere a la considerable

disminución de las publicaciones y producciones nacionales, la falta de público que asistía al teatro; en general, a una aparente apatía y falta de interés por la cultura propia.

Junto con ello, en el área de las artes y la cultura, este periodo ha sido considerado como un “apagón”, debido a la baja en la creación, producción y circulación de bienes culturales en el interior del país a partir de 1973. (Donoso, 2013, p. 105)

Este “Apagón Cultural” comienza a desarrollarse una vez instaurado el Gobierno Militar en el país, y se prolonga hasta aproximadamente finales de la década del '70 y principios de los '80. Durante este tiempo, nadie que estuviera en Chile podía cuestionar el nuevo sistema de administración, y si así sucedía, el mismo régimen sería quien restringiría, a través de la represión y censura, las manifestaciones culturales de los artistas nacionales.

Retomando lo anterior, dos conceptos que se hacen latentes durante este periodo: censura y represión; términos que resulta necesario precisar para continuar con la investigación. Represión es definida por la RAE como “contener, detener o castigar, por lo general desde el poder y con el uso de la violencia, actuaciones políticas o sociales”; en el caso de censura la RAE precisa “corregir o reprobar algo o a alguien”.

La cultura nacional sufre un quiebre innegable, debido a que sus mayores exponentes comienzan a ser perseguidos, encarcelados, torturados, asesinados y gran parte exiliados, dado que representaban ideas contrarias a lo oficialmente establecido en el periodo. A su vez, en términos políticos y económicos, el desarrollo cultural se vio estancado debido al poco apoyo monetario entregado por el nuevo mandato, en comparación al aportado en tiempos pasados por el Gobierno de la Unidad Popular.

Con el Golpe Militar del 11 de septiembre se inicia en el país un proceso de “limpieza” que pretendía eliminar todo signo de marxismo instaurado por la Unidad Popular, con el fin de que nada hiciera recordar las tendencias o ideales del régimen destituido, pues esto generaría que los ciudadanos tuvieran opinión dentro del país, lo que era amenazante para el nuevo gobierno, pues la libre expresión no permitiría cumplir el objetivo de conservar un gobierno autoritario.

La operación limpieza abarcó un amplio repertorio de medidas y niveles, esto es desde las acciones más extremas, atentados contra la integridad física y el derecho de la vida -muerte, tortura, encarcelamiento, exilio- hasta despidos en oficinas públicas, universidades, quema de libro, limpieza de muros, cortes de barba y pelo, cambio de nombre de calles, villas y escuelas, entre otros. (Errázuriz, 2009, p. 139)

De esta manera, el Gobierno de Augusto Pinochet comienza el proceso de reprobación de cualquier acción que representara el pensamiento izquierdista, partiendo por la destrucción de obras artísticas y sociales creadas en el Gobierno de Allende, por ejemplo, el mural “El Primer Gol de los Chilenos” que fue tapado por una gruesa capa de pintura, otro caso emblemático de esto es la quema masiva de libros ocurrida tras el allanamiento de las Torres San Borja el 23 de septiembre de 1973, generando una significativa censura a la literatura y medios de comunicación, retrocediendo el avance artístico y social alcanzado por la Unidad Popular.

Los militares buscaron erradicar las expresiones político-culturales de izquierda –representadas, entre otros, según se informa en la prensa oficial, por “las brigadas propagandistas que cubrían con leyendas, afiches o cartelones burdos los muros de propiedades y obras públicas” (El Mercurio 1973b, 3). Tal es el caso, por ejemplo, de una serie de murales realizados en el Río Mapocho en 1972, que

cubrían unos doscientos metros con la narración de la “historia del Movimiento Obrero Chileno y la del Partido Comunista, en cuya creación participaron artistas como Pedro Millar, Luz Donoso, Hernán Meschi, José Balmes, Gracias Barrios y estudiantes de la Escuela de Artes de la Universidad de Chile (El Mercurio 1973c, 3). Esta obra fue cubierta a mano de pintura gris a poco tiempo del golpe militar del 1973. (Errázuriz, 2009, p. 141)

Una vez derrocado el Gobierno de Salvador Allende, se vivieron importantes cambios culturales que generaron un desequilibrio en el país, causados por la transformación social que provocó el Gobierno de Pinochet al instaurar medidas que obligaron a las personas a reprimir su ideología y acciones, coartando la libertad de expresión. Los ciudadanos, especialmente los artistas, vieron estancados los logros alcanzados durante el periodo anterior, por lo que se vieron en la necesidad de salvar la cultura chilena, que estaba siendo amenazada por el Régimen Militar.

La música, la poesía, el teatro, y las revistas, entre otras formas de expresión libre, siendo métodos poderosos de comunicación bajo el gobierno de Allende, fueron prohibidos inmediatamente. Debido al hecho que cada expresión artística fue considerada una amenaza al régimen, cada símbolo del gobierno de Allende y su producción cultural fue silenciada físicamente, y el peligro de actividad cultural les hizo a muchos creer que había un “apagón cultural” en Chile por los siguientes 17 años. Muchos fueron matados, otros muchos fueron exiliados, y aún otros muchos se conformaron a la nueva sociedad de sumisión; pero los que no se conformaron hicieron saber su presencia y representaron el esfuerzo de la lucha del pueblo chileno por la democracia a lo largo de la dictadura. (Chapleau, 2003, p. 63 - 64)

Como se mencionó en el capítulo anterior, el auge de la lectura vivido durante el Gobierno de Allende, tras la creación de la Editorial Nacional Quimantú, produjo un cambio cultural que permitió una valoración positiva del libro, favoreciendo la lectura masiva y haciendo más accesible la cultura al pueblo, sin embargo, tras la llegada de la dictadura al poder la Editorial Quimantú fue allanada y, posteriormente, cerrada por las autoridades, con el objetivo de seguir eliminando cada signo o rastro del gobierno anterior y, así, poder restringir la libertad de expresión de los artistas y limitar sus acciones. Al año siguiente, el Régimen Militar rebautizó la editorial con el nombre Editora Nacional Gabriela Mistral, la que fue cerrada diez años más tarde a causa de problemas económicos.

Quimantú entra también en la sombra el 11 de septiembre de 1973: puesta bajo control del general de aviación Diego Barros Ortiz, cambia de nombre y pasa a llamarse en adelante “Empresa Editorial Nacional Gabriela Mistral” y está forzada a reorientar su política editorial cuando sus dirigentes están forzados a dejar la empresa, hasta a exiliarse en el extranjero. Algunos libros que se encontraban en la bodega de Quimantú están quemados durante un auto de fe público el 12 de septiembre y algunos miembros del personal se encuentran hoy día “desaparecidos”: entre otros, Guillermo Gálvez, director de la revista “Hechos Mundiales” quien fue arrestado el 28 de julio de 1979, Diana Aron, periodista de la revista “Onda” y arrestada el 18 de noviembre de 1974, Eduardo Mujica Maturana, corrector de pruebas y desaparecido desde el 29 de abril de 1976. Hasta algunos pagaron con su vida su pertenencia a Quimantú, como testimonia el asesinato de Arturo San Martín, líder sindical, el 12 de septiembre de 1973. (Bergot, 2004, p. 23)

Con las represiones impuestas durante el Régimen Militar, comienza un periodo de “apagón cultural”, el cual consistía en la detención total de la cultura, sin embargo, esto no se logró del todo, pues hubo personas que no aceptaron la

censura establecida por Pinochet e hicieron notar su presencia, a través de la lucha secreta por la democracia, revelando las verdades que se escondían en la dictadura e incluso arriesgando su vida por mantener viva la cultura, siendo muchos de ellos exiliados, pero todos contribuyendo con sus obras para conservar la cultura del país.

...bajo la censura algunos autores circularon hojas de poesía, trípticos, periódicos y libros escritos por los exiliados en el extranjero sin permiso de nadie a través de peñas, bares estudiantiles, teatros, y ferias de artesanía con riesgos de muerte y abuso, y solamente beneficios de la difusión de su palabra. De hecho, según cada artista chileno, el peligro no paró a los artistas verdaderos. (Chapleau, 2003, p. 46)

Los artistas que permanecieron en Chile y los exiliados, buscaron la forma de expresar sus trabajos de manera de pasar desapercibidos por el Gobierno Militar, de esta manera, comienzan a utilizar diferentes técnicas para sobrevivir a la censura impuesta en el país, adaptándose a la nueva situación que debían enfrentar por querer continuar con la cultura que había tenido un importante desarrollo en el Gobierno de Allende. Ahora debían ser más creativos y manejar un lenguaje simbólico que representara sus pensamientos de manera implícita para no ser descubiertos por los militares.

La creatividad chilena creció porque los autores tuvieron que evitar la censura – escribieron mucho sobre sus experiencias y develaron una luz sobre la literatura de resistencia, de memoria, y de reflexiones del pasado... tuvimos que cuidar la palabra y buscar otras formas de expresión a través de muchas alegorías y metáforas, aunque eso constituyó un reto para casi todos los chilenos. (Chapleau, 2003, p. 46)

La música también fue intervenida por la censura, como todas las demás formas de expresión, debió buscar la manera de poder sobrevivir a la Dictadura Militar. La Nueva Canción Chilena al ser censurada provocó que los cantantes que deseaban mantener la cultura nacional se fueran a vivir al extranjero o debían atenerse a las consecuencias que traía no cumplir con las normas del nuevo gobierno, respecto al tema la musicóloga Laura Jordán (2009), menciona “entre las transformaciones ‘legales’, probablemente la más conocida sea la presunta prohibición de la “música andina””.

La sociedad tenía la necesidad de expresar su disconformidad con la dictadura impuesta en Chile, por lo que se creó una cultura popular que se dedicaba a crear nuevas formas de expresión para relatar lo que estaba aconteciendo en el país, pese a estar prohibido cualquier pensamiento en contra del gobierno dictatorial o hacer notar el recuerdo de la Unidad Popular.

La cultura popular llegó a ser más compleja, inventiva y creadora. Por ejemplo, un movimiento artístico empezó a organizarse cuando las mujeres de las familias de los que habían desaparecido usaron sus habilidades domésticas para expresar mensajes políticos. Crearon colchas de retazos que llamaban arpilleras que ilustraban las realidades bajo la dictadura con imágenes brillantes que contaban historias y consignas como “Pan, Libertad, Justicia” o “¿Dónde están?”. (Chapleau, 2003, p. 67)

Desde el comienzo de los acontecimientos de septiembre de 1973, otro aspecto social que se vio afectado fue la educación superior, pues a los pocos días de acontecido el Golpe Militar, las instituciones educacionales fueron intervenidas militarmente, es decir, comenzó un proceso de depuración de docentes, administrativos y estudiantes por razones políticas, se eliminaron departamentos administrativos universitarios, especialmente del área de las ciencias sociales y

humanistas, además, se prescindió de las organizaciones estudiantiles representativas.

La ocupación militar de las universidades, que se pone en marcha cuando aún no se desvanecía el olor de la pólvora, es desde ya un indicio inequívoco de la actitud de ese gobierno que usurpa el poder en septiembre del 73 con respecto a lo que sus representantes no tardarían en calificar de cultura obsoleta. (Rojo, 1985, p. 40)

Por su parte, el Consejo de Rectores manifestó su preocupación por el futuro de las distintas universidades, estos se comprometían a efectuar la erradicación de toda actividad política dentro de las instituciones a cambio de que las universidades quedasen fuera de toda injerencia militar, sin embargo, la respuesta de la Junta Militar fue negativa, pues consideró que al intervenir garantizaba el reencauzar la formación académica que se había desvirtuado por los ideales marxistas. De esta manera, para llevar a cabo su cometido, el primer acuerdo de la Junta Militar fue nombrar rectores-delegados militares que fuesen de su absoluta confianza.

Con el fin de extirpar el llamado “cáncer marxista” de las instituciones superiores, era necesario expulsar a todos los profesores de ideología izquierdista, pues su permanencia podría significar un foco de subversión estudiantil, de la misma manera, los estudiantes cuya presencia significase agitación política correrían la misma suerte, las unidades académicas cuyo propósito era el de divulgar la ideología comunista debían ser cerradas, y aquellas que sin tener una naturaleza propagandista, habían sido copadas por profesores marxistas debían ser reestructuradas completamente.

Las rectorías, los decanatos, las jefaturas de departamento se vieron invadidas de súbito por una espesa nube de generales, coroneles, mayores y capitanes cuya tarea prioritaria fue la detención y expulsión de profesores y alumnos desafectos. En sus delirios anti

marxistas, esas flamantes autoridades dictaminaron que los conflictos de clase no eran más que una superchería de los intelectuales y concluyeron consistentemente que la mejor manera de acabar con ellos era cargarles la mano a los que los habían fantaseado. De ahí su pronta ocupación de los institutos de enseñanza superior, a los que se sindicó como las fuentes mayores, a veces más que los partidos políticos de izquierda, del pensamiento sedicioso. (Rojo, 1985, p.)

La acción de depuración de las diferentes instituciones de educación superior abarcó tres ámbitos: el personal administrativo, la organización académica y los estudiantes; para la ejecución de la primera se utilizaron diversos mecanismos adecuados a las características de cada Universidad.

En cuanto al ámbito administrativo, algunas instituciones, como la Universidad de Chile, hicieron válidos algunos reglamentos que obligaban a aquellos administrativos que habían vulnerado las obligaciones o prohibiciones contenidas en el Estatuto Administrativo a presentarse frente a un fiscal designado que lo acusaba y juzgaba obligándolo a desvincularse de la institución, otra forma utilizada por la universidad fue la simple notificación del cese del contrato.

En lo que atañe al personal del DETUCH, lo primero que se constituyó fue una lista de cuarenta y cinco nombres, todos ellos de individuos a los que se exoneraba por decreto, sin derecho a apelación, y entre quienes podía encontrarse a las figuras más respetables que ocuparan la escena chilena durante este siglo. Pasado ese primer rastrillo, el segundo sobrevino cuando se designó a un “fiscal-investigador”, ante el que se llamó a comparecer a los que no contaban entre los cuarenta y cinco del principio. (Rojo, 1985, p. 40)

En el caso de las Universidades Católicas del país no hubo un proceso establecido de limpieza. El rector-delegado dio cause inmediato a las marginaciones de administrativos, docentes y estudiantes basadas en las “listas negras” confeccionadas por miembros de la misma institución, automáticamente se clausuraron centros, departamentos y programas universitarios. La reubicación significó que algunos administrativos descendieran a grados inferiores.

El proceso de depuración afectó profundamente la institucionalidad académica y los métodos de enseñanza de las distintas universidades. Muchos centros que representaban el desarrollo de las ideas y pensamiento fueron suprimidos, los programas de ciencias sociales fueron limitados por dos razones: la restricción de la presencia del pensamiento marxista y la intención de las autoridades para destinar la mayor cantidad de recursos a carreras de corte científico-tecnológicas, de esta manera se restó importancia a la enseñanza de las ciencias sociales.

La organización estudiantil tampoco se escapó de la purificación: algunos dirigentes estudiantiles fueron destituidos y reemplazados por la autoridad, se prohibieron las elecciones. En otros casos, los centros de alumnos y federaciones estudiantiles fueron disueltos, solo la Federación de Estudiantes de la Universidad Católica (FEUC) siguió funcionando.

Con anterioridad al Golpe de Estado de 1973, las universidades tradicionales fueron testigos de la creación de escuelas de teatro universitario, como por ejemplo el Teatro Experimental de la Universidad de Chile fundado en 1941 y el Teatro de Ensayo de la Pontificia Universidad Católica desarrollado en 1943, asumiendo así un papel central en la difusión teatral.

En la década de los 60', el papel de las universidades en el desarrollo del teatro se extendió al resto del país con el Teatro de la Universidad de Concepción (TUC) y el Teatro de la Universidad de Antofagasta. En paralelo, la Agrupación

Teatral de Valparaíso (ATEVA) logra su consolidación profesional; en Santiago, un tercer teatro universitario se profesionaliza: el TEKNOS de la Universidad Técnica del Estado. Las distintas escuelas de teatro universitario utilizaban repertorios que abordaban temáticas sociales desde una perspectiva crítica y anticapitalista.

En vísperas del golpe de estado de septiembre del 73, su sistema completo abarcaba desde Antofagasta, Teatro de la Universidad del Norte, hasta Valdivia Teatro de la Universidad Austral, pasando por el Teatro de la Universidad de Concepción (TUC) y los tres grandes conjuntos de Santiago, el Departamento de Teatro de la Universidad de Chile (DETUCH), el del Centro de Teatro de la Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica (EAC) y el de la Universidad Técnica del Estado (TEKNOS). (Rojo, 1983, p. 127)

La llegada de la Dictadura Militar al poder significó cambios administrativos importantes en las universidades, las que constituían el motor de la actividad teatral; por ejemplo, el Departamento de Teatro de la Universidad de Chile (DETUCH), sufre una ruptura radical en su tradición histórica, pues la mayoría de sus miembros desaparecen y sus oficinas son saqueadas, en 1975 cambia su nombre por Teatro Nacional Chileno.

La Escuela de Teatro de la Chile se reduce y se mediocriza no sólo por los continuos recortes de su presupuesto, frutos de la política de “autofinanciamiento” que el régimen dispone para todas las universidades del estado (y adviértase que Chile es ese país asombroso en el que se espera ni más ni menos que las universidades se autofinancien totalmente, esto es, que subsistan gracias a la venta de servicios), y por la escandalosa incompetencia del personal que reemplazó al anterior... (Rojo, 1985, p.)

En el caso de la Universidad Católica de Santiago, muchos profesores son exonerados, y la Escuela de las Artes y Comunicación (EAC) es disuelta. Tras algunos años ausente de la actividad teatral, en 1977 se convierte en la Escuela de Teatro UC y su teatro, en el Teatro de la Universidad Católica (TEUC); la actividad docente y de producción teatral mantuvo, dentro de lo posible en el restringido contexto de una universidad intervenida por el Gobierno Militar, el vínculo con sus raíces históricas, su ideario y su proyecto artístico. Con un repertorio presionado, entre 1974 y 1977 la EAC y la Escuela de Teatro UC montó autores clásicos, seleccionando títulos que iluminaran a la sociedad con grandes valores humanitarios, destacando en 1974 “La vida es sueño” de Calderón de la Barca.

Sin embargo, la realidad era bastante más compleja, pues, a partir de la intervención militar, la Escuela de Artes de la Comunicación había tenido que convertirse, primero, en 1974, en la Escuela de Teatro, Cine y Televisión, dirigida por Hugo Miller. Esta Escuela tuvo poco tiempo de duración debido a la peligrosidad política que los militares atribuían a esta entidad de estudios de medios de comunicación. Como se consideraba que podía tener una tendencia hacia la izquierda, el proyecto va desarmándose progresivamente, hasta quedar solo la Escuela de Teatro, dirigida por Eugenio Dittborn. (Morel, 2013, p. 26)

El Gobierno Militar del General Augusto Pinochet obliga el cierre de la mayor parte de los teatros universitarios de regiones, fortaleciendo el centralismo del teatro chileno. Ejemplo de esto fue el cierre del TEKNOS, y el Departamento de Artes Teatrales de la Universidad de Concepción (DATUC) que hasta antes del 11 de septiembre del 73' tenía proyectos de festivales teatrales para trabajadores, estudiantes y teatros independientes, fue acusado de violentista y panfletario lo que lo llevó a su desaparición. El único teatro de regiones que sigue sus labores, pese a sufrir trastornos institucionales, es el de la sede de Antofagasta de la Universidad de Chile.

Segundo: que de todo eso en los tiempos que corren no quedan en pie más que los teatros de la Universidad de Chile y de la Universidad Católica. El resto fue presa de la misma escoba purificadora que después de 1973 barrió las universidades chilenas hasta dejarlas en el estado de raquitismo estupefacto en el que a la fecha se encuentran. (Rojo, 1983, p. 127)

La inminente intervención militar dentro de las universidades tradicionales chilenas tuvo como consecuencia inmediata, la instauración de un poder autoritario subordinado al Gobierno de las Fuerzas Armadas y una depuración masiva en los diversos estamentos en la institucionalidad académica y estudiantil, de esta manera se construye un nuevo modelo de universidad. Junto con la forma de educar, la vida teatral en las instituciones superiores se ven transformadas por los ideales tradicionalistas y neoliberales que instaura el Gobierno Militar con su llegada al poder.

3.2 El teatro chileno bajo el Régimen Militar de Augusto Pinochet

Durante la década de los 60 y los tres primeros años de la década del 70', incluido el periodo de gobierno de la Unidad Popular, la actividad teatral tuvo un vasto perfeccionamiento reflejado en el desarrollo de las distintas escuelas de teatro universitarias como: el TUC, ATEVA, TKNOS, el DETUCH y el EAC; y las compañías teatrales independientes ICTUS, el Túnel y el Aleph; logrando que todo el país fuese parte de este importante fenómeno cultural, cuyo objetivo principal radicaba en expresar el acontecimiento nacional de manera disfrazada a través de un lenguaje nuevo.

Sin embargo, tras el Golpe Militar del 11 de septiembre de 1973, los avances culturales alcanzados por los gobiernos anteriores, en especial por el de Salvador Allende se vieron estancados. Las escuelas de teatro universitarias, que

representaban el motor de la actividad teatral, se vieron directamente afectadas, ya que fueron intervenidas militarmente, y posteriormente, algunas cerradas, mientras que sus docentes, administrativos y estudiantes eran perseguidos, encarcelados y/o torturados por su tendencia política de izquierda; estos acontecimientos provocaron el congelamiento de la actividad teatral por casi un año.

La crisis político-institucional del país por el quiebre del Estado de Compromiso durante la Unidad Popular y la implantación posterior del gobierno militar afectó de manera directa a la producción dramática nacional, la que disminuye ostensiblemente en términos cuantitativos y cualitativos. Mientras en 1972 hubo once obras de estreno de autoría chilena, en 1973 desciende abruptamente a cinco y a siete el 74, llegando a su menor expresión en 1975 con tres. (Hurtado, 2011, p. 286)

Los ideales neoliberales y tradicionalistas de la nueva administración militar no coincidían con los pensamientos marxistas del Gobierno de Salvador Allende, por el contrario, se contraponían completamente. El Régimen Militar no pretendía terminar con la actividad teatral como tal, sólo deseaba eliminar los rastros de la Unidad Popular de la dramaturgia nacional, de esta manera, nace el Teatro Nacional Chileno que representaba obras teatrales cuyas temáticas eran previamente aprobadas por el Departamento de Evaluación y no representar un pensamiento contrario al gobierno, más bien, debían ser clásicos universales que transmitieran un mensaje consiente con la ideología del gobierno.

Igualmente, cambia en forma radical su política de repertorio: de un virtual 100% de montajes de teatro chileno, política sostenida ininterrumpidamente desde 1957, se vuelve hacia un 100% de teatro clásico español y francés: Calderón de la Barca, Lope de Vega y Molière. Con ello no se vulnera el receso político que toda obra reflexiva de dramaturgia chilena pudiese desafiar, a la vez que se

recurre en esos momentos difíciles a la sabiduría, serenidad y altura ética contenida en obras como *La vida es sueño*, montada en 1974, cuyo Segismundo, encarcelado por un miembro de su propia sangre, clama por justicia, por libertad y por la vigencia de valores humanos y cristianos. (Hurtado, Ochsenius, & Vidal, 1982, p. 20)

Tras la llegada del Régimen Militar al poder, la creación y producción teatral desarrollada antes de 1973 fue destruida casi por completo, esto se vio reflejado en la clausura de espectáculos, en las persecuciones que vivió la gente de teatro por el solo hecho de hacer teatro. Los obligaron a exiliarse y los que osaron quedarse en Chile tuvieron tremendas dificultades para poder mantener vivo el quehacer teatral.

...En el retiro o en el semirretiro al que se ven expuestos algunos de los autores de más distinguida trayectoria durante la década del cincuenta y del sesenta, en el destierro o emigración voluntaria de dramaturgos y comediantes (lo de voluntaria depende del grado de tolerancia de cada persona) y en las múltiples dificultades que para proseguir su trabajo tuvieron que arrostrar los que se quedaron en Chile. (Rojo, 1985, p. 28)

Las personas pertenecientes al ámbito teatral y artístico fueron buscadas y hostigadas por su ideología, los militares hacían esto de diferentes maneras, por ejemplo, les impedían desarrollarse profesionalmente, ya que los incluían en las llamadas "listas negras", lo que causaba un deterioro profesional con la imposibilidad de encontrar trabajo, eran permanentemente observados e intimidados, incluso detenidos y desaparecidos. Al respecto Grinor Rojo (1985) menciona "sobre las listas negras, se sabe que circularon desde temprano por las gerencias de las radios y por los canales de televisión prohibiendo terminantemente que se diera trabajo a cualquiera de los individuos que en sus folios se nombraban" (43).

Los actos vandálicos contra el gremio teatral se dieron desde el mismo día de la toma del poder por parte de los militares, con el bombardeo y destrucción de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile. No conformándose los militares con la destrucción del espacio universitario, allanaron las dependencias y detuvieron a sus integrantes que trabajan en las diferentes dependencias de la Escuela de teatro.

La planta docente es reemplazada por profesores “sin antecedentes” o de confianza para las nuevas autoridades, produciéndose sucesivas reestructuraciones y cambios de directiva, sumiendo al plantel en una gran inestabilidad. Los elencos contratados para los montajes profesionales del teatro deben igualmente contar con la sanción política de las autoridades, con lo que se debilita notablemente su competencia artística y la calidad de la docencia. (Hurtado, Ochsenius, & Vidal, 1982, p. 21)

Este es el principio de los actos realizados por el Gobierno Militar a todo aquel que tuviera que ver con el quehacer artístico, sobre todo con el quehacer teatral. Durante la Dictadura Militar, se clausuraron carpas donde se estaban estrenando nuevas obras de teatro, y para asegurarse de que el espectáculo no se llevara a cabo, se quemaron estos lugares y se encarceló a los exponentes por el solo hecho de ejercer su profesión.

En la noche del 11 de enero de 1977, una semana después de debutar *Hojas de Parra*, y cuando se había recibido la visita profusa de inspectores municipales y policiales que objetaban el lugar por motivos sanitarios pero que lo que querían en el fondo era parar las representaciones de una obra que ridiculizaba con éxito más de una estupidez del grotesco fascista, el teatrocarpa del grupo La Feria se consumió entre llamas. Nadie se hizo responsable de este acto

criminal. Los culpables no aparecieron jamás y sobran razones para pensar que tampoco se hizo el más mínimo esfuerzo porque aparecieran. (Rojo, 1985, p. 29)

Las persecuciones personales durante los primeros años de dictadura fueron continuas, numerosos miembros del teatro fueron trasladados a los diferentes campos de concentración que existían en el país, permaneciendo dentro algunos meses hasta dos o tres años, solo por el hecho de haber ejercido su profesión teatral. El Gobierno Militar tenía desconfianza de la interacción con el público que pudiese surgir con la presentación de estas obras de teatro, cuyas temáticas abordadas en las propuestas escénicas podían estar estrechamente relacionadas con el acontecer nacional: la pobreza, la marginalidad, la cesantía, el temor y la censura.

El número de teatristas profesionales exclusivamente, que estaban o que habían estado presos hasta 1975, ascendía, según una cifra que ese mismo año difundió la revista inglesa *Theatre Quarterly*, a más de treinta personas. Ejemplos conspicuos eran los de Marcelo Romo, uno de los más brillantes actores jóvenes del país, Aquiles Sepúlveda, director de escena vitalicio del Teatro de la Chile, Pancho Morales, Iván San Martín, Coca Rudolphy y Hugo Medina. (Rojo, 1985, p. 29)

Existen diferentes testimonios e historias que dejan ver con claridad las injusticias y barbaridades cometidas durante la Dictadura de Augusto Pinochet en relación al teatro, estas evidencian cómo el Régimen Militar temía por la función social que representaba la dramaturgia nacional y cómo actuaba frente a las distintas acciones realizadas por los actores y dramaturgos chilenos durante aquellos años. Un ejemplo de esto es la persecución y el encarcelamiento de los miembros de la compañía de teatro El Aleph, quienes, además vieron censuradas sus obras.

Encarcelados en noviembre de 1974, los miembros de este teatro enteraron dos años de confinamiento, durante los cuales completaron un ciclo penitenciario que cubrió tres campos de concentración, varias sesiones de torturas y el desaparecimiento en las cámaras de suplicio de los militares de uno de sus compañeros, de Juan McCleod. (Rojo, 1985, p. 29)

Tras la detención de El Aleph, el quehacer teatral de la agrupación no se detuvo. El hecho de permanecer dentro de campos de concentración no los hizo bajar los brazos, las torturas no los contuvieron; pese al clima adverso, la compañía comenzó a crear y representar obras de teatro al interior de estos lugares, arriesgándose a las consecuencias que esta acción pudiera traerles.

Después de la detención y el paso obligado por los subterráneos de Villa Grimaldi, la segunda parte de la historia de El Aleph es la de sus montajes en los campos de concentración. (...) Pero primero me interesa que el lector sepa que en todos los campos de concentración por los que pasaron los actores de El Aleph había ya, antes de que ellos llegaran, actividad teatral. (Rojo, Muerte y resurrección del teatro chileno 1973 - 1983, 1985, p. 32)

Las obras montadas por los teatristas en los distintos centros carcelarios eran de difícil comprensión, pues, su finalidad era ocultar cualquier idea política que pudiese hacer actuar a los militares. El quehacer teatral fue importante dentro de estos lugares, llegando a desarrollarse un considerable número de puestas en escena con la representación de diferentes tipos de obras. Tanto hombres como mujeres no se dejaron amedrentar, lo que hizo que pudiera desarrollarse el teatro a pesar de las condiciones impuestas.

La necesidad de aliviar tensiones parece haber sido la expectativa principal de aquellos espectáculos del cautiverio; a ello se añaden fines informativos, educacionales y, en la medida de lo posible, recurriendo a toda clase de encubrimiento y subterfugios, políticos. El número y complejidad de las piezas que se montaron en los campos es por otro lado impresionante. Castro enumera para Tres Álamos cuatro piezas en las barracas de hombres (entre ellas El proceso de Lúculus, de Brecht, y una Antígona) y otras cuatro en las de mujeres (entre ellas, La casa de Bernarda Alba, de García Lorca, y El señor Puntilla y su criado Matti, de Brecht). (Rojo, 1985, p. 32)

Como se mencionó anteriormente, en todos los campos de concentración existentes en el país se llevó a cabo la actividad teatral. Hombres y mujeres que intentaban a realizar estas representaciones teatrales estaban conscientes de que al ser sorprendidos por sus carcelarios deberían soportar sus crueles castigos; los militares estaban en alerta, pues consideraban que cada cosa que decían los actores era ambiguo o iba contra los principios del Régimen Militar, por lo tanto, representaba un peligro para el gobierno imperante.

No se crea sin embargo que aquellos espectáculos se llevaban a cabo sin dificultades. De partida, una censura tan severa como errática, de ordinario a cargo de los alcaides de las cárceles o de los comandantes de los campos, quienes "...pensaban que cualquier frase tenía doble sentido..." (y en realidad no era necesario ser lince para sospechar que muchas lo tenían), escrutaban los textos milimétricamente. Castigo físicos, suspensión de visitas, encierros y traslados eran, fueron muchas veces, el precio del atrevimiento excesivo. (Rojo, 1985, p.32)

El acontecer nacional, respecto al teatro, provocó que muchos dramaturgos dejaran de trabajar, se silenciaran o autocensuraban; otros pocos permanecieron

en Chile arriesgándose a la pérdida de sus empleos en reconocidas universidades, persecuciones, castigos y/o detenciones. Los que fueron exiliados vivieron la censura impuesta al momento de crear teatro, por lo que decidieron alejarse del país.

...Los dramaturgos verdaderamente grandes del teatro chileno, los que habían aprendido sus oficios en el Camilo Henríquez o en el Antonio Varas y que en los cuatro años anteriores aparecían en la cartelera con cierta regularidad, brillan ahora por su ausencia. Ausencia de Requena, ausencia de Vodanovic, ausencia de Wolff y ausencia sobre todo de Isidora Aguirre, cuyas convicciones políticas, que no eran un misterio para nadie, la hacían acreedora, a ella más que a los otros, del odio del régimen. Con todo, Isidora permaneció en Chile. (Rojo, 1985, p. 35)

La represión que estaba viviendo el país no permitía que los dramaturgos y las compañías de teatro pudiesen representar sus obras como quisieran, lo que produjo el exilio de compañías completas, las que se dedicaron a realizar actividad teatral en otros países del mundo. Actores, directores, técnicos, dramaturgos y estudiantes de teatro se organizaron fuera del país, realizando giras con creaciones colectivas, cuyo fin era el de continuar con su labor teatral como en los tiempos del Gobierno de la Unidad Popular.

Entre ellas, tres que habrá que tener muy presente en el futuro, cuando se escriba de veras un historia del teatro chileno del exilio, son la Compañía de Los cuatro, de Héctor y Humberto Duvauchelle y Orietta Escámez, fundada en 1960 y que hoy reside en Venezuela, la del Teatro del Ángel, cuyas principales figuras son Bélgica Castro y Alejandro Sieveking, que se fundó en 1971 y que está en Costa Rica desde 1974, y la del Teatro El Aleph, que data de 1968 y cuyos integrantes se radicaron en Francia en 1976. (Rojo, 1985, p. 36)

Los miembros del círculo teatral que permanecieron en Chile continuaron con sus obras, sin embargo, el Gobierno Militar se encargaba de censurarlas aludiendo diversos motivos, muchas veces sin razones de peso, provocando que fuesen sacadas definitivamente de cartelera, o bien, cerraban los teatros en los que se haría el espectáculo, aludiendo a que el contenido de las obras les parecía inapropiado y/u ofensivo para las buenas costumbres, dejando entrever que entendían el mensaje que se pretendía transmitir en la obra.

...un activo aparato de censura directa, que cierra un teatro con justificaciones absurdas, como ocurrió en el caso de *Mijita rica*, del Aleph-Chile, que el Ministerio del Interior prohibió el 15 de mayo de 1979, y en el de *Lo crudo, lo cocido y lo podrido*, cuya representación la rectoría de la Universidad Católica desautorizó en 1978 por estimar que la pieza era ofensiva para la moral y las buenas costumbres, o indirecta, mediante zancadillas oblicuas, sobre todo económicas - además del vandalismo anónimo cuya repugnante eficacia le tocó experimentar a La Feria -, se encargaría de tenerlos a raya. (Rojo, 1985, p. 40)

A las diversas persecuciones políticas, torturas físicas y psicológicas, privaciones de libertad a la gente de teatro dentro de los campos de concentración albergados a lo largo del país, más la censura impuesta por el Gobierno Militar a las obras de teatro que se creaban e intentaban presentar a las audiencias, se les suma las dificultades económicas que tuvieron tanto teatros universitarios como independientes para poder producir y representar teatro.

El Régimen Militar se encargó de eliminar antiguos beneficios tributarios que afectaban directamente a las compañías de teatro independiente, quienes no podían cubrir los altos costos de impuestos. Un claro ejemplo de esto es la creación del decreto ley 827 promulgado el 27 de diciembre de 1974 que abolió la

llamada Ley de Protección del Artista de 1935, que liberaba de impuestos a los grupos de teatro que contaran con un sesenta y cinco por ciento de artistas chilenos y que representaran un treinta y cinco por ciento de obras de autores locales.

Artículo 6°- El impuesto se pagará previamente al espectáculo, reunión o entretenimiento, mediante ingreso en dinero, según orden del Servicio de Impuestos Internos. Sin embargo, los Directores Regionales del mencionado Servicio podrán autorizar, en casos calificados y por resolución fundada, que el impuesto se pague con posterioridad al espectáculo, reunión o entretenimiento, siempre que quede debidamente resguardado el interés fiscal. Una vez acreditado el pago del impuesto o concedida la autorización para su pago diferido, el Servicio de Impuestos Internos procederá a timbrar las respectivas entradas con un sello u otro medio que determine. (Hacienda, 1974)

Al mismo tema se refiere el estudioso del teatro nacional Grinor Rojo en 1985, y menciona lo siguiente:

Más increíble todavía es que ese mismo decreto militar del 74 haya asestado un impuesto del veintidós por ciento sobre el ingreso bruto por taquilla a todos los espectáculos que abren sus puertas en el país *con excepción de aquellos a los que una comisión del gobierno juzga provistos de valor cultural*. (Rojo, 1985, p. 41)

De esta manera, gran parte de los espectáculos que se escribían y pretendían presentar debían pasar por una minuciosa revisión por parte del Régimen Militar, quien determinaría si la obra de teatro representaba los ideales neoliberales y tradicionalistas que el gobierno deseaba que se exaltaran, era

catalogada como cultural y apta para exhibirla a todo público; y comerciales aquellos espectáculos de ideología crítica de la administración.

Es así como algunos espectáculos comerciales obvios, pero ideológicamente neutros (si es que hay tal, nosotros creemos que no lo hay en definitiva) son clasificados por el régimen de culturales, en tanto, que otros espectáculos culturales igualmente obvios, pero ideológicamente críticos, son clasificados de comerciales. (Rojo, 1985, p. 41)

El teatro catalogado por el Régimen Militar como comercial tuvo que adecuarse mecánicamente a los escasos aportes económicos y a las restricciones expresivas propuestas por el gobierno de turno, por lo que un poco más de la mitad de las obras montadas corresponden a dos géneros considerados menores: el teatro infantil y el café-concert. Al respecto María de la Luz Hurtado (1982) complementa: “Encontramos, por ejemplo, 6 montajes de teatro infantil en 1974, 17 en 1975, y 13 en 1976”.

Dentro del teatro que la Dictadura Militar reconoce como comercial, también encontramos otros géneros como sainetes, comedias cómicas y vodeviles que retoman formas teatrales de principios de siglo, todos ellos con una explícita orientación comercial, es decir, son concebidos como mercancía ofrecida a sectores que se presupone que tiene sustento económico para “comprar” entretención.

En el caso del teatro de “reconocido valor cultural” buscaba reconstruir su práctica teatral a base de la tradición universitaria, pese a considerarse una labor dificultosa demostró tener un arraigo más real en la cultura de los espectadores teatrales chilenos. Esta opción fue seguida básicamente porque tenían una más larga e intensa experiencia en los teatros universitarios, dando origen a un núcleo más o menos estable de compañías, como el Teatro Imagen, que realizaban

representaciones de acuerdo a lo que el Gobierno Militar deseaba que se representase.

Sus repertorios, constituidos por teatro extranjero moderno y clásico, acogen como temáticas primordiales la sátira de costumbres referidas a la burguesía moderna o al “hombre universal”, como también al drama psicológico-existencial del hombre contemporáneo. Se vuelve con ello a un teatro considerado tradicional, montado también de acuerdo a cánones consagrados, continuando con ello la labor de los teatros de bolsillo de la década del '50 y del '60. (Hurtado, Ochsenius, & Vidal, 1982, p. 25)

Aunque el teatro, considerado con valor cultural, abordase la labor de los teatros de las dos décadas anteriores, se dejó de lado las tendencias más vanguardistas de Ionesco y Beckett presentes en esos años, también se apartó aquellas obras de opción político-social explícita, más aún el teatro latinoamericano que basaba sus obras en la realidad socio-política del continente.

El retorno a los clásicos que en ellos se observa se explica no por un apego del régimen a la buena literatura, lo que a decir verdad sería como llevar al diablo a misa, sino porque esas piezas le permiten exhibir una fachada de interés y preocupación culturalista una vez que se ha procedido a aliviarlas de cualquier pertinencia respecto a los apremios de la vida social y política contingente. (Rojo, 1985, p. 41)

Los miembros del teatro universitario fastidiados de los montajes clásicos impuestos por el gobierno, intentan retornar la dramaturgia chilena. El teatro de la Universidad Católica, desea expresar lo que realmente estaba ocurriendo en el país en ese momento y no seguir con obras que no representaban la realidad, para esto los actores realizan puestas en escenas de autores nacionales, las cuales

pasado un periodo son censuradas por contener temas políticos y un lenguaje grosero que no estaba permitido.

De la misma manera, el teatro de la Universidad de Chile también intenta volver a las raíces, pero desde el ámbito patriótico, recordando acontecimientos inmemorables de la independencia del país. A pesar del intento de los teatros universitarios por sobrevivir y tener un repertorio más amplio y acorde a la realidad nacional, la censura y la autocensura sigue siendo muy enérgica para estas compañías teatrales por el hecho de estar subvencionadas por el estado.

En 1978, resuelta en parte la inserción administrativa de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica y agotada por un tiempo para sus miembros la veta de montajes clásicos, se intenta volver al teatro chileno. Se abre la temporada con *Espejismos* del dramaturgo chileno Egon wolff. El segundo estreno programado es *Lo crudo, lo cocido y lo podrido* del joven psiquiatra-escritor-dramaturgo Marco Antonio de la Parra, seguido del movimiento de Teatro Aficionado de la Universidad de Chile. (Hurtado, Ochsenius, & Vidal, 1982, p. 29)

También existía el teatro independiente de consumo, enfocado en la realización de representaciones musicales de corte extranjero, que tenía como finalidad la obtención de recursos económicos y la entretención de la población, destinado a personas que buscaban satisfacer sus necesidades de entretención sofisticada, y no a un público estable, por lo que estaba sentenciada al fracaso después de los problemas económicos de los estratos altos del país. Esta clase de teatro estaba a favor de la corriente dominante, por lo que tenía el apoyo del gobierno obteniendo espacios de publicidad en la televisión.

A su vez, existió el teatro independiente de carácter nacionalista, que tenía como finalidad la producción de obras que criticaran la realidad del país. Sus integrantes fueron activos partícipes de los procesos de renovación social y teatral

acontecidos entre 1968 y 1973. Los grupos principales de este movimiento son: Ictus, La Feria, Taller de Investigación teatral e Imagen. Al respecto María de la Luz Hurtado (1982) complementa: "Ictus posee a la fecha las condiciones orgánico-institucionales más adecuadas para ser punta de lanza de este movimiento, al abrir este período del teatro nacional con la obra Pedro, Juan y Diego de Ictus y David Benavente".

Además de los grupos ya nombrados, existían otros que creaban colectivamente las obras que representaban en conjunto, con los que recogían improvisaciones de algunos actores. Entre los años 1978 y 1979 estos se integran al movimiento de teatro nacional, agregando a su colección representaciones de dramaturgos chilenos, un ejemplo de esto es el montaje de la obra Las del otro lado del río de Andrés Pérez, representada en 1978 por el Teatro de Comediante y al año siguiente, Testimonio sobre las muertes de Sabina de Juan Radrigán.

Otro factor significativo es que los grupos que se forman en esta época, integrados especialmente por una nueva generación, adoptan la forma de grupos creativos. Están motivados no por un objetivo comercial, sino por la necesidad de expresar una visión de mundo crítica y desmitificadora. (Hurtado, Ochsenius, & Vidal, 1982, p. 33)

El teatro independiente con movimiento nacionalista, en relación a los temas de las obras se puede dividir en cuatro tipos de teatro: el teatro testimonial de la contingencia, develación de la lógica autoritaria, teatro de comprensión histórica y teatro desmitificador. El primero, fue uno de los más significativos en cuanto a número de obras y difusión social, su intención era representar la situación de exclusión del sistema económico-social que vivían los vastos sectores de la sociedad chilena, debido al carácter autoritario que imponía el Estado. Las obras se remiten al periodo 74-76 inspiradas en las verdaderas situaciones que se vivían, apuntando a develar o exhibir la realidad que se opacaba y negaba en ese tiempo,

sugiriendo la toma de conciencia para superar la situación y plantear un futuro basado en la esperanza, unión y organización. Las representaciones se centraban en el ámbito de los oprimidos o sectores subalternos, lo que conlleva a ampliar y profundizar el espacio micro-social en el que se desenvolvían, no representando un teatro históricamente estructural en el sentido de poner las fuerzas antagónicas en conflicto. Algunas obras representativas son: Cuántos años tiene un día, Tres María y una Rosa, Los payasos de la esperanza y El último tren.

El teatro de comprensión histórica, es otro tema que abarca el teatro independiente nacionalista, y hace referencia documentalmente a la historia de Chile existiendo un interés por reencontrarse con protagonistas sociales e interpretaciones históricas. Una obra significativa es “Bienaventurados los pobres” de Vadell y Salcedo, está compuesta por diferentes episodios que examinan las relaciones del poder estatal con la sociedad civil desde la Colonia al siglo XX, las fuerzas sociales que han compuesto la nación y concluye con un homenaje al Padre Hurtado.

Según los temas tratados, también, existió el teatro desmitificador, cuya temática está basada en personajes y productos culturales provenientes de la llamada identidad nacional. Su objetivo es rebajar los sentimientos, actitudes y formas de ver a los personajes que se han vuelto parte de la cultura del país y que se han convertido en entes patrióticos admirables por la población, desviando la atención de las personas con respecto a la situación del estado, el cual se encontraba sumergido en castigos, miedo y violencia, para así abrir los ojos a un pueblo enfrascado en las creencias de mitos y personajes patrióticos para situarlos en la realidad del país.

En el caso de Una pena y un cariño, se desmitifica el folklore surgido de la aristocracia agraria, así como la concepción de “lo patriótico” y “lo nacional” sublimado en

clichés y rituales vacíos, armas de manipulación ideológica muy recurridas. (Hurtado, Ochsenius, & Vidal, 1982, p. 38)

El último teatro, enfocado en la develación de la lógica autoritaria, no es muy tratado durante este período debido a la censura impuesta en Chile durante estos años, pero aun así se puede encontrar dentro del teatro independiente nacionalista. Son pocas las obras desarrolladas para dar a conocer el autoritarismo presente durante la dictadura, por ser un tema delicado y complejo de tratar debido a las consecuencias que podía traer el hecho de exponer lo que estaba pasando en el país, y también por la labor social y la función crítica que estas poseían.

Baño a baño es la obra que toma como referente más claro el momento político, junto con El Generalito de Jorge Díaz, que fuera montada por el Taller 666 con el nombre de El Fulanito. Más oblicuamente abordan este tema las obras Gol, gol, autogol y Lo crudo, lo cocido y lo podrido. (Hurtado, Ochsenius, & Vidal, 1982, p. 36)

Por lo delicado que son los temas que tratan estas obras es imprescindible hablar del tipo de estrategias utilizadas para mostrar la realidad del país, porque no podía hablarse expresamente del gobierno imperante ni de las características de este, por la censura nombrada anteriormente. Entonces, para poder desarrollar las obras anteriormente nombradas, los dramaturgos debían camuflar lo que querían decir, expresar y criticar. Al respecto, María de la Luz Hurtado (1982) menciona: “La alegoría, el grotresco, el simbolismo, lo onírico y los juegos rituales son los recursos expresivos más empleados”.

De esta manera, la dramaturgia nacional comienza a levantarse de la difícil y tormentosa situación de represión y censura que había vivido tras el Golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973, los nuevos estrenos representan el acontecer del país mediante un lenguaje simbólico, nuevos códigos y signos que

permiten expresar de manera implícita los reproches en contra de los actos del Gobierno Militar, para así hacer renacer el teatro chileno y ser un aporte para la cultura de la nación.

3.3 El teatro chileno resistiendo a la censura y represión del Régimen Militar

Desde sus comienzos, el Régimen Militar de Augusto Pinochet intentó coartar cualquier expresión de corte cultural, especialmente, la actividad teatral, con el fin de privar a las personas de los medios y la voz para expresar la desconformidad, dominar la ideología e imponer el silencio a través de la represión, llevando a cabo una serie de medidas como: la intervención militar a las universidades, el cierre de algunas de escuelas de teatro, entre otras.

Para asegurarse de que su freno al teatro nacional fuese efectivo, la Dictadura Militar se encargó de perseguir, arrestar, torturar y matar a directores, actores y teatristas nacionales, logrando así, que la labor creativa y crítica que su trabajo representaban fuese castigada, pues contenía un planteamiento dialéctico, lo que significaba marxismo y comunismo.

En octubre de 1973, a un mes de ocurrido el Golpe de Estado, la compañía de teatro El Aleph estrena la obra *“Y al principio existía la vida”*, considerada la primera obra en tono de protesta contra el nuevo orden gubernamental, la presentación de este espectáculo fue determinante para que los integrantes del grupo teatral fuesen arrestados y enviados al campo de concentración de Villa Grimaldi, además, de la desaparición del actor John McCleod y la madre del director del grupo Oscar Castro.

Las primeras puestas en escenas que respondieron al nuevo orden dan continuidad a los lenguajes teatrales que se instalaron en los años sesenta, un “arte de compromiso” que responde a este mundo ideológico donde el artista pone su creatividad al servicio de la

transformación social. Tiene al pueblo como centro de su discurso y manifiesta con claridad su lugar frente al poder. (Núñez, 2013, p. 44)

Tras estos hechos, la censura contra la dramaturgia nacional se hizo evidente con la abolición de la ley de Protección al Teatro Chileno en 1974, que instaló el impuesto de un 22% a aquellas obras que el Departamento de Evaluación del Régimen Militar no consideraba de “valor cultural”, junto con la clausura de espectáculos en manos de agentes del gobierno, el allanamiento a la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, y en 1977, la clausura y quema de la carpa de Jaime Vadell en donde se representaba la obra “Hojas de Parra”, lo que causó el deterioro de la actividad teatral nacional.

La autocensura sumada al desmontaje de la *orgánica* que existía en el interior de las universidades, a causa de la intervención militar de las mismas, generó una crisis y un repliegue en la producción teatral que había mantenido una notable continuidad desde los años cuarenta, década en que se consagró la profesionalización del teatro como proyecto de la modernidad desarrollista chilena. (Núñez, 2013, p. 45)

El miedo generado por los acontecimientos ocurridos desencadenó, como primera respuesta, el freno de la creación teatral, la dramaturgia nacional entra en una especie de mutismo ilimitado, donde la imaginación se apaga, instalándose un abismo entre el silencio y la palabra. El rechazo por parte de los teatristas a los hechos descritos, junto con el desamparo emocional y expresivo conforma el puntapié inicial para que surgiera la necesidad de un lenguaje alternativo y crítico que resistiera al nuevo orden impuesto.

Pese a la represión vivida, el teatro nuevo no debía ser propiamente contestatario ni nacer desde la oposición, la tarea era aún más complicada, pues había que construir y realizar un teatro de la sobrevivencia, un teatro público e

inteligente que la Dictadura Militar de Augusto Pinochet no pudiera reducir al silencio. El lenguaje teatral se desarrolló entonces como una respuesta creativa, originando un teatro renovado y reconocido como chileno, tanto en su lenguaje como en su forma y contenido.

En la ausencia de signos y conceptos compartidos que permitan elaborar una “nueva” dramaturgia bajo la dictadura militar, desde fines de 1974 podemos constatar la emergencia de una creación teatral de carácter contingente y testimonial, proyectándose en la re-construcción de un teatro cuya “función social” será proclamada, por la crítica y en la escena, como una “voz de los sin voz”. (Pradenas, 2006, p. 416)

Desde 1976 hasta principios de los ochenta, la mayoría de los grupos teatrales, aficionados / independientes y profesionales, adoptan la forma de creación colectiva, como por ejemplo: Ictus, TIT (Taller de Investigación Teatral), La Feria, entre otras. Durante este periodo coexisten diferentes métodos y estrategias creativas, de tal manera que la temática y situaciones dramáticas de las obras son determinadas, en conjunto, por los integrantes del grupo, materia que retomaremos más adelante.

Restableciendo una dimensión histórica a la experiencia colectiva y confrontando la imagen del país “real” con la versión “oficial”, la temática de estas obras tiende a rescatar los valores inmanentes de la idiosincrasia nacional, buscados preferentemente en los sectores populares y marginales de la población. (Pradenas, 2006, p. 420)

Las temáticas continuamente tratadas en este teatro de sobrevivencia se enfrascan en reflejar la sociedad chilena atosigada con la represión que el Régimen Militar ejercía sobre ellos; la marginalidad se hace presente, abarcando con esta

clasificación a los distintos ámbitos de la vida de una persona, las complicaciones económicas por las que atraviesa el país, junto con los altos índices de cesantía. Los tópicos, entonces, son representados por personajes pertenecientes a la clase baja del país, obreros y sus familias, a través de un lenguaje poético, alegórico, irónico y con toques de humor.

En concordancia con lo anterior, a continuación, realizaremos breves análisis de cinco obras escritas y/o estrenadas durante los años 1974 y 1980: “*Nadie sabe para quién se enoja*”, “*¿Cuántos años tiene un día?*”, “*Pedro, Juan y Diego*”, “*Lindo país esquina con vista al mar*” y “*Tres Marías y una Rosa*”; para ejemplificar cuál es el lenguaje utilizado, los códigos y marcas textuales que emplean los teatristas en estos trabajos para evadir la censura instaurada en el país.

3.3.1 “*Nadie sabe para quién se enoja*” (1974)

“*Nadie sabe para quién se enoja*” es la primera obra post dictadura de la compañía de teatro ICTUS, puesta en escena el año 1974. Centra su atención en la clase media, representando con prudencia la historia de una familia esclava de la rutina y los problemas económicos. Es un texto débil, de aspecto simple, pero con contenido, debido a que a través del desarrollo de la historia se muestra el conflicto dramático y desgarrador que vivía una familia en su convivencia cotidiana.

Todavía ha transcurrido poco tiempo y no se develan, en su real magnitud, las consecuencias de la dictadura implantada en nuestro país. En cambio, recrea el <<sórdido y desgarrado ambiente de la clase media>> (Juan Andrés Piña), una clase que sufrirá muy fuertemente --en los años posteriores-- la pérdida de la institucionalidad, en los ámbitos políticos, sociales, económicos y culturales. (Díaz & Sharim, 2002, p. 23)

La obra, que transcurre durante un día domingo, representa la historia de siete personas, en quienes predomina una sensación de encierro, hastío y cansancio, al no encontrar la salida a los conflictos y dificultades por los que atraviesan. Esta familia se encuentra en un cuadro de inestabilidad en el que buscan nuevos espacios.

Los personajes representan diferentes situaciones, por ejemplo, Tobías y Flora representan el matrimonio dividido entre el fracaso y la esperanza, pues lidiaban con todos los conflictos familiares y a la vez soñaban con disfrutar la vida, escapándose de la rutina y planeando un futuro diferente, donde pudieran estar solos y ser libres.

Tobías: Ya va a ver ya, cuando nos vayamos los dos a vivir solitos. ¡Ahí va a ver lo que es idea fija!

Flora: ¡Por Dios, que está tonto usted! (Tobías trata de atracarle y ella se resiste riendo.)

Tobías: ¿Por qué va a ser una tontera querer estar solo contigo? Nunca estamos solos, Flora.

Flora: ¿Para qué quieres estar solo? A mí me gusta mi gente. Me carga estar sola.

Tobías: Solo no, pues, Flora... Los dos juntos... En otra parte, donde se pueda salir... respirar... salir de este encierro... Los dos... los dos juntos. No ve que yo la quiero a usted. (Empieza a acariciarla)

Flora: Si yo también lo quiero a usted... Ya..., pero no sea niño chico. Ya, Tobías... (Entra Juvenal desde su dormitorio, en pijama.) (Díaz & Sharim, 2002, p. 269)

Santiago, era un viejo decrepito y alcohólico, colmado de enfermedades y recuerdos, remite a un pasado de frustración y fracaso. Riñe constantemente por problemas generacionales, debido a que según él su generación había sido

diferente y más importante, defiende sus ideales y pensamientos menospreciando la forma de vida actual.

Tobías: ¡Cállate, poetucho alcohólico y fracasado!

Santiago: ¡Esos fracasados que tú dices son los que hicieron a este país grande y respetado!

Tobías: ¡Cállate, fracasado!

Santiago: Nómbrame de tu generación un Mariano Latorre, un Eduardo Barrios, un Orrego Luco.

Tobías: ¡Cállate, fracasado!

Santiago: ¡La generación tuya es la fracasada. En mi tiempo había gente importante. Escritores que escribían novelas. Los novelistas de América eran los chilenos. Los poetas del mundo eran los chilenos. Pero ahora los pelotudos escriben ¡cuentos! ¿Y sabes para qué? Para que los nombren profesores de literatura en alguna universidad norteamericana. ¡Se venden barato! ¡Por cuatro dólares mugrientos! (Díaz & Sharim, 2002, p. 66)

Juvenal, Nancy y Flavia representan a una parte de la juventud para la cual la posibilidad de un futuro más digno es mínima y desesperanzada, no ven posibilidades de cambio o surgimiento de nuevas oportunidades, están acostumbrados a depender de los demás para lograr sus objetivos. El último integrante de esta obra es Werner, un alemán allegado, sin afinamiento ninguno.

Ictus intenta resumir con estos siete personajes un panorama social oscuro y especialmente pesimista. Ellos deambulan durante dos horas pretendiendo reflejar a ese otro ser social que es el espectador. La obra revela lentamente las tensiones interiores, problemas económicos, ansias de cambio y conflictos personales. Se refleja un profundo alejamiento entre ellos mismos. Un no saber a dónde pertenecen, a dónde van y por último quienes son.

Lo anterior, se relaciona estrechamente con un reflejo de lo que la sociedad chilena vive por ese entonces. El lenguaje utilizado en la obra resulta conocido por espectadores, es decir, los personajes les hablan en un mismo código respecto a las mismas problemáticas que se ven enfrentados en su cotidianeidad.

3.3.2 “Pedro, Juan y Diego” (1976)

Pedro, Juan y Diego (1976) es otra obra importante de ICTUS, ya que es expresamente contestataria e incorpora el humor cumpliendo una función defensiva. María de la Luz Hurtado y Carlos Ochsenius (1980) señalan: “Desde 1973 es la primera obra, no solo de esta compañía sino que del medio teatral profesional en su conjunto, que se propone reflejar dramáticamente los problemas nacionales más candentes del momento”.

La obra representa la situación de cesantía y represión económica que aflige a extensos sectores de la población chilena, esto, unida al constante abuso de su dignidad y derechos. La temática se aborda con una expresividad teatral más representativa social y culturalmente que la usual, debido a que los personajes son de sectores sociales sometidos como obreros, empleados de clase media, marginales, entre otros.

...se comienza a criticar el sistema dictatorial imperante, con todos los riesgos que ello implica, pero también con todas las prudencias del caso, a través de lenguajes deliberadamente ambiguos, elípticos, metafóricos. Por lo mismo uno de los temas que engloba a esta inicial crítica es el de la pérdida de trabajo y los esfuerzos realizados por los personajes para poder sobrevivir, muchas veces en situaciones denigrantes. (Díaz & Sharim, 2002, p. 24)

De esta manera, *Pedro, Juan y Diego* abre paso a la reflexión crítica de las personas en un país donde dominaba la censura expresiva, pero no se pueden controlar los pensamientos, cumpliendo una función cultural importante que es la de convertirse en “la voz de los sin voz”. Es el éxito que obtiene esta obra, con la demanda de público de distintos sectores, lo que hace que la compañía decida seguir cumpliendo una función cultural a través de sus estrenos.

Esta nueva opción temática condujo necesariamente al replanteamiento de los métodos de creación y de puesta en escena del grupo, ya que al alcanzar una mayor representatividad social y cultural requiere trascender la introspección psicológica o la autorreflexión existencial que había sido el eje principal de creaciones colectivas anteriores. Es así como incorporan el hiperrealismo en el plano escénico aparte del simbolismo poético, el espíritu lúdico y el humor, este último un elemento ya incorporado desde antes por la compañía ICTUS, solo que esta vez cumple una función más defensiva.

El eje central de la obra es el trabajo que produce fatiga real en los actores, debido a que es un trabajo que no solo se está escrito en el guion a representar, sino que ocurre de verdad en el escenario al momento del espectáculo, todo esto, con el fin de motivar directamente al público a través del desempeño motriz, gestual, verbal y conductual de los actores.

Los tres personajes principales deben construir una pirca que se les ha encomendado, sin importar la incoherencia de dicho mandato, pues deben construir esta muralla en un sitio eriazo. En el proceso deben atravesar por una serie de obstáculos que demuestran el bajo valor que los dirigentes tienen por su labor. Todo en la situación es incongruente, el esfuerzo de aquellos hombres se destina a una tarea absurda. De este modo, la obra teatral logra situar en escena una problemática cotidiana y de gran contingencia: “la cesantía”, que por aquellos años, se había instalado en un gran número de hogares chilenos.

Al momento del estreno de esta obra, sale a la luz la situación económica en la que se encontraba el país y se les muestra al público mediante una discusión que tiene uno de los obreros llamado Juan con su jefe Don Carlos por las medidas de seguridad en el trabajo y en la cual se ve amenazado con el despido, sorprendiendo a la audiencia con esta primera escena.

Don Carlos: (se detiene) ¡Guantes quería, el perla! ¿No querís un casco con plumas, también?

Juan: ¿Dónde te metís la plata de los guantes, viejo maricón?

Don Carlos: Hay más de doscientos chascones haciendo cola en la oficina, esperando trabajo. Así es que ándate con cuidadito. (Díaz & Sharim, 2002, p. 325)

Como se observa en este breve extracto, el lenguaje utilizado en la obra es de carácter coloquial y cotidiano. Éste, junto con el trabajo real que se desarrolla durante toda la representación, reproduce en escena aquella realidad que sólo podía verse en las zonas periféricas, realidad que identifica al público y lo motiva a reflexionar sobre sus propias vivencias, hecho que muchos de los espectadores buscaba.

Mediante el transcurso de la obra el público puede ver a los tres trabajadores que mezclando en sus diálogos lo cómico con lo dramático insertos en un contexto laboral, poniendo en marcha conversaciones que involucran lo cotidiano y lo laboral, conversación que dejan entrever mensajes descriptores.

Juan: Es raro ese gallo, ah?

Pedro: Raro es...

Juan: Pa' todas partes sale pegando con la maleta, ¿se ha fijado? ¿Qué andará trayendo ahí?

Pedro: Pa' mí que es periodista...

Juan: ¿Escritor, dice usted?

Pedro: Periodista. De esos que los mandan a sapear para que después escriban sobre lo que pasa. Pa' la población donde yo vivo han ido varios. (Díaz & Sharim, 2002, p. 332)

En este fragmento se ve reflejada la vigilancia que el gobierno autoritario mantenía en los sectores más pobres de la sociedad; vigilancia particularmente cruel y constante, en la que varias y varios pobladores resultaron desaparecidos.

Se deja entrever la existencia de una estrategia léxica, en donde se dicen las cosas con palabras comprensibles solo para aquellas personas que están involucradas en el contexto que se está viviendo, evidenciando un significado distinto de la denotación inmediata de la palabra. Las palabras son usadas para encubrir, mientras los silencios y las intencionalidades que cargan los diálogos logran finalmente entregar la fuerza enunciativa del discurso latente. La intención es provocar un impacto que rompan con la estabilidad cotidiana del espectador.

Además de las estrategias discursivas mencionadas, es posible encontrar en la obra metáforas que apelan con fuerza al receptor. Una de ellas la personifica el personaje de María, la mujer muda con quien los personajes instauran una bella relación de amistad.

Diego: ¿Cómo fue que se quedó muda?

Pedro: Por un susto muy re 'grande que tuvo.

Diego: ¡¿Cómo iba a quedar muda por un susto, hombre por Dios?! (Díaz & Sharim, 2002)

María, el personaje de la muda, encarna al mundo de las artes y al grupo de ciudadanos disidentes al Régimen Militar quienes, presos del trauma y la brutal represión existente, se ven impedidos de manifestar públicamente su pensar.

La obra representa una dimensión oculta de la realidad chilena del momento y, además, ofrece una luz de esperanza que invita a la liberación y a la recuperación de la propia voz y expresión. María, recupera finalmente la capacidad del habla y entona una canción junto a sus amigos, hacia el final de la obra dramática. El mensaje latente que la obra teatral entrega a su audiencia finaliza con un llamado a la recuperación y la liberación.

3.3.3 “¿Cuántos años tiene un día?” (1978)

Dos años más tarde, en 1978, se estrena otra obra de ICTUS: *¿Cuántos años tiene un día?*, esta vez con la colaboración del dramaturgo Sergio Vodanovic. Este estreno alcanza una favorable recepción y acogida del público, a nivel nacional e internacional obtiene reconocimientos y premios importantes que la hacen permanecer en cartelera.

Esta obra, además de estar casi un año en la cartelera del Teatro La Comedia, de Santiago, se representó en Estados Unidos, en el Kennedy Center de Washington y en el Teatro La Mamma de Nueva York. También un año antes se había representado en Caracas, donde obtuvo el Premio Ollantay del Festival Mundial celebrado ese año en Venezuela. (Díaz & Sharim, 2002, p. 27)

En esta obra se reitera el tema del trabajo, pero en un contexto diferente, se recurre como fuente principal de inspiración a las vivencias personales del elenco, las que se enfocan en una clase media profesional, generando contradicciones al nuevo orden histórico chileno, que se expresan en un amplio rango de niveles: morales, político, ideológicos, económicos, sexuales, afectivos, entre otros.

La historia transcurre en un estudio de televisión, con diversos planos y puntos de vistas, donde la realidad del estudio es la misma del país, se vivía un clima hostil, de persecución y deterioro de las libertades. Se enfatiza en la

caracterización de los personajes en una dimensión emotiva, psicológica y subjetiva, que enlazan con los momentos melodramáticos que se viven.

Por ello, al margen de los conflictos personales de cada uno de los personajes, estamos frente a un protagonista colectivo: es una lucha mancomunada contra el sistema. Cabe mencionar, además, como a través de los reportajes en el Hipódromo, algunos puntos a tratar son: la capacidad de los chilenos para reclamar o el derecho a pataleo, el juego como solución económico: en el reportaje en el Aeropuerto de Pudahuel, entradas y salidas de los chilenos del territorio nacional en los últimos años, la desaparición de los chilenos en el extranjero; en el reportaje de La Vega, el problema de los vendedores ambulantes y su función social. (Díaz & Sharim, 2002, p. 30)

Dentro de la obra existen relaciones entre los personajes, la de mayor importancia es la establecida entre Ignacio y Cecilia, ella vive en el extranjero y es invitada al programa. Juntos redactan diferentes reportajes que manifiestan lo que está ocurriendo en el país, pero de forma implícita a los espectadores. Cecilia está comprometida a ayudar a sus compañeros de trabajo, en momentos de debilidad se encarga de demostrar por qué deben seguir juntos en la lucha y no abandonar la empresa.

Cecilia: ¡Pero qué facilidad para hacer las cosas y conformarnos!

Podrías escribir el mío, ¿si te resulta tan fácil!

Ignacio: Claro, es un juego, no hay que tomárselo tan a pecho!

Cecilia: Bueno... a ver, qué escribes tú.

Ignacio: (sentándose en la máquina.) ¡Ya pues! (escribiendo y leyendo al mismo tiempo lo que escribe.) <<La democracia de Arturo Frondozzi. Hoy, en 1958, el pueblo argentino, después

de duras y tristes experiencias del pasado, parece renacer a la vida de los países civilizados. Arturo Frondozi representa la posibilidad de un pueblo para expresarse después de diez años de trágico silencio. Los dictadores se han ido. Mueran los dictadores. Es la voz de la calle, el cronista se limita a dejar constancia de las voces más estentóreas, no necesariamente las mayoritarias.

Cecilia: (Arrebatándole el papel) ¡Pero... no! ¿Cómo vas a poner eso? Este es un pueblo que viene liberándose de una dictadura... que sacude para siempre. (Díaz & Sharim, 2002, p. 30)

Con pequeños diálogos se hace referencia al miedo que sentían los personajes al expresarse frente a la Dictadura Militar, sabían que podría traerles consecuencias, por eso recurren a lo que ocurrió en otros lugares, pero demostrando que aún no pueden hablar sobre eso, porque está sucediendo en el país. Pero el miedo también es frente a lo que va a ocurrir más adelante, en unos diez años más, los personajes se cuestionan su existencia, sin saber si podrán superar la dictadura con el pasar del tiempo o será un recuerdo latente en sus vidas y lo reflejan a través de reflexiones de los personajes, que a su vez invitan al público a pensar y cuestionarse las mismas interrogantes.

Esto conlleva la siguiente reflexión de Ignacio <<te das cuenta, Cecilia, lo que va a ser nuestra televisión en unos 10 a 15 años más?(...) ¿Lo que van a ser nuestras universidades dentro de unos 10 ó 15 años más (...) ¿Lo que va a ser Chile entero dentro de unos 10 ó 15 años más? (...)>>.. (Díaz & Sharim, 2002, p. 30)

Finalmente, se observa que la crítica contingente de la obra se basa en la escenificación de situaciones, pero también termina por apoyarse en el mensaje explícito a través de diálogo, incentivando al público a reflexionar sobre los años

que ya llevaban en ese estado de hostigamiento y represión, lo cual significaba un problema latente para cada individuo afectado con las decisiones del gobierno.

3.3.4 “*Lindo país esquina con vista al mar*” (1979)

Lindo país esquina con vista al mar aparece en escena en el año 1979, fue construida con aportes de diferentes dramaturgos como Marco Antonio de la Parra, Darío Osses y Jorge Gajardo. En esta obra se ve un cambio que vislumbra al público, ya que su estructura está diseñada de manera muy diferente a la tradicional. Está compuesta por cinco cuadros independientes con temáticas que no se encuentran relacionadas de manera lógica, por lo que parecen a simple vista cuadros distintos. No existe un grupo constante de personajes en el escenario para desarrollar una acción en escena, sino que suceden distintas historias como acontecimientos paralelos, representadas por personas diferentes.

Eso sí, a juicio del crítico Hans Ehrmann (revista *Ercilla*), <<el tema que unifica las cinco historias es la sociedad de consumo, sobre todo a través de una serie de personajes alienados por ella.>> Por otra parte, para Rodrigo Cánovas –en Lihn, Zurita, ICTUS, Radrigán: literatura chilena y experiencia autoritaria-, <<es una reflexión sobre la realidad nacional; en especial, sobre la ideología del mercado y las deformaciones culturales que esta produce en la sociedad chilena.>> (Díaz & Sharim, 2002, p. 27)

La escenografía utilizada es reducida a lo más esencial, despejada de elementos sobrantes, por lo que la acción dramática se construye por medio de la expresión corporal y el uso específico de elementos. Los cinco episodios que se representan son: “Angelitos negros”, que nos muestra a una pareja que se relaciona en forma medio represiva con sus dos perros regalones, los cuales mueren al no obedecer a los dueños de casa; “Vereda tropical”, presenta a una

mujer que, inocentemente, vende su alma al diablo, a cambio de una línea de productos electrodomésticos; “Contigo en la distancia” es la historia de un destituido dictador latinoamericano, quien se encuentra descansando en un lugar cultural; “Noche de ronda” trata del encuentro de Héctor con una animita; finalmente “Toda una vida” habla de un viejo llamado Eustaquio, quien está internado en un hospital, viviendo de sus recuerdos.

Este último cuadro es un poco más representativo de la realidad del país. La cotidianeidad del hospital y sus personajes es constantemente interrumpida por la presencia de don Eustaquio, un enfermo mental crónico, cuyo pensamiento desarraigado del presente se ha quedado en los momentos más felices de su pasado. Este personaje viaja por la geografía y la historia de Chile durante las décadas de 1920 y 1930. Rememora así el Golpe de Estado en septiembre de 1924, la instauración de un nuevo estado socialista, la caída del General Ibáñez y el ascenso de Marmaduke Grove. En sus desvaríos, don Eustaquio construye, a través de un discurso histórico, un lenguaje que le permitirá verbalizar todo aquello que no podía decirse de manera pública en el momento del estreno.

El personaje de don Eustaquio es quien alza la voz silenciada en las artes y en el país, todo esto gracias a su locura, la que le permite desenvolver en escena un canal de denuncia, enmarcado en el contexto cotidiano que le brinda coherencia y credibilidad a su discurso. Lo que diga o haga no será considerado con seriedad por quienes le rodean; su mensaje sólo emergerá al situarse él frente a un público que podrá observar los hechos y recordar el momento que están viviendo.

Es la demencia de este personaje la que hace que no represente una amenaza alguna para los personajes que lo rodean ni para la sociedad espectadora. Es así como este hombre inofensivo ya, tiene permitido hablar de cualquier tema, incluso de política:

Eustaquio: ...Porque tengo mucho interés en saber cómo marcha el trámite constitucional de la enmienda que establece que todo ciudadano tiene derecho a expresar libremente sus convicciones; cualquiera sea su ideología, el partido político en el que milite, o la religión que profese. (Díaz & Sharim, 2002, p. 485)

Es así como don Eustaquio logra nombrar la contingencia de manera más directa, pero no evidente. De esta manera ICTUS denuncia, pero bajo el artificio de una fachada histórica distante y la locura, una situación que tenderá a desacreditar lo dicho, de acuerdo a la fuerza de las normas sociales.

Lindo país esquina con vista al mar forma su voz a partir de una estructura formal atípica. Esto, sumado a los contextos aparentemente apolíticos en los que los distintos cuadros se desarrollan, posibilita un mecanismo de ocultamiento eficaz para su discurso latente. La estrategia dramática utilizada por Ictus permite la expresión de contenidos disidentes, al mostrar un trabajo que podría ser percibido como una obra de carácter incoherente, carente de estructura y relevancia.

...al margen del cambio de rumbo y de la aparición de un lenguaje más connotativo que denotativo, sí hallamos indicios y símbolos que poseen una relación directa con la realidad del país: represión, consumismo, dictador latinoamericano, detenidos-desaparecidos, recuerdos de un tipo pasado... (Díaz & Sharim, 2002, p. 28)

Esta obra, como las anteriores nombradas, está alejada de las posibilidades intelectuales que los censores de la dictadura militar pudiesen manejar, interpretando la obra de manera superficial sin percibir la fuerza crítica que estas tienen. Pero sí se piensa que los espectadores pueden comprender el discurso

latente que la obra expresa al identificarse con ellas y ver reflejadas sus inquietudes y diario vivir.

2.3.5 “Tres Marías y una Rosa” (1979)

“*Tres Marías y una Rosa*” es el resultado de la creación colectiva del dramaturgo chileno David Benavente y el Taller de Investigación Teatral (TIT), cuyo relato recoge las experiencias vividas dentro de los talleres artesanales de arpilleristas organizados, en las diferentes poblaciones marginales de Santiago, por la Iglesia Católica a través de la Vicaría de la Solidaridad, creada en 1976, con el fin de defender los derechos humanos.

El relato, entonces, se construye en base a personajes populares y cercanos con problemáticas similares a las que vive el receptor, en situaciones cotidianas, a través de un lenguaje doméstico y un espacio en donde la situación de cesantía y la falta de recursos económicos por los que atraviesa el país, tras el Golpe de Estado, se hacen evidentes en el transcurso de la historia.

Los personajes de *Tres marías y una Rosa* son populares, sencillos, con una tremenda carga poética tanto en su lenguaje como visión de mundo. Sus ambivalencias, dudas, egoísmos y grandezas las ubican entre seres de carne y hueso, reales en el mejor sentido del término. Nada parece falso en su comportamiento o formas de hablar, postulándose así como personajes sin idealización mentirosa o pesimismo también absurdo. Son capaces, igualmente, de sentir rencor por sus compañeras o realizar actos grandiosos de ayuda sin aspaviento. Las cuatro mujeres, luchando contra las adversidades diarias, saliendo a flote, sacando fuerzas de flaquezas y levantándose

de la desgracia, riéndose de sí mismas y mezclando desesperaciones con humor, emergen como seres vitales, humanos y cargados de un auténtico optimismo. (Piña, 1998, p. 94)

La obra representa las dificultades que deben enfrentar cuatro mujeres de una población marginal de Santiago: Maruja, María Ester, María Luisa y Rosita, quienes deben trabajar para conseguir el sustento económico para sus hogares. Estas mujeres se unen en el seno de un taller artesanal de creación y confección de arpilleras, representando de esta forma un momento de la vida cotidiana de las poblaciones chilenas de escasos recursos.

En el transcurso de la historia, los personajes masculinos están ausentes, aunque sí son nombrados. Román, marido de María Ester, está cesante, es un mujeriego y sólo sueña con transformarse en el actor estadounidense John Travolta, cuya película *Saturday Night Fever* es famosa por aquel entonces.

María Ester: Ahí estaba yo, lavándoles las camisetas de futbol, porque yo soy la única de las once pelotas que les lava las camisetas, cuando llega el perla, con el corte de pelo igual, pero igual, igual, al Travolta. ¡Quizás cuánto le saldría el corte de pelo!

Maruja: ¿Pa' donde salió pegando con los pisos ahora, Estercita, por Dios?

María Ester: Porque nosotros con el Román habíamos ido juntos a ver esa película...

Maruja: ¿Qué película?

María Ester: La del Travolta, Saturday night fever. (Tres Marías y una Rosa, 1979, p. 1)

Dentro del fragmento de esta obra, es posible también notar la influencia que durante el Régimen Militar tiene Estados Unidos en el país y la sociedad chilena,

con la llegada de estrenos de cine como *Fiebre de sábado por la noche* protagonizada por John Travolta, quien se convierte en un referente masculino en cuanto a su actuar, vestimenta, entre otros.

Por su parte, “El Negro”, marido de Maruja, la jefa del taller, es un antiguo dirigente sindical, cesante y perturbado por las secuelas de la violencia militar. Mario, marido de María Luisa, ha viajado a Argentina en busca de trabajo. Rafa, esposo de Rosita, trabaja en una fábrica de juguetes de plástico, sin embargo, no recibe sueldo.

Rosita: Sea que mi marido está trabajando.

María Luisa: ¡Si no está trabajando!

María Ester: ¿O sea que su marido tiene trabajo, señora Rosa?

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

María Ester: Es condición básica para entrar al taller, que el marido sea cesante.

Rosita: Sea que mi marido trabaja, pero no le pagan nada.

María Ester: ¿Cómo no le van a pagar, si está trabajando?

Rosita: A mi marido le pagan con juguetes señora. (Tres Marías y una Rosa, 1979, p. 6)

En el primer acto, situadas en el patio de la casa de población de la jefa del taller, Maruja, las cuatro mujeres trabajan creando distintas arpilleras para venderlas a la “Central” y, conseguir dinero para poder mantener sus hogares. Mientras que en el segundo acto, las señoras emprenden la labor de tejido de una arpillera gigante, encargada por un cura extranjero para la capilla que está próxima a inaugurarse.

María Ester: ¿No nos va a contar de dónde sacó los materiales?

Maruja: El cura de la parroquia me regaló los materiales. Anda

con la idea de poner una arpillera detrás del altar, en la capilla nueva que están haciendo.

María Ester: Pero una pura arpillera detrás del altar, ¿Quién la va a ver de lejos?

Maruja: No, no, no... “Si yo querer un arpillero monstruo”, me dijo. ¿No ve que donde es medio gringo pa’ hablar...? (Tres Marías y una Rosa, 1979, p. 19)

Sin embargo, y pese a que el relato gira en torno al tejido de la arpillera, esta actividad no es la única que las protagonistas llevan a cabo para conseguir dinero para mantener sus hogares. En el caso de María Luisa, y pese a estar prohibido para pertenecer al taller, la mujer se ve obligada a lavar y planchar ropa de sus antiguos jefes para generar mayor capital económico.

María Luisa: Qué es lo que me tiene que sacar, a ver?

Maruja: (Se pone de pie) ¡Qué anda lavando ajeno! Y eso es lo más prohibido que hay. Pasar arpillera cuando se tiene otra entrada de plata es lo más prohibido que hay. Y aquí está la prueba (le da vuelta la bolsa con ropa lavada) (Tres Marías y una Rosa, 1979, p. 8)


El tema de la gran arpillera encomendada es libre, pero religioso, por lo que deciden representar el “juicio final” cuya forma se va definiendo a través de las distintas ideas de religiosidad que poseen cada una de las arpilleras. La obra finaliza con la gran arpillera del juicio final extendida sobre el escenario como un telón de fondo, mientras las mujeres cantan la “Cueca del Juicio Final”.

A lo largo de la obra, se utiliza un lenguaje cotidiano y de fácil comprensión para el receptor de la obra, incluyendo en él, jergas ocupadas frecuentemente entre las clases bajas del país, todo aquello, con toques de humor, lo que permite mayor cercanía entre el mensaje representado y el público a quién se dirige el enunciado.

La obra pretende representar de qué manera la vida de los chilenos se ve afectada por los problemas económicos por los que atraviesa el país, a través de la cesantía que viven, especialmente los pobladores de las zonas marginales del país, en donde son las mujeres quienes, además de luchar contra el machismo de la sociedad, deben cargar con la responsabilidad de ser quienes lleven el dinero con el que sustenten sus hogares.

Como es posible notar, evidenciado en el análisis anteriormente realizado, las cinco obras presentadas recurren dentro de sus temáticas a tópicos como la cesantía, los problemas económicos y al ambiente marginal que abarca todos los ámbitos de la vida cotidiana del país durante la Dictadura Militar de Augusto Pinochet. En general, utilizan un lenguaje y códigos cotidianos y cercanos para el espectador al que está dirigido un mensaje implícito que las cinco obras pretenden develar con el único objetivo de crear conciencia en el receptor, y en pueblo chileno respecto al acontecer nacional.

Durante los años 1974 y 1979, no sólo las compañías de teatro, como el ICTUS o TIT, obtuvieron gran relevancia con sus obras y representaciones de la realidad chilena bajo la Dictadura Militar, teatristas independientes también gozan de un importante reconocimiento y éxito en el mundo de las tablas, tal es el caso del conocido dramaturgo nacional, Marco Antonio de la Parra, cuya obra “Lo crudo lo cocido y lo podrido” constituye el corpus de esta investigación.



**CAPÍTULO IV:
MARCO ANTONIO DE LA PARRA, DE PSIQUIATRA A
TRANSGRESOR DE LA CENSURA IMPUESTA POR LA
DICTADURA MILITAR.**

Gracias al apogeo creativo y expresivo de las compañías de teatro independientes como La Feria, TIT, ICTUS, entre otras, los jóvenes teatristas comienzan a cobrar protagonismo dentro de la escena teatral. Los ideales de renovación y rechazo a los acontecimientos ocurridos en el país, arraigados en las nuevas juventudes que se integran a la dramaturgia nacional, conforman el inicio del desarrollo de desconocidos autores que logran consagrarse en el mundo teatral gracias a sus innovadoras puestas en escena.

Un claro ejemplo de lo anteriormente expuesto, es el caso de Marco Antonio de la Parra, un joven psiquiatra que se suma a la escena nacional para convertirse en un connotado dramaturgo, considerado, quizás, uno de los más importantes en esta época, reconocido por su particular forma de escribir y superar la censura impuesta a las artes durante el Régimen Militar.

Teniendo en cuenta lo anterior, el tercer capítulo de esta investigación une dos objetivos importantes para su desarrollo, el primero es evidenciar cómo la censura aplicada al teatro durante la Dictadura Militar afecta a las obras del dramaturgo nacional Marco Antonio de la Parra y el segundo, nos invita a apreciar la propuesta estética con que este autor transgrede la censura impuesta por el Gobierno de Augusto Pinochet. Para lograr aquello, resulta necesario, en primera instancia, comentar puntos relevantes respecto a la vida y obra del autor en cuestión que inciden en su postura teatral e ideológica frente a la contingencia de vida que le correspondió vivir.

Junto con exponer algunos aspectos de la vida del dramaturgo nacional, analizaremos la obra *Lo crudo, lo cocido y lo podrido* de 1978, considerada, quizás, la más importante dentro de su carrera como teatrista por su carácter contestatario, ante los acontecimientos que afectaban al país, y la calidad de su dramaturgia, trascendencia y técnicas empleadas para superar la represión aplicada a las artes, especialmente al teatro.

De esta manera, el presente capítulo de la investigación, al igual que los apartados anteriores, se dividirá en dos subtemas; el primer subcapítulo abordará los hechos relevantes del trabajo dramático de Marco Antonio de la Parra junto con la caracterización de su forma de escribir, metodología utilizada y lenguaje empleado en la creación de sus obras. Mientras que el segundo subcapítulo se basará, específicamente, en el análisis de la obra *Lo crudo, lo cocido y lo podrido* de la que se tenderá a descifrar y comprender las múltiples estrategias y códigos artísticos utilizados para superar la censura.

4.1 Marco Antonio de la Parra, de médico a dramaturgo crítico de la realidad chilena

Marco Antonio de la Parra nació el 23 de enero de 1952 en la ciudad de Santiago. Desde su niñez estuvo vinculado al mundo del teatro, pues su tío, Pedro de la Barra, fue uno de los fundadores del Teatro Experimental de la Universidad de Chile; en ese entonces, su madre preocupada por su timidez, lo inscribe en un curso de arte dramático. Desarrolla su etapa escolar en el Instituto Nacional y, posteriormente, cursa sus estudios superiores en la Universidad de Chile, de la que se gradúa el año 1976 de la carrera de Medicina, con especialidad en Psiquiatría de adultos.

Si bien sus estudios en la universidad no se relacionaban con el ámbito de las artes, su encanto por el teatro comienza, justamente, en su época universitaria, entre 1974 y 1976, período en el que dirige el Teatro de la Facultad de Medicina.

En 1975 obtuvo una mención honrosa en el Concurso de Dramaturgia de la Universidad de Chile por su obra *Matatangos, disparen sobre el zorzal*, que hace referencia evidente al cantante argentino de tangos Carlos Gardel.

La dramaturgia empezó mucho antes que la psiquiatría. Empecé a hacer teatro en mi colegio, el Instituto Nacional y también en la Academia de Letras, escribiendo. En esa época todos queríamos ser escritores del boom. La dramaturgia fue accidental, se consideraba algo despreciable. Pero luego, en la Escuela de Medicina, en el año 74, empecé a trabajar con un grupo independiente, a escribir y montar mis obras, y descubrí que la dramaturgia era lo mío. Eso influyó mucho en la elección de mi especialidad. Yo empecé muy interesado por la medicina interna, por la endocrinología; y cuando descubrí que quería trabajar con el lenguaje, con el ser humano, me decidí por la psiquiatría, que me parecía la más humanista de las opciones que podía tomar. De hecho, fue mientras hacía la beca de psiquiatría que escribí mis primeros textos que ahora están en el teatro oficial. (Parra, 2008)

Desde 1975 hasta, aproximadamente, el fin del gobierno de Augusto Pinochet, las obras de Marco Antonio de la Parra se enmarcan en el contexto de la Dictadura Militar chilena, abordando temáticas que reflejan la realidad nacional tras el Golpe de Estado. Entre las obras más importantes durante este periodo destacan *Lo crudo, lo cocido, lo podrido* (1978), obra que profundizaremos más adelante; y *La secreta obscenidad de cada día* (1984) una de las piezas latinoamericanas más representadas y traducidas alrededor del mundo durante las últimas décadas.

Con una madre demócrata cristiana y un padre socialista, De la Parra hace propio el malestar generado por la llegada del Régimen Militar al poder, y es desde esa molestia que arroja sus obras al mundo, llenas de crudas verdades, en medio

de la incertidumbre, corriendo el riesgo de ser apresado o castigado por los militares sin por ello amedrentarse, transformando esta actividad en una especie de auto confesión.

En medio del autoritarismo y neoliberalismo económico instaurado por el gobierno de Augusto Pinochet, los distintos dramaturgos de la época, incluido De la Parra, desean expresar los fenómenos y problemáticas nacionales desde una vereda más pacífica, creando un lenguaje teatral que sea capaz de develar la realidad chilena, olvidando las tensiones provocadas por la censura.

Artísticamente, el autor integra aquella primera generación de creadores nacionales que, tras algunos años de relativo apagón cultural durante el inicio de la dictadura, logró articular un heterogéneo coro de voces críticas -disidentes, resistentes, contestatarias o refractarias- al gobierno militar. (Albornoz A. , 2006, p. 113)

Durante la época post Golpe de Estado, Marco Antonio de la Parra comparte escenario con dramaturgos que, al igual que él, contribuyeron a renovar los registros del código teatral chileno, como David Benavente e ICTUS (*Pedro, Juan y Diego*; 1976) o Juan Radrigán (*Testimonio de las muertes de Sabina*; 1979), entre otros; directores, actores y compañías de teatro independientes como ICTUS, con quien colaboró en las obras *Lindo país esquina con vista al mar* (1979) y *La mar estaba serena* (1980); Teatro La Feria, Teatro Imagen y Taller de Investigación Teatral (TIT), entre otras; las que lograron reinventarse y mostrar un teatro nuevo.

Todos o la mayoría de ellos, de una u otra forma, en el texto y/o en la escena, tendieron a tematizar el colapso de los proyectos históricos individuales y colectivos, la perplejidad y frustración consecuente y la evidente incertidumbre, relativa esperanza o definitiva desesperanza frente al futuro. Todos o la mayoría de ellos, además, tendieron a asumir el hecho teatral con urgencia,

revalorizando su potencial dialógico rápido y directo para con el espectador y la comunidad, especialmente en condiciones de censura, autocensura y represión. (Albornoz A. , 2006, p. 113 - 114)

Tanto su juventud, como su actividad de dramaturgo aficionado se ven fuertemente influenciadas por el contexto político-social que vive el país durante la década de los setenta; la Dictadura Militar de Augusto Pinochet afecta y condiciona en gran medida la producción teatral de Marco Antonio de la Parra, obligándolo no sólo a seguir los pasos de producción de las compañías de teatro en las que colaboraba, sino que, también, a crear un estilo de dramaturgia propia.

Utilizando sus aptitudes de psiquiatra, De la Parra, a través de su teatro, intenta responder los cuestionamientos que inquietan al hombre respecto a la sociedad en la que está inmerso, de esta manera, el dramaturgo nacional no busca evadir la realidad en la que vive, sino que la analiza para lograr comprenderla y, así, formar un concepto de identidad nacional.

Marco Antonio de la Parra es un creador sensible, agudo, con un profundo sentido crítico, que en su afán de hacer pensar a la gente, a través de sus obras, intenta evidenciar lo que existe más allá de lo visible de la realidad. Sus textos poseen una gran riqueza de lenguaje y códigos, que le permiten que el mensaje a transmitir pueda interpretarse de múltiples maneras, pues su misión va más allá de una simple crítica a lo contingente.

La dramaturgia de De la Parra, en general, se caracteriza por ser una alegoría de la sociedad contemporánea, siempre consciente de la censura presente en el ambiente; el autor sabe cómo utilizar el humor de manera inteligente sin herir susceptibilidades ni correr riesgos. La mayoría de sus obras conforman un medio de denuncia y crítica de lo que acontece, para buscar en el espectador la reflexión de lo que sucede en su cotidianidad en cuanto la política y la sociedad.

Al respecto, Juan Andrés Piña (1998) menciona: “Experimentales, brumosas y oníricas, las obras de De la Parra se deslizan por el plano de las sugerencias y los sueños ocultos, más que por los mensajes obvios y directos para que aplauda la galería”, estas afirmaciones, junto a las de María de la Luz Hurtado citadas más adelante, permiten vislumbrar en el teatro aficionado de Marco Antonio de la Parra elementos del teatro del absurdo, pues, los rasgos que esta tendencia evidencia mantienen estrecha relación con tramas que, aparentemente, carecen de sentido, reiteración de diálogos y falta de secuencia dramática que crean una atmósfera onírica. El teatro absurdo posee fuertes rasgos existencialistas, por lo que cuestiona la realidad y al hombre, a través del humor y la mitificación.

La distorsión del lenguaje y la alteración de los rituales en forma violenta, obscena y sacrílega alcanza niveles de crueldad extrema en el plano psicológico y en el físico. El punzante humor negro es un soporte expresivo fundamental. Se insiste en las descripciones y conductas grotescas, degradadas, pervertidas. (Hurtado, 2011, p. 326 - 327)

En cuanto a los temas abordados en la dramaturgia de Marco Antonio de la Parra encontramos diversas materias, aunque todas con el mismo propósito: develar la realidad, tenemos el caso de la obra *Lo crudo, lo cocido, lo podrido* (1978) cuyo tópico está basado en la acontecer nacional durante el Régimen Militar; en el caso de *Matatangos, dispáren sobre el zorzal* (1975) y *La secreta obscenidad de cada día* (1984), ambas piezas critican abiertamente la cultura occidental.

Los personajes que dan vida al primer teatro de De la Parra evidencian un contexto post catástrofe, músicos en decadencia, garzones que conocieron tiempos mejores o exhibicionistas asechando un colegio de niñas, representan de manera implícita la marginación o grupos excluidos del sistema político–económico, a personas perseguidas por tendencias políticas, y a quienes usurpan el poder. Se

trata de personajes que en su cotidianeidad se mueven entre el amor, el odio, la traición, la lealtad, el sometimiento, trabajan, quedan cesantes, se enamoran, logran cierta estabilidad, aunque a veces resulta volátil, viven en un mundo que posiblemente no comprenden o con el que no están de acuerdo, sin embargo, aprenden y son capaces de sobrevivir en esta realidad entre la resignación y la satisfacción, la perplejidad y cierta esperanza.

Otro punto importante a destacar, considerando el tipo de personajes de la dramaturgia de Marco Antonio de la Parra, es la representación, en gran parte de sus obras, de una persona muerta o en estado de vigilia, lo que demuestra la influencia de los crímenes ocurridos durante el Régimen Militar en las obras del dramaturgo. De manera que este particular personaje nos permite considerar que el autor utiliza este tipo de interlocutor para crear la superposición de planos entre el sueño y la realidad, elemento compartido con el teatro del absurdo.

El diálogo con los muertos también es una herencia de la lectura de los trágicos. La tragedia es el género en el cual los muertos hablan. Pero también la experiencia de la dictadura militar, que es algo que te marca muy fuerte, ha influido en esta presencia constante del tema de la muerte. Este diálogo con los muertos que se hacen omnipresentes, los detenidos desaparecidos, los caídos, son presencias muy fuertes. (Parra, 2008, en línea)

Gran parte de los personajes que se encuentran en la obra de Marco Antonio de la Parra interpretan a otros interlocutores, de tal manera que las situaciones se transforman generando contextos distintos, a través de diálogos intertextuales las historias de la realidad se cruzan con la ficción, lo que simboliza algunos aspectos que irrumpen la lógica del orden espacio-temporal cotidiano que posee el espectador, permitiendo realizar un contraste entre lo que se dice que ocurre con lo que realmente sucede.

La dramaturgia de Marco Antonio de la Parra, entonces, entrega más dudas que respuestas, en ningún caso explica o informa de manera explícita, desconfía del mundo y busca en la realidad algo que descubrir. La ironía, el humor, la desconfianza y el cinismo conforman parte de una particular mirada al contexto chileno, encubriendo una profunda fractura emocional e intelectual.

Como se mencionó anteriormente, Marco Antonio de la Parra se inició en la actividad teatral como un aficionado al comienzo de los años setenta, mientras cursaba sus estudios superiores en la Facultad de Medicina de la Universidad de Chile, paralelamente, el dramaturgo asistía a talleres de teatro en la Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica. Gracias a esta experiencia, su primera aparición dentro del circuito teatral fue de la mano de la obra de su autoría *Matatangos, dispáren sobre el zorzal* (1975), el más acabado escrito durante la etapa aficionada de Marco Antonio de la Parra, en esta creación él relata la historia del cantante argentino de tangos Carlos Gardel y los guitarristas que lo acompañan.

En ella, Gardel y sus guitarristas se envuelven en un juego macabro, donde los guitarristas, algunas veces, suplantando a Gardel para que éste se autoexamine. También desempeñan el papel de la conciencia colectiva y escudriñan en la vida del cantante, con la finalidad de ridiculizarlo para determinar cuánto hay de cierto en la figura mítica que se ha creado en torno suyo. (Díaz-Ortiz, 1996, p. 44)

En la historia, los guitarristas pretenden desmitificar el ícono de Gardel, conocido intérprete de tangos popular y enaltecido en Argentina, para lograr aquello, los músicos se hacen pasar por él y juegan a vivir diferentes situaciones de la vida del cantante. Junto con ello, pretenden ridiculizarlo quitándole sus míticos vestuarios y exponiéndolo desnudo para demostrar sus defectos y debilidades.

A través de esta obra, el dramaturgo tiene la intención de crear un paralelo entre dos realidades ocurridas en distintos periodos, con un trasfondo ideológico argentino – chileno que está en constante lucha para romper con la cotidianeidad en la que se encuentre sumido el pueblo y, a su vez, disminuir el carácter mítico que la imagen de Gardel ha conseguido, destruyendo el “mito gardeliano”.

De la Parra trata de transformar un aspecto mítico-social a través de un llamado a un despertar de conciencia en la vida real de la colectividad que se encuentra aletargado, por un mito pernicioso que sirve de obstáculo y freno al desarrollo de los pueblos. (Díaz-Ortiz, 1996, p. 49)

Matatagos (1975), entonces, nace como una comparación entre Carlos Gardel y la Dictadura Militar chilena, pues, ambos representan una imagen que ha sido impuesta al pueblo, teniendo este que aceptarlas obligatoriamente como algo natural, lo que evidencia como la población se ve vulnerada ante este ícono idolatrado que lleva a la sumisión de la sociedad ante la represión. El autor realiza una férrea crítica de esta situación, utilizando la parodia y el juego como recurso para demostrar al espectador la situación en la que se encuentra al estar sometido ante una imagen.

La figura mítica de Gardel y la del dictador, ambas conducen a la inercia del pueblo. Por esta visión de mercadeo, Gardel es criticado, por venderse al consumo como un producto y no como lo que pretende representar. Pinochet es presentado, metafóricamente, con Gardel como el títere de una potencia extranjera, cuya función es preservar un sistema para oprimir a un pueblo transgresor y vender su país a quién controla el destino económico y social de la América Latina. (Díaz-Ortiz, 1996, p. 49)

De esta manera, De la Parra da muerte al mito e incentiva al pueblo a romper la idolatría a personajes y saberes instalados, para crear una nueva historia donde sean ellos quienes transformen su realidad, justificándose en que estos personajes míticos anulan el razonamiento de la colectividad, impidiendo que esta avance y pueda desarrollarse con autonomía.

Años más tarde, tras haber aportado al trabajo del Ictus, ya en su etapa madura de creación, Marco Antonio de la Parra vuelve al teatro y estrena *La secreta Obscurnidad de Cada Día* (1984) obra importante dentro de su carrera de dramaturgo y actor, además, reconocida por representar una lucha en contra del régimen dictatorial, la censura y las diversas violaciones a los derechos humanos que vivía el país durante esa época.

La acción dramática se desarrolla en Chile a principio de los años 80, aparecen en escena dos hombres vestidos sólo con un impermeable dejando al descubierto sus piernas, se presume que son exhibicionistas. Los personajes se sientan en una banca a las afueras de un colegio de señoritas a la espera que termine una ceremonia de padres de familia representantes de la clase social más poderosa del país en el barrio alto de Santiago, con el oculto propósito de atacar a estos importantes próceres que han atentado con la ciudadanía chilena.

Con el transcurso de la obra, los dos individuos comienzan a relacionarse, la conversación que entablan se enfrasca en el intento de sobresalir frente al otro, ninguno quiere revelar su verdadera identidad ni sus intenciones al estar sentado en esa banca del parque. El primer personaje dice llamarse Marx, ante lo cual, el otro se presenta como Freud, ambos están conscientes de que se trata de seudónimos para ocultar su verdadera identidad. Entre diálogos desconcertantes, los sujetos van contando lo que pretenden hacer, y una vez finalizada la reunión en el colegio, ambos se preparan para cumplir su verdadero objetivo.

Las claves sexuales se confunden con las políticas, al ser los dos protagonistas los remedos de dos figuras míticas adoradas y traicionadas (Marx y Freud). Éstos son transformados en exhibicionistas, torturadores, torturados, extremistas, detectives, etc., los que a su vez se disfrazan de vendedores callejeros y otros personajes, en un sistema de avocaciones, asociaciones y alusiones que los remiten incesantemente unos a los otros, incluyendo finalmente a toda la sociedad en sus rituales y argots. (Hurtado M. d., 1992, p. 804)

Una vez finalizado el espectáculo, el público descubre, entre otras cosas, que ha malinterpretado, pues la obra, mediante un lenguaje críptico y simbólico lo ha conducido por laberintos insospechados en la indagación de los sentidos posibles, la confusión de situaciones y comentarios de los personajes. El desconcierto mantenido a lo largo de toda la obra, es resuelta, revelando que el objetivo real de los dos personajes no era el que el espectador a lo mejor imaginó inicialmente, sino que el espectáculo pretende mover a la reflexión crítica del contexto de vida, atrayendo todos los posibles conocimientos de realidad y experiencias en Dictadura Militar vividas por los interpelados, el público.

El texto está lleno de señales que indican que el juego metaficticio no es tan simple, que la historia en torno a los exhibicionistas no es la historia en primer grado, sino que, como se revela al final, no es más que otra pieza en el interior de una caja china. Pero el lector/espectador aferrado a lo obvio inocentemente cae en las trampas del texto "traidor y maletero", como lo describe el mismo De la Parra. Solo el sorpresivo impacto final le reordena su visión, imponiéndole una espeluznante rectificación semántica, emocional e ideológica, que es metafóricamente equivalente al impacto de las balas. Lo cómico, lúdico y ambivalente violentamente se le torna serio, terrible e inequívoco. (Rojas, 1996, p. 1105)

El dramaturgo Marco Antonio de la Parra pretende exponer la realidad oculta que se vivía en el país, a través de las acciones de dos personajes que utilizan el doble sentido en cada una de sus palabras, dejando a la imaginación del espectador el verdadero significado de la obra. Para esto se utiliza un diálogo encubierto por eufemismos, paradojas, figuras retóricas y alusiones e ironías. Representado, al mismo tiempo, discursos de liberación ciudadana y conciencia política, llevando al público a reflexionar acerca de la situación que estaban viviendo.

Carlos: Otra pregunta, otra pregunta... Si el país estuviera cagado, es una suposición, claro está, una desatinada suposición.

Sigmund: La suposición de alguien que no está en sus cinco sentidos, claro está...

Carlos: Si el país estuviese cagado, ¿Hay que decirlo o no hay que decirlo?

Sigmund: ¡Hay que decirlo!

Carlos: No, no hay que decirlo, cuidadito, shitt... (Parra, La secreta obscenidad de cada día: Telémaco/subEuropa o el padre ausente; El deseo de toda ciudadana; Querido Coyote; Traisán e Isolda, 2010, p. 20)

De esta manera, el autor, a través de su lenguaje metafórico, pretende exponer los acontecimientos que vive el país en esos momentos, mezclando en sus diálogos la ironía, el humor y el doble sentido, códigos que logran transgredir la censura y hacen reflexionar respecto a la realidad de los deseos y temores de la audiencia.

En este contexto, Marco Antonio de la Parra indaga en las profundidades del ser humano para revelar sus diferentes contradicciones, las cuales se reflejan en

su entorno cultural y social, también devela la complejidad de la realidad humana, creando una nueva manera de hacer teatro, mediante una serie de recursos propios que hacen de él un dramaturgo original y creativo para el espectador.

4.2 “Lo crudo, lo cocido y lo podrido” (1978)

Es la segunda obra de la ascendente carrera de dramaturgo de Marco Antonio de la Parra, creada casi en paralelo con la puesta en escena de *Matatangos, disparen sobre el zorzal* escrita en 1975. Ambos acontecimientos resultan interesantes pues, es un hecho poco frecuente en el teatro nacional que un autor de corta trayectoria logre estrenar dos obras al mismo tiempo, presentando una temática coherente.

Lo crudo, lo cocido, lo podrido y Matatangos se inscriben dentro de un mismo tipo de teatro del absurdo, expresionista a veces, de rituales y sobre todo tocando temas chilenos y latinoamericanos, ignorados generalmente por las compañías teatrales y dramaturgos nuestros. (Piña, 1998, p. 59)

Lo crudo, lo cocido y lo podrido (1978) es el resultado del trabajo de taller entre Marco Antonio de la Parra y el director de la obra y teatrista nacional Gustavo Meza, ambos encargados por Eugenio Dittborn, miembro del Teatro de la Universidad Católica, con la intención de crear una nueva generación de dramaturgos chilenos.

El teatro profesional quería retomar esta tradición truncada y De la Parra es llamado en 1976 por el Teatro de la Universidad Católica para trabajar en un taller, bajo la dirección de Gustavo Meza, su propuesta dramática *Lo crudo, lo cocido y lo podrido*. (Hurtado M. d., 1992, p. 803)

La obra ganó gran notoriedad tras ser expresa y públicamente censurada, pues había sido incluida dentro del repertorio del Teatro de la Universidad Católica para estrenarse durante junio de 1978, sin embargo, tras la asistencia de los directivos de la universidad al ensayo general y a sólo tres días de llevarse a cabo el estreno, la función fue suspendida por la Vice – Rectoría de Comunicaciones de la casa de estudios por considerarse un texto desconcertante y con variadas irreverencias. (Anexo 1)

Lo crudo, lo cocido, lo podrido fue prohibida en primera instancia por la Universidad Católica, donde debía estrenarse. A pesar de que las razones carecieron de peso, en el sentido de desconocer la larga trayectoria del Teatro de la UC (35 años), esta obra podía despertar obvias suspicacias por lo fuerte de su contenido. (Piña, 1998, p. 59)

Tras este hecho, el dramaturgo y el autor de la obra mantuvieron la duda respecto a sí existiría una fecha exacta para su estreno al público, sin embargo, y luego de apresuradas gestiones de su encargado, Gustavo Meza, la primera función del espectáculo se llevó a cabo en octubre del mismo año, esta vez a cargo de la compañía Teatro Imagen, en la Sala Bulnes de la ciudad de Santiago. De esta manera, tanto Marco Antonio de la Parra como el director de la obra, resistieron y contestaron a la censura que la Dictadura Militar imponía en las artes nacionales.

Afortunadamente, la obra ganó un premio internacional en Estados Unidos, donde fue traducida al inglés, y el director Gustavo Meza estrenó un nuevo montaje de la obra con su compañía independiente, por lo que *Lo crudo...* pudo escapar al cerco silenciador de la censura. (Hurtado, 1992, p. 803)

La obra *Lo crudo, lo cocido y lo podrido* (1978) desarrolla la historia de tres garzones de un antiguo restaurante santiaguino, “Los Inmortales”, totalmente en decadencia. Los protagonistas del cuadro escénico son Evaristo Romero, Efraín Rojas y Elías Reyes el maître del local, a estos tres mozos les acompaña Eliana Riquelme, cajera del restaurante. Estos personajes son los únicos miembros que quedan de la Garzonería Secreta, cofradía anónima que dirigió los movimientos del país desde el local.

Los miembros del local –llamado Los Inmortales- pertenecen a una secta que se hace nombrar la Garzonería Secreta Chilena, especie de institución para iniciados que mandaba la sociedad desde abajo, levantando y botando candidatos de la República, dictando normas sociales, instruyendo imperceptiblemente a los personajes que asistían a ese lugar. (Piña, 1998, p. 60)

El local se ha mantenido cerrado durante varios años, sin embargo, este cuarteto se mantiene a la espera de don Estanislao Ossa Moya, quien debe llegar al lugar a comer su última cena. Ossa Moya, fue un importante gobernante del país durante el apogeo de la Garzonería Secreta, lo que lo consagró como uno de los principales clientes de restaurante.

La larga expectativa de la llegada de don Estanislao ha provocado el cansancio y tedio de algunos miembros de la logia, hecho que ha desencadenado algunos conflictos internos. Por su parte, Evaristo y Efraín juegan a imitar a las diferentes personalidades de renombre en la sociedad, pese a que esto estuviese prohibido por el maestro Elías, de la misma manera que lo estaban soñar, pensar o idear; en tanto que Eliana se limita a sólo realizar incansables inventarios del local.

Las prohibiciones dentro del restaurante hacen a Efraín dudar del sistema que lleva el local, por el contrario a lo establecido, Rojas desea abrir el comedor para servir y atender a cualquier tipo de cliente, anhelos que atentan contra la

tradición de la sociedad secreta que solo admite la atención de una elite privilegiada. Estos cuestionamientos provocan que el personaje se oponga a Elías, quien lo castiga y somete a una singular tortura, para luego perdonarlo trayendo consigo el equilibrio al sistema.

Eliana tiene un sueño premonitorio que le anuncia la apocalíptica llegada de don Estanislao. A su regreso se ha convertido en un hombre decadente, decrepito y borracho, terminando así, la esperanza del retorno al glorioso pasado y recordar los mejores momentos del local. Pese a esto, y por órdenes de Elías, se recibe a Ossa Moya como al gran personaje que representa para ellos.

Estanislao pide como último deseo ver bailar a la “Congalera”, bailarina tropical. Incitada por los garzones, Eliana, la cajera, honrando la promesa de su padre, fundador de la Garzonería Secreta, debe hacer el “show”, encarnando a la célebre Tita Miranda, la “Congalera”. En la euforia del último baile, Estanislao pide casarse con Eliana, vestida de bailarina tropical. (Pradenas, 2006, p. 431)

El maître del local casa a Eliana con Estanislao, los que juntos son tapiados en los reservados del restaurante, al igual que todos los importantes clientes anteriores, para de esta manera, conservarlos e inmortalizarlos. Cumplida su misión y al no existir más clientes que atender, Elías se suicida encomendando su labor a Efraín, quien decide abrir las puertas y salir del encierro, acompañado de Evaristo Romero.

Lo crudo, lo cocido y lo podrido (1978) fue escrita durante el periodo dictatorial impuesto por las Fuerzas Armadas al mando del General Augusto Pinochet desde el 11 de septiembre de 1973, y es en este contexto que la obra pretende develar los hechos ocurridos en el país post Golpe de Estado, evidenciado de manera implícita, de qué manera la administración militar actuaba para mantener el orden nacional sin objeción alguna del pueblo.

La obra se enmarca dentro de la nueva dramaturgia nacional que nace tras el apogeo de las compañías de teatro independientes mencionadas anteriormente, las que pretenden, de una forma inteligente, escapar de la censura a las artes instaurada por el Gobierno Militar y exponer sobre las tablas el acontecer nacional, revelar las injusticias cometidas, la cesantía que aquejaba al país, de tal manera que las autoridades no se dieran cuenta de lo que realmente se deseaba decir al público.

En este contexto, el dramaturgo Marco Antonio de la Parra representa a la juventud que no está de acuerdo con los hechos que asechan al país, el joven autor utiliza sus conocimientos en psiquiatría para escribir sus obras, pues su objetivo no es mostrar la realidad al público en forma de alegoría únicamente; el teatrista pretende llegar más allá, él busca la reflexión del espectador y que este lleve el mensaje a los demás, desea hacer pensar a las personas y que estas sean capaces de cuestionar lo que sucede a su alrededor, y reaccionen ante esto.

Tanto el título como el contenido de la obra están llenos de símbolos, para efectos de esta investigación entenderemos por simbolismo como un movimiento artístico que a través de un lenguaje inteligente transmite un mensaje con intenciones metafísicas, utilizando los códigos verbales como instrumentos cognitivos.

Analizando minuciosamente el título de la obra, nos encontramos con un triángulo semántico: crudo, cocido y podrido, tres conceptos que se relacionan con las formas en que se puede encontrar la comida. En el caso de la presente indagación consideraremos esta relación semántica como un resumen de lo que sucede en el país.

Lo crudo se correlaciona con lo no civilizado de la sociedad, en el caso de Chile en el periodo de Dictadura Militar, esta condición se ve reflejada en los actos

“salvajes” cometidos por la clase dominante dentro del país, los asesinatos, las torturas, persecuciones, aquellos hechos que el Gobierno de Augusto Pinochet negaba, pero que la población sabía que ocurrían; por el contrario a lo anterior, lo cocido se relaciona con la civilización, en la que situaremos a la ciudadanía cruelmente reprimida, quienes desean un cambio en su vivir y de sus gobernantes. Por último encontramos lo podrido, concepto utilizado para hacer mención a aquello que se desea eliminar, como por ejemplo las acciones del gobierno, la ideología, todo aquello de lo que la sociedad se quiere desprender, para así comenzar una nueva etapa.

La obra *Lo crudo, lo cocido y lo podrido* (1978) revela entre sus líneas el desequilibrio producido en la sociedad chilena tras el Golpe de Estado de 1973. Los ideales dominantes de un grupo social elitista que impide la movilidad social y que se aferra al poder utilizando todas las herramientas que le entrega su carácter burgués, sin importar que esto se contraponga con el progreso natural reclamado por la sociedad, quienes desean recuperar la armonía que les da el restablecimiento de un régimen democrático.

Las autoridades han establecido un orden dictatorial, para continuar disfrutando de sus privilegios de clase. Pretenden imponer su visión de mundo, poseen rituales simbólicos, organismos de vigilancia, mecanismos de traspaso del poder, incluyendo el disciplinamiento de aquellos miembros que intenten pensar distinto.

Los ritos de la mesa, los lenguajes, los modos de comportamiento permiten una rápida empatía del público que reconocerá allí un trozo de la cultura chilena. A pesar de esta ubicación que puede resultar demasiado precisa, *Lo crudo, lo cocido, lo podrido* alcanza una universalidad en relación con la decadencia de una sociedad que tiene mucho de enfermo y a unos seres totalmente desquiciados. (Piña, 1998, p. 61)

La Garzonería Secreta, de escasos miembros, existe bajo la opresión, en un universo impenetrable ante las influencias externas, alude a la clase política alta del país y su mecanismo de defensa igualmente elitista. Los mozos del restaurante deben obediencia absoluta a sus superiores sin dudas ni preguntas, esto se expresa a través del “Lema del Garzón”, juramento secreto que sólo los miembros de la cofradía conocen, así lo evidencia la frase de Efraín “un garzón ejecuta, atiende, no pregunta” (p.36).

Los personajes creados por Marco Antonio de la Parra en la obra *Lo crudo, lo cocido y lo podrido* (1978) evidencian diferentes situaciones presentes en la sociedad chilena en los tiempos de dictadura. A medida que va trascurriendo la acción dramática los personajes van dando mayor sentido al mundo y entregan diferentes claves para poder interpretar la obra.

El maître Elías representa la autoridad dictatorial, que controla con mano dura la vida y las acciones de los personajes, da órdenes y regula el trabajo de los demás, generando un clima de inseguridad en quienes lo rodean. Reclama la obediencia del juramento del garzón: “Se los he dicho... un garzón no juega, solo espera... o es que ya no saben esperar... ¿o han perdido la paciencia? (p. 45). Este carácter autoritario - dictador del personaje en cuestión, es reafirmado por las palabras de Efraín cuando menciona: “Elías se cree el Supremo Tribunal de los Garzones... no nos deja abrir las puertas... no nos deja cambiar... poner algo más... no sé (con amargura) a veces me da miedo”. (p. 37)

Elías al hacer cumplir el juramento del garzón, también hace mención a un “santo patrono” de la orden Secreta Garzonería llamado “San Augusto Escoffier”, quien fuese un renombrado chef francés, seudónimo que el espectador cómplice podría relacionar como una alusión al nombre del jefe de gobierno de la época, Augusto Pinochet.

El maître está siempre preocupado del orden y de que la jerarquía se cumpla. Se puede dar cuenta de esto cuando le dice a Efraín “Tu grado no te da derecho a presentir, Efraín... y me huele a que te estás volviendo un desertor. ¿No te basta con lo mejor de Santiago, con lo mejor de la política y la noticia capitalina? Ahí en los reservados. (p. 59)

La única mujer dentro de la obra es Eliana, la contadora, quien representa a aquellas personas que colaboran con los que tienen el poder, que vigilan celosamente el cumplimiento de los mandatos superiores, y que llegan a transformar la historia con tal de dar a conocer lo que quieren demostrar los preceptos oficiales y que incluso, llegan a negar la existencia de las situaciones que no encuadran en esos cánones. Esto se demuestra cuando dice: “no existen esas cosas Efraín, no están anotadas en mis libros... así que no existen” (p.34)

Por otra parte, Evaristo, aparentemente, personifica la sumisión incondicional al sistema en el que está inmerso al punto de no resentir la pérdida de su individualidad, evidenciado en su sumisión ante la represión existente dentro del restaurante. Este supuesto sometimiento lo representa en las siguientes líneas “mi destino es mi cliente, solo él me hace diferente. Su palabra es mi decreto, mi existencia es un secreto”. (p.26)

Sin embargo, entre líneas es posible descubrir una serie de indicios que indican que Romero ha salido del local, es decir, ha estado en el exterior. Si bien, son tres los hechos sospechosos que se dan en el relato, estos no permiten saber, mayormente, si el personaje ha salido una o más veces del restaurante.

La primera evidencia de lo anterior es la existencia de un chicle pegado en la pata de una de las mesas que atendía Evaristo Romero. Todas las mesas del local debían ser cojas, esto para que el garzón demostrara sus habilidades innatas para revertir esta situación frente a sus clientes, mientras no hay personas que atender las mesas ocupaban tapitas para esconder la cojera. Eliana al percatarse

de que una de las mesas tenía una leve inclinación, pide a Efraín revisarla, personaje que se da cuenta de la existencia del chicle en la mesa.

Efraín.- (lo interrumpe).- ¡Oye!... ¡Dios me libre!... ¡Santo garzón del cielo!... ¡Un Chicle! (Lo tiene entre sus dedos) Un chicle... Yo sintiéndome culpable y Romero mascando un chicle. (Parra, 2010, p. 65)

Los garzones no tenían acceso a los chicles, pues estos productos eran parte del exterior, pertenecían al mundo que a ellos les estaba prohibido. Tras el descubrimiento Evaristo niega rotundamente haber salido del local, pese a las constantes acusaciones de Efraín, nunca acepta el “delito”.

Otro hecho sospechoso que hace pensar en la salida de Romero del restaurante es la caracterización que este hace de un cliente que no es del tipo que frecuentaban el local en sus años dorados, más bien son rasgos que poseería un cliente común de la calle; en esta ocasión Evaristo es capaz de imitarlo a la perfección, como si hubiese compartido con el “cliente exterior” en variadas oportunidades.

Evaristo.- Bien... bien ¿Y este otro?... Oye, psst, ¡pelao!

Efraín.- Ah... ese es de los de afuera.

Elías.- ¿Has salido que lo sabes? (Parra, 2010, p. 66)

El último acontecimiento que hace dudar respecto a la salida de Evaristo del restaurante ocurre tras el suicidio de Elías, Efraín decide salir del local, por lo que se viste de civil, al tomar las ropas de Evaristo se da cuenta de que estas no tienen polvo, hecho que evidencia que las telas han sido utilizadas por Romero recientemente.

Efraín.- (Le arroja un ajado y desecho paquete de ropa que

Evaristo oculta avergonzado) El paquete con tu ropa ni siquiera tiene polvo... ni siquiera tiene el nudo hecho.

Evaristo.- (Temeroso)... Si sólo me la puse para probármela, don Elías. (Parra, 2010, p. 67)

Pese a las constantes negaciones y excusas que da Evaristo, respecto a sus salidas del restaurante, los hechos descritos anteriormente nos permiten aseverar que pese a su aparente carácter sumiso ante don Elías, el personaje en alguna ocasión estuvo fuera del local.

Efraín, representa un personaje con dudas constantes, a pesar de su juramento de garzón, él persiste con la incertidumbre, aunque sabe que no debe preguntar, sino ejecutar sus labores de mozo. Algo que es recurrente en los ciudadanos, debido a los acontecimientos que están ocurriendo en el país, estos se ven envueltos en una incertidumbre constante, pero no pueden preguntar, solo deben obedecer.

Evaristo: No, no es lo que digo... ¡Ay, Efraín, estás tan difícil!... ¡Es que un garzón no debe dudar!

Efraín: Sí, es cierto... Un garzón ejecuta, atiende, no pregunta.

Evaristo: Exacto. Tal como lo dice don Elías.

Efraín: No lo dice Elías... Lo dice el juramento... Cuando entraste en la garzonearía secreta te lo hicieron jurara sobre el mantel de la sociedad... Servir y aparentar... Atender. (Parra, 1992, p. 818)

Finalmente se encuentra Estanislao Ossa Moya, un político al que los mozos están esperando, este representa la esperanza en los personajes, posee características de distintas figuras políticas de Chile. A la vez hace referencia a la esperanza que tiene el público en querer que todo cambie.

Efraín: Hasta el maître Riquelme le debe haber pasado... A él, que nos escogió y nos educó. (Mirando hacia el cielo.) ¡Santo maître Riquelme, ten piedad de nosotros!

Evaristo: Escúchanos, maître, te rogamos.

Efraín: Apíadate y envíanos clientes.

Evaristo: Envíanos a don Estanislao Ossa Moya en gloria y majestad.

Efraín: No nos desampares ni de noche ni de día. (Parra, 1992, p. 823)

En este ambiente opresor e intolerante, donde el pensar distinto significaba un delito, la manipulación mental es una herramienta comúnmente utilizada con los posibles disidentes: todos los integrantes de la orden debían pensar lo mismo, actuar de igual manera; aspectos que no sólo se ven en la obra, sino que también están reflejados en la sociedad chilena bajo el Régimen Militar.

Elías: ¡Qué lindo estar todos juntos, muy juntos!

Evaristo: Unidos.

Elías: Ni una divergencia, ni una duda.

Evaristo: Somos tan hermosos.

Elías: ¡Qué hermoso eres, Evaristo!

Evaristo: ¡Y usted, don Elías, es tan sabio y apuesto!

Elías: ¡Y tú eres también hermoso, Efraín

Evaristo: (Ayudándolo a levantarse) Sí, Efraín, un poco mañosito, pero, hermoso.

Elías: Somos los garzones más hermosos del país.

Evaristo: Los más hermosos del mundo. (Parra, 2010, p. 53)

El proceso de re-adoctrinamiento tiene un efecto transitorio, pues el ideal del poder dominante va en evidente decadencia, el deterioro es inminente. Aquel modelo de ciudadano no pensante, que solo obedezca, que crea a ojos cerrados lo

que la autoridad diga, no tiene vigencia, ya comienza a oler a podrido. Por esta razón, Elías sabe que debe morir, para ello pide el vino del suicidio y realiza el rito fúnebre; con la muerte de Elías, el mito se destruye: la inmovilidad social se ha roto.

La obra, finalmente, representa un rechazo al carácter inmóvil que el orden gubernamental le otorga a la sociedad. Efraín, quien tras la muerte de Elías recupera su identidad, abandona su uniforme, y viste con ropas ajadas y sucias, las que prefiere antes que el uniforme de la opresión, y junto con Evaristo proceden a abandonar el restaurante “Los Inmortales”, local que irónicamente hay muertos y huele a podredumbre.

Una vez fuera del local, Efraín y Evaristo comienzan a tapiar la puerta del recinto, acto que simboliza el rechazo al modelo autoritario que representaba el restaurante. Los martillazos finales son un llamado de atención para el espectador – testigo quien debe confiar que su reflexión traerá esperanza para lograr una sociedad mejor y para que esto se cumpla, ellos son actores fundamentales.

Otro punto importante de abordar en el análisis de la obra de De la Parra es el lenguaje que el autor utiliza para desarrollar los diálogos contenidos en el texto. A diferencia de la dramaturgia de las compañías de teatro independientes, el autor en *Lo crudo, lo cocido y lo podrido* (1978) utiliza un lenguaje formal, los personajes manejan el nivel culto formal para expresarse ante sus clientes, y más coloquial para relacionarse entre sí. Se utilizan garabatos cuando un personaje se encuentra exaltado o desea enfatizar alguna idea, pero la presencia de estos es mínima.

La propuesta innovadora de Marco Antonio de la Parra utilizada en su dramaturgia cumple su principal propósito, pese a que el mensaje está implícito en la representación, el dramaturgo logra hacer pensar y reflexionar al público – espectador, incorporando en los diálogos los acontecimientos que ocurren en el país durante la Dictadura Militar. El autor busca burlar la censura a través de una

propuesta estilística cargada de ingenio y sensibilidad que apunta a quienes se sienten identificados con lo que ocurre en el escenario, y finalmente, son quienes logran entender lo que el dramaturgo desea expresar, a diferencia de aquellos que se sienten ajenos al acontecer nacional.

Marco Antonio de la Parra utiliza sus conocimientos psiquiátricos a favor de sus escritos, el mecanismo utilizado para ellos, es el quiebre en las situaciones escénicas planteadas y la evasión al momento de decir algo “prohibido” creando un impacto mayor. El teatrista, maneja inteligentemente, la técnica de incorporar “quebres” en el desarrollo de las situaciones dramáticas formuladas, los que generalmente se expresan a través del humor, chistes breves o acciones que mueven a la risa, rompiendo la tensión planteada y luego produce un giro, muchas veces, radicalmente opuesto a las ideas en progresión.

El dramaturgo emplea nuevos códigos para realizar una crítica a lo que ocurre en la sociedad chilena, aplicando un lenguaje críptico donde lo dicho y lo no dicho tiene importante relevancia, los silencios, los gestos en la representación, el tono y la elisión al decir las cosas favorecen el hermetismo que caracterizan este teatro.



CONCLUSIONES

Tras una extenuante campaña electoral para las elecciones presidenciales de 1970, Salvador Allende Gossens, abanderado por la Unidad Popular, conglomerado de partidos de izquierda formados por el Partido Radical Socialista, Partido Socialista y Partido Comunista de Chile, Movimiento de Acción Popular Unitario y MAPU Obrero - Campesino, Partido Social Demócrata, Partido de Izquierda Radical, Acción Popular Independiente y la Izquierda Cristiana, logra la mayoría de votos, consiguiendo convertirse en el Presidente de la República de Chile por el periodo comprendido entre los años 1971 y 1976, de esta manera, se instaura en el país un gobierno socialista.

Este hecho no pasó inadvertido por los partidos detractores de centro derecha y fue el detonante para que comenzara a planearse, entre las altas cúpulas políticas, la manera cómo derrocar a la nueva administración, fuese por la razón o la fuerza. Durante los tres años que alcanzó a durar el gobierno socialista, Salvador Allende recibió constantes amenazas para que dejara el poder, intimidaciones que no fueron capaces de bajar los brazos del presidente, por lo que, y tras años de planificación, el día 11 de septiembre de 1973, las Fuerzas Armadas chilenas tomaron el poder a través de un levantamiento armado.

El Golpe de Estado y la llegada a la presidencia del país del Comandante en Jefe del Ejército Augusto Pinochet Ugarte, más allá de haber destituido un gobierno democráticamente elegido, provocó una crisis constitucional que significó un cambio rotundo en la vida de los chilenos. La economía del país sufre drásticas transformaciones, pasó de un sistema social de mercado basado en la industria nacional a uno netamente neoliberal que afectó la vida de los chilenos por el alto índice de endeudamiento y el boom de las importaciones.

Por otra parte, la sociedad se vio coartada en cuanto a su libertad de expresión, quienes profesaban una ideología no alineada con el régimen dictatorial o se atrevían a pensar distinto eran perseguidos, detenidos, en muchos casos exiliados, desaparecidos o torturados hasta llevarlos a la muerte, comienza así, un periodo en que la población estuvo dominada por el miedo y el temor hacia las autoridades, se restringen las libertades individuales, y se castiga cualquier acción en contra de las ideologías dominantes.

La cultura fue otro aspecto de la sociedad que se vio fuertemente afectada por este nuevo orden gubernamental, pues, aquellas expresiones artísticas, como el teatro, que durante el Gobierno de la Unidad Popular tuvieron gran apogeo, tras el Golpe Militar se ven seriamente disminuidas, puesto que las autoridades consideraban como detractores y amenaza a todo aquel que formara parte o

estuviese ligado a la Unidad Popular, por esta razón, los miembros de las compañías teatrales fueron duramente perseguidos por continuar con la actividad teatral que el Gobierno de Allende subvencionó. De esta manera, la dramaturgia nacional se ve obligada a realizar importantes cambios en cuanto a sus temáticas, estilos, códigos y lenguaje con el fin de burlar la censura y lograr sobrevivir en el ambiente hostil presente en el país.

El teatro, antes subsidiado por el Gobierno de la Unidad Popular, pierde aportes económicos, las escuelas universitarias son intervenidas militarmente con el fin de sacar de raíz todo “germen socialista” que en ellas existía, comienza así un periodo de “apagón” en la cultura nacional. Los grupos y las compañías teatrales se ven coartadas en su accionar, reprimiendo cada signo de expresión de los artistas.

Actores, directores, dramaturgos, entre otros, agobiados por las prohibiciones y aprehensiones de ejercer sus oficios, inician la búsqueda de un método que les permita crear y entregar al público su oficio, sin que este sea considerado una amenaza para los gobernantes del país, es decir, que sea capaz de superar la censura establecida en las artes, por lo que, en conjunto conforman nuevas compañías de teatro independientes que desean transmitir a la población el acontecer nacional recurriendo a nuevos códigos expresivos que les permitan evadir la represión impuesta en la cultura nacional. Comienza así, una nueva generación de artistas que son capaces de reflejar a la sociedad los hechos y sucesos que afectan al país, a través de un lenguaje diferente, con temáticas contingentes. La utilización de estos nuevos códigos, como el humor, la metáfora y la alegoría, marcan la renovación del teatro chileno en dictadura, pues sin rehuir a su compromiso primario con la sociedad, el cual es informar, comunicar, compartir ideologías y puntos de vista, está denunciando.

El teatro en dictadura, además de mostrar de alguna u otra manera la situación en que se encontraba el país, combate contra la censura impuesta a través de diferentes métodos, como la utilización de múltiples códigos, un marcado

simbolismo, un lenguaje plurisignificativo, lleno de sugerencias y saturado de humor negro. Aunque cada dramaturgo y grupo de creación colectiva mantuvo su sello respecto a la función de cada cual frente a la contingencia política, todos constituyeron parte de una corriente común de resistencia a la dictadura.

La mayoría de los dramaturgos de la época tendieron a tematizar de distintas formas, tanto en el texto como en la escena, el vahído de los proyectos individuales y colectivos, la perplejidad, la frustración, la incertidumbre, la esperanza y la desesperanza del pueblo. A su vez asumieron el hecho teatral con urgencia, revalorizando su potencial dialógico rápido y directo para con el espectador y la comunidad, especialmente en condiciones de censura, autocensura y represión.

Dentro de esta nueva generación de artistas, destacamos al dramaturgo nacional Marco Antonio de la Parra, quien forma parte de una generación de chilenos que, tras el golpe militar del 11 de septiembre de 1973, tuvo que enfrentar y resolver el tránsito hacia su adultez como correlato a la instalación y desarrollo del autoritarismo político y del liberalismo económico en el país.

El dramaturgo logró su desarrollo artístico bajo un clima hostil con quienes ejercían la actividad teatral, sin embargo, Marco Antonio de la Parra compone aquella primera generación de creadores nacionales que, tras algunos años de relativo apagón cultural durante el inicio de la dictadura, logró pronunciar diferentes voces críticas disidentes, resistentes, contestatarias al Gobierno Militar.

Lo que destaca a De la Parra sobre los demás teatristas, es que, pese a su corta edad, fue capaz de crear un teatro que logró superar la represión artística de la época, con obras que más que reflejar la realidad del país, hacen reflexionar al público respecto a los hechos que lo afectan; con sus creaciones busca que el espectador se convierta en un crítico de la situación.

Por medio del análisis de distintas obras teatrales de la dictadura, como por ejemplo: *“Pedro, Juan y Diego”*, *“Lindo país con esquina vista al mar”*, *“La secreta obscenidad de cada día”*, *“Matatangos”*, y *“Lo crudo, lo cocido, lo podrido”*, se puede establecer que a pesar de la dramática situación en que se encontraba el teatro, fue posible sobrepasar las barreras del silenciamiento y la pretensión de convertir la dramaturgia nacional en un espectáculo, para llegar a ser un método de crítica y denuncia efectiva y, a la vez, combatiente al Régimen Militar.

Estas obras utilizan un lenguaje figurado que deja a la interpretación del público consciente de lo que acontece la verdadera intención de lo que se quiere expresar. Los distintos dramaturgos realizan un juego metafórico que ayuda a crear conciencia y lleva a la reflexión de lo que ocurre en el país, técnica que se vieron obligados a utilizar para huir de la censura impuesta por la dictadura.

De la Parra en su obra *“Lo crudo, lo cocido y lo podrido”* muestra perfectamente ese lenguaje metafórico implícito y críptico utilizado para representar a personajes con cargos públicos, a quienes no se podía criticar o aludiendo a situaciones sensibles para la dictadura y deja a conciencia de los espectadores la interpretación de la obra, abre los sentidos, y así logra evadir la censura impuesta. Es fundamental la tensión que se crea entre lo dicho y lo no dicho de manera explícita.

Cabe mencionar que el teatro se vio en la necesidad de crear diferentes estrategias que lo llevaron a su consolidación como un arte contestatario, de crítica y denuncia, resintiéndose al Régimen Militar y transformando los acontecimientos, la realidad vivida y sufrida, lo que se silenciaba, lo que estaba prohibido decir, en representaciones teatrales dirigidas a un público que veía sus propias historias de vida sobre el escenario.

El teatro en este complejo período logra resistir y continuar con su función social y originaria, confrontándose a autoridades e injusticias que ocurrieron en el

Chile de entonces, tomando una forma propia y sobreponiéndose a la dictadura. Finalmente, los dramaturgos lograron que el teatro sobreviviera a la censura impuesta, dejando una huella importante y definitiva en la cultura teatral y en la historia del país.



BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA BÁSICA

Albornoz, C., Amorós, M., Garcés, M., Gaudichaud, F., Illanes, M. A., Moulian, T., Valdivia, V. (2005). *Cuando hicimos historia: la experiencia de la Unidad Popular*. Santiago, Chile: LOM Ediciones.

- Arriagada, G. (1998). *Por la razón o la fuerza: Chile bajo Pinochet*. Santiago, Chile: Editorial Sudamericana.
- Benavente, D. (1979) *Tres Marías y una Rosa* en Hurtado, M. d., Ochsenius, C., & Vidal, H. (1982). *Teatro Chileno de la Crisis Institucional 1973 - 1980 (Antología Crítica)*. Santiago, Chile: Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística.
- Coloane, F. (1971). *El Chilote Otey y otros relatos*. Santiago, Chile: Quimantú.
- Díaz, J., & Sharim, N. (2002). *ICTUS, La palabra compartida: Antología. Volumen I*. Santiago, Chile : Editorial Edebé.
- Hunneus, C. (2000). *El régimen de Pinochet*. Santiago, Chile: Editorial Sudamericana.
- Hurtado, M. d. (1992). En J. A. Piña, *Teatro chileno contemporáneo: Antología* (págs. 802 - 806). Madrid, España: Fondo de Cultura Económica.
- Hurtado, M. d. (2011). *Dramaturgia chilena 1890 - 1990. Autorías, textualidades, historicidad*. Santiago, Chile: Frontera Sur.
- Hurtado, M. d., & Ochsenius, C. (1980). *Teatro ICTUS*. Santiago, Chile: CENECA.
- Hurtado, M. d., Ochsenius, C., & Vidal, H. (1982). *Teatro Chileno de la Crisis Institucional 1973 - 1980 (Antología Crítica)*. Santiago, Chile: Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística.
- Lepes, L. C. (2003). *El Gobierno de Allende* . Santiago, Chile: LOM Ediciones.
- Morel, C. (2013). *Memoria histórica Escuela de teatro UC (1979 - 2009)*. Santiago, Chile: Adrede Editora.
- Parra, M. A. (1992). Lo crudo, lo cocido y lo podrido en J. A. Piña, *Teatro chileno contemporáneo: Antología*. Madrid, España: Fondo de Cultura Económica.

Parra, M. A. (2010). *La secreta obscenidad de cada día: Telémaco/subEuropa o el padre ausente ; El deseo de toda ciudadana ; Querido Coyote ; Traisán e Isolda*. México D. F, México: Ediciones El Milagro.

Parra, M. A. (2010). *Lo crudo, lo cocido y lo podrido*. Santiago, Chile: LOM Ediciones.

Piña, J. A. (1998). *20 años de teatro chileno 1976 - 1996*. Santiago, Chile: Red Internacional del Libro Ltda.

Pradenas, L. (2006). *Teatro en Chile: Huellas y Trayectorias. Siglos XVI - XX*. Santiago, Chile: LOM Ediciones.

Rojo, G. (1985). *Muerte y resurrección del teatro chileno 1973 - 1983*. Madrid, España: Ediciones Michay.

BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

Álvarez, R. (2010). La Unidad Popular y las elecciones presidenciales de 1970 en Chile: la batalla electoral como vía revolucionaria. *Memoria Latinoamericana* n° 28, 219 – 239.

Bravo, E., Guerrero, E., Merino, L., Piña, J., Rojo, G.,..., Villegas, J. (1986). *Revista Literatura Chilena: creación y crítica*, vol. 10, n° 2 & 3

Castedo – Ellerman, E. (1982). *Teatro chileno de mediados del siglo XX*. Santiago, Chile: Editorial Andrés Bello.

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (2010). *Política de fomento del teatro 2010 – 2015*. Santiago, Chile.

Corvalán, L. (2003). *El gobierno de Allende*. Santiago, Chile: LOM Ediciones.

Corvalán, L (2004). *Los partidos políticos y el golpe del 11 de septiembre: Contribución al estudio del contexto histórico*. Santiago, Chile: Editorial Universidad Bolivariana.

Verdugo, P. (2008). *Allende, cómo la casa blanca provocó su muerte*. Santiago, Chile: Catalonia.

FUENTES VIRTUALES

Albornoz, A. (2006). Marco Antonio de la Parra, tres décadas de teatro 1975 - 2006 (Un comentario general a propósito de Chile y su clase media en los tránsitos dictadura/ posdictadura, modernidad/ posmodernidad) . *Acta Literaria* n°33, 109 - 132. Disponible en http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S07176848200600020008&lng=es&tlng=es.10.4067/S0717-68482006000200008. Accedido en 02/11/2015.

Banga, F. (2002). Michel Foucault y el tema de la censura. (Una mirada argentina desde el exterior) Detrás de la furia del coloso. Disponible en http://revista-redes.rediris.es/recerca/rvaldes/presen_archivos/censura.htm. Accedido en 05/01/2016.

Bergot, S. (2004). Quimantú: Editorial del Estado durante la Unidad Popular Chilena (1970 - 1973). *Revista Pensamiento Crítico* n°4. Disponible en http://www.pensamientocritico.cl/index.php?option=com_content&view=article&id=99:quimantu-editorial-del-estado-durante-la-unidad-popular-chilena-1970-1973&catid=40:no-4&Itemid=63. Accedido en 11/08/2015.

Biblioteca Nacional de Chile. Censura, en: Diamela Eltit (1949 -). Memoria Chilena. Disponible en <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-93221.html>. Accedido en 6/04/2015.

Bravo, P. (1981). El teatro en Chile en la década del 70. *La Araucaria de Chile* N°13. Disponible en http://www.blest.eu/cultura/bravo_elizondo81c.html. Accedido en 15/06/2015.

Chapleau, L. (2003). La cultura chilena bajo Augusto Pinochet. *Chrestomathy: Annual Review of Undergraduate Research at the College of Charleston*, 45 - 83. Disponible en <http://chrestomathy.cofc.edu/documents/vol2/chapleau.pdf>. Accedido en 13/10/2015.

Diario El Mercurio. (5 de septiembre de 1970) Disponible en <http://www.biografiadechile.cl/detalle.php?IdContenido=1633&IdCategoria=96&IdArea=472&TituloPagina=Historia%20de%20Chile>. Accedido en: 20/04/2015.

Diario La Nación (13 de febrero de 1971). Disponible en <http://blogs.cooperativa.cl/opinion/cultura/20150702070906/quimantu-el-sueno-de-salvador-allende/>. Accedido en 20/04/2015.

Díaz-Ortíz, O. (1996). Marco Antonio de la Parra: Matatangos y la resemantización de su causa ausente. *Latin American Theatre Review*, 43 - 60. Disponible en <https://kuscholarworks.ku.edu/handle/1808/3165>. Accedido en 15/11/2015.

Donoso, K. (2013). El "Apagón Cultural" en Chile: políticas culturales y censura en la dictadura de Pinochet 1973 - 1983). *Outros Tempos*, vol. 10, n.16., 104 - 129. Disponible en http://www.outrostempos.uema.br/OJS/index.php/outros_tempos_uema/articloe/view/285. Accedido en 28/10/2015.

Ehrmann, H. (5 de julio de 1978). *Suspensión en suspenso*. Disponible en <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-82779.html>. Accedido en 01/11/2015.

Ejército de Chile (1973). Bando N°17. Coyhaique, XI región, Chile. Disponible en <http://www.archivomuseodelamemoria.cl/index.php/67671;isad> Accedido en 10/05/2015.

Errázuriz, L. H. (2009). Dictadura Militar en Chile. Antecedentes del golpe estético-cultural. *Latin American Research Review*, Vol. 44, No. 2., 137 - 157. Disponible en <http://www.plataformademocratica.org/Publicacoes/19744.pdf>. Accedido en 26/05/2015.

Gobierno de Chile (1975). Política cultural del gobierno de Chile. Disponible en www.bcn.cl Accedido en 05/05/2105.

González, M & Martínez, R (2009). Censura. *Revista de la Universidad*, N° 65., 37 – 40. Disponible en <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/6509/pdfs/65gonzalez.pdf>. Accedido en 05/01/2016.

Jordán, L. (2009). Música y clandestinidad en dictadura: la represión, la circulación de músicas de resistencia y el casete clandestino. *Revista Musical Chilena*, n° 212, 77 - 102. Disponible en http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-27902009000200006&script=sci_arttext. Accedido en 26/09/2015.

Meyers, P. (1975). La intervención militar en las Universidades chilenas. *Revista Mensaje*, vol. 24, n°241, 379 – 384. Disponible en http://biblioteca.uahurtado.cl/ujah/msj/docs/1975/n241_379.pdf. Accedido en 26/09/2015.

Ministerio de Hacienda. (27 de diciembre 1974). Decreto de Ley 827. Disponible en <http://www.leychile.cl/Navegar?idNorma=6371&idVersion=1975-03-01&idParte>. Accedido en 24/09/2015.

Ministerio del Interior. (1925). *Constitución Política de la República de Chile*. Santiago. Disponible en https://www.camara.cl/camara/media/docs/constitucion/c_1925.pdf. Accedido en 20/04/2015.

Núñez, J. (2013). Poéticas de la Memoria en el Teatro Chileno: Prácticas escénicas entre 1973 y 1990. *Acta Sociológica* n° 61, 37 - 60. Disponible en <http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0186602813709897>. Accedido en 05/10/2015.

Parra, M. A. (Octubre de 2008). El teatro tiene un nivel de riesgo y de vida que no tienen las otras artes de la repetición. (A. Garrido, Entrevistador). Disponible en <http://www.revistateina.es/teina/web/teina19/tea5.htm>. Accedido en 03/11/2015.

Partidos Comunista, S. R. (1969). *Programa básico del Gobierno de la Unidad Popular, Candidatura Presidencial de Salvador Allende*. Santiago, Chile. Disponible en <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-7738.html>. Accedido en 04/04/2015.

Rojas, M. (1996). Marco Antonio de la Parra y los grandes mitos culturales. *Revista Iberoamericana*, 1097 - 1114. Disponible en <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/6463>. Accedido en 03/11/2015.

Real Academia Española (2015). *Diccionario de la lengua española*. (22.^a ed.). Madrid, España. Disponible en <http://dle.rae.es/>. Accedido en 11/11/2015.

Rojo, G. (1983). Teatro chileno bajo el fascismo. *Araucaria de Chile*, vol. 12, n° 22, 123 - 136. Disponible en <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-78101.html>. Accedido en 06/06/2015.

Senado de Estados Unidos. (1975). Acción encubierta en Chile 1963 - 1973, Informe de la comisión designada para estudiar las operaciones gubernamentales concernientes a las actividades de inteligencia. Disponible en http://www.luisemiliorecabarren.cl/files/recursos/la_cia_chile.pdf. Accedido en 20/04/2015.



ANEXO

Anexo 1

ARTE Y ESPECTACULOS

PRORRECTOR DEL VALLE
Y vicerrector Larrain

RECTOR SWETT
La palabra decisiva

DECANO DITTBORN
Autor De la Parra y director Meza

TEATRO

Suspensión en suspenso

Todo comenzó el lunes de la semana pasada, día en que *Lo crudo, lo cocido y lo podrido* comenzó a chamuscarse. Cuenta su autor, Marco Antonio de la Parra (ER-CILLA 2239), que hubo un ensayo general en el Teatro de la UC, al que asistió Hernán Larrain, vicerrector de Comunicaciones de la Universidad: "Al finalizar la obra, se acercó a Eugenio Dittborn y le comentó que, si bien le parecía buena, encontraba que había en ella elementos imprevistos".

Por su parte, Hernán Larrain, 31, relata que el libreto recién lo había conocido cuatro días antes y que su lectura lo sorprendió y lo desconcertó:

—Entonces, muy inquieto, asistí al ensayo general. Me desconcertó aún más el

A tres días del estreno, obra de la UC debió desaparecer de escena

"Lo crudo, lo cocido y lo podrido" deja la última palabra en manos del rector Swett

nivel de la obra, particularmente sus irreverencias y lenguaje, y sobre todo como producto de nuestro teatro y nuestra universidad. Hablé con Dittborn para expresarle mis reservas, y luego conversé con el prorektor Jaime del Valle para exponerle mis dudas sobre la obra y que ésta ofrecía

dificultades que parecían insalvables. El también la leyó y consultamos una tercera opinión, la de Francisco Bulnes, secretario general de la Universidad (no leyó el texto).

"Vimos que había dos alternativas: la modificación drástica del libreto o la suspensión. Descartamos la primera, porque significaría coartar la creación. Nuestra objeción a la obra era como producto de la universidad, no —que quede en claro— como algo que no pudiera o debiera presentarse en nuestro medio por una compañía privada."

Por su parte, el decano de Bellas Artes y director del teatro de la UC, Eugenio Dittborn, relata que, en la noche del ensayo general, lo llamó Hernán Larrain para de

ER-CILLA, 5 de mayo 1978

706153

39

cirle que tenía serios reparos frente al aspecto político de la obra:

—¿Cuáles? —le pregunté—, y me explicó que le parecía un ataque a la época en que gobernaba la derecha.

Al día siguiente (martes 27), Dittborn hacía clases cuando le fue comunicada la resolución de suspender la obra, cuyo estreno oficial estaba programado para el viernes 30, y cuyas invitaciones ya se habían cursado. En el comunicado de la Universidad que daba cuenta de la suspensión, se enfatizó como causa que la obra era grosera, vulgar e irrespetuosa. La resolución definitiva la adoptará a su retorno el rector Swett, en viaje por Teherán.

Lo chamuscado

La obra que, en esta forma, resultó chamuscada transcurre en un restaurante de Santiago "que ha visto días mejores". De acuerdo con un comunicado del departamento de relaciones públicas de la UC (anterior al conflicto) "el recinto está cerrado al público porque los personajes esperan el retorno de los viejos tiempos y de las antiguas glorias. Los dos mozos y el chef, que son los personajes principales, siguen, sin embargo, realizando los ritos tradicionales de poner el mantel y los cubiertos. Ellos creen que los garzones de hoy no son garzones, atienden de cualquier forma, sirven papitas fritas en cucuruchos y sandwichs. Como personificación de la garzonería reverencian al fallecido maitre Riquelme Olavarría, quien fue su profesor en estas artes. Su hija es el único personaje femenino de la pieza y está encargada de inventariar constantemente las existencias del local. El pasado volverá en la persona de Estanislao Ossa Moya, representante de las antiguas aristocracias políticas, que fue habitué del restaurante. La llegada de este personaje y lo que hará constituye el elemento de suspenso para el público".

Para Hernán Larraín "hay una vulgarización que se da a través del abuso del lenguaje y de una irreverencia constante. Una obra de esas características no la podemos avalar ante nuestro público, sobre todo por los estudiantes que, en el caso de *Espejismo*, constituyeron el 70 por ciento de los espectadores. Hay un personaje (Ossa Moya) que habla en el nombre de la decencia y el respeto, pero su lenguaje y ademanes indican exactamente lo contrario.

—Frente a la prensa, la Universidad ha enfatizado los factores de grosería y vulgaridad que tendría la obra, pero a Dittborn usted le hizo reparos políticos.

—No enfatizo lo político porque es accidental dentro de la obra. Lo que parece como sector corrupto, más que la derecha, son los partidos tradicionales. A mi juicio no es lo más importante de la obra, pero se hace en forma chabacana, caricaturizada y vulgar, al definirse a un grupo económico y político como corrompido y desaparecido.

Frente al contenido de la obra, Dittborn



LOS DOS GARZONES
Jorge Alvarez y Ramón Núñez

estima "que no es un ataque a los políticos de derecha, sino a los politicastos de tercera clase:

—El personaje de Ossa Moya es una especie de Pradenas Muñoz. No sé por qué se sienten aludidos. Hubo una susceptibilidad y ultra-exacerbación que no comparto. A mi juicio, todo esto es una cosa precipitada y frívola.

Por su parte, el autor De la Parra explica que "la obra es retrospectiva y que el texto permite varios niveles de lectura":

—Es una demitificación de caudillismos, tradiciones sagradas, viejos políticos y viejos vicios políticos, sin aludir a nadie en particular.

Para el director de *Lo crudo*, esta pieza "es un test proyectivo como las manchas negras del Rorschach":

—Suscita actitudes paranoicas muy propias de nuestros días. Hubo quienes vieron en la obra a un ex presidente de derecha; hubo gente de izquierda que la interpretó como un ataque a la Unidad Popular; y también, quienes vieron una crítica al sectarismo.

Proyecciones surtidas

El incidente suscitado a raíz de la obra tiene otras ramificaciones que ERCILLA planteó al vicerrector Larraín:

—Dados los calificativos de vulgar y grosera que las autoridades de la UC dieron a la obra, ¿cabe deducir que el decano Dittborn y los consejeros de la Escuela de Teatro que aprobaron la obra son personas irresponsables o ajenas al espíritu de la Universidad?

—No. Simplemente que tienen un crite-

rio distinto y aprecian la obra en una forma diferente. Las autoridades de la Universidad, por su parte, tienen que ser consecuentes con su criterio.

—¿Hay conciencia de que, si el rector confirma la suspensión, prácticamente obliga a Dittborn a renunciar?

—No lo hemos pensado ni planteado en este sentido. Hay que aquietar los ánimos. La Universidad misma y el seguir con nuestra tarea cultural es mucho más importante.

—¿Cree usted que la decisión que adoptara con el prorector realmente le deja al rector la alternativa de una contraorden que los desautorice a ustedes?

Una pausa antes de responder: "Yo creo que si el rector hubiera estado aquí, suspendería la obra".

Se repite la pregunta, y surge una réplica muda: estira las manos y encoge los hombros.

—En un contexto más amplio, ¿cree conveniente para la imagen internacional de Chile el cuadro que se configura, sumando este hecho al problema de un libro de Neruda y la suspensión de "La Segunda"?

—Lástima que coincida. Pero citaría a Soljenitsin en relación con la necesidad de tener coraje para tomar las medidas que correspondan en un momento dado. Yo entiendo este coraje como fuerza moral.

Al margen de los problemas de fondo, Larraín también es uno de los pocos espectadores que alcanzó a tener la obra suspendida.

—A título netamente personal, ¿qué le pareció?

—Me gustó. Aunque a ratos me pareció un poco obvia y lenta, me entretuvo. Me parece teatralmente interesante, tal vez importante como teatro experimental, pero inadecuada para la Universidad Católica.

En esto último está el meollo del problema. Según las autoridades, la pieza de Marco Antonio de la Parra no es idónea para la institución. Discrepan el decano Dittborn y los profesores del área de teatro, quienes además plantean, frente al incidente, el problema de la libertad académica.

Lenguaje en cifras

Lo "irrespetuoso", en este caso, parecería involucrar factores políticos; el elemento de grosería y vulgaridad en el lenguaje es más objetivo. ERCILLA conoció el mismo libreto que las autoridades universitarias. No es el definitivo, por cuanto en una obra con mucho de "creación colectiva con autor" se introducen cambios hasta última hora e, incluso, se ensayaron siete finales distintos.

En este texto, de 65 páginas oficio a doble espacio, hay 45 palabras o expresiones que podían ser estimadas groseras o vulgares por las autoridades universitarias. De éstas, 15 corresponden a chilenismos surtidos que derivan del producto de la gallina; y cuatro al vocablo que a

veces se describe como el apellido de Chile. Un total de 33 de las 45 palabras o expresiones surgen de un Ossa Moya en estado algo etílico, en nueve páginas del texto. Puede deducirse entonces que, al margen del vocabulario propiamente tal, pudo influir quien las emitiera. En este plano, y lo aceptan Dittborn y Meza, puede haber atenuaciones, tal como ya las hubo en la última etapa de los ensayos.

Lo que, a su vez, podría abrir las puertas para un entendimiento entre las partes. El rector Swett —que regresa este fin de semana y se reintegra a sus labores el lunes 10— puede confirmar la suspensión —en estos momentos lo más probable—; pero también puede adoptar la medida salomónica de amortiguar el vocabulario y estrenar la obra, restringiendo su público a mayores de 18 años, como ya se ha hecho en otros casos como *Equus*.

En todo caso, sentará un precedente de importancia. En 37 años de teatro universitario no hay otro caso de obra suspendida o prohibida por orden de las autoridades de la U o UC. Y la resolución del caso bien merece un meditado estudio.

Hans Ehrmann ●