



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

***Utopía v/s realidad dos escenarios dramáticos en la
obra Cinema Utoppia de Ramón Griffero***

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

AUTORAS: Lagos Flores Margarita Del Pilar
 Venegas Romero Yuri Macarena

PROFESORA GUÍA: Díaz Chavarría Rosa Marta
Magíster en Literatura con mención en Literatura
Hispanoamericana y Chilena

CHILLÁN, DICIEMBRE



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

***Utopía v/s realidad dos escenarios dramáticos en la
obra Cinema Utopia de Ramón Griffero***

SEMINARIO PARA OPTAR AL TÍTULO DE PROFESOR DE
EDUCACIÓN MEDIA CASTELLANO Y COMUNICACIÓN.

AUTORAS: Lagos Flores Margarita Del Pilar
 Venegas Romero Yuri Macarena

PROFESORA GUÍA: Díaz Chavarría Rosa Marta
Magíster en Literatura con mención en Literatura
Hispanoamericana y Chilena

CHILLÁN, DICIEMBRE 2010

AGRADECIMIENTOS

Cabe señalar que nos es muy grato terminar esta importante etapa comenzada hace ya cinco años, y que finaliza exitosamente con la realización y entrega de la presente tesis. Durante estos años de trabajo, estudio y dedicación a los quehaceres de nuestra carrera, hemos construido paralelamente lazos afectivos que serán difícilmente olvidados, y que han sido determinantes para culminar de forma óptima nuestra carrera.

De este modo, nos referimos a nuestra amistad forjada desde primero y que se ha afianzado el presente año con este trabajo, además sin la compañía, confianza, alegría y optimismo de ambas esto no hubiese sido posible en forma tan grata.

Así también, mención honrosa para nuestra excelente profesora guía Rosa Díaz Chavarría, quien nos ha brindado todo su apoyo, colaboración, aliento y confianza durante la realización de la tesis.

Y no podemos culminar estos agradecimientos sin mencionar a quienes nos han apoyado desde siempre y en todos los ámbitos de nuestra vida, nuestra familia. Son ellos quienes han estado en los momentos de mayor dificultad dándonos fuerza, y han sabido gozar de nuestros triunfos.

En forma especial esta tesis se la dedicamos a esas personas que nunca dudaron de nosotras y confiaron que a pesar de las dificultades finalizaríamos con éxito la etapa universitaria: Jorge Lagos, Pilar Flores, Nora Romero, Abraham Echeverría y Víctor Soto.

Atentamente: Margarita Lagos Flores y Yuri Venegas Romero.

ÍNDICE

Introducción	6
Objetivos generales y específicos	9
Capítulo I. Contexto de Producción de la obra Cinema Utoppia	
1.1. Contexto Ideológico	11
1.1.1. Estado del país previo al Gobierno de la Unidad Popular	12
1.1.2 Características del gobierno de la Unidad Popular	16
1.1.3. Nueva ideología en el poder: Contexto socioeconómico y político durante el gobierno Militar.	23
1.1.4. Ideología Dominante: Gobierno militar justificando su accionar	31
1.2. Contexto de producción literaria	39
1.2.1. Tipos y Características de la producción dramática de la época	48
1.2.2. Modo de representación de la realidad	55
Capítulo II. La técnica del cine en el teatro y los planos de realidad	
2.1. Teatro dentro del teatro	60
2.2. Primer plano de realidad: lectores/espectadores reales y	63

obra dramática	
2.3. Segundo plano de realidad: teatro Valencia	64
2.4. Técnica del Cine dentro del teatro	76
2.5. Diagrama de la obra literaria y sus planos de realidad	78
Capítulo III. La utopía como propuesta estética en la obra de	
Ramón Griffero	
3.1. Concepto utopía	80
3.2 Evolución histórica del término utopía	89
3.3. La utopía en la realidad contemporánea	93
3.4. Relación entre utopía y utoppia	95
3.5. Sentido ideológico del concepto utopía dentro de la obra	97
3.6. Utopías individuales en la platea	99
3.7. Utopías individuales en la pantalla	109
3.8. Quiebre de las utopías	110
Conclusión	113
Bibliografía	119
INTRODUCCIÓN	

La presente tesis aborda y pretende dar respuesta al siguiente planteamiento problemático: ¿Cómo actúa la utopía frente a la realidad en periodo de dictadura, en la obra dramática **Cinema utoppía** del autor chileno Ramón Griffero? Por tanto, tiene como objetivo principal: analizar la posibilidad de encarnar la utopía en tiempos de dictadura, a través de una investigación cualitativa de dicha obra. De este objetivo principal se desprenden los siguientes objetivos específicos, que serán abordados sucesivamente en cada uno de los capítulos de esta investigación.

En primer lugar, el capítulo I tiene como objetivo: caracterizar el contexto de producción de la obra dramática **Cinema utoppía** de Ramón Griffero. Esto implica, por un lado exponer los factores e implicancias sociohistóricas del país, antes, durante y después del golpe militar, es decir indagar en los contextos histórico y sociopolítico. Y por otro lado, conocer y relacionar las diferentes propuestas artísticas de la época, que se enmarcan dentro del contexto literario.

En segundo lugar, el capítulo II pretende determinar los diversos planos de realidad que expresan el teatro y el cine, a través, de la obra en análisis. De esta manera, se indagará en las diversas técnicas en las que innova el autor, y cómo estas son tratadas de acuerdo a la realidad del país. Estas técnicas se refieren principalmente a las del teatro dentro del teatro, y a la del cine dentro del teatro; y la relación existente entre los diversos planos de realidad presentes dentro de la obra, que configuran una representación en abismo del texto dramático.

En último lugar, el capítulo III profundiza en el concepto de utopía, tanto en la etimología del término, como en la evolución histórica que ha tenido este concepto a través del tiempo. Además, se indaga en la importancia ideológica de esta palabra en la obra propiamente tal; por tanto, el objetivo de este capítulo es identificar el concepto de utopía que plantean los personajes en relación a su realidad, en la obra dramática **Cinema utoppía**.

Cada persona tiene derecho a sentir, expresar su opinión, sus pensamientos, sus deseos más íntimos ¿pero qué sucede si esta libertad aparente se ve asechada

por mecanismos de represión, censura que se imponen de forma inesperada? ¿Qué ocurre si la voz de las personas es apagada, y no pueden ser escuchados por quienes los rodean? esa voz extingue, sin embargo, es aquí donde surgen nuevas formas, nuevos medios para llevar a cabo acciones, movimientos y escenas.

De acuerdo con situación anterior, se han buscado nuevas técnicas de expresión, de las que no queda ajeno el teatro, un teatro que no sólo se sustenta en el diálogo, en lo dicho, sino, que se potencie en lo oculto, lo implícito, la opacidad del texto cargado de significado ideológico, que transgrede el discurso y el pensamiento oficial impuesto. Su función social busca crear conciencia en los individuos de esa sociedad que están dormidos. De esta manera, el teatro se transforma en un fuerte medio de denuncia ideológica y contestación ante la realidad de represión en la que se vive.

Por lo tanto, el siguiente análisis implica y refleja de manera simbólica y significativa lo expuesto anteriormente, la obra de Ramón Griffero, **Cinema utopía** se vale de una serie códigos, signos, y técnicas que desean expresar una realidad en crisis de una determinada sociedad, a través de las búsquedas y vivencias de los distintos personajes que a su vez, oscilan entre los sueños y la realidad, adoptando el primero mayor fuerza y otorgándoles un sentido a sus miserables vidas, refugiándose en utopías individuales y colectivas que les ayudan a vivir, y así crear un mundo mejor desde la irrealidad misma, con esperanzas de un

cambio que sólo funciona a través de las expectativas y anhelos expresados dentro de un espacio cerrado como lo es el cinema.

OBJETIVOS GENERALES

Analizar la posibilidad de encarnar la utopía en tiempos de dictadura, a través de la obra dramática “**Cinema utoppía**” de Ramón Griffero.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

Caracterizar el contexto de producción de la obra dramática “**Cinema utoppía**” de Ramón Griffero.

Determinar los diversos planos de realidad que expresan el teatro y el cine, a través, de la obra dramática “**Cinema Utoppía**” del autor Ramón Griffero.

Identificar el concepto de utopía que plantean los personajes en relación a su realidad, en la obra dramática “**Cinema utoppía**”.

METODOLOGÍA

Para abordar el tema, la metodología de investigación se enmarca en el paradigma hermenéutico de las ciencias cualitativas, específicamente de carácter descriptivo, asumiendo una perspectiva fenomenológica, para esto se realizará una detallada revisión bibliográfica entorno al tema de investigación, teniendo como finalidad describir el proceso histórico de la sociedad chilena de los años ochenta y el desarrollo del teatro de ese periodo y comprender la realidad en la que viven los personajes de la obra “**Cinema Utoppía**” , sus motivaciones, ideales, proyectos, miedos, etc. que serán estudiados durante el transcurso del trabajo investigativo.

CAPÍTULO 1.

CONTEXTO DE PRODUCCIÓN DE LA OBRA CINEMA UTOPIA

En este primer capítulo Contexto de Producción, se profundizará en el contexto de la obra en estudio: **Cinema utoppia** de Ramón Griffero. Con la finalidad de mejorar su comprensión y el orden de la investigación, el capítulo se divide en dos ejes, el primero de ellos, se refiere al Contexto Ideológico y el segundo, al Contexto Literario de la época.

1.1. Contexto Ideológico

Estudiar el contexto ideológico de la época en que fue escrita la obra estudiada, tiene el propósito de determinar la ideología dominante de la época de su producción, y la manera en que las obras dramáticas en particular, manifiestan el pensamiento de aquella sociedad.

La sociedad, como constructo dinámico, con el transcurso del tiempo experimenta constantes cambios, tanto en el ámbito económico, social y político, como en el ideológico. De este modo, emergen nuevas formas y concepciones de vida y de pensamiento de acuerdo con los distintos contextos epocales.

En el devenir histórico siempre se encuentran fuerzas en pugna, ideologías que luchan por trascender, incorporándose en la colectividad como un modo de pensar que deriva posteriormente en acciones. Con la finalidad de comprender cuál es el modo de pensar que impera en la sociedad chilena entre la década del 70 y 90, se investigará el contexto sociocultural, político y económico de dicha época, puesto que, bordean el año 1985 en que aparece la obra de Ramón Griffero, **Cinema utoppía**.

Así también, para cumplir con ese propósito de forma objetiva se incorporará una visión pluralista, abordando las dos perspectivas ideológicas en las cuales está dividido el país en aquel periodo; por un lado, el bando Izquierdizante o Socialista, y por otro lado, el bando Derechista conformado por las Fuerzas Armadas y la Junta Militar de Gobierno.

1.1.1 Estado del país previo al Gobierno de la Unidad Popular

Entre los años 1964 y 1970, el país es dirigido por el presidente de la Democracia Cristiana Eduardo Frei Montalva, quien es elegido por una amplia mayoría tras ganar las elecciones ante Salvador Allende y Julio Durán. Este gobierno pretende impulsar “La Revolución en Libertad”, proponiendo extender la participación del pueblo en lo que respecta a la vida social y política. De esta forma, se pretende llevar a cabo un proyecto político para conseguir la chilenización del cobre y la promoción popular, entre otras.

A) Chilenización del cobre:

Los impuestos a las exportaciones del cobre establecían la primordial fuente de entrada del Estado chileno, pero se presentan problemas debido a que empresas extranjeras controlaban la gran mayoría de los yacimientos.

El 60% de las ventas hacia el extranjero eran generadas por el cobre, y un 85% de la producción cuprífera la administraban dos empresas estadounidenses: Kennecott y la Anaconda. El Estado negocia con las empresas para así lograr el control de la gestión de las empresas.

Kennecott, es dueña del yacimiento de El Teniente, esta inicia la transferencia al gobierno del 51% de las acciones, proponiendo un valor muy superior al real, por otro lado, el gobierno disminuye a la mitad los

impuestos de la venta del producto, lo que elevó de manera considerable las entradas de la empresa.

El Estado consiguió partes de las acciones pero las empresas norteamericanas conservaron el control administrativo, lo que trajo como consecuencia un descontento generalizado, tanto del lado izquierdizante como en los sectores más radicalizados.

Casi al finalizar el gobierno de Frei, se formula una alianza económica, en la que Anaconda vende a Chile el 51% del mineral de Chuquicamata, la empresa en compensación consigue beneficios y exoneraciones fiscales, sin embargo, para Chile esta transacción no es nada beneficiosa, puesto que, las ganancias obtenidas son escasas para posteriormente pagar la deuda que ocasionó la compra.

“Más del 50% de los créditos necesarios a la “chilenización”, alrededor de 600 millones de dólares, son obtenidos en el extranjero. A comienzos de 1970, la deuda exterior del país se eleva a más de 3 mil millones de dólares, lo que hace de Chile, luego de Israel, país en guerra, uno de los países más endeudados de la tierra”¹.

¹ Pradenas Chuecas, Luis, (2006) **Teatro en Chile: Huellas y Trayectorias Siglos XVI-XX** .Chile, Santiago. Ediciones LOM., pág. 385

B) La promoción popular:

Promueve a la institucionalización de organizaciones populares para que sus integrantes participen en la vida social, es así que se forman juntas de vecinos, centros de madres, clubes deportivos, sedes sociales, entre otras. Esta iniciativa, sin embargo, posteriormente le jugará en contra al gobierno, tras la precaria condición económica y el incremento de la inflación a finales de 1960, estas mismas organizaciones sociales se oponen al gobierno y dan su apoyo a los partidos de izquierda. En tanto en el ámbito sindical, se pretende fraccionar a la CUT, dirigida por socialistas y comunistas. El gobierno deseaba formar un movimiento social bajo su control, lo que no fue posible, pues no se pudo detener las reiteradas movilizaciones sociales como consecuencia de la inflación.

Con respecto a los factores que ayudaron al incremento y radicalización de la movilización de masas, fueron ocasionados principalmente en otras partes del mundo, los que repercutieron en la juventud chilena, tales como; las movilizaciones por la igualdad de derechos civiles en Estados Unidos, movilizaciones estudiantiles en México, las marchas en contra la guerra de Vietnam, además, se provoca una crisis de expectativas en lo que concierne a las probabilidades efectivas del gobierno nacional para satisfacer las peticiones populares.

A nivel nacional, durante este periodo (1960) surgen nuevos partidos políticos. Uno de los más radicales se conforma a partir de reuniones paralelas en Concepción y Santiago, denominado Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR), liderado por Miguel y Edgardo Enríquez, Bautista van Schowen y Luciano Cruz. Entre 1967 y 1970 el MIR, se organizó políticamente en las divisiones más marginadas de las grandes urbes del centro y sur del país, transformando la Universidad de Concepción en su fuerte primordial. Este grupo es perseguido por el gobierno de Frei y desde 1968 hasta 1971 es un partido clandestino.

Posteriormente, en 1967 un conjunto de jóvenes del Partido Nacional (PN) se apartó de este partido político para conformar el Movimiento Patria y Libertad. En 1969, militantes de la Juventud Demócrata Cristiana se retiraron del partido y constituyeron el Movimiento de Acción Popular Unitaria (MAPU), formando un movimiento campesino y que posteriormente se adheriría a los enfoque de la izquierda, creando una alianza con la Unidad Popular.

La situación del país durante el gobierno de Frei Montalva se problematiza a nivel social, generando una denominada revolución en libertad, por ejemplo la inflación no pudo ser controlada, la existencia de huelgas por parte de los trabajadores de diversos sectores se intensificaron, y las continuas tomas de terrenos, fueron debilitando el poder del gobierno.

1.1.2 Características del gobierno de la Unidad Popular

Frente al panorama descrito anteriormente, la sociedad chilena y principalmente los sectores populares tenían la esperanza de revertir esta situación con un nuevo gobierno popular, tal como se manifiesta en la siguiente cita:

“El Presidente pretende generar un cambio que termine con la insatisfacción y desconformidad del pueblo chileno, por ello establece como propósito central de su gobierno: El traspaso del poder de los antiguos grupos dominantes a los trabajadores, el campesinado y los sectores progresistas de las capas medias, con el fin de establecer el régimen más democrático de la historia del país”.²

La Unidad Popular se funda en 1969, su ideología es de carácter izquierdista, socialista y marxista, además, es la coalición política que lleva a Allende a la presidencia, conformada por el partido Socialista (PS) y Comunista (PC). Su principal impronta es que el país pudiera llegar al socialismo por una vía pacífica y democrática. Salvador Allende es elegido candidato de la Unidad Popular y debe enfrentarse en las elecciones al representante de Derecha Jorge Alessandri y al Demócrata Cristiano Radomiro Tomic. Tras las elecciones el representante de la Unidad Popular obtiene un estrecho triunfo electoral (36,3%). Posteriormente, es confirmado como presidente por el Congreso, pero debe firmar un Estatuto de

² BELLO F., ORMAZABAL E. (2009). **Visión de mundo del personaje femenino en tres obras representativas del teatro chileno en dictadura El loco y la triste, El toro por las astas e Islas de porfiado amor de Juan Radrigán.** Tesis Pedagogía en Castellano y Comunicación. Chillán, Universidad del Bío-Bío, Facultad de Educación y Humanidades., pág.12

Garantías, que lo obligaba a mantener un status quo en materias tales como, libertad de prensa, derecho a reunión y fuerzas armadas.

El cuatro de noviembre Allende asume su cargo de presidente y pretende aplicar el Programa de la Unidad Popular y la Primeras 40 Medidas, de las que se mencionarán sólo algunas durante el desarrollo del capítulo. Desde el comienzo de su mandato Allende debe enfrentar un gran número de obstáculos, como el de impedir que asumiera su cargo, según señala Luis Pradenas:

“Grupos ultraderechistas, altos mandos de las fuerzas armadas y diversos sectores de la oposición, apoyados por las grandes multinacionales norteamericanas, el Pentágono y la CIA, despliegan sus esfuerzos sediciosos organizando el pánico financiero, la precipitada fuga de capitales, el sabotaje económico y la campaña del terror, a través, de los grandes medios de prensa”³.

Cada vez se desarrollan acciones que intervienen a la optimización del gobierno a pesar de que este plantea reformas que si tuvieron logros destacables, tanto en economía como en la vida social, las relaciones internacionales, con respecto a la deuda nacional se ven socavadas. Nuevamente, la CIA y compañías multinacionales norteamericanas se inmiscuyen abierta y secretamente en la economía y vida política chilena.

³ Pradenas Chuecas, Luis. (2006) **Teatro en Chile: Huellas y Trayectorias Siglos XVI-XX** .Chile, Santiago. Ediciones LOM., pág. 388

“Organizando el bloqueo económico y político en el plano internacional, apoyando financiera y logísticamente a diversas organizaciones ultraderechistas, organizaciones gremiales, los medios de prensa y los partidos políticos de oposición al gobierno marxista de la Unidad Popular”⁴.

La situación del país es cada vez más compleja, los bancos notifican que los créditos y préstamos a Chile son suspendidos, la negociación de la deuda externa nacional será destinada a la cancelación de compensaciones a compañías multinacionales. El precio del cobre disminuye de forma considerable pese de haber aumentado la producción, el plan de la oposición era desarticular la economía chilena. Posteriormente, la crisis se agudiza, hasta el punto que las necesidades básicas de la población no son satisfechas, haciendo la situación insostenible, se inician los intentos de golpe de estado, sabotajes y atentados, pretendiendo proclamar la ilegitimidad del estado chileno.

Según los militantes de la Unidad Popular, la crisis que enfrenta el país se origina porque Chile es un país de tendencia capitalista, esto es, un sector minoritario detenta el poder económico, de este modo, las necesidades de la mayoría no son satisfechas completamente afectando directamente a la clase trabajadora. El sistema político del gobierno favorece a un minoritario grupo de empresarios que domina la economía, mientras que la gran masa de trabajadores reclama por

⁴ *Ibíd.*, pág. 391

revertir esta situación para satisfacer las necesidades básicas y mejorar la calidad de vida.

En consecuencia, el sistema de gobierno requería de una transformación que ayudara al advenimiento del socialismo. Esto es, de un sistema político centrado en el control estatal de los medios de producción y en la socialización de los monopolios económicos. Por ende, la propuesta socialista se opone radicalmente a la premisa capitalista que tiende a privatizar los núcleos económicos de la nación.

Programa de Unidad Popular⁵

Área Social: Se pretende nacionalizar las empresas manejadas por extranjeros: minería del cobre, salitre, yodo, carbón y los bancos privados, en donde el Estado pueda manejar las actividades de desarrollo económico y distribución de la energía, transportes y producción.

Área mixta: se propone asociar el capital estatal y el capital privado; así como también el mantenimiento del área privada como sector mayoritario, asegurando asistencia técnica y financiera al desarrollo empresarial estatal.

⁵ Programa de la Unidad Popular En Pradenas Chuecas, Luis. (2006) **Teatro en Chile: Huellas y Trayectorias Siglos XVI-XX** .Chile, Santiago. Ediciones LOM., págs. 388-389

En cuanto al plano político se desea resguardar los derechos democráticos, transformar las instituciones para establecer un nuevo Estado. En el ámbito social por su parte, se considera reajustar los sueldos, terminar con la desigualdad salarial entre hombres y mujeres, mejorar la seguridad y la previsión social para los más vulnerables, favorecer al desarrollo de organizaciones sociales de trabajadores.

De acuerdo a los postulados socialistas, el pueblo chileno debía ejercer el poder, de esta forma se podría hablar de verdaderas transformaciones sociales, realizándose una transferencia del poder de los grupos dominantes hacia los trabajadores, dando como resultado un sistema más democrático. Tras lo anterior, el gobierno popular también garantizaría el respeto de los derechos humanos, tanto individuales como sociales, así como la libertad de reunión, de conciencia, de palabra, los derechos de sindicalización; asimismo, garantizaría el derecho de los trabajadores al empleo, a la educación y a la cultura.

Medidas:

- Se suprimirían los sueldos extremadamente elevados: Limitar los altos salarios de funcionarios públicos, que ejercieran cargos de confianza.
- Terminar con el favoritismo, considerando la eficiencia al momento de relegar cargos. Todas las ideologías políticas y religiosas serían respetadas.

- Establecer una inspección minuciosa de las rentas y propiedades de los funcionarios públicos, de manera que, el gobierno no creara a nuevos ricos.
- Incorporar al sistema previsional a todas las personas, trabajadores de distintas áreas.
- Dar matrícula gratuita a niños de enseñanza básica, además de entregar útiles escolares y libros.
- Proporcionar desayuno y almuerzo a estudiantes de enseñanza básica
- Asegurar la cantidad de medio litro de leche diaria a todos los niños de Chile.
- Desarrollar un plan de emergencia con el objetivo de construir de forma expedita viviendas, las que contarán con abastecimiento de agua potable y luz.
- Predestinar los sitios eriazos fiscales o municipales a la construcción de poblaciones que serían destinadas a personas que no poseían viviendas.
- Eliminar la cancelación de medicamentos y exámenes en los centros hospitalarios.

Algunas de estas medidas pueden ser consideradas en ese momento como utópicas, al analizar la situación que el país experimentaba, al igual que el ideario que proponía la Unidad Popular de transformar al país y llevarlo por la vía socialista, la que promueve una economía fundada en la propiedad pública de los medios de producción, en donde el control sea colectivo, vale decir, la sociedad participe de forma activa.

En conclusión, las medidas que el gobierno propone son: la intervención de los trabajadores en las empresas, asimismo poner fin a los latifundios apresurando la reforma agraria, la nacionalización del cobre y empresas chilenas con dueños extranjeros, entre otras. Sin embargo, las reformas sociales promovidas por el gobierno crearon un déficit en los recursos del estado, lo que produjo la inflación del país. Las políticas económicas no fueron efectivas, y trajeron consigo insuficiencia de alimentos, superinflación, todo lo anterior sumado al sabotaje económico de los sectores que manejaban las grandes empresas, lo que trae como consecuencia la crisis de la Unidad popular y el posterior golpe militar.

Dado el panorama previamente descrito, el gobierno de Allende se ve sumido en una irremediable crisis generando el descontento social que provoca innumerables protestas y huelgas provenientes de diferentes sectores del país (transporte, minería, campesinos, manifestación de mujeres, entre otras). A raíz de estas huelgas disminuye la mano de obra y con esto se paraliza la producción económica nacional. Así también, la situación que viven los sectores más vulnerables de la nación les obliga acceder a las Juntas de Abastecimiento y Precios (JAP), esta medida implantada por el gobierno pretende solucionar las carencias y solventar así las necesidades básicas de las familias, sin embargo, trae consigo consecuencias negativas dada la alta demanda por parte de la población.

Pese a los intentos y gestiones del gobierno para revertir la situación, no se consiguen mayores logros debido al escaso apoyo recibido por el mandatario,

tanto del interior del país como del extranjero. De esta manera, los múltiples problemas sociales, sumado al descontento expresado en innumerables paralizaciones de los trabajadores, producen un reclamo generalizado desde diferentes sectores que poseen importantes influencias políticas que exigen la renuncia del Mandatario Socialista.

1.1.3. Nueva ideología en el poder: Contexto socioeconómico y político durante el Gobierno Militar.

La oposición al gobierno socialista reclamaba la inmediata salida del mandatario, puesto que, a su parecer durante su gobierno el país había enfrentado una crisis moral y social importante, en la que imperó el caos y el desorden en todos los ámbitos del acontecer nacional. De esta forma, los grupos militares habían estado organizando en forma silenciosa un golpe de estado, para derrocar a Allende, es así, como el 11 de septiembre se concreta la irrupción y toma de poder por parte de las Fuerzas Armadas.

Al respecto y para entender a grandes rasgos una de las causas que originaron el golpe de estado se recurre a Hernán Vidal en **Mitología Militar Chilena: surrealismo desde el superego**, para los militares la organización de la sociedad es inmutable y proviene desde una concepción originada durante la independencia de Chile, por esta razón las fuerzas armadas consideran que los grupos Comunistas y Socialistas distorsionan la identidad o esencia nacional, puesto que,

sus postulados son de revolución y cambio absoluto de los parámetros establecidos en la sociedad.

Con la finalidad de determinar los momentos importantes que marcan los cambios sociales y económicos en el país, durante el gobierno militar, se fragmenta este periodo en tres etapas. La primera fase comprende los años 1973-1976, la segunda fase se orienta en torno a los años 1977-1980, y la tercera etapa abarca desde el año 1980 en adelante. De este modo también, a través de las tres etapas señaladas, es posible ubicar el contexto de producción teatral que será analizado con posterioridad para continuar con la línea investigativa.

Según María de la Luz Hurtado en **Teatro Chileno de la Crisis Institucional: 1973-1980**, la primera fase corresponde a los primeros tres años de dictadura militar entre 1973-1976, y explica que se trata de un periodo de desarticulación social y exclusión económica principalmente. Con el arribo de las Fuerzas Armadas al mando de la nación, el 11 de septiembre de 1973, en el estado se sobrelleva una insurrección burguesa capitalista que configura la implantación de un nuevo modelo social, basado en la economía liberal, respaldado por un gobierno autoritario. Esta situación acarrea como consecuencia, una desarticulación y exclusión económico-social, que afecta a todos los sectores del país.

Con respecto al estado de la sociedad durante estos tres primeros años, se evidencia el más fuerte quiebre económico-social en dos frentes distintos: por un lado, se rompe el compromiso democrático del estado promovido por partidos políticos que representaban a los trabajadores Unidad Popular (UP), esto significa el cese de manifestaciones populares, y por otro lado, existe un decaimiento del carácter social del estado, expresado en la posesión de los medios de producción y la actividad económica en general, que a partir de este instante comienzan a privatizarse.

Según la autora, es posible dividir este proceso de cambio social en dos subperiodos. El primero de ellos comprende los años 1973-1975, y se caracteriza por sentar las bases del nuevo régimen político-administrativo de la nación, y también persigue normalizar el funcionamiento económico, que quedó alicaído durante el gobierno del Frente Popular. El segundo subperiodo que abarca los años 1975-1976 se caracteriza por mantener y dar profundidad al modelo económico liberal instaurado en el país. Así, durante la primera subetapa 1973-1975, se establecen las condiciones y las principales medidas económicas y políticas que persigue el nuevo gobierno para cambiar el estado de la nación, que se pueden sintetizar en las siguientes medidas:

Economía:

- Traspasar las empresas estatales a privadas, y de esta manera revertir el carácter socialista que venía manteniendo el Estado.

- Frenar la inflación y así aminorar el déficit fiscal.
- Dictaminar el autofinanciamiento a las empresas estatales productivas y de servicio.
- Suprimir organismos fiscales de apoyo a procesos de reforma.
- A nivel internacional, restablecer alianzas con el mundo capitalista, y fomentar las importaciones, a través de rebajas en los aranceles.

A raíz de estas políticas propuestas por la Junta de Gobierno, se instala y se expande el nuevo modelo económico liberal en Chile, modelo que se opone y reemplaza al planteado por gobierno socialista anterior. La nueva ideología al mando del país, a pesar de sus consecuencias negativas para la sociedad, logra mantener y reforzar a la industria nacional y afianzar el carácter fundamental de la burguesía a nivel país.

Política:

- El gobierno conformado por Fuerzas Armadas y la Junta de Gobierno Militar, tienen dominio absoluto de los tres poderes del estado (Ejecutivo, Legislativo y Judicial).
- Para lograr aquello, el parlamento es disuelto, y a su vez, los partidos políticos de izquierda son declarados fuera de ley, y los de centro y derecha en cesación de funciones.

El segundo subperíodo comprende los años (1975-1976) y se caracteriza principalmente por la regulación de la economía del país, por parte del mercado nacional e internacional. De este modo, el modelo económico liberal implantado anteriormente adopta un carácter extremo. El gobierno propone como medida la “Política de shock” con la finalidad de sanear la economía nacional. Entre otras medidas, dicha política consiste en:

- Baja considerable de los aranceles.
- Exigencia del autofinanciamiento a empresas del estado.
- Mayor reducción del gasto fiscal, y se postergan los reajustes salariales.

No obstante, estas medidas tienen consecuencias recesivas y rearticuladoras inmediatas que atañen a la sociedad en sus estratos más bajos preferentemente, tales como: el quiebre considerable de industrias, la paralización de numerosas actividades económicas, afectando de manera directa la cesantía que alcanza más de un 20%, etc. Con el fin de atenuar estos efectos que generan un costo social importante, el gobierno militar implanta el Plan de Empleo Mínimo, con salarios muy inferiores al sueldo mínimo vigente. Asimismo, la Iglesia Católica en su compromiso con los más desposeídos, crea comedores infantiles y bolsas de cesantes para dar trabajo y rehabilitar a las familias. También, instaura el Comité por la Paz, y luego la Vicaría de la Solidaridad, con la finalidad de restaurar el espíritu social

Otro punto es el clima social del país afectado por el estado de sitio que enfrenta, viéndose de esta manera subordinado al autoritarismo político. Producto de ello, la sociedad vive bajo el halo de la censura, el control, la opresión y el miedo, puesto que todos los ciudadanos son sospechosos de apoyar al bando contrario. El enemigo del gobierno está dentro de la sociedad, por ende, cualquiera que colabore o derechamente participe de una revolución en su contra recibirá las consecuencias punitivas correspondientes. Estos castigos devienen en el despido laboral, la prisión, y el exilio principalmente, lo que afecta la participación activa de los ciudadanos en la vida social.

La segunda etapa importante comprende los siguientes tres años (1977-1980), en este espacio temporal, están institucionalizadas las nuevas pautas económicas y políticas. Con respecto a lo económico, se evidencia una reactivación financiera debido a la baja de los aranceles, pero fundamentalmente a la integración del estado nacional a la economía mundial, arraigando así el modelo económico liberal. En lo que atañe a la política, se comienza a visualizar el problema de la estructuración política del régimen, es decir, sus planteamientos, propuestas e ideas y cómo estas se organizan y legitiman mediante la constitución. A causa de estos cambios la sociedad se rearticula dentro de las nuevas condiciones, provocando una reactivación económica, cultural y política.

Una de las razones importantes del repunte económico del país se refiere a la dictación de normas que permiten a las empresas nacionales recibir importantes ingresos de capital externo. Esto trae como consecuencia, el aumento del poder adquisitivo por parte de los grupos medios, y medio-altos. Sin embargo, esta situación deja manifestado el carácter excluyente del nuevo modelo al mantener el poder adquisitivo de los grupos bajos. A nivel político el gobierno comienza a recibir las primeras críticas y presiones por parte del conjunto social. Las más notorias provienen, por un lado, desde los empresarios tradicionales que se ven afectados por el nuevo modelo económico que prioriza las importaciones. Y por otro lado, empiezan a surgir los reclamos anteriormente acallados de movimientos gremiales y sindicales.

Así también, las manifestaciones de denuncia y rechazo a los actos que atentan contra los Derechos Humanos, se hacen cada vez más fuertes propagándose a nivel internacional, recibiendo apoyo de organismos extranjeros. No obstante, las condiciones de represión se instauran en el país de manera formal u oficial, a través de un reglamento legal que las respalda. Este factor permite que se reduzcan en un gran porcentaje las persecuciones políticas. Otro factor importante proveniente desde el interior del país, es el deseo del mandatario por establecer nuevas bases en la política institucional que reafirmen su carácter constitucional, explicitado en el "Plan Chacarillas" de 1977, y materializado en la constitución de 1980.

El “Plan Chacarillas” es un proyecto que enuncia nuevas bases para la política institucional, lo que origina crear un mínimo espacio para la discusión entre los diversos grupos ideológicos. Sin embargo, el gobierno militar mantiene su carácter autoritario realizando el proyecto a puertas cerradas, marginando de este modo a los demás grupos sociales, incluso a sus mismos adherentes. Esto se puede ejemplificar en la nominación que el mismo gobierno realiza para conformar la comisión que votará la constitución.

La última fase comprende desde el año 80 en adelante, en ella se amplía el modelo económico liberal a todos los ámbitos de la sociedad. A través de la Nueva Institucionalidad Jurídico-Política, sancionada por plebiscito nacional en septiembre de ese año, y también mediante la aplicación de las 7 modernizaciones (reformas en ámbitos laborales, de previsión, educación, salud, justicia, agricultura, y función administrativa).

Principalmente dos hitos marcarán el curso político-social a partir de los años 80, el primero de ellos se refiere al Plebiscito de 1980 que corroboraría al General Pinochet por 8 años más al mando del país, de este modo continúa el funcionamiento restrictivo del gobierno en variados ámbitos sociales. El segundo acaece en 1988 de acuerdo a lo estipulado en el “Plan Chacarillas”, comienza a operar la nueva constitución, que plantea una “Democracia protegida”, y se ratifica también la base estructural del sistema económico y social vigente. En este año también se implementa el plan de modernizaciones, que extiende el carácter autoritario-liberal, en lo político y económico respectivamente.

1.1.4. Ideología Dominante justificando su accionar:

Para que una ideología pueda ser asimilada por un grupo de personas, esta debe ser propagada de manera efectiva y con argumentos que puedan convencer a la mayoría de los receptores. Como ya se ha señalado, el país enfrenta una crisis tanto económica y política, entrando en conflicto diversos pensamientos que tratan de incorporarse en las mentes de los individuos que coexisten en la nación. Con la finalidad de justificar la intervención militar, las Fuerzas Armadas, formulan un discurso de patriotismo, declarándose salvadores y protectores de la paz del país, el que se encontraba en una desorganización política y económica, con esto se pretende hacer creer a la gente que la única solución al problema que enfrentaba la nación era la vía de la represión ante un grupo de anarquistas que llevaban al país a una ruina inminente.

Tras lo anterior, Elías Padilla Ballesteros en **La memoria y el olvido detenidos desaparecidos en Chile**, expresa que la Junta militar trata de formular un discurso e donde se enuncia que el intento del golpe de estado era "restaurar la normalidad económica y social del país, la paz, la serenidad y seguridad que se había perdido". Tanto las Fuerzas Armadas como Carabineros, expresan al pueblo de Chile su decisión inmutable de luchar hasta derrocar al Gobierno marxista. De este modo, el movimiento militar realza su misión de ser un aporte

para liberar al país del hambre, la pobreza, miseria en la que estaba sumergido el país.

Posteriormente al golpe militar, se comunica el develamiento del "Plan Zeta", el que tenía como principal función asesinar a los altos mandos de las Fuerzas Armadas. En tanto, los implicados en el Plan habrían estado importando armas desde la Unión Soviética y Cuba, con el fin de emplearlas para eliminar a militares. Con el conocimiento de este plan se pretende justificar la represión que se desarrolla en contra de civiles perteneciente a partidos políticos de izquierda o militantes de este sector político, realizados a comienzos de la dictadura.

Como ya se mencionó previamente, Las Fuerzas Armadas se consideran "guardianes de la seguridad del Estado", frente a la amenaza comunista, desde ese momento el Estado deja de ser una administración neutra y toma oficialmente una postura frente a lo que acontece en el país. Desde el poder, se autolegitima el golpe militar, un claro ejemplo se manifiesta en el discurso del entonces presidente Augusto Pinochet quien pronuncia las siguientes palabras en 1976:

"...frente al marxismo convertido en agresión permanente, será imperioso confiar el poder a las FF.AA. y de Orden, pues sólo ellas disponen de la organización, de los medios necesarios para hacerles frente. Esa es la verdad profunda de lo que pasa en una gran parte de nuestro continente, bien que algunos se niegan a reconocerlo públicamente. [...] Para enfrentar la acción del enemigo hay que

*establecer regímenes fuertes que puedan, además neutralizar a los que les permiten actuar."*⁶

Para el gobierno es necesario el actuar de las entidades militares para así resguardar el orden y la seguridad de país, pero este accionar no debe ser flexible, por el contrario, debe ser duro, sin contemplación al más mínimo accionar de los enemigos. Asimismo, se desea la aceptación mediante la elaboración de actas institucionales, en donde se legitime las acciones que se desarrollan en ese periodo, teniendo como excusa la supuesta misión de defender los valores de la nación, e ir en contra de todo aquello que los desvirtuó.

Según el Acta institucional N°2 de 1976, las Fuerzas Armadas tienen el siguiente objetivo:

*"...las Fuerzas Armadas y de orden en cumplimiento de su deber esencial de resguardar la soberanía de la Nación y los valores superiores y permanentes de la chilenidad a justo y legítimo requerimiento de aquella, asumieron el 11 de septiembre de 1973, la conducción de la República con el fin de preservar la identidad histórica, cultural de la Patria y de reconstruir su grandeza espiritual y material."*⁷

En otras palabras esto quiere decir, que todo lo que supuestamente atentara contra el orden y los valores de la nación, sería perseguido por las fuerzas

⁶ Corlazzoli, Juan Pablo En Padilla Ballesteros, Elías, (1995) **La memoria y el olvido Detenidos Desaparecidos en Chile** [en línea]. Ediciones Orígenes., pág.20

⁷ *Ibíd.*, pág. 21

militares, en este caso, los disidentes al gobierno quienes poseen una ideología distinta.

Doctrina de Seguridad Nacional (DSN)

Como base ideológica del golpe militar en Chile se estableció el modelo de la Doctrina de Seguridad Nacional y constituyó una visión castrense de la seguridad nacional que fue la plataforma de la imposición de regímenes militares. Elías Padilla, en su libro *La memoria y el olvido*, plantea que en simples palabras la Doctrina de Seguridad Nacional es un planteamiento ideológico y político, que se operacionaliza en el desarrollo de golpes de Estado, con una concepción predominantemente militarizada, la que desvía su sentido castrense al involucrarse en situaciones extra militares.

El objetivo primordial era la lucha en contra el levantamiento de movimientos sociales que presentaban una alternativa política al modelo de capitalismo, la DSN aportó mecanismos ideológicos y claves para combatir a la "subversión" y al "enemigo interno" a través de una "guerra" interna. En Chile se implementa este modelo desde el Estado hacia el resto del país para crear represión e infundir terror en una escala masiva, la que se inicia en Chile con el acontecimiento del régimen militar el 11 de septiembre de 1973, siendo el blanco los partidos de la izquierda chilena y cualquier opositor del régimen gobernante.

Artículo 6°.

*"Por la declaración de estado de defensa contra la subversión, el Presidente de la República sólo podrá restringir la libertad personal, la de informar y el derecho de reunión. Si lo estimare indispensable para impedir la materialización de la subversión, podrá también suspender la libertad personal y el derecho de reunión; restringir la libertad de opinión y el derecho de asociación."*⁸

Los individuos por medio de estos artículos quedan a merced de las imposiciones de los altos mandos, no pudiendo expresar de manera libre sus pensamientos, por el contrario, deben guardar silencio y si no lo hacen, de alguna manera serán silenciados. Las fuerzas militares ejercen un control y vigilancia sobre distintas instituciones del estado, municipios, los medios de comunicación, incluso el poder judicial, cualquier indicio de oposición es interpretada como una amenaza a los intereses de la nación, es así como el pensamiento militar y su accionar se trasladan e invaden el mundo civil.

Se generaliza el miedo hacia un posible surgimiento de la "amenaza roja", es decir, el comunismo, la que traería como consecuencia inmediata la inestabilidad del país. El concepto fundamental es la disuasión en contra del marxismo. Para "disuadir" se demandaba una alta capacidad militar y la afiliación de los aliados en contra del comunismo.

Según autor Elías Padilla en su libro "La Memoria y el olvido: Detenidos Desaparecidos en Chile":

⁸ Ibíd.

"El terrorismo de Estado constituye el aspecto más notorio de la Doctrina de la Seguridad Nacional, traducido en un total desconocimiento del derecho a la vida y de la libertad personal, en torturas y desaparecimientos cometidos con el alegado motivo de la lucha contra la subversión. La honda ilegitimidad que suponen las distintas características de la ideología de la seguridad nacional, conducen a sus adeptos y ejecutores prevalidos del poder total, a una situación de hipocresía y clandestinidad (...) Adoptan el sigilo, la nocturnidad, el ataque por sorpresa, las prácticas delictivas; la infracción del propio orden jurídico que en las horas de la luz dicen defender y que, en todo caso no se atreven a suprimir... El tríptico que caracteriza la ideología del terrorismo de Estado es: secreto, clandestinidad e impunidad"⁹.

Lo expuesto anteriormente revela que la ideología que se propaga desde el gobierno intenta legitimar los abusos cometidos en contra de civiles que tienen distintos colores políticos, en contra de personas rebeldes que deben ser castigadas para instaurar la seguridad de la nación.

Haciendo referencia a texto de Hernán Vidal **Mitología Militar chilena: surrealismo desde el superego**, para los historiadores que realizaron la obra **Ejército de Chile** en la que está basada su obra, la historia no es de los pueblos

⁹ Del Barrio, Reyna y León Reyes J, En Padilla Ballesteros, Elías, (1995) **La memoria y el olvido Detenidos Desaparecidos en Chile** [en línea]. Ediciones Orígenes., pág.32

sino de los grandes genios solitarios, tales como: O'Higgins, Balmaceda, Portales e Ibáñez del Campo, a quienes el ejército les rinde honores y admiración. Todos ellos reproducen el mando fuerte que se caracteriza por:

“prescindencia de compromisos sociales y políticos, al pragmatismo independiente de ideologías políticas –la originalidad de pensamiento, por tanto- al desprendimiento y al sacrificio personales y a la lealtad con la autoridad superior”¹⁰.

Según la UNESCO, en sus declaraciones sobre raza, plantea que el ser humano es maleable y plástico que redefine constantemente su naturaleza de acuerdo con los imperativos de acción posibles dentro de las diferentes circunstancias históricas. Sin embargo, se propone que en el país desde sus inicios de formación se implantaron valores permanentes e inmutables, que son postulados por el integrismo tradicionalista católico, estos son: La unión, la solidaridad, la disciplina y el orden, evitando que los habitantes de Chile cayeran en la molición, y en la facilidad para agruparse con férrea disciplina en torno a un mando único.

Las fuerzas armadas, se caracterizan por ser una institución acrítica de su actuar, según lo que expresa Hernán Vidal, en tanto que, desarrollan su ejercicio en forma aislada, sin una fiscalización ni evaluación de su actuar, y también, porque sus prácticas significan un rito sagrado incuestionable, tanto para los oficiales como

¹⁰ Vidal, Hernán, (1989) **Mitología Militar Chilena: surrealismo desde el superego**. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature.,pág. 49.

para su cuadro permanente. Con respecto a lo último, señala el autor que dentro del sector militar se construye una mirada sesgada, que defiende lo propio y rechaza firmemente lo que está fuera, creando normas rígidas y estrictas en su proceder. De este modo, lo noble, divino, la santidad, la cohesión, están dentro, y en consecuencia, lo innoble, lo satánico, la mancha, la disolución, se encuentran fuera, es decir, en todo lo que escapa a la institución militar.

Siendo tan estructurada y definida la manera de operar de los cuarteles militares, y teniendo como base la disciplina y obediencia hacia los altos mandos en cuanto al cumplimiento del deber; los cuarteles se encuentran aislados e ignoran lo que acontece en la sociedad civil, en cuanto a las prácticas políticas y cambios sociales. Asimismo, queda en evidencia un profundo resentimiento de este sector burocrático del gobierno, con respecto a su participación en las actividades sociales y civiles. Por sobretodo había disconformidad en cuanto a la gestión del sector político gobernante, que los postergaba y desatendía sus funciones operativas institucionales.

De igual modo, se hace alusión a su hondo fervor y devoción hacia la institución por parte de sus integrantes, a raíz de sus victorias bélicas en defensa de su nación. De esta manera, consideran insuficiente y hasta vergonzoso el reconocimiento de la sociedad civil realizado una vez al año (19 de septiembre) en celebración a las glorias navales del ejército.

1.2. Contexto literario de la época (propuesta estética)

Con la llegada de Salvador Allende y la Unidad Popular al gobierno, se pretende impulsar un renacimiento cultural, al asumir como presidente, se realiza una manifestación cultural que engloba a distintos personajes del arte: músicos, pintores, escritores, etc., con esto se desea estimular el desarrollo de “*las artes por y para todos*”. Sin embargo, lo anterior es contradictorio, debido que, el teatro vive un momento de escasez, la mayor parte de los dramaturgos están callados, su voz no se hace oír, denominándose así a un año sin autores.

Como cita Luis Pradenas a Orlando Rodríguez: En 1971, la crítica teatral constata “un año de vacas flacas”:

“El público va en creciente disminución y, si bien surge uno que otro intento de compañía o elenco nuevo, la creatividad decrece en el campo más publicitado que es el del teatro profesional, involucrando a los grupos subvencionados.¹¹”

Lo anterior se corrobora, puesto que, entre los años 1970 y 1973 se siguen representando obras del periodo post- universitario: Isidora Aguirre, Jorge Díaz, María Asunción Requena. Pero de igual manera se pretende acercar a la gente a la cultura, pues el teatro debía estar a la altura de la revolución que se estaba

¹¹ Orlando Rodríguez En Pradenas Chuecas, Luis, (2006) **Teatro en Chile: huellas y trayectorias siglos XVI-XX**. Chile, Santiago. Ediciones LOM., pág. 397

experimentando, el arte con su función ideológica ayudaría a la transformación de la sociedad, esa transformación anhelada por los militantes de la Unidad Popular (UP).

La comisión de teatro de la Central Única de Trabajadores (CUT), forman un movimiento cultural, con el objetivo de incentivar a la masa trabajadora a acercarse al teatro, realizando desde las tablas una crítica al consumismo, y a la sociedad burguesa. El llamado tiene gran aceptación, pues se crean trescientos grupos de teatro aficionados, teniendo una función pedagógica, informativa y lo más importante, formar una conciencia social entre la población del país, siendo una voz dramática tanto de lo nacional como lo popular.

Hernán Vidal manifiesta en **“Dictadura militar, trauma social e inauguración de la sociología del teatro en Chile”** las siguientes ideas: el teatro es un aspecto parcial de una cultura, en donde se pretende conectar el texto dramático con una problemática social, en este sentido el objetivo será mostrar en escena no algo ajeno a las personas sino mas bien su realidad circundante, conflictos que se presentan en el diario vivir, lo que realmente preocupa e inquieta a la colectividad. Para realizar su estudio, el escritor se basara en las investigaciones del grupo Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística (CENECA), quienes pretendieron buscar un sentido entre la actividad teatral y la función ideológica del teatro, la que tendría repercusiones en la relaciones sociales, es decir, interrelacionar el ámbito artístico con niveles políticos, e ideológicos y las practicas sociales que desarrolla la comunidad.

Ante este panorama de crear una nueva cultura y expresión artística que involucrara no solo a una parte minoritaria, sino que fuera colectivo, estos planes e ideales se ven truncados, por tensión política que enfrentaba el país, el sueño se ve frustrado, todo lo conseguido se esfumara, con la irrupción de las Fuerzas Armadas al mundo social, pretendiendo ser defensores de la cultura.

El golpe militar no sólo tuvo repercusiones en el ámbito económico, sino en todos los ámbitos del quehacer social, como político, y principalmente en el cultural, siendo este último el eje articulador de la continuación del capítulo, específicamente, abordándolo desde una perspectiva teatral, cómo se desarrolla el teatro durante el periodo de dictadura, los obstáculos que deben enfrentar los dramaturgos, y qué estrategias emplean para que sus obras vean la luz y puedan ser representadas en un momento de represión, censura y hostilidad .

En **“Muerte y resurrección teatro chileno”** de Grinor Rojo, se realiza un estudio con respecto al teatro y el golpe de estado, parafraseándolo, explica que en los centros estudiantiles, universidades (destinándose inclusive como cuarteles) irrumpen los militares, siendo afectada la esfera literaria, un ejemplo de esto, es una nómina publicada de personas excomulgadas. En tanto personas que componían la esfera teatral o artística, no tendrán mejor suerte, muchos dramaturgos y comediantes serán perseguidos y algunos deberán optar por el exilio voluntario y otros incluidos en una “lista negra”, la que fue divulgada en la televisión y radio, de acuerdo con esta nómina las personas que la componían no

podrían conseguir trabajo. Las acciones descritas previamente, se realizaban con la finalidad de amedrentar a las personas que tenían algo que decir, los que inquietaban la conciencia de la colectividad chilena, ellos debían ser silenciados a como diera lugar, porque representaban la oposición a la ideología dominante.

Además, los grupos teatrales también se ven afectados, es el caso de la destrucción de la Escuela de Teatro de de la Universidad de Chile, otras instituciones de esta índole sufrirán los mismos daños. En el periodo de dictadura funcionan cárceles y campos de concentración, que albergaran a personas de la escena nacional y relacionada con la actividad teatral. Un ejemplo es lo ocurrido a Oscar Castro, dramaturgo chileno integrante de El Aleph, quien es arrestado en 1974 por integrantes del Departamento de Inteligencia Nacional (DINA), y posteriormente trasladado a la Villa Grimaldi, un centro de interrogación. El Aleph, es perseguido por razones profesionales, es decir:

“...No por participar en actos cualesquiera de resistencia contra el nuevo gobierno, manifestaciones públicas, propaganda callejera, reuniones clandestinas, etc., *sino por representar una obra de teatro*, una obra de teatro que estaba empezando a tener éxito y a la que la dictadura juzgó que debía silenciar¹².”

El teatro sin duda es un vehículo para transmitir mensajes implícitos cargados de significados ideológicos, que muchas veces atenta contra el pensamiento oficial

¹² Rojo, Grinor (1985) **Muerte y resurrección del teatro chileno 1973-1983**. Madrid: Ediciones Michay, S.A., pág. 31

que se ha impuesto, de otro modo no se explica la forma de actuar tanto de las Fuerzas Armadas como otras instituciones de seguridad. El Partido Comunista proclama una política de Rebelión Popular de Masas, en donde se desarrolla un programa de monitorias y los principales representantes serán pobladores de zonas marginadas.

El teatro es una forma de respuesta política que emplea la intelectualidad chilena de izquierda:

“Llevados por la inercia de la movilización política de la Unidad Popular, en una primera fase intentaron utilizar la clásica estrategia “frentista”, según la cual los trabajadores de la cultura debían coordinar criterios estéticos para desarrollar actividades de impacto social en estrecha relación con directivas emanadas de los partidos políticos”¹³.

Los grupos teatrales universitarios son desmantelados, a causa de la “operación de limpieza”, profesores son destituidos de su labor y remplazados, una gran cantidad de estudiantes deben dejar sus estudios. Por otro lado, la mayoría de las obras representadas en el periodo después de la dictadura, son clásicas, entre la que se destaca **La vida es sueño**, de Calderón de la Barca. Desde este periodo y posterior desarrollo se puede hablar de un teatro de exilio, ya sea individual o colectivo, es decir, compañías enteras debieron abandonar el país, y refugiarse en

¹³Vidal, Hernán, (1991), **Dictadura militar, trauma social e inauguración de la sociología de teatro en Chile**. Santa Fe. Institute for the Study of Ideologies and Literature., pág 14

otros. Se pueden nombrar la Compañía de los Cuatro, la del Teatro el Ángel y la del Teatro Aleph.

Siguiendo las palabras de Grinor Rojo, quien declara que después del golpe la sociedad queda fragmentada en dos bandos, aludiendo a los personajes de la esfera teatral: los vencedores y los vencidos, los primeros pudiendo trabajar y decir lo que ansiaban decir, anunciando un mensaje acorde a la ideología que se proclama desde el poder (derecha) y los segundos, al contrario, debían arreglárselas para subsistir, en un ambiente hostil, en donde eran coartados por los mecanismos de censura. Además, se agrega el componente económico, se les prescinde de ciertos beneficios que poseían, como por ejemplo, la derogación declaraba la protección del artista, con esto las pequeñas compañías quedaban a la deriva y sin apoyo económico.

Por otro lado, el Decreto militar del 74, estipula un pago de impuestos de un 22% al ingreso de las taquillas a los eventos, “*con excepción de aquellas a los que una comisión del gobierno juzga provistos de valor cultural*”¹⁴. De igual forma el gobierno se reserva la capacidad de determinar lo que es “cultural”, obviamente este termino será utilizado para favorecer a una minoría, vale decir, aquellos que exhiban espectáculos ideológicamente “neutros”, los que serán considerados culturales y los que manifiesten una crítica ideológica serían designados como no culturales, siendo imposibilitados para presentar sus montajes.

¹⁴ Rojo, Grinor (1985) **Muerte y resurrección del teatro chileno 1973-1983**. Madrid: Ediciones Michay, S.A., pág. 41.

Otra característica es que se retrocede a lo clásico, para demostrar cierto interés por el ámbito cultural y evadir la verdadera situación que vivía el país, tanto en el aspecto político-social. “Las obras clásicas sirven así para que la dictadura alardee de que en Chile existe el Gran Teatro¹⁵”. Es decir, que el motivo de estas representaciones era para simular el buen gusto por el pasado glorioso y las obras clásicas de trascendencia.

Es la época de las palabras a medias, de las frases sin terminar, se debe aprender a hablar un nuevo lenguaje, pero lo primero que hay que hacer es asumir la realidad y tomar una posición frente al régimen que gobierna, por lo demás es necesario emplear nuevos códigos de comunicación para lograr difundir los ideales, siendo el teatro un medio para cuestionar y crear una conciencia crítica para proyectar la problemática nacional. Las obras que dan que hablar son “*Pedro, Juan y Diego*”, donde los espectadores pueden ver un mundo que le es familiar y conocido, asimismo en 1977 se estrena “*Hojas de Parra*”, “*Bienaventurados los pobres*” del grupo La Feria, y “*Los payasos de la esperanza*” del Taller de Investigación Teatral (TIT), el teatro comenzaba a cobrar vida y fuerzas, luego de la profunda devastación de la que se encontraba sumido. Posteriormente, urge el *Teatro Independiente*, que debe subsistir por sus propios medios y crear formas de financiamiento que les ayude a solventar los costos económicos que implica el montaje de un espectáculo teatral.

¹⁵ *Ibíd.*

Dramaturgo y elenco: la relación entre autor y actor es más estrecha, como consecuencia se percibe menos literatura y más teatro.

Elenco y público: El elenco se dirige a un público específico, los que están atentos y ávidos de escuchar “algo” que les devuelva el sentido de pertenencia, obviamente diferente al discurso planteado desde el poder. Se genera un diálogo entre elenco – espectador, pero en este diálogo se emplea una metáfora oscura, ambos son cómplices en una realidad paralela, creada en donde la autocensura juega un rol primordial. Pero esta autocensura puede resolverse:

“...Positivamente a través de la presentación de un espectáculo en que las palabras, la práctica de la escritura, y los gestos, la práctica escénica, dicen sin decir. El público cómplice escucha más allá de las palabras y ve más allá de los gestos; descifra, incluso los silencios. Palabras, gestos y silencios se constituyen finalmente en una forma de lenguaje rebelde, desalienado y en pugna con el lenguaje del fascismo¹⁶.

Las compañías deberán recurrir a diversos mecanismos para representar en escena la contingencia del país, y mostrar de alguna forma la realidad que se desea esconder, pero que de igual forma saldrá a la luz, gracias a un inexplorado lenguaje ya no basado solo en la oralidad, sino empleando todo aquello que pueda ser factible para comunicar. El teatro manifiesta el ambiente u entorno más cercano y más próximo del ser humano, siendo una fuente de experiencias

¹⁶ *Ibíd.*, pág. 48

representadas en una escena, pero algunas de ellas deben ser encubiertas, como ya se dijo, y mostrar tópicos de forma oculta como la represión, exilio, violencia y censura.

Como señala Andrés Piña, se produce una:

“Mezcla de géneros y estilos, sin un mensaje político explícito y basándose en la sugerencia y la trasgresión, estas obras se empeñaron en recuperar temas de la marginalidad de esos años: exilio, aislamiento frente al poder, persecución ideológica, soledad y pérdida de los ideales”¹⁷.

Es gracias a esa combinación de géneros que el teatro en Chile pudo subsistir, si bien con muchas dificultades y carencias, debido a la presión que enfrentó y tuvieron que enfrentar los dramaturgos, pero el ingenio y la audacia pudo más que la amenaza y coerción por parte del pensamiento oficial.

1.2.1. Tipos y Características de la producción dramática de la época

¹⁷ Juan Andrés Piña, **20 Años de Teatro Chileno 1976- 1990** Chile, Santiago. Ediciones RIL., pág. 142.

De acuerdo a los problemas sociales que acaecen en el país en el periodo de 1973 y 1976, el ámbito artístico cultural chileno se ve afectado negativamente, debido a que entre otras cosas, el foco de preocupación está centrado en el ámbito económico y en la seguridad nacional. Sin embargo, en esta época se crea una respuesta más elaborada y organizada desde el terreno artístico, dadas las condiciones imperantes en que operaba.

En forma especial el teatro chileno padece las consecuencias de forma directa y sufre transformaciones radicales, que afectan al medio artístico y cultural chileno. Los primeros teatros que se vieron afectados por estos cambios sociales a nivel país, fueron lógicamente los pertenecientes al estado. Teniendo que autofinanciarse dadas la nueva situación del gobierno, y de las nuevas políticas económicas. Así también, las compañías teatrales independientes, aficionadas, poblacionales, campesinas, etc. se vieron limitadas en cuanto a sus recursos para seguir funcionando de manera activa y normal. Además, las nuevas condiciones no permitieron la libre expresión y muchas obras teatrales padecieron la censura y la clausura de sus espectáculos.

Con respecto a los teatros universitarios se vieron fuertemente afectados por el régimen militar, puesto que las casas de estudio fueron intervenidas militarmente, cambiando y reformulando los equipos de trabajo, lo que generó desequilibrio y una crisis dentro de los grupos de teatro de las casas de estudio. El teatro de la universidad Católica es el único que logra mantener a ciertos miembros importantes dentro de su compañía, sin embargo, las áreas de cine, televisión, y el

centro de comunicaciones sociales, se cierran con posterioridad. De este modo, quedó la carrera de teatro en funcionamiento aunque luego se suspendió la admisión de nuevos estudiantes.

Así también, en este periodo los montajes cambian totalmente el repertorio en sus representaciones, si desde 1957 a la fecha sólo se representaban obras teatrales chilenas, del año 1973 al 1976 se representan sólo obras del teatro clásico español y francés (Calderón de la Barca, Lope de Vega y Molière). Ante este panorama las instituciones teatrales del país adoptan como único objetivo el asegurar la subsistencia de las compañías de teatro, a través de la espectacularización formal de las obras. Presentan montajes para satisfacer las exigencias del público, que en su mayoría se trata de estudiantes de secundaria que van por designio del Ministerio de Educación.

Durante el año 1976 nace el Taller de Investigación Teatral (TIT), para dar cuenta de la realidad latente por esos días en el país, este grupo fue dirigido por Raúl Osorio y se ubicaba a las afueras de la Universidad. Debido a la oposición ideológica de este grupo hacia el Gobierno Militar y su férrea adherencia hacia el pensamiento del Frente Popular, su plantel de estudiantes (actores) y directores, sufren las consecuencias teniendo que exiliarse fuera del país, además de soportar la deserción de más de la mitad de sus estudiantes.

Por consiguiente, los teatros universitarios quedan sumidos en la inestabilidad, en cuanto a que los cambios originados desestructuran la organización tradicional de

los planteles teatrales. Teniendo que volcarse a mandos autoritarios por parte de directores teatrales que no promueven la discusión y el diálogo en los trabajos, es decir, se evita el trabajo en equipo propio de este tipo de actividades. De esta manera, se debilitan sobremanera la calidad de las composiciones artísticas y de los docentes que imparten las clases. En cuanto al repertorio de los montajes se continúa con lo planteado por el oficialismo, esto es obras Clásicas extranjeras, prohibiéndose también cualquier referencia ideológica en las obras hacia la contingencia nacional. Por este mismo periodo, el teatro de la Universidad de Chile adopta como nombre "Teatro Nacional Chileno" aludiendo a su nueva reformulación y cambio.

Los teatros de otras universidades del país fueron también afectados por el golpe militar, y más duramente puesto que padecieron de la clausura de las escuelas de teatro. De este modo el teatro nacional sufre un retroceso importante en cuanto a su rol impulsor artístico, debido a que los teatros universitarios eran centros fundamentales en lo que a desarrollo y transmisión de la cultura respecta. De igual manera, esta situación afecta fuertemente al intercambio cultural activo entre la capital y regiones quedando aún más desposeídas de la actividad cultural las provincias del país.

Entre los años 60 y 70 otros medios de producción dramática importantes que se dedicaron a la creación más bien de productos audiovisuales, fueron el cine y el teleteatro, sufriendo también las consecuencias debido a la censura ideológica impuesta. Por un lado el cine es intervenido cerrando la principal casa de

producción cinematográfica Chile Films, además la nueva ley de cine aplica un alto grado de pena a quienes las infrinjan, motivo que origina la disminución de la producción de cine nacional. Por otro lado, los teleteatros se vieron afectados económicamente por el escaso financiamiento recibido debido a la falta de auspiciadores; así también a consecuencia de la censura ideológica muchos actores no podían aparecer en la televisión porque estaban en las listas negras que realizó el gobierno, con el fin de prohibir la aparición de figuras que se adhirieran al bando político izquierdista. Por consiguiente, y además debido a la “Política de Shock”, el gobierno opta por importar producciones extranjeras baratas económicamente y sin problemas en cuanto a la censura política.

La respuesta de los artistas chilenos (teatristas, dramaturgos, cineastas) a esta situación fue distinta y particular, algunos por ejemplo, optaron por mantenerse y ejercer su profesión en Chile, otros por su parte realizaron actividades en otras áreas, y también hubo algunos que decidieron por el exilio. Esto permite que se transforme radicalmente la actividad teatral chilena, adoptando nuevas formas de lenguaje y expresión, aportando a la actividad cultural chilena.

Teatro Independiente: la sobrevivencia en la exclusión

En cuanto a la organización de las compañías de teatros que en su mayoría han dejado de funcionar, algunas se rearticulan y dieron nacimiento, modificando su política cultural. Así como otras se fueron al extranjero, y algunos fueron derechamente clausurados por el gobierno militar, sin embargo, sólo de grupos

teatrales siguieron trabajando a pesar de la situación en la que estaba el medio al: el Ictus y el teatro de Lucho Córdoba.

Con respecto al repertorio:

- a) **Teatro Comercial:** por un lado, la mitad de las obras exhibidas, corresponden a Café-concert y al teatro infantil, también, comedias cómicas, sainetes y vodeviles. Son formas que se exhiben en este lapso, como productos comerciales destinados a entretener a las familias durante la crisis.

- b) **Teatro de reconocido valor cultural:** por otro lado, coexiste un teatro de carácter tradicional proveniente de los grupos universitarios. Las temáticas que abordan este tipo de teatro son referidas a la sátira de situaciones de la burguesía moderna, o al hombre universal, o el drama psicológico del hombre contemporáneo. Las compañías más importantes son Imagen, Le Signe, Los Comediantes y Teatro Joven.

- c) **Teatro Nacional:** a pesar de la censura hacia hacer referencia directa a la realidad circundante de nuestro país, existen algunas excepciones teatrales que expresan en sus montajes las problemáticas de la nación. Por caso el teatro Imagen presenta en 1976 la obra **Te llamas Rosicler**, melodrama realista-psicológico, que indaga en ciertos sectores marginales de la sociedad chilena. Principalmente el teatro de aficionados es el que busca diferentes formas de expresión y producción dramáticas, para salvar las

condiciones represivas que produce la censura. Por aquel motivo este tipo de teatro se desarrolló en forma “clandestina”, presentando sus obras en lugares cerrados de acceso limitado a personas que comprendían la realidad de la misma forma en que se expresaba en las obras. Su principal finalidad era responder a la necesidad de reflexión y expresión de la realidad nacional, que se pedía con urgencia en este periodo de crisis del país.

El medio teatral entre 1977 y 1980 maduración de las tendencias

Todavía en este periodo se continuaba con los montajes basados en los clásicos europeos, sin embargo, esta situación deriva en el agotamiento de estos recursos, lo que conduce a un replanteamiento de las producciones teatrales. Por un lado, el teatro de la Universidad Católica comenzó por realizar estrenos de obras chilenas. Una de las producciones que se montaron fue **Lo crudo, lo cocido y lo podrido** de Marco Antonio de la Parra, obra que en su primera presentación fue censurada por las autoridades de la Universidad, argumentando que utilizaba un lenguaje inapropiado y un fuerte contenido político, lo que ocasionó retornar al montaje de los clásicos. Por otro lado, la Universidad de Chile también retoma el teatro chileno pero esta vez desde un punto de vista histórico o patriótico. Como queda demostrado, las instituciones teatrales nacionales retoman tímidamente la realización de trabajos e investigaciones originales que nacen desde la realidad chilena.

A raíz de los acontecimientos ocurridos a nivel político y económico en el país, el teatro que logra mayores beneficios es sin duda el teatro comercial. Debido a que en primer lugar, es favorecido por el oficialismo que privilegia y potencia estos eventos de entretenimiento para la población; en segundo lugar los medios masivos de comunicación promueven este tipo de espectáculos realizando campañas publicitarias que incentivan a la población a comprar entretenimiento. Entre sus géneros destacan la comedia musical y el “teatro envasado” que se caracteriza por imitar en forma exacta montajes de éxitos internacionales.

1.2.2. Modo de representación de la realidad

A partir de 1977 los grupos que participaron de la renovación del teatro nacional chileno se encuentran consolidados, entre los grupos más importantes destacan: Ictus, La feria, Taller de Investigación Teatral, e Imagen. A su vez, coexisten en este mismo periodo grupos creativos que realizan obras a partir de las improvisaciones de sus actores y de un afiatado trabajo colaborativo de sus participantes. Se trata de grupos que no se enmarcan dentro de las pautas comerciales, sino más bien persigue como finalidad expresar una visión crítica y desmitificadora de la realidad, entre estos vale mencionar el grupo La Falacia, y La Joda.

En referencia a la visión de mundo proyectada en las obras del periodo, cabe destacar cuatro diversos tipos de representación de la realidad. Teniendo como base el supuesto planteado por Hernán Vidal en

“... como tal, la literatura es una forma de representación imaginaria de relaciones sociales preexistentes. En mayor o menor grado de abstracción, las ideologías representan o implican tipificaciones de grupos humanos en el proceso de creación de cultura para transformar la naturaleza y la sociedad, reproduciéndose a sí mismos como seres históricos en el contexto de las estructuras económicas, de clase y políticas de la sociedad a que pertenecen”¹⁸.

De esta forma, las obras realizadas durante este tiempo se remiten a aspectos propios de la contingencia nacional, y reproducen la mirada sesgada de un determinado sector de la sociedad que la configura.

En primer lugar, la mayor cantidad de obras dramáticas realizadas en nuestro país durante este período, tuvieron como temática central la exclusión o marginación económica y social que se produce durante la dictadura militar. En base a testimonios, en su mayoría, de personajes reales que se vieron afectados por situaciones comprobables en la vida real, durante los años de 1974 y 1976. Esta fuerte crisis acaecida inspira a los dramaturgos y compañías teatrales a realizar producciones que critiquen, ya sea directa o indirectamente el actuar del gobierno y la situación que enfrenta el pueblo chileno. De esta manera, las obras dramáticas reflejan que el presente nacional tiene un tinte negativo, pesimista y de

¹⁸ Vidal, Hernán, (1989) **Cultura nacional chilena, crítica literaria y derechos humanos**. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature. , pág.108

represión, a su vez que el pasado que enfrentó el país fue más positivo y se debiera retornar a él. Además, estas obras se caracterizan por presentar significaciones contextuales que permiten al espectador participar activamente en la decodificación de sus sentidos para lograr una comprensión verdadera. Una de las obras que mejor plasman esta concepción de la realidad es **Lindo país esquina con vista al mar** del dramaturgo chileno Marco Antonio de la Parra.

En segundo lugar, otro modo de captar la realidad nacional contingente y plasmarla a través de las obras, se refiere al teatro que devela una lógica autoritaria, sin duda proviene del ambiente represivo en el que está inmersa la sociedad. Por caso, la obra **Lo crudo, lo cocido y lo podrido** de Marco Antonio de la Parra, permite caracterizar el tipo de obras que se inscriben dentro de esta representación de mundo.

La presentación de la realidad captada por este tipo de obras es más riesgosa, puesto que, la crítica apunta directamente hacia el gobierno y de este modo existe mayor exposición a la censura. Por tanto, las técnicas empleadas por los dramaturgos a la hora de crear sus obras se remiten a la alegoría, el grotesco, el simbolismo, lo onírico y los juegos rituales, como señala María de la Luz Hurtado en **Teatro Chileno de la crisis Institucional 1973-1980**.

En último lugar, se circunscriben dos tipos de teatro que expresan en sus obras una cosmovisión distinta, y que se arraiga más bien en el pasado y en las tradiciones culturales del país. Por un lado, se realizó un teatro de comprensión

histórica remitiéndose a la Historia de Chile, estas obras se realizan en base a documentos patrióticos que datan de fechas anteriores al periodo presente. Y pretenden ligar los acontecimientos del pasado principalmente bélicos con los acaecidos en el momento en que fueron escritas. Una obra que mejor describe esta situación es **Bienaventurados los pobres** de Vadell y Salcedo. Por otro lado, se hace presente un teatro desmitificador que alude a leyendas y representaciones del folclore nacional, recurriendo a personajes populares para permitir el reconocimiento y la identificación por parte de los receptores. Por ejemplo, la obra **Loyola, Loyola** desmitifica al personaje conocido como “el guatón Loyola”, presentándolo en forma más creíble y real adoptando tanto virtudes como defectos en su personalidad.

CAPÍTULO II:
LA TÉCNICA DEL CINE EN EL
TEATRO Y LOS PLANOS DE
REALIDAD

2.1. Teatro dentro del teatro

Sin lugar a dudas, la técnica del teatro dentro teatro se constituye en la base estructurante de la obra **Cinema Utoppía**, debido a que potencia la significación del texto y contribuye a enriquecerla y plantear sentidos en profundidad, haciendo que el espectador lector entre en una especie de abismo en el que se van configurando los sentidos últimos de la obra. Estos sentidos se refieren a la búsqueda de espacios cerrados para evitar la confrontación con la realidad amplia, situada en el espacio abierto (la vida real), que es hostil y adversa para la mayoría de los personajes de la obra.

Los espacios cerrados del hombre se refieren a lo oculto, las soledades, los temores, los sentimientos más profundos del individuo, en los que es casi imposible adentrarse a fondo. Asimismo, en estos espacios se encuentra la protección, la seguridad, el refugio, la confianza, por tanto el peligro se halla en la amplitud del espacio de afuera, ese espacio abierto con un sinfín de posibilidades, caracterizado por el constante cambio, el caos, la inseguridad con respecto a los otros, el miedo, el rechazo, etc. Es por esto que se recurre a encapsular a los personajes dentro de la obra mostrando la necesidad de evadir las circunstancias personales dolorosas, que en general son causadas por la imposibilidad de lograr

los sueños individuales. Asimismo, los lugares presentes en la obra tales como, el cine, el teatro, la habitación de Sebastián, son espacios cerrados caracterizados por el misterio, el secreto, el silencio, la tranquilidad, lo oculto, lo prohibido, el encuentro de los sueños personales y compartidos, etc. Dimensiones a su vez propias del ser, que está conformado por estas dos polaridades.

Este juego del teatro dentro del teatro es también un juego de ilusión, en el que se invita al espectador real a ser partícipe de la acción, como testigo de una representación que le permite mirarse a sí mismo y reflexionar a partir de lo observado. Este tipo de técnicas teatrales empleadas desde aproximadamente el siglo XVI, y utilizadas por consagrados dramaturgos como: Shakespeare, Calderón, Pirandello, Brecht; contribuyen a hacer consciente al espectador de la ficción a la que asiste.

Dentro de la obra dramática, se configuran tres planos de realidad notoriamente diferenciados, y que explican este juego teatral. En primer lugar, en la platea se reúnen un grupo de personas que asisten al cine Valencia, teniendo la esperanza de que en este lugar se origine una transformación importante en sus vidas. En segundo lugar, los actores del filme dramatizan dentro de la película una escena de obra teatral, enajenándose también de sus propias realidades a través de la interpretación de papeles distintos. Y en tercer lugar, dentro de la pieza de Sebastián existe una ventana que da a la calle, allí se percibe una cabina telefónica, y gente que pasea y se detiene a mirar por la ventana.

La utilización de esta técnica relativamente nueva por parte del dramaturgo, implica una no aceptación de la realidad inmediata, un sentido rechazo e inconformidad a esta. Por ende, Griffiero se sumerge en esta forma nueva de montaje y despliega su talento sobre las técnicas de expresión, más que en el contenido literario de la trama, que de igual forma es importante. Esto es, cerrar las puertas del teatro y abandonar los espacios abiertos que constituyen la realidad, para evadir de plano la realidad decepcionante que circunda a los personajes de la obra. Aunque resulte paradójico que un espectáculo público y masivo como el teatro, busque encerrarse en sí mismo para expresar una situación particular, no es casualidad que la acción sea representada a través de esta técnica teatral en abismo, pues sólo de esta manera el dramaturgo alcanza su verdad.

Otro punto es que, no es extraño advertir que este tipo de técnicas aparezcan en obras de fuerte contenido social, de reclamo hacia el estado, o países en dictadura militar, etc. revelando de esta manera formas de ocultamiento de las verdades que son censuradas, vergüenza hacia la realidad social que vive un determinado país. Las obras de este tipo se dirigen hacia adentro, buscando hacer un reclamo hacia las conciencias individuales, y también a la colectividad cercana que comparte una situación específica.

De este modo coexisten dos factores importantes que impulsan de cierta manera el cierre de los espacios de la obra, en un abismo cada vez más reducido, siendo esta la razón por la que se emplea dicha técnica. En primer lugar, se encuentra el

factor psicológico de los individuos constituyentes de la trama, que representan las demandas, anhelos y utopías individuales, expresadas a través de los distintos diálogos del texto. Y en segundo lugar, vislumbramos una razón histórico-social que determina la expresión de los planos de realidad presentes en la obra, así como también los sueños colectivos manifestados tanto en los diálogos como en los silencios de los personajes.

Con respecto a las demandas individuales, cada uno de los personajes de la obra de Griffero manifiesta una búsqueda interior, impulsada por las circunstancias específicas que rodean sus vidas. Sin embargo, existe un punto de encuentro que los acerca y reúne dentro de este drama, y que constituye también, el nexo con el significado del título de la obra, que será analizado en el capítulo siguiente. La obra **Cinema Utoppía** encierra a sus personajes de ficción en un sótano cada vez más profundo, buscando eludir la realidad dolorosa y desagradable que está afuera del cine, este espacio cinematográfico se transforma en la vía de escape y en la utopía salvadora en la que todos confían, porque tienen la esperanza de que la realidad de afuera cambie.

2.2. Primer plano de realidad: lectores/espectadores reales y obra dramática

En el primer plano, se observa la relación entre lectores - obra dramática y espectadores – obra teatral. A partir del análisis de la obra **Cinema Utoppía** el primer plano de la realidad está estructurado por los lectores y espectadores reales de la obra literaria, y los personajes de ficción que asisten al cine. En este

primer espacio se establece el denominado pacto de verosimilitud entre el lector y la obra dramática o en el caso de la obra teatral con el espectador de la función.

Esta convención, consiste en un acuerdo de credibilidad entre ambas partes, en cuanto a los acontecimientos que se presentan en la obra dramática o teatral, que pertenecen al plano de la ficción contraponiéndose al plano de la realidad, con el que está estrechamente relacionado. Los lectores y el público asistente al teatro pertenecen al plano de la realidad, estos voluntariamente aceptan este pacto adoptando una disposición positiva frente a la ficción que se observa como forma normal de la realidad, por lo tanto, no existe extrañeza en cuanto a las situaciones representadas en las obras.

Cabe señalar, que de acuerdo a las teorías actuales acerca de la recepción de los textos por parte de los lectores, indican que es compleja la relación que se establece entre ambos participantes del acto comunicativo. Debido a que intervienen diversos factores que determinan este proceso, tales como: el tiempo en el que se efectúa la interacción, el estado anímico del receptor, el espacio físico que determina la recepción, etc. es decir, si la obra dramática de por sí implica un entramado de relaciones externas tanto al texto como al lector, más compleja u opaca se convierte al innovar en técnicas teatrales que juegan con los espacios, el tiempo, los roles de los actores, etc.

2.3. Segundo plano de realidad: teatro Valencia

El segundo espacio pertenece al que viven los personajes que asisten al cine (El acomodador, La señora, Mariana, Arturo, El señor del conejo, Estela y El marinero) ubicados en la platea concurren diariamente a observar funciones cinematográficas, entre ellas el filme Utoppía. Este espacio teatral se ambienta en las postrimerías de los años 40. Los personajes asisten frecuentemente al cine Valencia a modo de evasión de la realidad que los circunda. Y experimentan una especie de catarsis en el filme Utoppía, reflejándose en los personajes que allí aparecen sobretodo en Sebastián su protagonista.

Este plano de realidad se denomina cine dentro del teatro en el teatro, en el se produce un juego de realidades que confrontan los espacios (adentro-afuera) parecido a las figuras de las muñequitas rusas que al abrirse nos encontramos infinitamente con nuevas figuras, de este modo las realidades de la ficción aparecen una dentro de la otra generándose un abismo en el espacio.

Estos espacios que se aventuran a aparecer se ocultan de la realidad, por lo tanto son espacios cada vez más cerrados. Se contraponen a la realidad exterior, a ese espacio abierto que según plantea Bachelard en **La Poética del espacio**¹⁹: su exceso de espacio a veces nos asfixia aún más que aquellos lugares que carecen de él, con respecto a los espacios abiertos. Entonces podríamos decir que los personajes de la obra literaria buscan refugio en el espacio cerrado (lo de adentro), evadiendo las realidades que experimentan en sus vidas en el espacio real (lo de afuera).

¹⁹ Bachelard, Gastón. 1975. "**La poética del espacio**", segunda edición. México. Fondo de cultura económica. , pág. 260

Los personajes del cine valencia se caracterizan por manifestar el abandono o caída de las utopías, es decir, el alejamiento de los sueños personales y colectivos de carácter universal. Esta sala de cine es el refugio que les permite expresar en forma libre cada uno de sus proyectos, fantasías, angustias, dolores, temores, etc. del mismo modo son receptores de los reclamos de sus compañeros de sala. En este sitio cerrado experimentan la sensación de volver a ser seres normales, capaces de decir, hacer y experimentar sin temores a la represión del espacio abierto del que provienen. Una clara ilustración de esto último aparece en la escena en que la Señora recita un poema dirigido a las emociones que provoca el teatro Valencia en sus asistentes, en este punto los espectadores reviven la esperanza de creer en que existe la posibilidad de un cambio en sus vidas.

En cuanto al tiempo de la acción en la sala de cine, esta acaece durante los años 50, y representa para el tiempo histórico verdadero del país, el periodo del gobierno militar propiamente tal. Así también, dos lugares físicos y geográficos se presentan a la vez, Santiago y París, los tiempos se desdoblan, años cincuenta y ochenta se entremezclan como un rompecabezas que hay que armar, el pasado, el presente y el futuro no son lineales, se juega con ellos, los personajes de la platea se introducen en el film, como si todo pudiera suceder, sin límites y reglas.

De este modo, el cine antiguo que tanto añora el personaje del acomodador se remonta al periodo anterior al golpe militar, esta alegoría se proyecta en tres planos de tiempo, siendo la proyección del filme el tercero que simboliza las

consecuencias del golpe de estado, esto es, el exilio, las detenciones y desapariciones, la incertidumbre en la que se encuentra el país, los temas tabúes como: la sexualidad, la drogadicción, el travestismo, etc.

A pesar del escepticismo, característico de varios personajes, hacia una realidad mejorada y positiva, el acomodador señala de alguna manera lo que podría simbolizar la esperanza o utopía secreta de cada uno. Cuando se refiere al filme que será proyectado, algo le dice que la película remecerá de alguna forma a los espectadores y a la realidad misma en que viven:

“Algo me dice ese nombre, presiento que algo nos va a pasar”... “Utoppia, ahora capaz que se vuelva a llenar la sala...”

El uso del espacio en la obra **“Cinema Utoppia”** es particularmente original e innovador, revela por tanto, un empleo vanguardista de las técnicas escenográficas que permiten crear el ambiente de cine dentro de teatro. De cierto modo Griffero se adelanta a su época; no obstante, su cualidad más importante a este respecto está en la utilización de los diferentes espacios para darle sentido a la acción dramática. En esta obra la ficción se mezcla con la realidad produciéndose una unión entre ambas con límites apenas perceptibles. Tanto en el teatro como en el cine, todo puede pasar, no existen límites en cuanto a la expresión de los sentimientos y pasiones del hombre.

La continua referencia hacia la representación de papeles por medio de la actuación, los pasatiempos (cine), las drogas, etc. dentro del drama, simboliza el

afán de los personajes por enajenarse de la realidad dolorosa, a través de diferentes métodos. De este modo, se profundiza en la apatía característica del hombre posmoderno que vive angustiosamente su circunstancia individual e histórica. Los personajes evaden el momento presente también a través del pensamiento, en la añoranza de un pasado que no volverá. Es el caso de la Señora, vive en el recuerdo de un viejo amor que conoció en las butacas del cine Valencia, de este modo anula sus posibilidades reales, creyendo en la utópica idea de volver a sus años de juventud.

La realidad de los personajes espectadores del filme se caracteriza por restringir, prohibir, y coartar los deseos e impulsos de los individuos, puesto que el presente se remite a un gobierno dictatorial. De este modo, las utopías se quedan en el pensamiento, sin hallar un modo de expresión válido que no sea la ficción. Único recurso aceptado por el poder dominante, que si bien no retrata de forma fiel la realidad, logra develar de forma implícita las fuertes denuncias sociales de los grupos dominados. A través de la ficción es posible decir lo que se ha censurado, puesto que las obras literarias nos hablan de realidades posibles, de lo que podría suceder, y no de lo que ha ocurrido. Por el contrario, la historia se encarga de mostrar lo que ha sucedido, de contar los hechos en forma empírica y fidedigna. Por tanto las obras de ficción como **Cinema Utoppía** no son un peligro para los grupos dominantes de cualquier época, puesto que no transmiten mensajes explícitos de denuncia y contestación social.

No obstante, la recurrencia frecuente a conceptos asociados a los sueños, las utopías, las pesadillas, etc. determina el carácter ficcional de la realidad que la obra dramática plantea. Es decir, existe un estrecho lazo entre la ficción y la realidad en **Cinema Utopía**, que finalmente logra generar un ambiente confuso, incierto, ambiguo, vislumbrando una impresión pesimista en la búsqueda propia de los personajes. Así también, este estrecho margen indica que el individuo se encuentra en el presente en constante conflicto entre la posibilidad de lograr sus anhelos, y el enfrentamiento con la realidad externa que lo limita y restringe en su intento.

De acuerdo a Patrice Pavis, en su Diccionario de Teatro, se plantea que:

“El teatro en el teatro es un tipo de obra cuyo contenido temático es, en parte, la representación de una pieza teatral. La obra externa produce la ilusión de que asistimos simultáneamente, como público, a su representación y a la obra interna²⁰”.

Es decir, la fuerza que adopta la obra se debe a la representación dentro de otra representación, los que intervienen en la obra lo hacen interpretando más de un papel a la vez entrando en un juego teatral, esto es, se genera un intercambio de roles en el que los propios actores pasan a ser espectadores y los espectadores actores. De acuerdo con el autor el origen de esta expresión artística no es nueva, surge a partir del siglo XVI, y se relaciona a la perspectiva Barroca del mundo, la

²⁰ Pavis, Patrice, (1984) Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología. Barcelona, España. Editorial Paidós., pág. 490

que plantea que “el mundo es una escena, y todos los hombres y mujeres no son más que actores” y la que se manifiesta en obras de Shakespeare (Hamlet) y Calderón (El gran teatro del mundo). La vida como un guión que debe ser representado, devela el pensamiento de que no es más que una ilusión o un sueño, del que se despierta en la muerte.

A propósito de la cita de Pavis, Griffiero emplea esta técnica con la intención de indagar en el subconsciente, puesto que, la construcción en abismo permite observar aquello que no se quiere ver conscientemente y así mirar lo que no se desea ver. Es la proyección hacia adentro, la metáfora de la realidad en abismo genera una introspección una visualización y reflexión del espectador de sí mismo y de su propia realidad.

Según Matías Montes Huidobro, en su libro **Teatro Dentro Del Teatro**²¹, existen tres conceptos simbólicos importantes dentro de la obra que permiten explicarla, estos son los siguientes: primero, la antítesis o dualidades entre lo realista e idealista, luego, la magia como una forma de superar los fracasos y por último, la esquizofrenia que distorsiona la realidad, generándose múltiples contradicciones, y confundiéndose la realidad con el sueño.

En cuanto al primer aspecto se produce la contradicción entre la ilusión y la realidad, de este modo los actores desean representar una escena y en consecuencia, se está al mismo tiempo en el teatro representando una ficción la

²¹ Montes , Huidobro, Matías. (1971). **Teatro dentro del teatro: Técnica preferencial del teatro cubano Contemporáneo**. Centro Virtual Cervantes., pág. 290

que es aceptada por los espectadores. El uso de esta técnica nace como una necesidad de modernidad que adoptan los dramaturgos, que se hace evidente al querer incorporar y experimentar recursos novedosos que al mismo tiempo encanten tanto al lector de la obra dramática y al espectador de la obra teatral.

Además de este juego entre lo real y el sueño, podemos sumar otro aspecto que se refiere a los motivos del dramaturgo por emplear este recurso, esto es, la inconformidad constante que obliga a no querer someterse a la realidad inmediata. Esta realidad se torna decepcionante y cruel, por razones tanto de carácter psicológico e histórico-cultural, el dramaturgo proyecta la realidad, confundiéndola con la ficción, utilizando el recurso del teatro dentro del teatro.

Como ya se señaló con anterioridad, esta técnica dramática no es nueva, es empleada por distintos autores que recurren a imágenes de orden idealista y símbolos de tipo realista, confrontando el dualismo de la existencia humana. Se manifiesta un tipo de teatro pendular, que se mueve de un extremo a otro, en un ir y venir de la realidad al sueño, en donde los sentimientos de los personajes se manifiestan de forma abierta, al igual que sus miedos, frustraciones y deseos más íntimos salen a luz en la escena que se desarrolla en un plano de realidad creada por ellos mismos.

Los diferentes planos de realidad se confrontan, generándose una pugna de índole ideológica, los personajes se caracterizan porque sufren un desdoblamiento escénico, hay un juego de múltiples personalidades, asumen un

papel de manera íntegra, cuando en realidad les corresponde de manera parcial, lo que se ve manifestado en la figura del Acomodador, quien se empapa de los pensamientos tanto de los espectadores del cine como de los actores de film Utoppía, los personajes son absorbidos por la representación.

Siguiendo los planteamientos de Huidobro, quien expone que “El idealista y el poeta se vuelve soldado y muere en la representación de un papel que no lo llevará a la victoria aunque sí al heroísmo”²². Cada personaje encarna un ideal, se vuelve en cierto sentido militante por una causa, la que para desgracia de ellos no será lograda con éxito, no obstante alguno de ellos serán considerados héroes por no desistir ante la lucha tanto interna como externa que deben afrontar, además expresan los ideales universales del hombre en cada una de sus intervenciones.

En cuanto a esto último, el heroísmo en la obra **Cinema utoppia**, está representado por Sebastián quien antes de ceder a la realidad que se le ha impuesto, prefiere dar su vida a través de un acto de inmolación, a través de un disparo en la sien. La realidad se alterara, y para escapar de ella se convierte en sueño, y como escape solo queda concebir un mundo futuro, generándose expectativas de que existe una esperanza, un cambio que llenará las vidas, tal como lo creía el Acomodador cuando dice:

“Acomodador: Utoppía, ahora capaz que se vuelva a llenar la sala...”²³

²² Montes Huidobro, Matías. (1971). **Teatro dentro del teatro: Técnica preferencial del teatro cubano Contemporáneo**. Centro Virtual Cervantes., pág. 293

²³ Griffiero Sánchez, Ramón. (2010). **Cinema Utoppía** .1ª edición. Santiago. LOM Ediciones (Colección Libros del Ciudadano)., pág. 14

A pesar de la decadencia en la que se encontraba el cine Valencia, donde solo asistía un reducido grupo de personas, el Acomodador creía que esta nueva película que se proyectaría atraería más público y de esta manera reviviría los años gloriosos pasados del cine. Además, este espacio representa para el acomodador un lugar emocionalmente fuerte, puesto que aquí ha tenido innumerables vivencias y realizaciones personales, es decir, no es tan sólo un su fuente de trabajo y de ingreso económico, sino que implica una conexión con sus sentimientos y recuerdos.

La realidad de afuera, externa y lejana, que pareciera estar fuera de todo alcance, se torna en un factor que le impide lograr la utopía, ese objetivo anhelado, que le da sentido a su existencia. Asimismo, el tiempo y la distancia modifican los recuerdos de los personajes instaurando una nueva realidad, la ideal y al enfrentarse abruptamente con la realidad real se origina un desajuste, lo que trae como consecuencia la pérdida de los ideales.

El otro aspecto señalado por Matías Huidobro es la magia, produciéndose un encantamiento e identificación con “algo”, en el caso del Señor del conejo, con su conejo propiamente tal, incorporándose un objeto particular para superar las frustraciones de la realidad circundante, y así poder alcanzar otra realidad. Los personajes se aferran a ese objeto, como si fuera una parte de ellos mismos, una extensión de sus vidas como un conjunto inseparable e indestructible, por esto si este objeto llegase a desaparecer los personajes perderán una parte de ellos mismos.

Este objeto específico forma parte de una ilusión, necesitan algo material, corpóreo, palpable para seguir con sus utopías individuales, con el fin de superar sus constantes frustraciones o quiebres emocionales, de las que son víctimas al encontrarse con su indiscutible realidad, con esa realidad insatisfecha, la que es rechazada. Sin embargo, cuando el objeto (ser) amado no está y ha desaparecido, comienza a fluir la magia es decir, se crean objetos interiores, se idealiza el concepto, se produce la internalización, la evocación de recuerdos del objeto que ya no está cerca, que ha sido alejado por motivos externos, produciéndose la separación del ente con la persona, lo que trae como consecuencia final la muerte física o espiritual de ésta.

Esto último puede ser ejemplificado con el personaje de Sebastián, quien recuerda constantemente a Ella, su pareja que ha sufrido los estragos del golpe militar tras ser víctima de los abusos de la dictadura y formar parte de la larga lista de detenidos desaparecidos. Ella forma parte de su mundo interior, la evoca y se puede observar que su mundo ha sufrido un trastorno, las reiteradas alucinaciones que tiene con ella, lo llevan a pensar que su vida no tiene sentido al estar separado del objeto amado, la desesperación, el desencanto del mundo real lo llevan a cometer una locura, su suicidio.

El sueño que se instaura en el espacio y tiempo en que la representación es llevada a cabo, es confrontada con la realidad, esta última es rechazada por los personajes, los que vuelven a su sueño como un modo de evadir el choque que se

produce al germinar las sombras de la realidad, en este sentido, estas sombras serían simbolizadas por las voces que se lamentan y claman justicia en el teatro. Lo descrito anteriormente correspondería al tercer elemento que menciona Huidobro, como eje de esta técnica, la esquizofrenia, que en apariencias esas voces representarían irrealidades, voces que no se entienden, voces que solo se lamentan, no existe comunicación con los personajes, distorsionando la aparente realidad.

“El Acomodador... (Se escuchan gemidos, se abraza al carrete.) ¡Dónde están!... ¡Vengan ahora, vengan a llorar y a clamar justicia!
(El Acomodador queda hundido entre las butacas, mientras el ruido de los gemidos inunda la sala)”²⁴

En su interior los personajes anhelan que su utopía se realice, que un hecho del pasado pueda volver a ocurrir, esto alienta a los asistentes del teatro y los convoca a reunirse constantemente en ese espacio físico tan cerrado, y abandonado por el resto de la sociedad que habita “afuera”, los que han dejado de luchar, los que se han rendido ante las imposiciones, los que han dejado de soñar con un mundo idealizado. De acuerdo a lo anterior, cada personaje encarna un sueño o la búsqueda de un imposible que no será alcanzado, no obstante concurren perseverantes al cine, tal vez de manera consciente saben que esa ilusión no se concretará, pero se aferran a su mundo inconsciente hasta perder su último aliento.

²⁴ *Ibíd.*

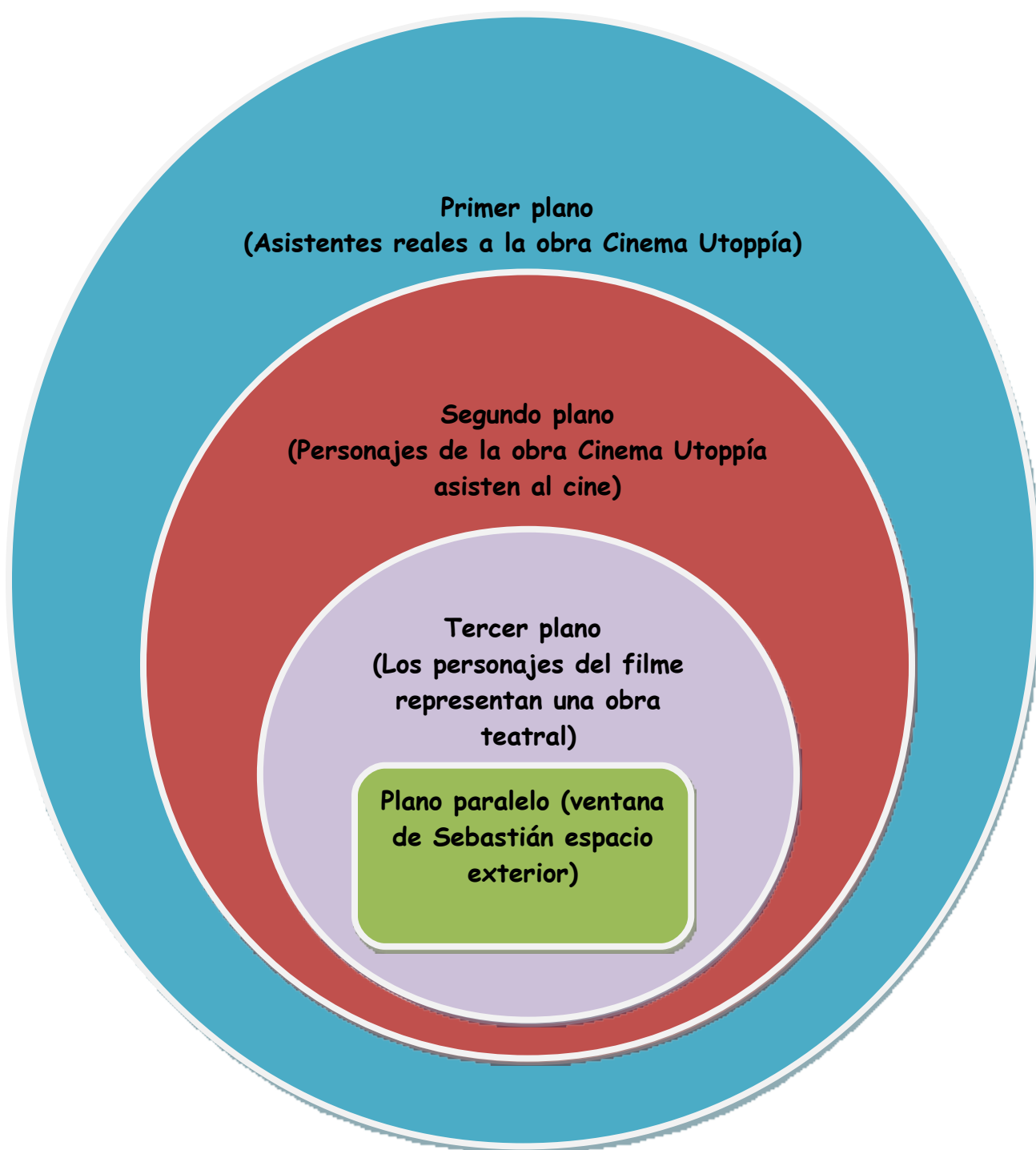
2.4. Técnica del Cine dentro del teatro

Desde el punto de vista de su estilo en materia teatral, Griffiero es un vanguardista en la escena nacional, puesto que, rompe con los códigos que hasta la fecha se venían configurando en las obras chilenas. De esta manera, su deseo por llevar las imágenes a un primer plano dentro de la obra dramática y teatral, radica en su postura frente al agotamiento de las palabras como medio de transmisión de la trama, donde la imagen nace como salvadora de la representación escénica, para el autor, la imagen es verbo en sí, transmite sensaciones y emociones nuevas, que en conjunto una tras otra recrean una historia.

Griffiero, incorpora en su trabajo la propuesta teatral "Dramaturgia del Espacio" que surge de su propio trabajo escénico. En **Cinema utoppía**, por caso, podemos encontrar el recurso del cine dentro del teatro, generando una dimensión espacial nueva que expresa, también, diversos planos de la realidad, de esta manera innova en materia artística. Así pues, el primer plano que se presenta, es el de la platea del cine Valencia en los años 40, al que asisten un grupo de personas, cada una con conflictos internos, angustias, sufrimientos, etc. en busca de una respuesta o solución ante las problemáticas que presentan. Paralelamente, el segundo plano es el film, que ven los espectadores, en la gran pantalla del cine, en la que se proyecta la historia de Sebastián, un exiliado. Por último, en el tercer plano presentado se encuentra ubicada una cabina telefónica en un callejón de

Francia, en el exterior, allí, sólo hay ruido, lo que imposibilita la comunicación entre los personajes.

Diagrama de la obra literaria y sus planos de realidad.



CAPÍTULO III

LA UTOPIÍA COMO PROPUESTA ESTÉTICA EN LA OBRA DE RAMÓN GRIFFERO

3.1. Concepto utopía

El término utopía es una palabra de origen griego que etimológicamente puede tener dos acepciones:

- *“Ou-topía*: en ningún lugar (del griego *ou*=ningún)
- *Eu-topía*: el país en donde todo está bien (del griego *eu*= bien), el

Estado Perfecto”²⁵.

El primer sentido “en ningún lugar”, corresponde a un “espacio utópico” un punto irreal, ignorado hasta ese momento. Del que se desconoce lugar físico geográfico, asimismo carece de historia o datos que revelen su existencia. Por ende, en este lugar se genera un área mítica y ahistórica, es decir, es un espacio que puede ser real y se tiene noción de que existe o existió en su momento, pero no sobre una base empírica que lo sitúe dentro de la historia. Más bien, se trata de una idea o sueño de una comunidad, que pretenden y desean que se vuelva real y ocurran transformaciones sociales, para que cambie el estado actual de un estado o nación que padece irregularidades en diversos ámbitos.

José Luis Abellán en **La Utopía de América** de Beatriz Fernández expone que la utopía corresponde tanto al pensamiento racionalista como al mítico:

“La utopía pertenece al pensamiento racionalista en cuanto proyecta al hombre hacia el futuro y es un elemento decisivo de la dinámica histórica; en este aspecto, la utopía ayuda a la realización temporal del hombre y trata de impulsarle en el mejoramiento de sus

²⁵ Fernández Herrero, Beatriz (1992) *La utopía de América: Teoría. Leyes. Experimentos*. Editorial Anthropos; Madrid: Centro de Estudios Constitucionales., pág.14

condiciones concretas de vida. Por otro lado, trata también, mediante esa proyección histórica de insertar al hombre en la esfera de los entes ideales, es decir, en un orden eterno, ahistórico, donde el tiempo no existe y tampoco, por tanto, las limitaciones y contradicciones que éste implica. La utopía es, pues, el deseo de salvación eterna, realizado dentro del tiempo, en el despliegue de las posibilidades históricas de cada época. En definitiva, es la consecuencia del deseo de la realización del mito, que trata de plasmarlo dentro del pensamiento racionalista, adaptándose a la estructura mental de hombre moderno”²⁶.

En la primera dimensión que corresponde al pensamiento racionalista, cada personaje gracias a la utopía que construye de manera individual puede darle sentido a su vida y proyectarse al futuro con los ideales que encarna, sin tener en cuenta las limitaciones que puedan enfrentar al mezclarse con la realidad. El anhelo de hacer realidad el futuro que el individuo traza puede alcanzar la plena perfección, el pasado determina de cierta forma el presente, y este puede ser mejorado por las proyecciones que fundamentan la ilusión, y el mito que es sinónimo de la utopía es llevado a un plano racional para seguir construyendo y sosteniendo el sueño.

Al hablar de utopía, la noción de tiempo y espacio se pierden, del mismo modo, las circunstancias reales que limitan la utopía se dejan de lado para seguir soñando,

²⁶ *Ibíd.*, págs. 14- 15

la persona es independiente del tiempo, no obstante, esta puede esperar de manera persistente a que la utopía se lleve a cabo. Pero al mismo modo, el tiempo se vuelve en contra, los años pasan y las ilusiones son tan solo eso.

En tanto, la dimensión mítica se sustenta en la búsqueda del Paraíso que se ha perdido, el hombre necesita recobrarlo para subsistir, cada uno de los personajes de la obra necesitan recuperar “un paraíso”, el que han tenido, pero que por circunstancias que les rodean éste se ha disipado. La utopía designa un ideal, un lugar o sueño inexistente o improbable, literalmente significa “no lugar”, Tomás Moro bautizó con este término una isla perdida en medio del océano cuyos habitantes habían logrado el Estado perfecto: un estado caracterizado por la convivencia pacífica, el bienestar físico y moral de sus habitantes, y el disfrute común de los bienes, es decir, regida por un comunismo²⁷ ideal.

Inicialmente Tomás Moro tituló su libro “**Nuestra Isla del Jamás**”, esto puede significar que lo pensado por el autor de ninguna forma se haría realidad, sería una isla inexistente, formando parte tan solo de su imaginación, pero anhela que esta se vuelva real, no quede solo un concepto irrealizable. Esta isla es un escape, creación de un nuevo mundo mejor al existente, en donde ansía un estado justo para todos, sin diferencias sociales y brechas económicas, aspira a un mundo mejor, y este solo se concibe soñando

²⁷ Véase Diccionario Enciclopédico: El Pequeño Larousse Ilustrado 2009. García Tomás. Ediciones Larousse, S.A de C.V, México D F., pág. 272

Doctrina económica, política y social que defiende una organización basada en la colectivización de los medios de producción, la distribución los bienes de consumo según las necesidades de cada uno y la supresión de las clases sociales.

Haciendo un paralelo entre ambas obras, la isla utopía del libro de Moro se condice con el espacio físico del cine, ambos lugares son vías de escape de la realidad circundante para los personajes, donde creen hacer posibles sus sueños que no logran consumir, puesto que, actúan en forma pasiva ante la realidad que les acecha. En el cine se proyectan los anhelos individuales y colectivos de una realidad mejorada, las denuncias, demandas y reclamos de los personajes se oyen entre las butacas, como un grito ahogado que clama un cambio en el estado actual de la realidad. Tal como sucede en la obra de Moro, los personajes apelan a un retorno hacia el pasado, puesto que allí se establece una especie de edad de oro, es decir, que todo tiempo pasado fue mejor.

Lo que alguna vez se tenía ya se perdió, tal vez por motivos insospechados, externos a la persona, las circunstancias que les rodea los aleja de su paraíso, viven para recuperar lo perdido, sueñan con encontrarlo y hacerlo parte nuevamente de sus vidas y así completar su existencia. El soñador internaliza el mito en su pensamiento racionalista como forma de vida, sin cuestionarlo para así tener un sentido y no perder las esperanzas.

Por otra parte, la dimensión histórica hace referencia al modo de mejorar la realidad que se vive en el ahora, es decir, el presente con la finalidad de conseguir un futuro mejor. Según la época dependerá la creación de las utopías, la historia es parte fundamental y de ahí las utopías van cambiando y evolucionando. Las utopías se desplazan en el tiempo y en el espacio, en el primer ámbito puede ser

pasado o futuro, en el pasado se desea recuperar de manera literal el “Paraíso Perdido”, ejemplificando este aspecto con la obra, se puntualizara en La Señora, este personaje mira hacia el pasado, y desea volver a repetir el momento donde conoció al hombre que marco su vida y al que no ha olvidado. En el futuro se desea superar lo que ya se ha tenido o vivido, en este caso, se nombrara al Acomodador que internaliza la idea de un cine repleto de espectadores.

En tanto, las utopías espaciales ayudan a generar un “Nuevo Lugar” en donde llevar a cabo la mejor de las vidas posibles, esta utopía espacial es representada por el Cine Valencia, es en ese lugar donde los espectadores se sitúan para formular sus utopías, es el nuevo lugar para refugiarse del “Otro Lugar”, la realidad, no esa creada por ellos, si no, la que se busca mejorar y superar. Siguiendo con los planteamientos de Beatriz Fernández, se construye un “Espacio Utópico”, que beneficia a la restauración de los sueños, en este espacio los asistentes al cine se sienten a salvo de las condiciones externas y cada una de sus ilusiones allí cobra sentido. Haciendo un paralelo con la utopía del Nuevo mundo (América) y el cine Valencia, ambos forman parte de un espacio utópico, hay esperanza de descubrir algo mejor a lo ya existente, un mundo mejor, un mundo en donde se pueden hacer reales los ideales de una vida mejor, justa y libre.

El término dentro de la obra **Cinema Utoppía** es empleado con la intención de aludir a espacios y deseos irrealizables por los personajes, sus sueños y aspiraciones no se concretan en la vida real, así también, la utopía que es

representada dentro de la obra por el acomodador, quien jamás se enfrenta a la realidad, este personaje vive en el cine, encerrado en el sueño y la ilusión de la ficción de las películas que allí se estrenan. Un estado de felicidad plena momentánea, que se refugia en la esperanza de que algún día aquellos sueños se concreten.

Para Herbert Marcuse en su libro **El fin de la utopía**, el concepto hace referencia a: “proyectos de transformaciones sociales que se tienen por imposibles...La imposibilidad es la imposibilidad de la realización del proyecto de una nueva sociedad:

1. Porque los factores subjetivos y objetivos de una situación social determinada se oponen a la transformación.
2. El proyecto de una transformación social puede considerarse irrealizable porque contradice determinadas leyes científicas”²⁸...

El autor sostiene que sólo es posible hablar de utopías cuando los proyectos que se desean obtener forman parte de contradicciones, ya sean a leyes científicas, biológicas o físicas. En la obra, cada personaje desea llevar a cabo un proyecto, no obstante, estos no serán realizables, debido a que, intervienen ciertos elementos sociales de la realidad que se oponen a los ideales, asimismo, la transformación que buscan en sus vidas no se concretará porque se opone a las leyes establecidas, para ejemplificar, se mencionará el caso de La Señora, la que añora el reencuentro con un hombre al que conoció en el cine, sin embargo, este

²⁸ Marcuse, Herbert. (1968) **El fin de la utopía**. Siglo XXI Editores, S.A., págs. 2-3

encuentro aunque fuera posible no sería el mismo, los años han transcurrido, las circunstancias tanto psicológicas y biológicas han cambiado , “ la edad de oro” no volverá a retornar. A lo anterior se puede sumar otro factor para conseguir la realización de la utopía, que consistiría en fuerzas contrarias o movimientos que se oponen al proceso de transformación tanto de sueños colectivos e individuales.

Para Karl Mannheim, en su libro **Ideología y Utopía**, capítulo IV, Mentalidad Utópica, sostiene lo siguiente: “Un estado de espíritu es utópico cuando resulta desproporcionado con respecto a la realidad dentro de la cual tiene lugar.”²⁹

La desproporción de la que se hace mención, puede referirse a una idea u objeto que no existe en la situación real, estas trascienden a la realidad, inclusive se intenta destruir total o parcialmente el orden que se da por sentado y lo que predomina en el tiempo de la creación de la utopía. Se presenta una serie de imágenes que se añoran, las que se intentan llevar a la práctica, para esto, es necesario destruir todas las limitaciones existentes, las oposiciones que se presentan para realizar el sueño, todo esto se crea en el mundo interno, debido que, en el mundo real no lo podrán lograr, instalándose en consecuencia un paraíso fuera de la sociedad.

En la búsqueda de alcanzar los sueños, las ideas formuladas no se ajustan al orden vigente o impuesto, por lo tanto, consideradas irreales, su contenido no puede ser nunca realizado en la sociedad pues trascienden a la realidad

²⁹ Mannheim, Karl (1996) **Ideología y Utopía: Introducción a la Sociología del Conocimiento**. Madrid , España. Ediciones AGUILAR, S.A., pág. 260

establecida con anterioridad, existiendo entonces una incongruencia entre ideas y realidad.

Siguiendo con los planteamientos del autor, este expresa que: “Se entenderá por utopía todo lo que parezca ser irrealizable solamente desde el punto de vista de un orden social determinado y ya existente”³⁰

En este sentido, la añoranza de transformar la realidad existente en otra es más fuerte, y debe estar correlacionada con sus propias perspectivas, pues la realidad no satisface las necesidades y expectativas del ser humano. La correlación que se presenta entre la utopía y orden social tiene un carácter dialéctico, pues cada época permite la aparición de ideas no realizadas o no ejecutadas, que simbolizan la necesidad de esa época en particular.

En la utopía se busca satisfacer las aspiraciones más íntimas, que en la realidad nunca serán realizables, por este motivo, cuando la imaginación proyectada no encuentra satisfacción en la realidad innegable, se ansía encontrar una protección en espacios y épocas que se fabrican en el deseo, de esta forma, se crea una mentalidad basada en el engaño consciente, una mentira intencionada para justificar el sueño, lo que el autor denomina “Mentalidad ideológica”.

Cada aspiración que se formula, esta determinada por épocas históricas, como se mencionó con anterioridad, y estas tienen lugar en el espacio y el tiempo, las que

³⁰ *Ibíd.*, pág. 266

se relacionan con deseos espaciales son consideradas utopías, por otra parte, los deseos temporales son denominados quiliasmas, (del griego *chilias*= mil), la secta de los milenarios, estaba compuesta por creyentes que esperaban la venida de un periodo de mil años, en el que todo el mundo fuera justo y feliz(N, del T.)³¹

Otro ámbito importante es como la fantasía deseada por un individuo aislado, con el tiempo pasa a formar parte o se incorpora a un grupo, ese individuo es precursor, capaz de transmitir su visión de mundo al resto, para que la utopía deje de ser individual y los propósitos sean asimilados de forma colectiva, con la finalidad de desafiar el orden determinado y transformar la realidad histórica.

Para seguir el desarrollo del tema que configura el capítulo, se darán conocer las etapas de la Mentalidad Utópica, y como se correlacionan con el tiempo en que se presentan los deseos, aspiraciones y propósitos de los individuos según la realidad en la que se encuentran, al mismo tiempo, las evoluciones de las utopías y los cambios de perspectiva que se manifiestan con el pasar del tiempo y como unas van superando a otras.

3.2. Evolución histórica del término utopía

³¹ *Ibíd.*, pág. 276

Mannheim, en el subcapítulo **Los Cambios en la Configuración de la Mentalidad Utópica: Sus Etapas en los Tiempos Modernos**³², señala que se desarrollan las siguientes las que serán explicadas a continuación:

a) **La primera forma de mentalidad utópica: el quilianismo orgiástico de los anabaptistas.** (Edad Media)

Además de los conceptos religiosos se une otra perspectiva, superar la realidad que enfrentaban las capas oprimidas de ese entonces, lograr la participación política de todas las clases para formar parte del proceso social, se pretende realizar una acción revolucionaria, la que tenía su fundamento en los pensamientos más íntimos, en la psiquis.

El quialista, el presente se convierte en un impedimento para realizar sus deseos íntimos, por este motivo, se “apodera” del mundo exterior para transformarlo, aspirando a una unión con el presente, pensando en la revolución como un principio creador del presente inmediato, como la concretización de sus anhelos en este mundo. En esta mentalidad la promesa de un mundo mejor va más allá del mundo real, se busca el instante favorable (que llegara de manera repentina) en el que se pueda desarrollar la fase de realización, para esto es necesario un estado de armonía de los acontecimientos en el aquí y en el ahora (realidad maligna) con su alma, armonía que será difícil de alcanzar.

³² *Ibíd.*, pág. 276

b) La segunda forma de la mentalidad utópica: la idea humanitaria liberal

(Ilustración)

Esta mentalidad también nace de la crisis con el orden existente, su fundamento es la “idea”, como una pretensión que se proyecta al futuro infinito, actuando como organizador de la realidad. A diferencia de la mentalidad quiliástica, la condición liberal admite de forma positiva la cultura, tomando una conducta crítica y no la de destructor, de los acontecimientos que vive, genera ideas inspiradoras e ideales espirituales que deben ser alcanzados. Se condice con la clase social burguesa, los ideales que se desean no se tienen delimitados, a veces son la “razón y la justicia” otras “el bienestar del hombre”, la idea de progreso fue un sustento, la que fue evolucionando.

La concepción utópica se caracteriza por ver al mundo dirigiéndose a los propósitos que se desean, asimismo la idea de que esta utopía fuera realizada en un tiempo lejano se va desechando pues la sociedad puede mejorar de forma paulatina (aproximación relativa), existe un vínculo entre la existencia y la utopía al convertir la idea en un proyecto que se pueda realizar a lo menos en ciertos aspectos, teniendo la ilusión que “la luz aclare sobre el mundo”.

c) La tercera forma de mentalidad utópica: la idea conservadora.

Se considera que la existencia y lo que asedia forma parte de un orden natural, por lo tanto, no se presenta problema alguno, esta mentalidad no posee utopías, pues se considera que se está en una perfecta avenencia con la realidad, se admite totalmente la realidad, como si fuera un precepto correcto del mundo en

donde no existen conflictos. Ante esto, se presenta una resistencia por parte de los grupos que se ven desfavorecidos por el orden social impuesto, los que pretenden derrumbar las brechas, tomando conciencia de la situación injusta en que se vive, surgiendo finalmente una contrautopía. En cierto sentido, el “contrincante liberal” los hizo ver el conflicto que del periodo.

Para la mentalidad conservadora la aproximación del “aquí y el ahora” ya no es relativa, sino mas bien, completa, en este sentido la utopía para ellos ya esta implantada en la realidad que viven, porque ya experimentan el estado de perfección y viven en condiciones que les son favorables, en otras palabras, la utopía es congruente a la realidad que experimentan. No obstante, de igual forma se presentan situaciones de intranquilidad por el movimiento social que se gesta. Coexisten dos utopías, por un lado, la idea liberal la que se basa en lo que “debería ser” y la otra en haciendo hincapié en la realidad que existe lo que “es”, el primero desea cambiar la situación, para acceder a un plano de realidad superior, y el segundo no romper con la realidad que está establecida para no perder las ventajas.

El tiempo futuro para el liberalista lo es todo y el pasado representaba la nada, esto en el conservador es lo inverso, su énfasis esta en el pasado, en palabras del autor: “La concepción del tiempo de que aquí se trata tiene una tercera dimensión imaginaria, que se deriva del hecho de que el pasado se experimenta como un presente virtual”³³, es decir, al que se puede acceder nuevamente.

³³ *Ibíd.*, pág. 309

d) La cuarta forma de mentalidad utópica: la utopía socialista -comunista.

El socialismo tiene puntos de encuentro con la utopía liberal, en cuanto, ideales como la libertad e igualdad, sin embargo, presentan algunas discrepancias, el liberalismo proyectaba esos ideales a un futuro lejano, mientras el socialismo sostenía que esos sueños serían realidad al caer el capitalismo, estableciendo un hecho puntual. Para la mentalidad socialista las ideas no son solo sueños imaginarios, sino que por el contrario, tienen existencia propia y una finalidad.

Es necesario tener en cuenta las condiciones sociales reales que se experimentan y desde esa base visualizar si es posible alcanzar de forma completa los pretensiones. Para ello, era necesario destruir las utopías de sus adversarios, vale decir, lo que planteaban los conservadores. Se acuña el concepto de clases oprimidas, se pretende acceder a una estructura social y económica más equitativa para transformar la sociedad de la época, el sentimiento de la determinación es compartido pero mirando hacia el futuro y al progreso.

Posteriormente se produce una fracción en el movimiento, algunos alcanzan los beneficios anhelados; poder y participación, estos estancan el proceso y por otra parte, se encuentran las capas sociales que no han obtenido privilegios incitando a la teoría comunista teniendo como sustento el advenimiento de una revolución.

Se redefine la utopía al plantear un concepto dinámico y no estático como los quilianistas, e incorporar el proceso histórico-social al formular la utopía, pensando en la realización de los sueños de una forma progresiva, la idea inicial se perfecciona vinculándose con la realidad.

3.3. La utopía en la realidad contemporánea

En la actualidad se puede observar una reducción progresiva de utopías, de trazar un futuro mejor, el hombre post moderno ha sometido su capacidad de soñar dejándose llevar por el materialismo, aproximándose a su realidad, muchas veces frustrante, que los envuelve, aceptando todo lo que les rodea, sin capacidad para criticar lo que viven, por este motivo, se pierde el concepto de la utopía como forma de trascender a la realidad.

En otro sentido, cuanto mayor sean las condiciones de alcanzar la victoria se lleva al conservadurismo, cuando se consigue adquirir una situación ya establecida con anterioridad, todo se transforma en una ideología que coincide con la vida y las representaciones que esta impone. Se absorbe el elemento utópico en la vida cotidiana, asimismo, se deforma la utopía en diversas maneras, las mentalidades que coexisten se destruyen mutuamente, generándose un conflicto, pero esto, no trae como consecuencia el fin de las utopías, sino que se produce un aumento en la intensidad utópica.

Es necesaria la destrucción del adversario, en consecuencia, echar abajo la intensidad de las ideas contrarias, el elemento utópico desaparecerá cuando arremete el sentido del determinismo de la realidad, es decir, se acepta el orden establecido de la existencia. Para Karl Mannheim: *“De ese modo nos acercamos a una situación en que el elemento utópico, a través de sus muchas formas divergentes, se ha aniquilado por completo a sí mismo (en política por lo menos)³⁴”*.

Siguiendo con el hilo conductor que configura el término, cuando un pensamiento se ajusta a una coalición se abandonan los impulsos utópicos originales y con ello las perspectivas más amplias y probables para transformar la realidad de la sociedad en que se vive son absorbidas por aspectos concretos y aislados de los intereses que se pretenden conseguir, lo que antes era considerado una idea abstracta tiende a ser expuesta al ámbito concreto. El interés por adquirir un objetivo se disocia en simples comisiones parlamentarias.

3.4. Relación entre utopía y utoppía

De acuerdo con lo anteriormente señalado el significado etimológico del término se refiere a un lugar, que no existe en la realidad. Utopía, por lo tanto se configura

³⁴ *Ibíd.*, pág. 326

en un concepto onírico y simbólico que manifiesta un ideal de realidad. De esta manera tal concepto permanece en el pensamiento, como una ideología difícilmente realizable, sin base sólida o concreción en el mundo real.

El título de la obra contiene dos conceptos de indudable riqueza semántica, por un lado “Cinema” que representa el lugar en el que se desarrolla toda la trama de la obra, un espacio físico real de entretención pública; y por otro lado el término Utoppía, que simboliza en un sólo concepto la totalidad semántica de la obra. De acuerdo al nexo entre estos dos conceptos podemos establecer al menos dos sentidos posibles. En primer lugar, **Cinema Utoppía** significa el estreno del filme que se proyecta en el cine valencia. Esto es, el título hace referencia de manera superficial a la película proyectada dentro de la obra misma. Sin embargo, y en segundo lugar, el mismo título representa simbólicamente una amalgama semántica referida a una época determinada, a una visión de mundo y, específicamente a proyectos individuales de los personajes que aparecen en la obra.

Precisamente el último sentido contenido en el título es el de mayor importancia y compromete el principal objetivo de la investigación. Debido a que involucra las relaciones establecidas entre los personajes, puesto que todos se reúnen en un lugar específico, y además, forjan objetivos que si bien son distintos tienen una base común, al compartir una realidad histórica determinada.

Por lo tanto, el título de la obra representa de forma significativa el espacio del cinema y la proyección de la película, ambos factores inciden de manera fundamental en la trama y en los sentidos que configuran la obra. La proyección de un material audiovisual dentro de un teatro, que a la vez está dentro de un teatro real, significa plasmar la ficción a través de la ficción misma. Esto es, dar cuenta de la complejidad temática de una historia por medio de un metarelato ficcional; el acierto de Griffero con su obra es elegir la técnica del teatro en el teatro para ilustrar la confusa división entre realidad y fantasía.

De acuerdo con lo anteriormente expuesto, y haciendo la relación con el concepto real del título, se establece la conexión ficcional a partir desde el título mismo. Puesto que se establece una alteración en la estructura de la palabra utopía, integrándole una “p” a la terminación: utoppia. Esta imagen visual del término introduce desde ya la noción de ensueño y ficción presente en el texto, lo que genera en el lector/espectador la sensación de estar frente a una ficción dentro de otra ficción.

Sin embargo, los personajes de la obra también están asistiendo como espectadores de una película, por lo tanto, se identifican con los personajes de la obra, se asimilan y perciben como entes creíbles y reales. Lo mismo ocurre con los actores de cine y los espectadores del filme, estos últimos se conectan y contraponen sus vivencias personales con los sucesos de la película, como por ejemplo, al ver el rito de Sebastián los espectadores opinan sobre la vida de este

como si fuese un conocido, se comprometen con su accionar, y hasta se emocionan como en el caso de Mariana, que se atora y debe abandonar la sala.

De acuerdo a la idea, Arturo es quien pone la cordura o el razonamiento lógico al decir que “Utopía es lograr lo imposible, que no es más que otra utopía” es decir, el filme representa la búsqueda de sueños irrealizable por parte de los personajes, principalmente de su protagonista Sebastián quien anhela un sueño común o social, puesto que se afilia a un pensamiento izquierdizante utópico, el comunismo. Y también, desea reencontrarse con Ella su amor del pasado quien fuera detenida desaparecida, y que vive en su recuerdo.

3.5. Sentido ideológico del concepto utopía dentro de la obra

Con respecto al sentido ideológico del término utopía dentro de la obra en análisis, se establece una doble significación del concepto. En primer lugar, se manifiesta la presencia utópica de las ideas individuales y sueños imposibles de los personajes en forma individual; y en segundo lugar, se encuentran las aspiraciones o expectativas colectivas que nacen del seno de una sociedad. También, existe otro factor determinante en la validez y consolidación del término dentro de la obra, que se refiere al tiempo establecido en base a sus tres estados. Puesto que, las utopías individuales y colectivas se enmarcan dentro de una temporalidad y un espacio determinado, y permiten configurar una forma de situar al individuo dentro de la historia.

Por tanto, desempeña un papel fundamental en el desarrollo de un estado o de un individuo particular; a partir de la utopía entonces, se ligan los estados temporales al tener expectativas hacia el futuro, desde un pasado determinado que fija los patrones de conducta a través de la herencia, y también de acuerdo a las decisiones tomadas en el presente. Asimismo, la ideología plasma las formas de pertenencia tanto individual como colectiva de una nación. Sin embargo, la utopía se manifiesta dentro de la obra de Griffiero como una forma de evadir la realidad, una especie de ficción de la realidad que todos los personajes/espectadores perciben como tal.

De este modo, la utopía es una forma de esconder los propósitos, las búsquedas, las iniciativas, las acciones de lucha frente a lo que se desea o sueña. De acuerdo a lo anterior, no es una manera viable de enfrentar la realidad ni de modificar su estado actual. Es por esto que los personajes aparecen inmóviles dentro de la platea y en la pantalla también, encapsulados en este espacio cerrado que les ha vedado la expresión de sus anhelos más profundos. Asimismo, viven en una constante espera sin tomar la iniciativa de enfrentar la realidad difícil y dolorosa que han tenido que vivir.

La utopía los alimenta en forma espiritual alentándolos en la esperanza de un cambio en la realidad, pero el contexto histórico les ha impedido actuar y ejercer este derecho propio de los individuos. El estado actual del país parece no cambiar, sin embargo, a momentos surgen rayos de esperanza hacia una realidad nueva.

No obstante, el ambiente de la obra es de total pesimismo en cuanto a la realización de los sueños personales de los personajes. Así lo demuestra el escepticismo de Arturo, uno de los personajes que demuestra mayor conciencia y realismo en cuanto a la situación que viven los personajes.

3.6. Utopías individuales en la platea

En primera instancia se darán a conocer los ideales o sueños de los asistentes al teatro, del mismo modo, los anhelos y búsquedas de los personajes del film *Utopía*, cada uno de ellos encarna un ideal que se constituye como un motor que los moviliza y les da esperanza para subsistir y enfrentar la realidad. De acuerdo con la teoría o las referencias al término utopía anteriormente señaladas, El Acomodador es la utopía misma, puesto que, éste se ha refugiado en el cine y nunca ha visto la realidad “exterior”, habita en este espacio cerrado y se ha transformado en su refugio. El cinema es su mundo y ha escogido vivir en el sueño permanente y sin interrupción. Entonces, este personaje representa la ilusión misma, una esperanza de cambio que se queda en eso. El acomodador permanece en la ficción, su historia y vivencias giran en torno a las reproducciones ficticias que se proyectan en la pantalla, por tanto la realidad misma la desconoce o ignora y asimismo, vive de las esperanzas de los espectadores porque de esta manera alimenta y sostiene su espacio aún más. El film que se proyectará es tentador porque propone transformar las vidas de todos los asistentes al cine Valencia.

“Acomodador Utoppía... Algo me dice ese nombre, presiento que algo nos va a pasar. Utoppía, ahora capaz que se vuelva a llenar la sala...”³⁵

Arturo, es un personaje que ha dejado de creer en la utopía, para él las posibilidades de cambio son nulas, todo seguirá tal cual. El pesimismo lo ha envuelto y se evade de la realidad refugiándose en el alcohol, puesto que los acontecimientos de su vida han producido en él un hastío y apatía considerables. De esta manera encuentra en el espacio cerrado del cine el mismo refugio que con el alcohol, a través de las películas se libera de su existencia. Sin embargo, esta condición de indiferencia en relación a la realidad cruda del espacio de afuera, es contradictoria con ciertas enunciaciones en su discurso, por ejemplo al decir

“Arturo... (Otro sorbo)...Necesito darme valor para poder salir y darme cuenta que todo sigue igual tal como lo dejé.”³⁶

Es decir, el personaje al adentrarse en el cinema y permanecer allí mantiene una esperanza de cambio en la realidad exterior. A través de su voz se percibe el temor a que la realidad destruya la ficción que ha construido en su mente durante el momento en que observa el filme. Más bien, demuestra que ha perdido el interés por luchar por sus ideales y prefiere manifestar o expresar sus anhelos de hacia adentro, en este espacio en abismo que hace cómplices a los asistentes que

³⁵ Griffero Sanchez, Ramón. (2010) **Cinema utoppía**. Santiago Chile. Ediciones LOM. Colección libros del ciudadano., pág. 14

³⁶ *Ibíd.*, pág. 13

han perdido la oportunidad de un cambio, y se sienten incapaces de transformar la realidad.

“Arturo:... si afuera no hay nada más que hacer; se nos fue el momento, a mí por lo menos, y para andar lamentándose por las calles es mejor aquí.”³⁷

El pesimismo de Arturo y la falta de esperanzas pueden ser ejemplificadas en la siguiente conversación con el Acomodador después de ver la primera parte del film. Del mismo modo en la cita se plasma un sentido de transformación total de la realidad, como única posibilidad de cambio, sin embargo se concluye que eso es imposible.

“Arturo: Utoppia es lograr lo imposible, que no es más que otra utopía, y así nos vamos de engaño en engaño.

El Acomodador: pero lo imposible se atrapa, yo lo tuve una vez.

Arturo: ¿y cómo lo hiciste? (El Acomodador hace unos gestos pero no logra explicar.) Habría que destruir tanto, acabar con todo lo que nos mantiene acá, sepultar a los que nos han mentido y no nos han dejado vivir, pero para eso hay que ganarles y eso es imposible.

El Acomodador: No, yo los vi, tenían tan solo arcos y flechas, volaban por entre los desfiladeros, un ejército entero y lo conseguían.

*Arturo: Bonita película, pero yo ya no tengo ni ganas de volar, ni fuerza siquiera para tirar una piedra.”*³⁸

³⁷ *Ibíd.*, pág. 17

³⁸ *Ibíd.*, pág. 23

Para Arturo las utopías se han acabado, tiene claro que ese concepto significa lograr algo imposible, tal vez, él aunque sea un alcohólico es el más lúcido de los espectadores, para él la construcción de una utopía es engañarse así mismo, se transforma en una manera de eludir vida. Arturo manifiesta que hay que destruir muchas cosas para lograr la utopía, una de ellas es el gobierno que impera en el periodo, el que no los ha dejado vivir libremente y los ha relegado a ese espacio reducido, en el que encuentran refugio para desahogarse y expresar sus frustraciones.

No obstante, aunque fuese posible cambiar la situación no le quedan fuerzas para combatir, no sería capaz de lidiar contra quienes los mantienen ahí, en la soledad, en la penumbra de sus tristezas. De este modo, Arturo manifiesta que la realidad es demasiado amplia y compleja para ser transformada de manera sencilla. Se necesitan profundos cambios sociales, de ideología, sistema de gobierno, creencias, etc. romper con las tradiciones de una cultura, con las formas de pensamiento que la sustentan, los valores que fomenta y la manera de conducirse que tienen los individuos. Es por esto, que para Arturo se transforma todo en un imposible, y no se ilusiona como el acomodador que ve reflejados sus sueños en la pantalla, puesto que sabe que la realidad es más fuerte y dolorosa que las historias del cine.

La Señora, en lo más profundo de su corazón anhela un segundo encuentro con un hombre que conoció en la sala del cine, así, vuelve todos los días esperanzada

a este lugar, confiando en que él esté allí sentado en las butacas del Valencia esperándola. La Señora evoca esa posible unión, tiene su imagen nítida, recuerda sus características físicas, y lo menciona frecuentemente en sus diálogos con el Acomodador:

*“La Señora: Tal vez lo habrá conocido, él era alto, macizo, con una mirada profunda, nos sentábamos al fondo; (Ríe) ni me acuerdo de las películas que veíamos...Bueno como le iba diciendo, él era alto, rubio, fornido (Emocionada.) Desde entonces nadie me ha vuelto a besar...Una será idiota, pero siempre vengo con la ilusión de encontrarlo ahí, sentado, esperándome. Lo último que me dijo fue: “Mañana acá, a la misma hora”. No puedo dejar de venir; no me quedaría tranquila en casa.”*³⁹

Confiesa que desde ese momento nadie la ha vuelto a besar, no ha tenido contacto con otro hombre, pues lo espera incesantemente, ha sido fiel a un hombre que está lejos, que pertenece a su pasado y quizás nunca se vuelva se vuelvan a encontrar. Es por lo tanto, una imagen distante de la realidad, ensalzada y mitificada por ella día a día, como un modo de dar sentido a su vida y por eso continua asistiendo al teatro, este hombre la liga a ese espacio cerrado.

Mariana, se describe como un personaje que representa la pureza, es una joven que sufre de un retardo mental. Y asiste al cine con su tía La señora quien la protege y cuida. Mariana vive libremente ajena a las preocupaciones del mundo,

³⁹ *Ibíd.*, págs. 16-17

puesto que acarrea este retardo mental, es decir, vive como una niña y es dependiente de las decisiones de su tía, Mariana no es consciente de la realidad exterior y menos de lo angustiante que se vuelve la vida para otros personajes. Por lo tanto, este personaje dentro del cine carece del espíritu crítico hacia la realidad presente que vive el país por ejemplo.

De acuerdo con lo anterior, Mariana es la evasión misma, puesto que carece de un razonamiento lógico o común; este retardo se origina tarde en su vida y proviene de un hecho vivido del que no se hace referencia en la obra, dejando un espacio abierto al lector para que entre en un proceso de inferencias. Este suceso en la vida del personaje trajo como consecuencia la locura, la inconsciencia, vive ajena a la realidad, enamorada de un personaje de “ficción”, con el que no podrá tener contacto, puesto que, la distancia temporal y ficcional los separa. A pesar de ello, El Acomodador la consuela expresándole que la cuarta pared será derribada, se conseguirán encontrar, los planos se pueden llegar a entrelazar y la unión entre Mariana y Sebastián se concrete.

“El Acomodador Vamos, Mariana, vamos; algún día lo conocerás; las películas no pueden ser tan solo de plástico, no, ellas también tienen alma, y nosotros también estamos dentro de una pantalla. Y algún día, todos nos encontraremos.”

El acomodador, como en un ensueño le habla a su subconsciente y la alienta a pensar que las películas pueden ser parte de la realidad misma, que la pantalla no necesariamente los separa, sino por el contrario, puede ser un espacio de

encuentro, en donde lo que se presenta como ficción logre ser parte de la realidad. El acomodador, también invita a los demás a olvidar los problemas de la vida, a vivir de manera feliz, es una voz que surge casi de los medios masivos de comunicación o de la publicidad, incitando a vivir el día a día de manera alegre, es decir, vivir el presente sin preocuparse en el futuro.

“(El Acomodador le canta a Mariana y baila con ella)

Canción

Aaay, mi Mariaaanna, no tema por ti;

un día él vendrá y te abrazará.

Aaay, mi Marianaana, qué bello día aquel

cuando tú lo veas como yo te veo a ti.

Aaay, mi Marianna, no temas más por ti.

que ya todo se arreglará, créemelo a mí.

Aaay, mi Mariaaanna, qué día tan bello aquel

cuando tú lo veas como yo te veo ti.”⁴⁰

Su sueño puede realizarse, según El Acomodador, Sebastián no será solo parte de su mundo interno, pasará a ser tangible, podrá tener un contacto con él, algún día sucederá no sabe con certeza cuándo, pero Él le asegura que no será solo una ilusión. Por más que se le advierta de la posibilidad de tener un encuentro con el actor del filme, Mariana en su mundo interno vive la utopía misma, no lo ve

⁴⁰ *Ibíd.*, pág. 27

como un sueño imposible sino que en ella se genera la mezcla exacta entre realidad y fantasía que no se logra diferenciar.

Marino, Personaje que desea divertirse en su día de franco, puede representar a la persona que en cierto sentido detentan el poder y humillan al resto de las personas, pues se expresa de forma despectiva hacia los otros personajes y realiza comentarios crueles. Este personaje vive como cualquier persona normal su día de descanso y lo dedica al cine, sin embargo, este marino que vive la libertad de navegar en el ancho mar, dentro de la obra se encuentra en un espacio cerrado.

Este personaje no es capaz de pensar, tal vez porque siempre ha recibido órdenes y sólo las ha tenido que acatar sin mayores justificaciones.

“Marino: No piense tanto amigo, no ve que hace mal pensar mucho”⁴¹

Estela, este personaje es solitario, piensa que el amor es una utopía, ella no puede amar por miedo a ser dañada, sus miedos le impiden actuar y tomar decisiones por esto también pertenece a este mundo cerrado, su grito es hacia adentro único lugar donde logra ser expresado pero no logra el resultado esperado.

Cambio de perspectivas de cada uno de los personajes

⁴¹ *Ibíd.*, pág.28

Cada personaje tiene un sueño íntimo, tal vez ese sueño se va desvaneciendo, debido a que, creían que estaban solos, no tenían conciencia de que cada asistente del cine volvía ahí por una razón particular, estas motivaciones salen a la luz y son verbalizadas por los espectadores después que La Señora se atreve a recitar un poema en honor al Cine Valencia, luego de esto los personajes se incentivarán a revelar sus sentimientos más íntimos y expresar sus problemáticas y frustraciones de las que son víctimas.

La Señora

*“Butacas de espuma, refugio de invierno
de tardes enteras, butacas señeras.
Butacas amigas, de tiempos ya idos,
guardad mis secretos, mis llantos,
mis penas, mis largas esperas.
Oh Teatro Valencia lugar de esperanzas
y sueños prohibidos, mostrad tus hazañas
tus grandes pasiones, a estos ojos pequeños
que nunca vivieron.”⁴²*

Para ella, el cine ha sido un refugio de solitarias y largas esperas, las butacas han escuchado sus llantos por mucho tiempo, su tristeza al no llegar la persona que espera, pero del mismo modo, ha sido un lugar de esperanza y sueños hasta ahora inconclusos. Posteriormente, a la recitación del poema se puede saber cada

⁴² *Ibíd.*, pág. 36

pensamiento de los asistentes, el poema en cierto grado les ayuda a recobrar las utopías que se estaban dejando de lado, y abrir su interior y expresar los anhelos que cada uno guarda. La Señora expresa emoción al atreverse a hablar en público de su amor, aunque sea por medio de metáforas, siente satisfacción al poder hablar desde lo más profundo de su corazón. Por otra parte, El Señor del conejo también puede reconocer el amor que profesa en secreto por la Señora, sin embargo, no podrá declarárselo por las circunstancias que se presentaran más adelante. Estela se da cuenta que la muerte no es una solución, existe una salida, no todo está perdido, aun puede amar, manifiesta que no supo amar, que no se atrevía, pero ahora está dispuesta a entregar todo de sí y vivir al límite una nueva aventura amorosa.

“Estela Es el número veinticuatro, es invierno, yo que me habría resignado tan solo a observar cómo los otros se amaban; siento que broto por todas partes, camino por la calle y me siento tan radiante como una flor de invernadero.”⁴³

3.7. Utopías individuales en la pantalla

Sebastián, El sueño de él es encontrar a Ella, su ex pareja, detenida desaparecida, con la que sufre constantes alucinaciones,

“Sebastián: Esteban, anoche soñé que se la llevaban; iba desnuda y se resistía”⁴⁴

⁴³ Ibíd., pág. 47

⁴⁴ Ibíd., pág. 18

“Sebastián: Después de haberlo creído tanto, pensar que hasta tú fuiste un sueño; déjame amarte.”⁴⁵

“Sebastián: Yo antes tenía utopías, ilusiones que me parecen ridículas, pero si lo que existe también me parece ridículo, en el fondo están todos bien, soy yo el que sobro.”⁴⁶

En momentos Sebastián siente que lo que una vez soñó no tiene sentido, se siente solo, piensa que está equivocado, que las cosas en que creyó no tienen sentido, que sus ideales no han sido suficientes para enfrentar su realidad. Este personaje es crucial para plasmar lo que significa la utopía dentro de la configuración de la obra, puesto que él encarna la lucha perdida por alcanzar un ideal. El estar encerrado en la pantalla y representar además dentro de la pantalla una escena teatral, le atribuyen aún más el carácter de personaje ficticio pero creíble, con el que se pueden identificar fácilmente los espectadores a través de la emoción.

El Propietario, El sueño que señala tener este personaje es alcanzable a diferencia del resto de los personajes, este consistía en representar una escena de teatro, para esto recurre a Sebastián quien es su inquilino, el que le adeuda tres meses de renta, y para saldar la deuda este acepta a realizar la petición del

⁴⁵ *Ibíd.*, pág. 33

⁴⁶ *Ibíd.*, pág. 32

Propietario. Sin embargo, su vida libertina lo dota de la enajenación propia de la vida diaria, evadiéndola a través de las drogas por ejemplo.

“El Propietario: No, me refiero a un arreglo inmediato y muy simple. A ver cómo le explico; a mí siempre me ha gustado el teatro, las tablas, ser actor, digamos... Como no se pudo, yo imagino pequeñas escenas, y si usted estuviera dispuesto a hacer, digamos una pequeña presentación conmigo, quedaríamos al día; si no, lamentablemente tendría que irse.

Sebastián: Tendrá que ser, pásame el libreto.

*El Propietario: Qué emoción, siempre soñé actuar con usted...”*⁴⁷

3.8. Quiebre de las utopías

En el cuarto día se retrocederá a la desesperanza de los asistentes, aparentemente todo sería positivo para los espectadores, no obstante, ocurre lo contrario, El Acomodador queda solo en la sala, Arturo se despide pues no regresaría al día siguiente para ver el fin de la película, debido que para el ya terminó.

*“Arturo: Para mí ya terminó; el fin de Utopía es como mi propio fin; para que repetirme el plato. Vamos, si no es para estar triste; uno de estos días el Teatro Valencia vuelve a surgir y tendrás la sala llena...”*⁴⁸

⁴⁷ *Ibíd.*, pág. 21

⁴⁸ *Ibíd.*, pág.43

Arturo no volvería al cine, para él ya no tiene sentido reunirse allí a esperar su fin, desea exhalar su último suspiro “afuera”, no desea morir en una realidad paralela, desea salir del engaño que cada uno ha inventado como medio de sobrevivir, pero no puede salir de ahí sin beber, necesita hacerlo para darse valor y salir del lugar que lo acogió durante un periodo indeterminado.

“El Acomodador: ¿Y Estela?”

Arturo: Sí...Estela. A veces uno piensa que ha cambiado de piel, que ha botado la viejas escamas, pero no es así, son pequeñas mentiras que uno inventa para seguir viviendo, todo está claro fue un brote destinado a secarse, como el último estertor de alguien que agoniza...”⁴⁹

Para Arturo el cambio de actitud que ha experimentado Estela no es más que un brote pasajero, que no tiene raíz, sus sueños no germinarán, solo ha vivido una mentira la que la llevará a la desesperación y tal vez a la locura inminente. Por otro lado, el Señor del conejo sufre una pérdida que no lo dejará declarar su amor a la Señora, la muerte de Pomponio su mascota (conejo), marcará el fin de su utopía, pues quedará paralizado, lo que le jugará en contra para llegar a concluir con el sueño, Pomponio representaba para él un objeto de devoción, el conejo también dentro de la obra representa el ilusionismo, la magia que la ficción genera en la mente de las personas, el creer en las utopías y en los sueños.

⁴⁹ *Ibíd.*, pág. 43

CONCLUSIÓN

Con la finalidad de analizar si los planteamientos temáticos de la obra en estudio **Cinema utoppia** permiten señalar que es posible encarnar la utopía durante el periodo de dictadura militar, se ha realizado este trabajo investigativo con objetivos claramente precisados. A continuación, se señalan las principales conclusiones alcanzadas mediante este trabajo investigativo.

De acuerdo con las características del contexto socio-histórico de la época de producción de la obra en estudio, se puede determinar que su implicancia es significativa por cuanto señala las marcas simbólicas que configuran la totalidad de la obra. La técnica en abismo que opera dentro de **Cinema utoppia** es el mejor ejemplo para plasmar lo anteriormente señalado, puesto que, representa la forma de expresar hacia adentro o de evadir la realidad.

Asimismo, durante la época de crisis social, económica y moral de un país, surgen voces oprimidas por el discurso hegemónico, que reestructura el conjunto social en las formas de pensar, sentir y actuar dentro de un estado determinado. De esta manera, el medio artístico en todos sus ámbitos promueve la expresión de esta nueva sensibilidad que surge a raíz de los cambios existentes. En consecuencia, las técnicas utilizadas en el teatro propiamente tal y en la obra dramática **Cinema utoppia** específicamente, se incorporan innovadoras propuestas para establecer los sentidos últimos de la obra.

En esta investigación también se caracteriza el contexto de producción con la finalidad de caracterizar las circunstancias que determinaron la realización de la obra por parte del autor. Si bien es cierto, las particularidades de su biografía son de suma importancia en el análisis de una obra, esta vez no se indaga en aquellos factores, sino el conocimiento del contexto de la época. De esta manera se obtuvo que los estados de represión, inseguridad, y violación a los derechos humanos cometidos en un determinado país, logran inhibir a la ciudadanía generando un

ambiente de silencio profundo, ocultamiento, y temor en la expresión del libre pensamiento y manifestación del espíritu.

Por lo demás, este tipo de obras dramáticas que utilizan la metáfora en abismo de la realidad, surgen para crear conciencia en los individuos de una sociedad determinada, tanto en forma particular como en el conjunto colectivo. Es decir, la técnica innovadora del teatro dentro del cine, dentro del teatro, dentro del teatro; permite identificar de mejor manera al lector/espectador con la obra dramática/teatral que se visualiza, y con los personajes propiamente tales.

Esto es, **Cinema utoppia** se proyecta como un espejo ficcional de la realidad, tanto la película presentada como la dramatización de los personajes que se encuentran en el cine Valencia, tienen la función de conectar al lector/espectador real con su mismidad y su circunstancia personal e histórica. Surge de esta manera una especie de catarsis como la establecida por Aristóteles dentro de la tragedia, un encontrarse con el individuo desde el dolor mismo de enfrentarse a la realidad dolorosa que padece, y que evade a través de múltiples maneras como a través del cine.

De acuerdo con la misma metáfora en abismo presente en la obra, se puede determinar que configura los diversos planos de realidad presentes en la misma. Estos planos permiten acercar la obra a su sentido último, esto es observar la realidad de los individuos que configuran el mundo ficcional, desde afuera hacia adentro en un abismo cada vez más profundo y secreto, más doloroso y caótico.

Del mismo modo, ocurre en la vida de los individuos que se enfrentan a leer esta obra o como espectadores en una sala de teatro, teniendo que enfrentarse a un espejo que refleja al ser mismo, a través de un juego de diversos planos que el dramaturgo plantea.

También se puede concluir que en esta obra existe una fuerte presencia de los medios masivos de comunicación, puesto que, los espacios utilizados en la obra como el teatro Valencia y la pantalla cinematográfica, adquieren suma importancia como elementos visuales que se complementan proyectando la ficción de la obra. Además, cabe señalar que en un punto de la trama se entrelazan ambos espacios, generándose una alteración espacio-temporal que es propia de los mass media y de los productos publicitarios, con la finalidad de presentar la espectacularización de vida real del hombre contemporáneo.

Por otro lado, la técnica empleada en la obra es indiscutiblemente innovadora en la forma de mostrar múltiples dimensiones y planos de la realidad que se van configurando como medio de evasión de la realidad. Además, se incorporan elementos cinematográficos que permiten la comprensión de que son necesarios los cambios y la incorporación de nuevas perspectivas en el proceso de producción literaria.

En cuanto a la significación del término utopía “en ningún lugar” se determina que es un área utópica, es decir irreal o ficticia de la que se ignora su procedencia o ubicación geográfica en el planeta, por lo tanto, dentro de la obra se hace

referencia al plano mental o imaginario del hombre. No se habla de un concepto de significación concreta, más bien, es una idea abstracta, creada por el individuo que sueña. Asimismo, la otra acepción como se planteó en el desarrollo del trabajo investigativo es “El país en donde todo está bien”, aquí se busca un mundo perfecto “ideal” en donde no existan factores que interfieran en el desarrollo del hombre, al igual que reine la justicia y equidad, sin duda, un lugar donde se puedan concretar los anhelos de una comunidad.

La idea anterior, surge a partir del espacio ubicado en el Cine Valencia, es el sitio en el que los espectadores pueden plasmar sus utopías y forjarlas al futuro, puesto que, se trata de un espacio cerrado que los inhibe del miedo a expresarlas, pues es su mundo perfecto e ideal, pero ficcional y utópico. Sin embargo, pueden encontrar refugio y esperanzas, no sienten temor y se alejan de la realidad para pensar y formular en su inconsciente una mejor.

El otro sentido expresado que la obra recobra es la ficcionalidad que el autor recrea incluso al formular un término nuevo partir de utopía, que es el “Utoppia”, con esto, pretende demostrar que el plano real puede ser superado y trascendido por la imaginación del hombre. De este modo, la realidad no es única en la mente, sino más bien, se pueden generar nuevas realidades, que satisfacen los deseos y proyecciones que se pretendan como modo de vida futuros.

Con lo anterior, se puede plantear que la utopía en la obra actúa como un modo de enfrentar la realidad hostil, el hombre por las condiciones que enfrenta se ve

reducido a su mínima expresión, no puede dar a conocer sus sentimientos, sus forma de pensar por temor a la delación. Por este mismo motivo, debe de buscar otra forma de escape en la que pueda expresarse sin miedo y restricciones, y lo encuentra en su interior, refugiándose en sus utopías, es allí, en su mundo interno el lugar que le permite soñar y pensar el futuro sin limitaciones, evadiéndose conscientemente de la realidad, generando quizás, una mentira que le ayuda a soportar las circunstancias que enfrenta.

La utopía es el motor de la obra, puesto que, cada personaje de una forma u otra representa una, vive soñando con un mundo mejor, aunque este sea paralelo a su realidad, tienen la esperanza de conseguir un objetivo concreto en el futuro, otros añoran recuperar lo pasado, revivir ese tiempo que fue mejor, otros se enajenan de la realidad de forma más extremista, pero siempre con el mismo sentido, buscar el "Paraíso Perdido".

Cabe señalar, que las utopías surgen a partir de las condiciones histórico- sociales que el individuo vive, a partir de esto, el hombre va cuestionando su realidad e intenta mejorarla, formulando de esta manera, una nueva visión y proyección de ella, que pueda encontrar y satisfacer sus deseos más recónditos, es así que, internamente se va gestando el elemento utópico como modo de vida, el que puede ir evolucionando y variando a través del tiempo.

Al estar en la etapa final de la investigación se puede concluir que sí es posible encarnar el ideario utópico en el periodo de Dictadura, puesto que, como se dijo

con anterioridad, cada personaje de la obra personifica una utopía individual, que configura y da sentido a su existencia, para proyectar una utopía colectiva que es la de encontrar o reclamar justicia por los abusos que se cometieron en dicho periodo.

Por último, se concluye que en la era moderna las utopías han perdido valor, puesto que las personas se vuelven individualistas y concretas, los sueños colectivos han perdido el sentido que algún día tuvieron como motor de cambio social o modo de trascender a la realidad circundante, el hombre ha perdido la capacidad de soñar en un mundo mejor o creer en el ideal de una sociedad completamente justa y equitativa. No obstante, si lo hace es por su propio bien, dado que el hombre se construye formulando utopías individuales, y muchas veces egoístas con la esperanza de satisfacer sus necesidades íntimas y de esta manera reivindicar o dar fundamento a su yo.

BIBLIOGRAFÍA

BARAONA Sotomayor, Alfonso (1996). **Realización personal, una utopía posible: Reflexiones para una sociedad consciente, participativa y trascendente**. Santiago, Chile. Editorial Cuatro Vientos.

BELLO F., O. E. (2009). **Visión de mundo del personaje femenino en tres obras representativas del teatro chileno en dictadura El loco y la triste, El toro por las astas e Islas de porfiado amor de Juan Radrigán**. Tesis Pedagogía en Castellano y Comunicación. Chillán, Universidad del Bío-Bío, Facultad de Educación y Humanidades.

BORGES, Jorge Luis (1988). **Utopía de un hombre que está cansado**. Santiago, Chile. Editorial Andrés Bello.

CONSENTINO, Olga (1999) **Del silencio al grito: lenguaje, sometimiento y resistencia cultural**. Revista Apuntes N° 116. Santiago, Chile.

DUCROT, Oswald (1986). **El decir y lo dicho. Polifonía de la enunciación**. Barcelona. Editorial Paidós Comunicación.

FERNÁNDEZ, Herrero Beatriz (1994) **La utopía de la aventura americana**. Barcelona. Editorial Anthropos. Centro de Estudios Constitucionales.

FERNÁNDEZ, Herrero Beatriz (1992) **La utopía de la aventura americana: Teoría. Leyes. Experimentos**. Barcelona. Editorial Anthropos. Centro de Estudios Constitucionales.

FOUCAULT, Michel (1981). **Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones**. Madrid, España. Alianza/Materiales.

FOUCAULT, Michel (2005). **Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión**. Buenos Aires, Argentina. Editorial Siglo XXI.

FREUD, Sigmund (1988). **La interpretación de los sueños**. Santiago, Chile. Editorial Ercilla.

FROMM, Erich (1987). **Marx y su concepto del hombre. Manuscritos económico-filosóficos Karl Mark**. México: Fondo de Cultura Económica.

GRIFFERO, Sánchez Ramón (2010) **Cinema Utopia** .Santiago, Chile. Ediciones LOM. Colección Libros del Ciudadano.

GRIFFERO, Ramón (2000) **Brunch o Almuerzo de mediodía**. Revista Apuntes N° 117. Santiago, Chile.

HANEEUS, Pablo (1976) **Chile 2010. Una Utopía Posible**. Santiago, Chile. Editorial Universitaria.

HENRÍQUEZ Ureña, Pedro (1989). **La utopía en América**. Caracas. Biblioteca Ayacucho.

HURTADO, María de la Luz. **II El Teatro Chileno Bajo el Autoritarismo: 1973-1980. En su: Teatro Chileno de la Crisis Institucional: 1973-1980**.

MANNHEIM, Karl, (1996). **Ideología y Utopía: Introducción a la Sociología del Conocimiento**. Madrid, España. Ediciones AGUILAR. S.A.

MARCUSE, Herbert, (1968). **Fin de la Utopía**. México. Ediciones Siglo XXI, S.A.

MORO, Tomás, (2001) **Utopía**. Santiago, Chile. Ediciones Olimpo.

PAVIS, Patrice, (1984) **Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología**. Barcelona, España. Editorial Paidós.

PAVIS, Patrice, (1998) **Teatro Contemporáneo: imágenes y voces**. Santiago. Chile. Ediciones LOM. Universidad ARCIS.

PIÑA, Juan Andrés, (1998) **20 Años de teatro chileno: 1976-1996**. Santiago. Chile, Ediciones RIL.

PIÑA, Juan Andrés y otros (1992). **Teatro chileno contemporáneo: Antología**. Madrid, España. Fondo de Cultura Económica.

PRADENAS Chuecas, Luis, (2006) **Teatro en Chile: huellas y trayectorias siglos XVI-XX**. Santiago, Chile. Ediciones LOM.

RICHARD, Nelly (1998). **Residuos y metáforas (ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición)**. Santiago, Chile. Editores Cuarto Propio.

ROJO, Grinor (1985) **Muerte y Resurrección del Teatro Chileno 1973- 1983**. Madrid España. Ediciones Michay.

VIDAL, Hernán, (1991) **Dictadura militar, trauma social e inauguración de la sociología del teatro en Chile**. Santa Fe. Institute for the Study of Ideologies and Literature.

VIDAL, Hernán, (1989) **Cultura nacional chilena: crítica literaria y derechos humanos**. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature.

VIDAL, Hernán, (1989) **Mitología Militar Chilena: surrealismo desde el superego**. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature.

VILLEGAS, Juan (1997). **Para un modelo de historia del teatro**. California. Ediciones Gestos.

LINKOGRAFÍA

Biografía de Chile [en línea]

<<http://www.biografiadechile.cl/detalle.php?>

[IdContenido=1393&IdCategoria=23&IdArea=339&TituloPagina=Historia%20de%20Chile](http://www.biografiadechile.cl/detalle.php?IdContenido=1393&IdCategoria=23&IdArea=339&TituloPagina=Historia%20de%20Chile)>

[Consulta: 05 de julio]

Dramaturgia Chilena [en línea]

<http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id_ut=dramaturgiachilenaenprimeramitaddelsigloxx>
[Consulta: 27 de mayo]

GOYENECHEA, Matías. **Transformaciones en el Chile de los 70 y los 80** [en línea]
<http://www.archivochile.com/Dictadura_militar/doc_sobre_dm/DMdocsobre0008.pdf>
[Consulta: 05 de mayo]

HARNECKER, Marta (2003), **Estudiar el pasado para construir el futuro** [en línea]
<http://www.archivochile.com/Ideas_Autores/harnecker/6cl/harnechile0003.pdf>
[Consulta: 20 junio 2010]

LUZANTO, Pamela .**Teatro chileno: ¿Regreso al origen?** [en línea]
<<http://www2.cyberhumanitatis.uchile.cl/14/tx22pluzanto.htm>>
[Consulta: 20 de agosto]

MONTES, Huidobro, Matías (1971).**Teatro dentro del teatro: Técnica preferencial del teatro cubano Contemporáneo**. Centro Virtual Cervantes. [en línea]
<http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/04/aih_04_2_028.pdf>
[Consulta: 30 de septiembre 2010]

PADILLA Ballesteros, Elías (1995) **La memoria y el olvido Detenidos Desaparecidos en Chile** [en línea]. Ediciones Orígenes
<<http://penlibrary.org/books/OL2104298M/regimenesmilitaresenAméricaLatina.pdf>>
[Consulta: 10 mayo 2010]

PIÑA, Juan Andrés. **Teatro chileno en la década del 80** [en línea]

<<https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/viewFile/923/898>>

[Consulta: 15 de junio]

Programa Unidad Popular, [en línea]

<<http://www.abacq.net/imaginaria/medidas.htm>>

[Consulta: 13 de abril]

Salvador Allende Gossens [en línea]

<[http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id_ut=salvadorallendegossens \(1908-1973\)](http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id_ut=salvadorallendegossens+(1908-1973))>

[Consulta: 25 de abril]