



Universidad del Bío-Bío
Facultad de Educación y Humanidades
Departamento de Artes y Letras
Pedagogía en Castellano y Comunicación

**“El testimonio teatral postdictadura: La Muerte y la
Doncella como una manifestación de las cicatrices
en la memoria de los torturados.”**

Seminario para optar al título de Profesor de Educación Media en
Castellano y Comunicación.

Autora : Valentina Martínez Vera
Profesora Guía : Rosa Díaz Chavarría
Magíster en Literatura
Chilena e Hispanoamericana.

Chillán, noviembre 2014.

A mis padres, por su apoyo fundamental, amor y esfuerzo constante.

A mi Madre, por ser la inspiración de mi vida y quien me ayudó a levantarme cada vez que caía.

A mi Padre, por entregarme siempre la confianza que necesitaba para seguir.

A mi familia por acompañarme siempre durante estos cinco años.

A mis amigos y compañeros de vida, quienes me han brindado su confianza y las mejores sonrisas, Nathaly, Hellen, Gabriela, Cristian, Ignacio, Carlos y Aníbal.

A mis profesoras, Rosa Díaz y María Teresa Castañeda por concederme la oportunidad de aprender continuamente, por su paciencia y por darme ánimo cada vez que lo necesité.

A mis Abuelos, José y Tránsito, por darme las fuerzas en los momentos en que habitaba la desesperanza.

Gracias, lo logramos juntos.

"Somos la memoria que tenemos y
la responsabilidad que asumimos,
sin memoria no existimos y sin
responsabilidad quizá no
merezcamos existir"

Cuadernos de Lanzarote. José Saramago.

Índice

	Página
	4
1. Capítulo I. Introducción	8
1.1. La sociedad chilena antes del Golpe.	9
1.1.1. Gobierno de la Unidad Popular.	12
1.1.2. Panorama político, social y económico	15
1.1.3. Gobierno y democracia	20
1.2. Chile bajo el Autoritarismo	23
1.2.1. Ruptura al orden establecido	24
1.2.2. Crisis institucional	27
1.2.3. Un nuevo panorama a partir del año 1973: La privación de libertades individuales y colectivas	38
2. Capítulo II La dictadura militar bajo la mirada del teatro chileno.	48
2.1. Transformación del teatro en diecisiete años: función crítica y mensajes del teatro en dictadura	49
2.2. Las representaciones teatrales: La resistencia cultural ante el autoritarismo militar	60
3. Capítulo III La postdictadura y el teatro nacional: manifestaciones testimoniales del período de transición del trauma social y personal de la dictadura chilena.	69
3.1. Contextualización del período de transición a la democracia	70
3.2. Testimonio individual y teatro nacional: Función testimonial del teatro en el Chile de transición.	76
3.3. Manifestaciones de la identidad y memoria nacional en el teatro chileno de postdictadura: La negra Ester, Trilogía testimonial de Chile y La casa vacía como muestra del nuevo escenario teatral.	84
4. Capítulo IV “La Muerte y la Doncella”: el reflejo de las cicatrices en la memoria de los torturados políticos en Chile.	92
4.1. La Muerte y la Doncella: Presentación de la obra	93
4.2. El reflejo del dolor de un torturado político durante la transición a la democracia.	96
4.3. Paulina Salas y el encuentro con su verdugo.	98
4.4. El discurso testimonial de Paulina Salas	100
4.5. El discurso testimonial de Roberto Miranda	106
4.6. Componentes del testimonio en la obra: Estrategias discursivas testimoniales en La Muerte y la Doncella.	112
4.7. La función testimonial en la obra: Ni el olvido, ni el perdón... quizá la reconciliación	116
5. Conclusiones	120
6. Bibliografía	123

Introducción.

La sociedad chilena, con el pasar de los años ha intentado mantener viva la memoria histórica, de modo que han surgido diferentes manifestaciones culturales con la pretensión de recordar los hechos que sucedieron tras el Golpe de Estado del año 1973. La estabilidad política y social del país se vio forzosamente interrumpida, dando paso a un período de persecución a los disidentes del nuevo régimen y como consecuencia de esto, los derechos humanos fueron fuertemente violentados; es así como con el pasar de los años se han mantenido abiertas innumerables heridas, en la memoria individual y colectiva, lo que ha generado debate en relación a la capacidad de nuestro pueblo de olvidar y perdonar.

El llamado apagón cultural, originado durante la dictadura, evidenció la necesidad de los regímenes totalitarios de controlar la cultura, para evitar las expresiones disidentes que pudiesen surgir a partir de ella. La censura cultural impuesta afectó al teatro nacional, debido a que fue visto como un método expresivo que necesitaba urgentemente vigilancia por parte del aparato represivo, pues la actividad teatral implica exposición a un público, teniendo entonces gran potencialidad en la generación de discursos críticos, por parte de la ciudadanía. El teatro chileno fue una de las artes nacionales más censuradas y, a partir de este contexto de represión comienzan a surgir nuevas formas expresivas que permiten una reestructuración de la escena teatral.

Con la realización del Plebiscito durante el año 1989 y la posterior llegada de la Democracia en el año 1990, comienzan a surgir las voces cristalizadas o paralizadas por el miedo y el dolor, de cientos de personas que sufrieron grandes atropellos a los Derechos Humanos, entre ellos se encontraban gran cantidad de escritores, actores, músicos, y otras personalidades de relevancia social, con el pasar de los meses la situación comienza a tranquilizarse, y el teatro chileno intenta nuevamente reconstruirse. Con el estreno de **La muerte y la Doncella**, de

Ariel Dorfman, a un año de abandonar el poder Augusto Pinochet, surgen las interrogantes respecto a dónde apuntará el teatro nacional.

A más de veinte años de la restauración de la democracia con el término del Régimen Militar, es fundamental comprender el rol de esta sociedad heredera de la democracia, mirándonos a nosotros mismos y cuál es nuestro rol frente a todas aquellas cicatrices en la memoria, que generó la represión y la tortura en nuestra sociedad; desde allí surge la inquietud respecto a cuál fue y es, aún en nuestros días, el papel del teatro de transición frente a estos dolores y daños incalculables a la memoria colectiva.

Las voces teatrales surgidas durante el período de postdictadura han marcado la frágil memoria de los chilenos, logrando así cumplir una función testimonial que deja huella en muchas generaciones, y que han construido y reconstruido la memoria de nuestra sociedad.

Las desgarradoras palabras de la protagonista, cargadas de dramatismo y detalles de las experiencias de tortura y abuso vividos durante el Régimen, poco a poco van mostrando la realidad de un país en el que miles de personas fueron brutalmente dañadas y, además denuncia que quienes habían torturado y abusado se encontraban libres, en total impunidad sin ningún tipo de castigo, conviviendo en los mismos espacios torturados y torturadores. La crudeza del testimonio de Paulina Salas, protagonista de la obra de Ariel Dorfman **La Muerte y la Doncella**, manifiesta las heridas y cicatrices en la memoria de los torturados políticos durante la Dictadura Militar en Chile. Esta obra, trabaja el testimonio como función, intenta mostrar Chile al Mundo y cuáles fueron los efectos en la memoria de aquellos que sufrieron abusos y torturas durante el Régimen, además de la función testimonial que esta obra presenta a la sociedad chilena y al mundo.

En esta investigación se llevará a cabo búsqueda y revisión bibliográfica, que incluirá análisis crítico de textos y triangulación de la información bibliográfica

analizada para la constitución del corpus del trabajo a realizar. Se trabajará metodológicamente desde el punto de vista cualitativo, con un sentido explicativo debido a que el centro del análisis está en los antecedentes del objeto de este estudio, siendo fundamental el conocimiento de los elementos y aspectos que intervienen en él.

El objetivo general de esta investigación apunta a *Comprender la relevancia del teatro de transición que presenta la obra **La Muerte y la Doncella** de Ariel Dorfman para la sociedad chilena de postdictadura.* Y del cual se desprenden tres objetivos específicos que serán trabajados durante el desarrollo de este seminario.

- Identificar la función testimonial que cumplen las obras teatrales durante el proceso de transición a la democracia en Chile
- Analizar reflexiva y críticamente la práctica discursiva testimonial de las obras del período de transición en **La Muerte y la Doncella.**
- Evidenciar la contribución a la memoria histórica, por medio de la función social, que cumple el teatro postdictadura, como forma testimonial de las cicatrices en la memoria de los torturados políticos en Chile.

En cuanto a la estructura de la investigación, esta se desarrollará en capítulos, que a su vez pueden subdividirse, dependiendo el caso. En el primer capítulo apunta a una contextualización histórica de la sociedad chilena antes del Golpe de Estado de 1973 y durante el período de Autoritarismo militar.

En el segundo capítulo, analizaremos el teatro chileno durante la dictadura chilena, sus características, su función y la importancia de las representaciones durante este período de la historia de Chile.

En el tercer capítulo se realizará, en primera instancia, una contextualización del periodo de transición a la democracia, posteriormente continuará un análisis referente al teatro chileno de transición, su función de testimoniar las vivencias de la sociedad, y las marcas identitarias y testimoniales en el teatro de postdictadura.

En el cuarto, y último capítulo trabajaremos de manera crítica y reflexiva la obra de teatro postdictatorial de Ariel Dorfman, **La Muerte y la Doncella**, comenzando con una presentación de esta, para continuar con los discursos testimoniales de dos de los protagonistas, las estrategias discursivas testimoniales de la obra y finalmente la función testimonial que cumple para la sociedad chilena de transición.

Capítulo I

Cambio político, social y cultural: de la Unidad Popular al Golpe de Estado en Chile.

*¡Qué espanto causa el rostro del fascismo!
Llevan a cabo sus planes con precisión arterial
Sin importarles nada.
La sangre para ellos son medallas.
La matanza es acto de heroísmo
¿Es este el mundo que creaste, Dios mío?
¿Para esto tus siete días de asombro y trabajo?
en estas cuatro murallas solo existe un número
que no progresa,
que lentamente querrá más muerte.*

"Somos cinco mil" o "Estadio Chile", último poema de Víctor Jara (1973).

Primeramente se llevará a cabo una contextualización histórica de la realidad nacional antes y durante el periodo de autoritarismo militar. Destacando entre ambas las situaciones referentes a las dualidades libertad de las artes/censura, democracia/régimen totalitario, libertades individuales/persecución política y respeto/tortura. Se llevará a cabo una presentación en subcapítulos, el primero referente a la situación antes del Golpe de Estado de 1973 durante el Gobierno del Presidente Salvador Allende.

En este subcapítulo se propone brindar una visión histórica respecto a la sociedad chilena anterior al periodo dictatorial, la cual servirá a modo de comparación con la realidad sostenida desde 1973 hasta el 1990. Se pretende por tanto, mostrar las características fundamentales que marcaron este período histórico en el cual las libertades y la implicancia del pueblo en la política nacional marcaron una sociedad.

1.1 La sociedad chilena antes del golpe (1970-1973)

Hasta los años '70, Chile fue conocido a nivel internacional como uno de los pocos países de Latinoamérica que se había mantenido, por un largo período con una democracia relativamente estable. De esta manera, Chile pasó a ser un país democráticamente consolidado y que demostró ante el mundo la posibilidad de ser una sociedad democráticamente desarrollada, a pesar que en Latinoamérica desde los años '60 comenzaron a desarrollarse dictaduras militares en varios países; es así como De Ramón plantea que en Chile:

"... el período 1938 - 1973 existió en el país una verdadera república donde las libertades, pero al mismo tiempo el respeto a los derechos de las personas, pasaron a ser una realidad sentida y ejercida por todos los sectores del país. Muchos pensamos que esta etapa

constituye el período histórico que, aunque teniendo muchos defectos y carencias, estuvo más cerca de la definición clásica de 'república', es decir, la forma de gobierno de los pueblos emanada de la plena participación popular, supremo ideal de todos los tiempos."(2003)¹

Chile, por tanto, se veía como una república que permitía y apoyaba la participación ciudadana, sin embargo, el panorama del país se vería abruptamente alterado posterior a la elección presidencial del 4 de septiembre 1970. Los resultados dan por ganador a Salvador Allende Gossens. El aspirante a la Moneda perteneciente a las filas de la reciente creada Unidad Popular, obtiene 1.075.616 (36,3%) votos frente a 1.036.278 (34,9%) de Jorge Alessandri y a 824.819 (27,8%)² conseguidos por Radomiro Tomic; de esta manera logra ganar con una mayoría relativa, pero que, sin embargo, no convence a la totalidad del país.

En los días que siguen a esta elección, comienzan a aflorar las diversas posturas opositoras, desde todas las áreas, por las grandes transformaciones, planteadas en el programa de gobierno, y que se pretendían implementar en el país en el menor plazo posible. La pretensión de generar cambios profundos, con el respaldo de la Unidad Popular y los demás partidos que apoyaban la candidatura de Allende, permitieran superar el estancamiento económico y, principalmente, social que vivía el país³. La oposición quería evitar que el Congreso ratificara a Salvador Allende como presidente de la República, y así, a mediados del mes de octubre del año '70, la Central Intelligence Agency (CIA) y funcionarios de la embajada Norteamericana, tomaron contacto con un grupo de uniformados integrado, entre otros, por el General (R) Roberto Viux, quienes planearon el secuestro de mandos altos del Ejército, principalmente al Comandante en Jefe René Schneider, pues mantenía una firme posición

¹ DE RAMÓN, Armando. 2003. **Historia de Chile. Desde la invasión incaica hasta nuestros días (1500-2000)**, Santiago, Catalonia Ltda. p.237

² URZÚA, Germán. .1992. **Historia Política de Chile y su evolución electoral (desde 1810 a 1992)**. Editorial Jurídica de Chile. Santiago. p. 635

³ **Programa básico de la Unidad Popular**. Editorial Prensa Latinoamericana, diciembre de 1969. p.3

constitucionalista que se percibía como un obstáculo para una futura intervención por parte de los militares al Gobierno de Salvador Allende⁴. El 22 de octubre, cuando el Comandante en Jefe se dirigía en automóvil a su despacho fue interceptado e intentan apresararlo, el cual fracasa, sin embargo se logra herirlo de gravedad Su chofer lo traslada al Hospital Militar, pero tras varias operaciones fallece tres días más tarde.

El 24 de octubre de 1970, Allende es ratificado por el Congreso pleno, luego de la firma de un Estatuto de Garantías Constitucionales redactado con posterioridad a un acuerdo con la el partido Demócrata Cristiano. En él se establecieron conceptos que apuntaban directamente a la preservación de los derechos democráticos , siendo de relevancia para el partido que no se pasara a llevar la legislación chilena desde ninguna perspectiva por parte del nuevo Gobierno, es así que este Estatuto estable que la *libertad de partidos políticos, libertad de expresión, derecho de reunión, sistema nacional de educación, inviolabilidad de la correspondencia, derechos de trabajadores y de organizaciones sindicales, libertad ambulatoria y su régimen, derechos de organizaciones sociales y bases constitucionales de la fuerza pública* no se verán afectados producto de la implementación del programa de Gobierno de la Unidad Popular. Edgardo Boeninger nos dice al respecto que *se reflejó en este texto la preocupación y desconfianza DC respecto del compromiso de la Unidad Popular con el sistema político democrático, y su menor interés o temor por el programa económico de la UP*⁵.

Con el pasar de los días, la polarización de las fuerzas políticas se vio cada vez más marcada, generando un quiebre en la sociedad chilena. Las divisiones internas a nivel país se fueron acrecentando, manteniendo durante los años de gobierno, un Chile completamente fragmentado por ideologías contrarias que poco a poco se iban radicalizando en posturas y conductas que llevaron finalmente a

⁴ DE RAMÓN, Op. Cit. p. 186

⁵ BOENINGER, Edgardo (1997) **Democracia en Chile. Lecciones para la gobernabilidad**. Santiago, Editorial Andrés Bello. p.147

una crisis institucional que marcó el fin del sueño socialista, iniciándose un período dictatorial que termina con la tradición republicana que se desarrolló por treinta y cinco años.

1.1.1 Gobierno de la Unidad Popular.

La Unidad Popular, encabezada por Salvador Allende como Presidente de la República, pretende implementar en el país un Estado Popular, *por el pueblo y para el pueblo*, garantizando así la aplicación del ambicioso programa de gobierno redactado durante la candidatura. Esta nueva mirada de Estado, plantea la oposición directa al sistema capitalista que comenzó a acrecentarse en todo el mundo, de esta manera para Luis Vega:

“El proyecto político de la UP se propuso cambiar los parámetros estructurales del desarrollo capitalista iniciando un desarrollo de nuevo tipo de carácter socialista que no sacrificaba el sistema democrático sino por el contrario ampliaba aún más la democracia”(1983)⁶

En el programa de gobierno de la Unidad Popular, se apuntó a la posibilidad de transformar al país por medio de revoluciones populares, sociales, económicas y políticas que facilitarían el cambio de dirección de la nación, de explotador y capitalista hacia uno que dejase de beneficiar a las clases políticas y económicas dominantes y abusadoras de la clase obrera/trabajadora, por medio de la nacionalización de diversos bienes se lograra la desmonopolización de estos, considerados por la UP como públicos y que debiesen estar al servicio del pueblo chileno.

⁶ VEGA, Luis. **La caída de Allende. Anatomía de un golpe de estado**. Jerusalem, La semana, 1983. p. 20

Este programa revolucionario buscó la nacionalización de recursos naturales que se encontraban en manos de inversionistas extranjeros, tales como el cobre, el hierro, salitre y carbón, además de la nacionalización y estatificación de la banca por medio de mecanismos como la otorgación de créditos y compra de acciones. También se pretendió profundizar la Reforma Agraria, por medio de la aceleración de expropiaciones de latifundios y terrenos agrícolas productivos, comenzada durante el gobierno anterior. La ideología estatizadora y combatiente de la UP, presentaba un marcado proyecto de gobierno hacia el socialismo, pretendiendo que la dirección del país se base en acuerdos planteados por la mayoría nacional y todas aquellas decisiones que, sean de esencial relevancia, lleven el sello de las opiniones sugeridas por las diversas fuerzas que conforman el nuevo gobierno pluripartidista⁷. Es así que, desde el inicio de esta administración, los opositores generaron diversas críticas entre las que destaca la idea de que se llevará a cabo una *dictadura del proletariado* producto de las reformas y del programa que a toda costa se implementaría durante los años de gobierno.

Una vez asumida la Presidencia de la República, se comienza con la aplicación inmediata de las primeras cuarenta medidas, de corto y mediano plazo, que buscaban mejorar y equiparar las condiciones en la segmentada sociedad chilena, dando prioridad a la clase trabajadora-obrera y, pretendiendo, disminuir las regalías que hasta entonces tenía la clase económica dominante en el país. Las cuarenta primeras medidas del gobierno⁸, se establecieron de acuerdo con las necesidades más urgentes que, para ellos, tenía la sociedad chilena. Hablamos de medidas sociales y económicas que permitirían a las clases explotadas, durante décadas en Chile, validarse como la fuerza dominante y mandante en el país.

Entre las medidas económicas, encontramos la supresión, en el aparato público, de *sueldos fabulosos*, la *honestidad administrativa*, el fin de viajes al

⁷ Programa básico de la Unidad Popular, Editorial Prensa Latinoamericana, diciembre de 1969. p. 39

⁸ *Ibíd* p. 40

extranjero que no sean indispensables, control riguroso a rentas y patrimonio de altos funcionarios públicos, contribuciones *solo a las mansiones* y la implementación de una nueva economía que permita bajar los niveles de inflación, entre otras. La implementación de estas medidas, estaban enmarcadas en *estrategia económica*, que según Martner, se orientaba al desarrollo nacional e independiente; señala también este autor que buscaba incrementar la acumulación a través del uso de los excedentes económicos externos e internos, asumiendo una posición internacional no alineada⁹.

En cuanto a las medidas sociales a ejecutar, se propone el descanso justo y oportuno de mayores de 60 años que no han podido jubilarse, incorporación al sistema previsional a todos los trabajadores, ya sean dependientes como también independientes y dueñas de casa, nivelación de asignaciones familiares, garantizarían luz eléctrica y agua potable en todas las viviendas construidas, supresión de *los reajustes de los dividendos y las deudas de la CORVI, 10% de la renta familiar como máximo para el pago de arriendo, asistencia médica sin burocracia*, fomento al deporte y turismo popular. El énfasis de estas medidas también se da en el plano de la familia y los derechos y cuidados de los niños planteándose como la creación del Ministerio de Protección a la familia; consultorios materno-infantil en las poblaciones, Una de las más populares correspondía a la ración diaria de medio litro de leche por niño en todo el país, medida que se llevó a cabo durante el breve período de gobierno.

En relación a las medidas en educación se establecía que se darían becas en enseñanza básica, media y universitaria a los buenos alumnos; también matrículas, libros, cuadernos, útiles escolares y desayunos sin costo para niños de enseñanza básica, además de almuerzo para aquellos que sus padres no pudiesen proporcionárselos. Todos los años se realizaría una invitación al Palacio Presidencial de Viña del Mar a los mejores estudiantes de enseñanza básica de

⁹ MARTNER, Gonzalo. 1980. *La dirección económica durante el gobierno de Allende*. Araucaria de Chile, n° 12. p.5.

todo el país. Finalmente se plantea la creación del Instituto Nacional del Arte y la Cultura que implicaba escuelas de formación artística en las todas comunas.

La aplicación de las propuestas de Gobierno adoptadas durante el primer año de la Unidad Popular, fueron un soporte para la implementación del programa presentado en la candidatura, favoreciendo a las sectores populares que, a través de estas, lograron un aumento significativo en su calidad de vida, poder adquisitivo y participación ciudadana. De acuerdo a estadísticas internacionales, el país registró un aumento en un 25% de consumo de alimentos en los primeros años de UP al poder, destacando también la baja en el desempleo en un 4% y el crecimiento del Producto Nacional Bruto a un 8,5%; la suma de estos factores permitió la mejora en la distribución de los ingresos¹⁰.

De esta forma, el Gobierno de la Unidad Popular, en dos años lograba establecer en el país cambios profundos, desde el punto de vista económico, político y social, que marcaron profundamente a las colectividades políticas del país y que con posterioridad sintieron un profundo rechazo al nuevo modelo económico establecido.

1.1.2 Panorama político, social y económico

El establecimiento de un gobierno de ideología socialista, que por medio de elecciones democráticas había llegado al poder, implicaba una grave amenaza para la burguesía chilena dominante. La *Vía chilena al socialismo* que implementaría Allende en el país, pasó a ser un problema tanto para la oposición chilena como también para EE.UU, país que, desde diversas formas, intentaría frenar el surgimiento de una nueva Cuba en América Latina.

¹⁰ VERDUGO, Patricia. 2003. **Allende: Cómo la Casa Blanca provocó su muerte**. Editorial Catalonia. Santiago. p.115

Es así como en Chile se generaron cambios fundamentales y drásticos en el clima político, social y económico. Las convulsiones surgidas por el ascenso a la presidencia de la izquierda chilena, teniendo a la cabeza a Salvador Allende, dieron paso a una radicalización de todos los sectores políticos del país, teniendo un papel significativo cada uno de estos, es decir, la izquierda, la derecha y el centro político nacional. Tres fueron los factores determinantes para el desarrollo de la crisis del Gobierno de la UP.

En primer lugar, se deslegitima la institucionalidad que permitía la solución de conflictos, debido a la polarización de los sectores políticos que, generaban entre sí, una fuerte presión en el momento de la toma de decisiones. La tensión política se acrecentó a medida que se iban generando nuevas reformas planteadas en el programa político de la UP, las tres grandes fuerzas políticas nacionales, que posteriormente se vuelven dos al aliarse la derecha nacional con el partido Demócrata Cristiano, muestran una actitud dominante y agudizan la situación político-social del país, de modo que la manera de resolver los conflictos se iba alejando de la institucionalidad. Estas dos coaliciones políticas, Democracia Cristiana y Partido Nacional, posteriormente se unen contra el gobierno de Allende, formando la llamada “Confederación Democrática”.

En segundo lugar, un papel predominante lo tuvo el gobierno Estadounidense, que formó parte de la perturbación política y social dentro del país, pues por medio de la CIA, Nixon intentaba quebrantar la economía del país y polarizar, a partir de lo anterior, socialmente tanto a los medios de comunicación nacionales como también a la sociedad chilena, dando pie a la desestabilización social por medio de la desinformación y desequilibrio de la economía que buscaba incansablemente que esta posible nueva Cuba fuera derrocada.

En tercer lugar, la población chilena y sus movimientos sociales generaron diversas convulsiones a nivel social, tomando un rol fundamental dentro la también denominada “contrarrevolución”, que involucra las huelgas y atentados durante el

período de mayor agitación del gobierno de la UP. Además de las agitaciones de la sociedad en su conjunto, también entre las mismas filas ideológicas del gobierno, se generó una división interna, pues había sectores que intentaban que la revolución se acelerara y profundizara rápidamente (Movimiento de Izquierda Revolucionario; Movimiento de Acción Popular Unitario; y algunos miembros del Partido Socialista) y otros, que pretendían consolidar la vía pacífica y democrática hacia el socialismo (Partido Comunista, Partido Radical, Movimiento de Acción Popular Unitario-Obrero Campesino, y un fragmento del Partido Socialista encabezado por el propio Allende).

El actuar de la ciudadanía, dentro de la convulsionada sociedad chilena, tras la intervención estadounidense que buscaba la desestabilización y el desabastecimiento, marcó el inicio del descontento de la población nacional que se veía enfrentada a la escasez, racionamiento de víveres y suministros básicos y falta de seguridad. Esto llevó a que el país se movilizara socialmente.

Las medidas implementadas en el ámbito social y su evidente costo, generaron un déficit fiscal que se intentó resolver por medio de emisión monetaria, dando pie a un proceso inflacionario que se agravó producto del gran desabastecimiento, de la generación del mercado negro y del sabotaje intenso que provocaron las grandes empresas. En relación a lo anterior, De Ramón señala lo siguiente:

“Los cambios en la estructura de la tierra, en la propiedad de las industrias o de los bancos y la regulación de precios trajeron, contra todo lo que se deseaba, una declinación de la producción que contribuyó a producir una alta inflación, la mencionada escasez de bienes y, finalmente, la aparición del mercado negro.”(2003)¹¹

¹¹ DE RAMÓN, A. Op. Cit. p. 193

Entre las voces disidentes a las reformas planteadas por el Gobierno, aparecen también federaciones de estudiantes, como la FEUC que tajantemente daban un no a las transformaciones en educación. De esta forma, la Federación de estudiantes de la Universidad Católica, emite un comunicado rechazando tanto el proyecto de Democratización de la educación como también la creación de la Escuela Nacional Unificada, conocida por ENU, declarando que por medio de una *afirmación hueca de “pluralismo”* el gobierno pretendía realizar transformaciones en educación que se basaran en la *concientización* de los estudiantes *al servicio del marxismo*, de modo que se pretendía transformar a la educación en adoctrinamiento político basado en la ideología socialista, pretendiendo *moldear nuevas generaciones de chilenos* a los pies de la doctrina *marxista-leninista*

A esto, se suma la falta de producción que surge a raíz de diversas tomas de fábricas por parte de sus trabajadores, paros laborales, en el que se destaca el Paro General de octubre de 1972. El 11 de octubre de 1972, se promueve por parte de la Confederación Nacional de Dueños de camiones, una huelga general indefinida que pretendía frenar la estatización del transporte por parte del gobierno.

En primera gran paralización se incluyeron dentro de este fuerte movimiento la Sociedad Nacional de Agricultura, la Sociedad de Fomento Fabril, la Cámara Chilena de la Construcción, la Confederación de transportistas, la Confederación de Comercio y Colegios de profesionales. La huelga involucró dificultades en abastecimiento y locomoción debido a la paralización también de gran parte del comercio. En abril del '73, los trabajadores mineros de la división El Teniente, en la sexta región, iniciaron una huelga que duró setenta y cuatro días, pues reclamaban que se les había descontado desde octubre de 1972, el 41% de sus sueldos producto de una *“mala interpretación”* de las leyes que regulan los salarios de los trabajadores.

La oposición veía consolidarse la visión socialista de la Unidad Popular en la ciudadanía, lo que generó mayor descontento en ellos, de manera que con el pasar de los días la opción viable para detener el fortalecimiento de esta *nueva Cuba* era apoyar la idea golpista. De esta manera, el 29 de junio de 1973 se intenta un golpe de estado, conocido como Tanquetazo o Tancazo. Este intento golpista fue llevado a cabo a raíz de la sublevación del Regimiento 2 de Blindados que se encontraba al Mando del Coronel Roberto Souper Onfray. El gobierno logra evitar el levantamiento militar en la Capital, sin embargo deja un saldo de 22 muertos, que incluye un periodista argentino frívolamente asesinado.

Un segundo paro de camioneros sacudió al país el 25 de julio, a los que se sumaron el Colegio Médico y otros colegios de profesionales, además de los trabajadores de locomoción colectiva, del comercio y cinco mil mineros de la división El Teniente; al día siguiente se estableció un paro general de diversos gremios con la pretensión de una paralización total del país. Con posteridad a eso, la Cámara de Diputados aprueba un proyecto presentado por el conglomerado de Partido Nacional en unión al Demócrata Cristiano, en el que se establece que el gobierno transgrede la Constitución política del Estado de Chile en reiteradas oportunidades, señalando en el punto quinto lo siguiente:

“... es un hecho que el actual Gobierno de la República, desde sus inicios, se ha ido empeñando en conquistar el poder total, con el evidente propósito de someter a todas las personas al más estricto control económico y político por parte del Estado y lograr de ese modo la instauración de un sistema totalitario absolutamente opuesto al sistema democrático representativo que la Constitución establece.”¹²

¹² **Acuerdo de la Cámara de Diputados sobre el Grave Quebrantamiento del Orden Constitucional y Legal de la República**, del 22 de agosto de 1973. Recuperado 27 de junio de 2014. En [http://www.bicentenariochile.cl/attachments/017_Acuerdo%20C%C3%A1mara%20de%20Diputados%2022%20agosto%201973.pdf]

En el siguiente punto, establece que la forma de lograr lo planteado en el quinto punto, el Gobierno ha realizado vulneraciones constantes a la Carta fundamental por medio de:

“...un sistema permanente de conducta, llegando a los extremos de desconocer y atropellar sistemáticamente las atribuciones de los demás poderes del Estado, de violar habitualmente las garantías que la Constitución asegura a todos los habitantes de la República, y de permitir y amparar la creación de poderes paralelos, ilegítimos, que constituyen gravísimo peligro para la Nación con todo lo cual ha destruido elementos esenciales de la institucionalidad y del Estado de Derecho (1973).¹³

1.1.3 Gobierno y democracia

En 1970, el espectro ideológico chileno estaba representado por colectividades políticas agrupadas en cinco partidos centrales y algunos menores, los cuales participaron activamente en la convulsionada sociedad chilena que marcó los años '70.

La fusión entre el partido conservador y el liberal dieron paso al Partido Nacional, que representaba, principalmente, el sector político tradicional y que emanaba representatividad, en su mayoría, por medio de empresarios y latifundistas. En el sector central de la política chilena, encontramos el Partido Radical y la Democracia Cristiana, Por otra parte, la izquierda chilena estaba constituida principalmente, por los partidos Socialista y Comunista, quienes estaban constituidos ideológicamente desde hace varios años atrás. Estos cinco partidos, cumplieron con el pasar de los años un rol de importancia dentro la institucionalidad chilena.

¹³ Ibíd. Recuperado el 27 de junio de 2014.

Para Arturo Valenzuela el sistema institucional chileno se destacaba no por ser de gran envergadura, sino que apuntaba a la democracia misma establecida, destacando lo siguiente:

“El punto clave es que la política chilena no era una política pretoriana. A diferencia de la política de algunos de sus vecinos, donde los golpes de Estado valían más que el veredicto del sufragio, la chilena no contemplaba una cruda confrontación de fuerzas políticas, donde cada una, ante la existencia de estructuras de autoridad incapaces de defender, ni siquiera en la manera más elemental, el bien común, buscaba maximizar sus propios intereses, a través de la acción directa.” (1997)¹⁴

El gobierno de la Unidad Popular, se caracterizó por la defensa férrea a la participación de la ciudadanía primeramente con la firma del Estatuto de Garantías Constitucionales en 1970, y posteriormente con las medidas establecidas durante su gobierno, que pretendían incluir al pueblo chileno en su totalidad, para esta manera dar un paso hacia la democratización. La *Vía chilena al socialismo*, involucraba el cambio de modelo económico por medio de la implementación de una política fuerte que redistribuyera los ingresos, sin embargo debía estar dentro del marco legal planteado por la Constitución vigente y de esta manera permitiría la ampliación de la participación de la ciudadanía dentro de las decisiones del Estado.

El aumento de la democratización en la política chilena, aportaría a la movilización de las masas sociales de manera organizada, y que a partir de eso lograran construir *desde las bases* una estructura participativa de poder ciudadano, que se masificara en las organizaciones sociales a las que los trabajadores pertenecían. El presidente Salvador Allende, en su discurso pronunciado ante la Asamblea General de las Naciones Unidas (ONU) el 4 de

¹⁴ VALENZUELA, J. Samuel. 1997. **La Constitución de 1980 y el Inicio de la Redemocratización en Chile.** Working Paper #242. Kellogg Institute, Universidad de Notre Dame. p. 60.

septiembre de 1972, mostraba al mundo la tradición democrática chilena y el nivel de participación ciudadana que brindaba estabilidad a nuestro país :

“Vengo de Chile, un país pequeño pero donde hoy cualquier ciudadano es libre de expresarse como mejor prefiera, de irrestricta tolerancia cultural, religiosa e ideológica, donde la discriminación racial no tiene cabida. Un país con una clase obrera unida en una sola organización sindical, donde el sufragio universal y secreto es el vehículo de definición de un régimen multipartidista, con un Parlamento de actividad ininterrumpida desde su creación hace 160 años, donde los Tribunales de Justicia son independientes del Ejecutivo, en que desde 1833 sólo una vez se ha cambiado la Carta Constitucional, sin que ésta prácticamente jamás dejado de ser aplicada. Un país, donde la vida pública está organizada en instituciones civiles, que cuenta con fuerzas armadas de probada formación profesional y de hondo espíritu democrático. (...) En mi patria, historia, tierra y hombre se funden en un gran sentimiento nacional.”

La participación del pueblo a partir de la nueva administración tenía como pretensión la generación de un poder social que fuese paralelo al Estado y que estuviese sustentado por organizaciones populares reivindicadoras. El llamado *poder popular* por parte de la administración Estatal era considerado por la oposición una *dictadura del pueblo* debido a que existían gran cantidad de libertades en la sociedad que proponía la Unidad Popular. Se parte primeramente por la autonomía que tendrían los trabajadores frente

“Allende fue el único proponente de la vía chilena de transición al socialismo, entendida como la construcción del socialismo sin pasar por la dictadura del proletariado, vale decir en el marco de la democracia y el pluralismo, con pleno respeto a la libertades y garantías individuales, reconociéndola como valiosas conquistas de la humanidad”(1997)¹⁵.

¹⁵ BOENINGER, Op. Cit. p. 154

La extrema participación y libertad ciudadana daba a entender a los partidarios de la derecha política que Chile se estaba convirtiendo en un Estado dominado por el proletariado y que esto provocaría graves problemas en la institucionalidad del país. Es así, como el Partido Nacional comienza poco a poco a generar la idea fuerza de la *dictadura comunista* que hará de la nación un lugar limitado ideológica, política y económicamente. Para la colectividad opositora, el gobierno de Allende estaba atentado contra la democracia debido a este gran *poder popular* que estaba siendo creado y propiciado por las autoridades del país, de modo que este argumento, en conjunto con la desestabilización económica producida por la falta de producción, desabastecimiento y el caos social, sirvió como base para la irrupción de las fuerzas armadas quienes derrumbarían la democracia por medio de un Golpe de Estado, supuestamente transitorio pero que se extendió por diecisiete años en Chile.

1.2. Chile bajo el Autoritarismo

Este subcapítulo tiene por finalidad establecer características de la sociedad chilena durante el período dictatorial, de modo que permita darnos una visión paralela al período anterior de la historia de Chile, destacando la importancia de los acontecimientos sucedidos durante diecisiete años en nuestro país en manos de un régimen totalitario. Se establece por medio de la vía violenta un quiebre en el estado de democracia, en la memoria de los ciudadanos que pasaron a ser disidentes de la dictadura, siendo víctimas de grandes vejámenes a los derechos humanos y que, también dio paso al período de apagón cultural, punto que nos sirve de inicio para el trabajo posterior correspondiente al análisis del teatro chileno y el eje central, correspondiente a la función testimonial de la obra **La Muerte y la Doncella** de Ariel Dorfman, enmarcada en el período de transición a la democracia.

La desestabilización conseguida en el país por las fuerzas opositoras, permitieron dar el golpe final a una sociedad convulsionada por la escasez, la inflación, los paros laborales y los temores ante una inminente ocupación militar en la nación. Las FF.AA en Chile eran vistas por los ciudadanos como instituciones fieles a la democracia, y que permitían mantener la institucional del Estado, lo que para Garretón y Moulian, era atribuido a la pretensión histórica de que éstas eran completamente constitucionalistas y sumisas ante el poder civil, debido a factores entre los que destacan el fracaso al mando del Estado del poder militar, también a la capacidad que tenía el sistema político nacional, que permitía la resolución de diversos conflictos sin necesidad de las acciones militares¹⁶.

Era poco previsible que se llevase a cabo un levantamiento militar que terminara abruptamente con el sueño socialista de Allende, sin embargo, las constantes insinuaciones del sector de la oposición (PN – DC) a que se tomara el poder por medio de la vía armada, dieron paso a un cruento escenario nunca antes visto en la Historia de Chile, y que ha dejado huellas en muchas generaciones de ciudadanos, por las atrocidades cometidas y el establecimiento un sistema neoliberal que ha marcado las desigualdades sociales y económicas de la población.

1.2.1. Ruptura al orden establecido

La estructura democrática chilena se rompe el 11 de septiembre de 1973, por medio de un Golpe de Estado. La madrugada comenzó agitada, debido a reiteradas noticias de movimientos de las fuerzas armadas en diferentes puntos del país. A partir de esto, el Presidente Salvador Allende, abandona su residencia, ubicada en la calle Tomás Moro y se dirige rápidamente, junto a varios

¹⁶ GARRETÓN, Manuel Antonio y MOULIAN, Tomás. 1983. **La Unidad Popular y el conflicto político en Chile**. Ediciones Minga. Santiago. pp. 146-148.

colaboradores, hacia la Moneda. Mientras tanto, todas las ramas armadas del país en conjunto con Carabineros de Chile, llevaban a cabo su plan golpista, gestado con suma delicadeza y hacía mucho tiempo atrás.

Por medio de un comunicado radial, se le informa a la población del país que se ha formado una junta militar que exige la renuncia del Presidente de la República. Allende se mantiene, junto a sus colaboradores, dentro del Palacio de la Moneda, sin intención de moverse. Antes de las 10 de la mañana ya comienzan a moverse los tanques militares hacia La Moneda, quienes debiesen haber sido enfrentados por francotiradores compuestos por militares, dirigentes e incluso obreros partidarios de Gobierno, quienes no llegaron a cubrir su puesto; solo los algunos miembros del GAP cumplían su tarea en Obras Públicas.

La única radio que aún se mantenía al aire, Radio Magallanes, logró transmitir el último mensaje del Presidente de la República a al pueblo chileno ya enterado de los acontecimientos. En este mensaje Salvador Allende se dirige a los chilenos, con un tono de decepción ante lo que sucede, pero los insta a seguir luchando y a no dejarse avasallar, además realiza un fuerte emplazamiento a los golpistas, quienes a su juicio *han vulnerado sus compromisos, faltando a su palabra*. Finaliza haciendo un firme llamado a los trabajadores¹⁷:

“Trabajadores de mi patria: tengo fe en Chile y su destino. Superarán otros hombres este momento gris y amargo donde la traición pretende imponerse. Sigán ustedes, sabiendo que mucho más temprano que tarde, de nuevo se abrirán las grandes Alamedas por donde pase el hombre libre para construir una sociedad mejor.

¡Viva Chile! ¡Viva el pueblo! ¡Vivan los trabajadores! Estas son mis últimas palabras. Tengo la certeza de que mi sacrificio no será en vano;

¹⁷ Este discurso del Presidente Allende, es conocido y señalado por algunos autores como una de las primeras muestras de literatura testimonial nacidas a raíz del Golpe de Estado de 1973.

tengo la certeza de que, por lo menos, será una lección moral que castigará la felonía, la cobardía y la traición"(1973)¹⁸

La negativa de Salvador Allende a renunciar, y a su vez resistir el ataque hasta el final marcó el inicio del ataque, a las 11.52 horas¹⁹, por medio de dos aviones Hawker Hunter de la fuerza aérea que lanzaron bombas en la Moneda que provocaron que este se incendiara debido a la cantidad de misiles lanzados en tres ocasiones que los aviones atacaron. El país estaba, casi en su totalidad, en manos de los militares, solo quedaban algunos focos de resistencia que, según ellos, pronto caerían. A estas alturas, las radios del país estaban completamente silenciadas.

Ante el inminente ataque a sus colaboradores, Allende, posteriormente, pide una *tregua* para que estos pudiesen salir del palacio, liberándolos de toda responsabilidad e indicándoles que bajaran y que dejaran las armas, reiterándoles que el sería el último de la fila, sin embargo, y de acuerdo a la el Presidente se encierra en el salón Independencia y allí se da muerte con un fusil ametralladora, disparándose desde el mentón hacia arriba. Se instaura en Chile un proceso dictatorial, gobernado por un Junta de Gobierno constituida por el Comandante en Jefe del Ejército, General Augusto Pinochet; el Comandante en Jefe de la Armada, Almirante José Toribio; el Comandante en Jefe de la Fuerza Aérea de Chile, General del aire Gustavo Leigh y el Director General de Carabineros, César Mendoza.

La junta militar anuncia al país, el Decreto de Ley n°1, en el que se establece, entre otras cosas, que las Fuerzas Armadas asumirán el mando de la nación, con la pretensión *de restaurar la chilenidad, la justicia y la institucionalidad*

¹⁸ **Último discurso de Salvador Allende.** 11 de septiembre de 1973. Radio Magallanes, 9:15 de la mañana Recuperado 28 de junio de 2014. En [<http://www.salvador-allende.cl/Discursos/1973/despedita.pdf>]

¹⁹ **Informe Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación.** Recuperado 28 de junio de 2014. En [http://www.ddhh.gov.cl/ddhh_rettig.html]

*quebrantada*²⁰. Se decreta también, en el artículo n°2 que el General Pinochet será a partir de este día el Presidente de la Junta²¹, y por último, en tercer artículo se determina lo siguiente:

“3°. Declaran que la Junta, en el ejercicio de su misión garantizará la plena eficacia de las atribuciones del Poder Judicial y respetará la Constitución y las leyes de la República, en la medida en que la actual situación del país lo permita para el mejor cumplimiento de los postulados que ella se propone.” (1973)²²

La Junta militar que gobernaría por 17 años nuestro país, establecía que se respetaría tanto la Constitución como las leyes, sin embargo, se da por cerrado el funcionamiento de las cámaras de diputados y senadores, a lo que se les suma la prohibición y receso, dependiendo del sector político, de los partidos.

1.2.2. Crisis institucional

Durante los 17 años que duró el Régimen Militar, se desarrollaron diversas medidas que permitieron la continuidad del legado dictatorial. Se destacan aquí disposiciones establecidas que apuntan a la reestructuración, principalmente, política, social y económica del país.

La Junta Militar, asumió desde el mismo 11 de septiembre 1973 facultades de los tres poderes del Estado: ejecutivas, legislativas y judiciales; por

²⁰ **Decreto-Ley n°1 de la Junta de Gobierno** 11 de septiembre de 1973. Artículo n°1. En VALENCIA, Luis. 1986. **Anales de la República. Tomos I y II Actualizados**. Editorial Andrés Bello, Santiago. Consultado 13 de junio de 2014. En [http://books.google.cl/books?id=r0_gjfl4y8C&pg=PA268&lpg=PA268&dq=restaurar+la+chilenidad,+la+justicia+y+la+institucionalidad+quebrantada&source=bl&ots=GXm-Vbq5kt&sig=oVU9Xn4k_wILF2yYPj7hIWp9CaE&hl=es-419&sa=X&ei=KkdtVMClG5a3yASb94CQDA&ved=0CBsQ6AEwADgK#v=onepage&q=restaurar%20la%20chilenidad%2C%20la%20justicia%20y%20la%20institucionalidad%20quebrantada&f=false]

²¹ *Ibíd.* artículo n°2

²² *Ibíd.* artículo n°3

tanto, dictó leyes, gobernó e intentó realizar un ordenamiento a la institucionalidad del país. Se establecieron como primeras medidas el estado de sitio, el toque de queda a partir de las 17:00 horas, detenciones a partidarios políticos del gobierno derrocado, silenciamiento de los medios de comunicación y artes contrarias al régimen. En el acta n°4 se declara en sus artículos 3° y 6° del 11 de septiembre de 1973 que:

Artículo 3°.

"En situación de guerra externa podrá declararse el estado de asamblea; en caso de guerra interna o de conmoción interior, el Estado de Sitio; en el de subversión latente, el estado de defensa contra la subversión; y en el evento de calamidad pública, el estado de catástrofe."

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."²³

Dentro de las medidas represivas que planteó el Estado chileno durante el período militar, Marín²⁴ establece que entre ellas se encuentran la eliminación de los focos de resistencia armada que se encontraban en poblaciones, industrias, universidades, sectores rurales, campamentos, poblaciones. Además de una fuerte represión en las FF.AA y Carabineros que se negaron a participar de las acciones acometidas por el régimen. Las detenciones, desapariciones y muertes de funcionarios de gobierno de la UP, direcciones políticas y militares de los partidos de izquierda, representantes de la Central Única de Trabajadores (CUT),

²³ Ibíd. Artículos n° 3° y 6°

²⁴ MARIN, Germán. 1976. **Una historia fantástica y calculada**. Siglo XXI, México. pp. 192-193

responsables de medios de comunicación progresistas, exiliados políticos latinoamericanos y extranjeros residentes vistos como sospechosos. A raíz de estos arrestos, se crean también numerosos centros de detención y campos de concentración en todo el país, para mantener allí a la cantidad de detenidos políticos que eran arrestados a diario.

Este autor, también plantea que además de las detenciones se establecían estrategias para controlar lo que se podía hacer y lo que se podía decir e incluso enseñar, de esta manera comenzó la clausura de medios de comunicación no adherentes al régimen, el control militar sobre universidades y diversos centros de enseñanza, estado de sitio y toque de queda permanente durante las noches, con especial coordinación de los servicios de inteligencia de FF.AA con Carabineros para controlar la situación.

De acuerdo al trabajo realizado por Padilla, *La memoria y el Olvido* en Desaparicidos.org, entre las más importantes medidas, aplicadas a todos los ámbitos, por el régimen dictatorial se destacan las siguientes: *Represivas: Aniquilamiento de focos de resistencia popular armada en cordones industriales, poblaciones, campamentos, universidades, sectores rurales, represión en el interior de las Fuerzas Armadas y Carabineros, en contra de tropas y oficiales que se negaron a obedecer a los mandos golpistas, búsqueda, detención y/o muerte de funcionarios del gobierno de la Unidad Popular, de las direcciones políticas y militantes de los partidos de izquierda, de representantes de la Central Única de Trabajadores (CUT), de responsables de medios de comunicación progresistas, de exiliados políticos latinoamericanos residentes, de extranjeros supuestamente sospechosos, negación de salvoconductos para salir del país, clausura de medios de comunicación no afines, control militar sobre universidades y otros centros de enseñanza, estado de Sitio y toque de queda nocturno permanente, campos de concentración de detenidos políticos en diversos puntos del país, el Estadio Nacional de Santiago, entre ellos, coordinación de los servicios de inteligencia de las FF.AA. y las policías.* También señala medidas políticas como la disolución del

Parlamento, de los partidos políticos de izquierda y receso de los de centro y de derecha, decretos de ley que iban en contra de la constitución vigente y que garantizaban que tanto, Contraloría general de la República y la Corte Suprema de Justicia fueran cómplices, disolución de diversas organizaciones, control de toda actividad nacional, entre otras²⁵.

Se establecieron variados Servicios de Inteligencia en las FF.AA y de Orden, las que tuvieron un papel preponderante en todas las acciones represivas realizadas durante los años de dictadura, encargándose de practicar interrogatorios y tortura a los detenidos. Ya a fines de 1973 estaban el Servicio de inteligencia del Ejército (SIM), Servicio de inteligencia de la Fuerza Aérea (SIFA), Servicio de Inteligencia Naval (SIN) y Servicio de Inteligencia de Carabineros (SICAR)

A finales de 1973, la Secretaría Nacional de Detenidos tiene un Departamento de Inteligencia que norma los interrogatorios de los detenidos y que se coordina con las FF.AA y Carabineros para mantener actualizados los registros. Este Departamento se oficializa y transforma en 1974 en la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA) y que se oficializa en Junio del mismo año por medio del Decreto de Ley n°521, en el que se establece que el servicio presta colaboración al Gobierno de Chile de manera inmediata, entregando información constante en el campo de seguridad Nacional y que depende directamente de la Junta Militar. En este decreto se oficializa como misión *reunir toda la información a nivel nacional proveniente de los diferentes campos de acción, con el propósito de producir la inteligencia que se requiera para la formulación de políticas, planificación y para la adopción de medidas que procuren el resguardo de la seguridad nacional y el desarrollo del país*²⁶.

²⁵ PADILLA BALLESTEROS, Elías. **La memoria y el olvido**. Recuperado 29 de junio de 2014. En [http://www.desaparecidos.org/nuncamas/web/investig/lamemolv/memolv04.htm]

²⁶ **Decreto de Ley n°521** 1 de Julio de 1974. En VALENCIA, Luis. 1986. **Anales de la República. Tomos I y II Actualizados**. Op. Cit.

Posteriormente, en agosto de 1977 se dictan dos decretos de ley, el primero número 1.876 establece la derogación del Decreto-ley 521 que creaba la DINA en 1974, el otro correspondiente al Decreto de Ley número 1.878 que establece la creación de la Central Nacional de Informaciones (CNI). Este servicio de inteligencia no difería en las funciones que tenía anteriormente la DINA, sin embargo, el cambio principal estaba en que la anterior mantenía subordinación directa de la Junta de Gobierno, y la CNI dependería del “Gobierno” por medio del Ministerio del Interior. Además no se establece que tuvieran la facultad de arrestar y detener personas, pero en el decreto de ley n°1.877 se dispone que el Presidente de la República, en este caso, representado por Pinochet, podía mantener arrestadas personas hasta por cinco días en sus propias casas, o bien, ser trasladadas a sitios que no fuesen cárceles, siendo estas detenciones ejecutadas por la CNI.

En el plano político se establece gran cantidad de acciones que realizan los *gobernantes* para mantener en calma el país. Se mencionó, anteriormente, que al momento de tomar el control del país, la Junta Militar puso en receso el Parlamento y los partidos políticos de izquierda fueron prohibidos y, aquellos de centro (DC) y de derecha fueron suspendidos momentáneamente. A esto se suma, que se decía en un principio que el Poder Ejecutivo del Estado estaría en manos de todos los miembros de la Junta, pues este cargo sería rotativo, sin embargo, Pinochet concentró el poder en su persona y pasó a ser el consolidado, y autoproclamado, Presidente de la República, primero por el llamado “Estatuto jurídico de la Junta de Gobierno” que le entrega el grado de Jefe Supremo de la Nación, y posteriormente, a fines 1974 otro decreto-ley le brinda el título de Presidente.

Con posterioridad, y como uno de los legados que perduran hasta el día de hoy, se realiza un Plebiscito en el país, en el cual la ciudadanía elige *democráticamente* el aceptar o no la nueva Carta Constitucional elaborada por el Régimen Militar. Este tiene características particulares debido a que no existió un

padrón electoral y todos quienes asistieron a votar, lo hicieron solo con su carnet de identidad en cualquier centro habilitado en el país; además, se realizó con presión y manipulación a los votantes en los diversos centros, debido a la participación en cada urna de un representante del Gobierno de Facto, que tenía permitido increpar a los electores.

El resultado de este insólito proceso electoral dio como ganadora a la opción que aceptaba la implementación de esta nueva Constitución y que daba indicios de una transición a la democracia²⁷. Para Valenzuela, los resultados de esta aceptación de la constitución tuvieron un fuerte impacto en el gobierno de modo que:

“(…) lograr la adhesión a la Constitución de 1980 se convirtió en la pieza maestra del programa político del régimen militar. Esta noción sustituyó el énfasis anterior en la meta por cierto mucho más ambiciosa de cambiar el espectro partidario y de opiniones políticas de los chilenos a través de las “modernizaciones” de la economía y la sociedad. Dichas metas habían sido anunciadas en la Declaración de Principios de la Junta de Gobierno de 1974 y en los discursos de Pinochet (especialmente en el “Discurso de Chacarillas”), y formaban parte del programa político de Jaime Guzmán (principal redactor de esos documentos) y de los Chicago Boys, quienes caían en un economicismo ingenuo al tratarse de las adhesiones políticas de la ciudadanía. Nadie cuestionó estas metas en los círculos del gobierno y de la derecha a fines de los setenta y comienzos de los ochenta, 15 años de recuperación económica y de la puesta en marcha de las reformas laborales y previsionales, pero parecían difíciles de lograr después de la profunda crisis de 1982–83 (con un descenso de un 15%

²⁷ La Constitución fue aprobada por un 67,04% de los votos a favor y un 30,19% en contra. 2,77 % de votos nulos y un 1,33 % de votos en blanco. De acuerdo al Decreto de Ley. N° 3.465 en su artículo 20, los votos escrutados como blancos, pasarían al conteo de votos para la opción SI.

del PGB) y del comienzo a partir del 11 de mayo de 1983 de la larga serie de manifestaciones o “protestas” en contra del régimen. (1997)²⁸

La constitución incorporaba el pensamiento político autoritario de manera sistematizada y estratégicamente coordinada, de modo que pudiese asegurarse su duración; FF.AA que garantizarían la Institucionalidad de la nación y que se presentarían con un rango superior ante el poder civil. Además, surge aquí la pretensión de la *Democracia Protegida*, marcadas por la doctrina ideológica del régimen que del modo que fuese quería impedir las formaciones comunistas-marxistas. Entre otras imposiciones, se destacan el establecimiento del mandato presidencial fuerte, la estructura del poder legislativo bicameral, un Estado subsidiario acorde con el nuevo modelo económico, que se acoplaba con la protección al derecho de propiedad, libertad económica y de afiliación²⁹. En ella también se establece que el período calificado como transición a la democracia comenzará a regir desde el 11 de marzo de 1989.

En el ámbito económico, Chile se enfrentó a nuevas visiones de economía y progreso, planteadas por un sistema, que hasta entonces, estaba siendo implementado en la mayoría de los países y que significaba que el país pasaba de una *economía hacia dentro* a una *economía hacia afuera*. El desarrollo de diversas medidas económicas, a lo largo del período dictatorial, apuntaban directamente la reestructuración de la economía chilena, que pasaba del estatismo al neoliberalismo. Desde entonces, y hasta nuestros días, el Estado deja de cumplir un rol benefactor para dar paso al de subsidiario, en el cual la mayor inversión está en manos de empresas privadas, y el Estado chileno solo se hace cargo de velar por estándares mínimos de educación y salud, principalmente.

²⁸ VALENZUELA, Op. Cit. p. 70

²⁹ ISLA MONSALVE, Pablo. 2012. **Orden y patria es nuestro lema: construcción de alteridad en la gramática del legalismo y del enemigo interno en Chile.** p. 349. Recuperado 14 de julio de 2014. En [<https://openaccess.leidenuniv.nl/bitstream/handle/1887/19982/05.pdf?sequence=11>].

La implantación del sistema neoliberal en la economía chilena, se llevó a cabo durante toda la dictadura militar en distintos períodos de tiempo. Principalmente, se establecieron medidas en las que el Estado disminuía los controles en el sector público, de modo que se lograra operatividad en su funcionamiento, este no produciría bienes, sino que su responsabilidad se basaría en mantener la macroeconomía y su entorno equilibradamente por medio de reglas³⁰. Entre estas medidas encontramos el fin de la gratuidad de la educación, aparece el sistema privado de Universidades, se crean las administradoras de fondos de pensiones (AFP), se rebaja la participación estatal en prestaciones de salud promoviendo espacios para la creación de ISAPRES y en el plano laboral, la reforma llevó a la flexibilización y reducción de derechos sindicales, restringiéndose así el derecho a huelga y eliminación de sindicatos interempresas.

Para Meller, la implementación de este nuevo modelo requería de los siguientes elementos desarrollados a lo largo del período militar al mando del país:

*a) Eliminación del Área de Propiedad Social y restitución a sus antiguos dueños de aquellas empresas y tierras expropiadas con procedimientos irregulares por parte del gobierno de la Unidad Popular; esto es lo que podría denominarse proceso de reprivatización b) Reducción del gasto público y eliminación del déficit fiscal c) Aumento de la eficiencia de las empresas públicas. Estos tres procesos se efectúan en la década del 70 d) Tras el colapso financiero y productivo de 1982, resulta necesario un segundo proceso de reprivatización e) Privatización de las empresas públicas tradicionales creadas por la CORFO f) Reformas tributarias g) Presiones para el aumento del ahorro público.*³¹

Ante este panorama, debían aplicarse también medidas que permitieran la flexibilización del mercado laboral, de manera que se pudiese lograr la competitividad internacional de la economía, estrategia que sirvió para el

³⁰ MELLER, Patricio. 1998. **Un Siglo de Economía Política Chilena (1890-1990)**. Editorial Andrés Bello, Santiago. p. 184-186

³¹ Ibíd. p. 184

debilitamiento de los sindicatos de trabajadores del país. También, se apunta a la pretensión del sector privado, sean estas empresas o entes individuales, para la inversión, dando un salto a la privatización de bienes y servicios³².

Las medidas neo liberalistas tuvieron un gran costo social para la población, debido a que en un breve período de tiempo tuvo un gran aumento el desempleo, el salario mínimo bajó, y la privatización de los fondos de pensiones desató un problema de proporciones mayores que repercute hasta nuestros días. Silva señala en relación a lo anterior que:

“El desempleo se incrementó a partir del año 1973 en 4,4% en 19.9% para 1976, y en 30.4% para el año 1983, aunque las reformas de Pinochet atrajeron la inversión extranjera masiva, muy poco de ese dinero fue invertido en la producción. El precio de las exportaciones bajó y los salarios fueron reducidos. La distribución de ingresos llegó a ser más regresiva, y la pobreza relativa y real subió. La falta de vivienda y la desnutrición, que habían sido reducidas debajo [bajo el gobierno] de Allende, llegaron a ser más extensas (...) Muchas pequeñas empresas quebraban, incluyendo industrias nuevamente privatizadas(...)” (2004)³³

Las repercusiones de este nuevo modelo económico, se observan hasta nuestros días, vivimos en una sociedad donde el rico se hace cada más rico, y, en cambio, el pobre, cada vez más pobre. Ante esto, Lechner plantea lo siguiente:

“La ‘modernización’ neoliberal reduce el Estado a una función: adaptar todas las relaciones sociales a la economía de mercado. La famosa subsidiariedad del Estado respecto al mercado implica no solamente una reducción del tamaño y de las actividades del aparato estatal. Implica

³² *Ibíd.* p. 185

³³ SILVA, David. **Propuesta de un modelo de captación de impuestos del sector del comercio informal.** Capítulo IV. Antecedentes de Economía en Chile y su actual desempeño. Recuperado 13 de julio de 2014. En [http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/laex/silva_c_da/capitulo4.pdf] Consultado 13 de julio de 2014

ante todo una renuncia al principio de responsabilidad social. Cada individuo es el forjador de su destino: a lo más, surge una defensa colectiva de intereses particulares” (1983)³⁴

Luego de los ocho años de *gobierno* decretado en la constitución aprobada por la ciudadanía, la realización del Plebiscito en 1988 marcó un hito. La propaganda que ambos bandos políticos utilizaron y un sinnúmero de manifestaciones sociales anteriores a este, decretaron el final del régimen dictatorial más largo de la historia de Chile. Durante los años 1983 a 1986 las movilizaciones se acrecentaron, luego de la aparición de la crisis económica de 1982, sintiéndose en la población los efectos del nuevo modelo económico. Ante esta ola de protestas masivas, el régimen continuó su legado represivo, sin embargo, el complejo escenario internacional en que se encontraba debido a las constantes denuncias de abuso, tortura, desapariciones y muertes, lentamente fueron bajando en el nivel de los abusos.

Las campañas mediáticas realizadas por ambos bandos, se veían cada vez más fuertes, en cuanto al mensaje que querían brindar a la población, de modo que cada día de transmisiones significaba un *jugarse la vida*. En relación a esto, García señala:

“Las campañas del Sí y del No se construyeron en gran medida influidas por esta memoria y el miedo que existía en la sociedad. El gobierno de Pinochet los usó para acrecentar los temores sobre el caos, desorden e inestabilidad que traería el retorno a la democracia. La oposición, en cambio, los usó para concluir que debía actuar de la forma más alejada posible de lo que había sido su comportamiento confrontacional durante la Unidad Popular y la dictadura, dando una imagen de unidad, consenso y orden que despertara en la sociedad la confianza de que el

³⁴ LECHNER, NORBERT. 1983. *La lucha por el orden en Chile*. Material de discusión N° 39. FLACSO Santiago. pp. 20-21

triunfo del NO en el plebiscito y el retorno pacífico a la democracia eran posibles” (2006)³⁵

Aunque al régimen le costó asumir los resultados del plebiscito, finalmente fueron entregados a la población, los cuales favorecían al “NO”, siendo Pinochet derrotado y, desde ya enterado que debía dejar su cargo en marzo de 1990. Las cifras son las siguientes: 54,70% para el NO y 43,00% para el SI, Nulos 1,30 y blancos 0.90.³⁶

En diciembre del año 1989 se llevó a cabo una nueva elección presidencial, entre candidatos de la Concertación de partidos por la democracia, Patricio Alwyn, de RN y UDI, Hernán Büchi; y un independiente de tendencia derechista, Francisco Javier Errázuriz. El resultado dio como ganador al representante de la Concertación con un 54,3% de los votos, frente a un 29% de Büchi y un 14% de Errázuriz.

Termina entonces, el 11 de marzo de 1990 el régimen militar que hasta el día de hoy ha mantenido una huella imborrable en varias generaciones de chilenos, que directa o indirectamente se vieron involucradas en las violaciones a los derechos humanos, y que también, han sufrido de la herencia dictatorial por medio de los amarres de la Constitución de 1980 con leyes como el binominal, la Ley Orgánica Constitucional de educación (derogada recién en el año 2006), el sistema económico neoliberal, la privatización y el alto costo de la vida, entre otros.

³⁵ GARCÍA GONZÁLEZ, Carolina. 2006. “El peso de la memoria en los inicios de la transición a la democracia en Chile (1987-1988)”, Historia, Nº 39. p. 435.

³⁶ CABALLO, Ascanio; SALAZAR, Manuel y SEPÚLVEDA, Oscar. 1998. *La historia oculta del régimen militar*. Editorial Grijalbo Mondadori, Santiago de Chile. p. 795.

1.2.3. Un nuevo panorama a partir del año 1973: La privación de libertades individuales y colectivas.

La instauración de una Dictadura en nuestro país, trajo consigo privación de las libertades de los ciudadanos; ya que durante este período se realizaron prácticas basadas en la privación de la libre circulación, la libertad de reunión, en la violencia física y psicológica, en la persecución, en el control riguroso y anulador a la población, a las artes y a los medios de comunicación. La concepción de los partidarios del régimen se basaba en que cada individuo que mostrara expresiones diferentes a los valores conservadores y restrictivos planteados por el Gobierno de Facto, resultaba ser un potencial o real enemigo para la institucionalidad y para la Patria. De esta manera, se creía que la mejor forma de controlar todo acto, era mediante el mecanismo directo de la represión sustentado en su ideología, dando pie a diversas atrocidades desarrolladas durante esta etapa de nuestra historia.

Las libertades individuales y colectivas se vieron afectadas desde diferentes puntos de vista, hablamos, por ejemplo, de libertad de expresión, libertad de opinión, de reunión y circulación, entre otros. Isla Monsalve señala al respecto lo siguiente:

“Las consecuencias de estas medidas en el plano de los derechos individuales y la subjetividad fueron diversas, lo que significó no sólo a los opositores sino también a la población en general, sopesar en lo cotidiano las restricciones del nuevo periodo impuestas por la lógica de la seguridad. La sociabilidad se contrajo al ámbito privado, por lo que la vida social y pública estuvo fuera de las calles, reduciendo considerablemente la vida cultural y los espacios de ocio. La prohibición de la vida nocturna a consecuencia de la lógica del control de la población fue instalando una percepción de ‘miedo a la noche’, que en lo sucesivo se reforzó con otros

dispositivos de control, como la detención por sospecha y los allanamientos nocturnos, de modo que las estrategias para sortear estas limitaciones fueron construyendo espacios de diversión urbana vespertina en un periodo de vigilancia y represión” (2012) ³⁷

Además, un punto crítico dentro del régimen fue la violación a los Derechos Humanos, debido a la constante represión, tortura, desaparición, muerte y exilio de los individuos contrarios a la dictadura implantada en 1973. Desde el primer minuto iniciado el ataque golpista al Gobierno de Salvador Allende, las fuerzas armadas comenzaron con la persecución y detenciones a los partidarios de gobierno, además del control y eliminación de medios de comunicación, entre otras medidas represivas nombradas anteriormente. Las acciones represivas se instalaron también con arrestos masivos, allanamientos en poblaciones, principalmente aquellas que tenían tendencia de izquierda y que podían significar un foco de resistencia, fábricas tomadas por sus trabajadores, universidades, específicamente, ciertas facultades tomadas como problemáticas por su cercanía a la izquierda, diversos servicios públicos, entre otros.

Luego de ser detenidos, los ciudadanos chilenos, en su mayoría, fueron sometidos a diversas torturas que con el pasar del tiempo se fueron perfeccionando, siendo Chile un país que aplicaba y enseñaba a torturar. Los prisioneros, eran controlados por médicos, psicólogos y distintos profesionales de la salud, antes, durante y después de cada *sesión de tortura*, las que eran llevadas a cabo por funcionarios pertenecientes a los distintos aparatos represores del Estado.

En su libro, “La Represión Política en Chile: Los Hechos”, María Eugenia Rojas plantea que existían tres objetivos principales que orientaban estas prácticas por parte de los torturadores del Estado:

³⁷ ISLA MONSALVE, Op. Cit. p. 291.

“Por una parte, conseguir rápidamente información con el objeto de efectuar otras detenciones y desbaratar presuntas actividades subversivas de los partidos políticos, los partidos de izquierda. Segundo, quebrar la resistencia del prisionero, anulándolo en su condición de cuadro político e inutilizándolo para el ulterior desarrollo de tareas partidarias o de oposición. Por último, castigar como venganza por la afiliación ideológica o partidaria del detenido.” (1988)³⁸

En relación al perfeccionamiento de los métodos de tortura, plantea esta autora también que de acuerdo a lo señalado por las víctimas, miembros de los aparatos represores mostraban signos de preparación y perfección en la forma de la aplicación de estos métodos, señala por tanto que:

“Algunos de sus integrantes dieron muestras de haber sido entrenados en la aplicación de la tortura, seguramente en la Escuela de las Américas, USARSA, situada en la zona del canal de Panamá o en otros lugares, o bien con personas de Brasil o Uruguay, países regidos también por entonces por brutales dictaduras militares.”³⁹

Cabe destacar, la importancia que tiene la tortura en el objeto de este trabajo, pues en la obra tratada, **La Muerte y la Doncella**, la protagonista es víctima de estos vejámenes a los Derechos Humanos, que dejaron una huella imborrable en la memoria de los detenidos, pues el trauma de quienes sobrevivieron a esto se ha mantenido con el pasar de los años y, ha quedado como testimonio de las brutalidades que fueron capaces de cometer uniformados y civiles en nombre del Gobierno de Chile. Es por esto, que considero de gran relevancia destacar los métodos más utilizados y ser nombrados uno a uno.

³⁸ ROJAS, María Eugenia. “**La Represión Política en Chile: Los Hechos**”, Editorial IEPALA, Santiago, Chile, 1988. Recuperado 10 de julio de 2014. En [\[http://www.derechos.org/nizkor/chile/libros/represion/2a.html#\]](http://www.derechos.org/nizkor/chile/libros/represion/2a.html#)

³⁹ *Ibíd.* Recuperado 10 de julio de 2014

La Comisión Interamericana de Derechos Humanos, por medio de gran cantidad de denuncias, determinó los métodos más frecuentes de tortura llevadas a cabo en nuestro país y que serán nombradas a continuación: *aplicación de electricidad; aplicación de electricidad en heridas; violación y ultrajes sexuales; obligación de presenciar o desarrollar actividades sexuales; obligación de presenciar torturas; encapuchamiento e incomunicación prolongada en tal estado; permanencia en pie por tiempo indeterminado; permanencia en silla, amarrado o engrillado por tiempo indeterminado; ingestión de excrementos e inmundicias; arrojamiento de excrementos e inmundicias sobre el detenido; apedreamientos; apaleos; golpes con laque y con objetos contundentes; tajeamiento de miembros; fracturas; colgamiento de brazos y piernas; pau de arara; embolsamiento de rostro provocando asfixia; golpes continuados de pies y puños; arrancamiento de uñas, ceja, pelo y otras partes del cuerpo; flagelamientos; hundimiento de cabeza en agua y suciedades; privaciones de agua y alimentos; arrastramiento por el suelo atado del cuello o miembros; volcamiento por escaleras o pendientes con ojos vendados; simulacro de fusilamiento; introducción de ácidos y materiales corrosivos; quemaduras de cigarrillos; cortes en las venas y otras partes del cuerpo; heridas de bala; pinchamiento con alfileres u objetos punzantes, exposición en lugares con insectos o gérmenes infecto-contagiosos; exposición a temperaturas muy elevadas o muy bajas; exposición a rayos ultravioleta o infrarrojos; presión con cuchillos u objetos punzantes o contundentes; aplicación de pentotal o drogas tendentes a causar pérdida de voluntad.*⁴⁰ La utilización de estos métodos de violencia física, siempre iba acompañada de gran cantidad de amenazas, palabras groseras y morbosas, risas y burlas por parte de los torturadores.

En la mayoría de los casos, los detenidos eran puestos a disposición de los Tribunales de justicia Militares, para luego pasar a centros de detención en los

⁴⁰ C.I.D.H. Tercer Informe sobre la situación de los Derechos Humanos en Chile, 6.º periodo de sesiones, año 1976. En ROJAS, María Eugenia. **La Represión Política en Chile: Los Hechos**”, Editorial IEPALA, Santiago, Chile, 1988. Recuperado 11 de julio de 2014. En [<http://www.derechos.org/nizkor/chile/libros/represion/2a.html#>]

cuales gran parte del tiempo se encontraban incomunicados, supuestamente, a la espera de ser procesados. Algunos logran quedar en libertad cuando no se reconoce que están en situación de detenidos. Además de la tortura física, los prisioneros eran sometidos, principalmente, cuando se hace el cambio de DINA a CNI, a formas represivas que no mostraba daños en el cuerpo, quiere decir esto que eran sometidos a largas sesiones de presión y tortura psicológica. Rojas señala los siguientes métodos: a) *Visitas a los domicilios, amedrentamientos, b) detenciones por breve tiempo, c) seguimientos, amedrentamientos, hostigamientos, llamadas telefónicas, averiguaciones entre los vecinos, d) detenciones por varios días en lugares secretos, manteniendo a los afectados en régimen de incomunicación y con los ojos vendados, e) algunos de los liberados refieren que son conminados mediante amenazas a mantener silencio para que no inicien acciones legales; en ocasiones se les obliga a entrar a colaborar con los servicios de seguridad, f) firma de documentos culpatorios, firma de declaración de no haber sufrido apremios durante su estancia, y comienza a utilizarse regularmente la confesión ante cámaras de televisión, g) aplicación de torturas físicas y psicológicas como sistema habitual de trato a los detenidos (1988)*⁴¹.

En cuanto a la tortura, el Informe de la Comisión Valech, localizó 1.132 lugares que eran utilizados como centros de detención y tortura en todo el país, e identificó 802 recintos en los cuales se registraba mayor cantidad de detenidos o bien, por más tiempo⁴². Además, señaló que existían 27.255 casos calificados por la comisión como prisión política y tortura.

En muchos casos de torturados o detenidos políticos, luego de ser liberados, buscaron refugio en las diferentes organizaciones no gubernamentales y embajadas que pudiesen ayudarlos o mantenerlos *a salvo*, de modo que gran parte de ellos decidieron irse al exilio con la ayuda de representantes de diversos

⁴¹ *Ibíd.* Recuperado 11 de julio de 2014

⁴² **Informe de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura.** Recuperado 10 de julio de 2014. En [http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:CQEXTHO9dpcJ:www.derechoshumanos.net/paises/America/derechos-humanos-Chile/informes-comisiones/comision-nacional-prision-politica-y-tortura.htm+&cd=1&hl=es-419&ct=clnk&gl=cl]

países presentes en Chile, otros en cambio, fueron obligados a irse del país, expulsados de su tierra por motivos netamente políticos. Es complejo evaluar en cifras la cantidad de exiliados producto del régimen militar, Rebolledo señala en su obra *Memorias del Desarraigo*, que entre los años '73 y '76 contabilizando salvoconductos otorgados a asilados en embajadas, 7.500 que implicarían, en conjunto con sus familias, unas 10.000 personas, sumados a unos 600 detenidos expulsados del país o con condición de libertad con el propósito que abandonen este, unos 800 condenados a la pena de extrañamiento, por medio del Decreto Supremo 504, y 54 sancionados por tribunales militares a esta misma pena, suman aproximadamente, un total de 20.000 exiliados⁴³ en tan solo tres años, lo que implica que con el pasar de los años esta cifra aumentaría considerablemente.

En relación a la censura de los medios de comunicación y cultural establecida por régimen militar, esta se plantea como un medio de control, con la finalidad de establecer y unificar mensajes que la población puede o no recibir. La aplicación de la censura comenzó el mismo día del ataque militar a la Moneda. Al mismo tiempo que se producía el bombardeo al Palacio Presidencial, se acallaban las radios nacionales, siendo la Radio Magallanes la última en ser silenciada, pues se le atacó también con fuego, sin embargo, fue posterior al último mensaje que transmitiría Salvador Allende a la ciudadanía, siendo la única radio a nivel nacional que logró transmitirlo.

Se les prohibió a diversos medios de comunicación el que transmitieran información, a los cuales se les realizó un estricto control para que volvieran a transmitir, y en el caso contrario, simplemente fueron censurados, debido a que lo que podía informarse era aquello que para la Junta era "oficial". La clausura y prohibición en los medios de comunicación significó una profunda desinformación en la ciudadanía, permitiendo así la continuación sin medidas de los atropellos a los derechos humanos.

⁴³ REBOLLEDO, Loreto. 2006. **Memorias del desarraigo. Testimonios de exilio y retorno de hombres y mujeres de Chile**. Editorial Catalonia, Santiago. pp. 29-30.

Este período de censura y desinformación se debía a que en el país existían temas y enfoques prohibidos por el régimen dictatorial, que se preocuparon, durante la mayor parte del período de dictadura, de controlar y eliminar aquello que no fuera estrictamente aprobado como oficial.

“En el nuevo régimen autoritario los medios de comunicación solamente pueden recoger el monólogo que brota del Estado y que se ofrece a los chilenos como proyecto nacional indiscutible e inmodificable. Las funciones de los medios oficialistas es explicar la racionalidad técnica de las medidas, lógica que las haría incontrovertibles, y mantener viva la memoria traumática del pasado, para en función de ella intentar legitimar el nuevo orden. Expresan pues el punto de consenso hacia el cual convergen las diferentes tendencias que apoyan al régimen. Los medios no oficialistas tratan de ofrecer una crítica, buscando las trampas presuntas en la lógica ofrecida o deslegitimando las medidas del régimen sobre la base de los criterios prevalecientes en el pasado” (1983)⁴⁴

Contrariamente a lo que sucedió con la mayoría de los medios de comunicación, existieron algunos que jamás dejaron de informar, a pesar de las amenazas constantes y del miedo circundante. Entre ellos destacan las revistas *Análisis*, *Apsi*, *Cauce* y *Fortín Mapocho*. Para la periodista Oriana Miranda, a pesar de arriesgar sus vidas, sorteando todas las dificultades, los periodistas de estas y otras revistas, optaron por informar clandestinamente todo lo que estaba ausente en la televisión. De esta manera, Miranda plantea en relación a los periodistas lo siguiente:

“... Los periodistas de medios no autorizados fueron los encargados de desmentir los montajes armados por la dictadura con la complicidad de la

⁴⁴MUNIZAGA, GISELLE. 1983. *El discurso público de Pinochet [Un análisis semiológico]* (1973-1976). Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO), Buenos Aires. p. 13

prensa oficial y admiten, con orgullo, que no hubo violación a los derechos humanos que no hayan puesto en conocimiento del público.” (2013)⁴⁵

Cuando hablamos de dictaduras, y esta no es la excepción, el común denominador que podemos encontrar radica en el dictamen condenatorio que le realizan a la cultura, de manera que se opaca, manipula, deslegitima y se obstruye por plantearse ante el régimen como un modelo subversivo y delictual, a los ojos de las autoridades.

El gobierno de facto se vio en la necesidad de establecer políticas represoras a las manifestaciones culturales, debido a la idea dominante de que todo individuo podía considerarse un peligro, o potencial peligro, para el nuevo modelo autoritario. De esta manera, se intervinieron diversas instituciones que estaban estrechamente ligadas a la difusión cultural, tales como: escuelas, universidades y medios de comunicación.

La censura cultural implicó la modificación de la sociedad de la época, pues se mostraba como una forma de represión que imposibilitaba el libre pensamiento, el libre acceso a información, el libre acceso a bibliografías con características disidentes, de modo que la industria cultural chilena se vio disminuida al mínimo en comparación a años anteriores en que esta era de importancia y relevancia para la población y para la sociedad en general, pues contaban con valor artístico.

Las manifestaciones artísticas, sufrieron un constante amedrentamiento y prohibición que dieron pie al concepto de “apagón cultural”, que tiene sus raíces en el mismo Ministerio de Educación de la época, por parte del Contralmirante Arturo Troncoso a cargo de esa cartera ministerial, quien cataloga como “apagón intelectual”⁴⁶ al nivel bajo de calificación que obtuvieron los postulantes a las

⁴⁵ MIRANDA, Oriana. 2013. **Los periodistas que lucharon contra la dictadura**, en Radio U de Chile. 5 de septiembre 2013. Recuperado 13 de mayo de 2014. En [<http://radio.uchile.cl/2013/09/05/los-periodistas-que-lucharon-contra-la-dictadura>]

⁴⁶ LA TERCERA DE LA HORA. 1977. “**Apagón intelectual**”, Santiago de Chile, 19 de febrero de 1977, p. 3.

FF.AA a comienzos de 1977, en La Tercera de la hora. Es así como se concibe que la educación estaba en crisis, pero que esa crisis trascendía desde períodos anteriores al régimen, principalmente durante el gobierno de la Unidad Popular, pues en palabras del Contralmirante, los estudiantes se dedicaban más a los conflictos políticos que a estudiar.

La prensa partidaria al régimen no se mantuvo al margen, y El Mercurio⁴⁷ hablaba de un apagón que se produjo por el caos que existió durante años anteriores, implícitamente hablando del gobierno de Salvador Allende, además se plantea el encarecimiento de aquello relacionado con la cultura y con la educación, pues la vida moderna no podía mantener tiempos para la lectura y los antiguos hábitos familiares. El apagón cultural significó también una gran cantidad de escritores, artistas e intelectuales de todas las áreas que fueron acallados con fuertes medidas represoras y, también un gran número de ellos, exiliados del país. En relación a lo anterior Fabio Salas señala que durante la época de los años '80 *“El lenguaje perdió la capacidad de transmitir los hechos culturales para adquirir otro rango mucho más sofisticado y aterrador: el de anulador de la realidad”* (1990)⁴⁸. Esta fue una de las estrategias para controlar la situación y mantener en calma a la población, vista como una simple masa de sujetos que absorben lo que se les entrega, al acallarse las voces culturales de las naciones, se reemplazan por modas absurdas y pasajeras que importan desde el extranjero.

En el caso específico de nuestro país, la importación de modas, literatura, cine, artistas gráficos, música, entre otros, fueron fundamentales al momento de realizarse el silenciamiento cultural nacional, debido a que de esta manera se intentaba mantener al margen la producción cultural en el país, pues las referencias internacionales hacían eco en la población, dominada por el miedo y el terrorismo de Estado planteado por la dictadura, siendo la forma aceptada por la

⁴⁷ EL MERCURIO. 1977. *“Apagón cultural. Opinan los jóvenes”*. Revista del Domingo, Santiago de Chile, 12 de junio de 1977, pp. 14-15.

⁴⁸ Salas, F. 1990. *Los Jóvenes en Chile Hoy*. Generación compiladores, Santiago. Recuperado 12 de julio de 2014. En [<http://biblioteca.uahurtado.cl/UJAH/Reduc/pdf/pdf/5980.pdf>]

sociedad para liberarse de las ataduras culturales que pudieran implicarlos en algún, mal llamado, delito. Fue esta una estrategia efectiva, hasta que las artes nacionales lograron replantearse y comenzaron a buscar mecanismos, por medio del lenguaje, para lograr transmitir cultura al pueblo que no pudiera ser censurada.

A pesar de toda la fiscalización existente, con el pasar de los años, se abrieron iniciativas culturales que funcionaron durante este período a los pies de la clandestinidad, intentando por medio de variadas estrategias mostrar la realidad país. La creación de diarios, revistas, lugares de encuentro, grupos teatrales y musicales, entre otros, permitieron el desarrollo de una nueva propuesta en que se incluían músicos, actores, periodistas y literatos, y que por medio de la búsqueda de lenguajes y espacios nuevos que les permitieran manifestar su descontento y repudio, lograron establecerse ante el sistema gubernamental que censuraba todo tipo de expresión cultural disidente, o que fuera en contra de los principios planteados por el régimen militar, que apuntaba directamente a valores conservadores.

Capítulo II

La dictadura militar bajo la mirada del teatro chileno.

IFIGENIA: ... ¡Debiste haber sido más duro... implacable... haber aplastado a toda la resistencia de una vez...!

VITALICIO: Pero, mi amor. ¡Si ya no quedaba nadie a quien balear! ¡Teníamos un boquete de este vuelo en la pared!

IFIGENIA: ¿Y los guerrilleros? ¿Ah? ¿Qué me dices de los guerrilleros?

Lindo país esquina con vista al mar.
Episodio *Contigo en la distancia* Ictus, Marco Antonio de la Parra, Darío Osses, Jorge Gajardo

El presente capítulo, tiene como finalidad establecer parámetros que nos sirvan referentes teóricos para abordar el teatro chileno en el contexto de la dictadura militar, que duró 17 años. El escena teatral nacional se vio intervenida y censurada al punto de cumplir una función netamente de espectáculo, por tanto se vio en la necesidad de rearticularse tras el silenciamiento impuesto y autoimpuesto en los primeros años del régimen, logró superar las barreras que este nuevo escenario político social le presentaba para reformarse y ser un teatro crítico, contestario y de resistencia.

2.1 Transformación del teatro en diecisiete años: función crítica y mensajes del teatro en dictadura.

Bajo el contexto de la dictadura militar chilena, la escena teatral se enfrentó a un cambio abrupto; la implementación de la censura a las artes nacionales, entre ellas el teatro, tuvo repercusiones directas debido a su función de expresión cultural que se apegaba a la realidad, pues pretendía la búsqueda de la representatividad de la vida nacional, siendo entonces uno de los focos principales para generar el desmantelamiento de la izquierda chilena y de las políticas culturales generadas en los gobiernos anteriores⁴⁹.

Los medios de comunicación, controlados por el Estado, fueron un eje primordial para la intervención cultural que se estaba realizando. El teatro, tan importante durante los años anteriores al régimen, se vio enfrentado a un nuevo contexto político y, principalmente, ideológico. Logró ser una de las artes sobrevivientes, pero también una de las más controladas.

⁴⁹ Hablamos de diversas garantías tributarias que se les fueron otorgados por gobiernos anteriores a las Compañías teatrales que manifestaran interés en promover la cultura.

La represión de los aparatos del Estado cayó sobre quienes trabajaban en todos los ámbitos de la cultura teatral, siendo las principales armas contra ellos su confluencia con las ideologías políticas de la izquierda, de modo que se valieron de esto para realizar detenciones, torturas, asesinatos y exilios a quienes estaban vinculados a la escena teatral. Los teatros universitarios, fueron reestructurados completamente, y en relación a esto, Hurtado señala que:

“Los teatros universitarios se ven fuertemente afectados al iniciarse un proceso de “contra reforma” al intervenir militarmente estas casas de estudio en todo el país, centralizándose fuertemente las decisiones. El único que mantiene cierta continuidad de sus miembros es el de la Universidad Católica, ya que perdura un núcleo de directores y actores encabezados por el director teatral Eugenio Dittborn, quien ejerce la dirección del teatro desde 1954”. (1982)⁵⁰

El discurso teatral del período de dictadura presenta cambios a lo largo de los diecisiete años en que este se desarrolla, de modo que se genera gran variedad de temáticas y formas de expresión en que estas se plantean. Hablamos por tanto de discursos marcados por la ideología y, además, por los destinatarios de estos. En relación a lo anterior, Villegas plantea que:

“El discurso teatral chileno del período de 1973 a 1990 constituye un macrosistema teatral constituido por una variedad de discursos teatrales, dentro de los sectores culturalmente hegemónicos y marginales, marcados por la experiencia de un gobierno autoritario, con restricciones ideológicas y presiones tanto directas como indirectas”. (1997)⁵¹

⁵⁰ HURTADO, María de la Luz et al. 1982. **Teatro chileno de la crisis institucional 1973-1980 (Antología Crítica)**. Minnesota Latin American Series. CENECA. p. 20.

⁵¹ VILLEGAS, Juan. 1997. **Para un modelo de historia del teatro**. Gestos. California. p. 173

Este autor, también señala que *el ejercicio del poder político sobre las producciones culturales mediatizó tanto la producción de discursos teatrales como su recepción, aunque afectó de modo diferente a los discursos dirigidos a los sectores de la marginalidad social y a los sectores de la hegemonía cultural*⁵². De esta manera, es posible establecer que el teatro en estos años se enfrentó a diversos discursos dirigidos de acuerdo con su estrechez con la política dominante, o bien, al grado de relación que tuviesen con la oposición del régimen.

El teatro chileno, durante los años que le siguen al Golpe de Estado hasta el año 1990, en que se termina el proceso dictatorial, se encuentra marcado por los acontecimientos políticos, sociales y económicos que suceden en el país. El teatro se transforma y de ser profundamente crítico y libre, vive un período de *sequía* en el cual pasa a ser un espectáculo superficial, carente de su función de crítica social, que lo había caracterizado antes del Golpe de Estado, pero que con el pasar de los años generó un movimiento teatral contestatario⁵³ que buscaba desafiar al poderío militar, con nuevas formas y herramientas para conseguirlo. Al respecto, Oscar Lepeley⁵⁴ plantea que *el Golpe Militar generó un fuerte movimiento teatral que se mostró contestatario a la Dictadura, por medio del discurso carnavalesco, enfrentándose a la autoridad con eficacia, valentía y decisión.*

Durante este período de la historia nacional, el teatro se desarma, se organiza y vuelve a los escenarios de la mano de grandes dramaturgos nacionales tales como David Benavente, Luis Rivano, Juan Radrigán, Gustavo Meza, Marco Antonio de la Parra, Sergio Vodanovic, Andrés Pérez, entre otros. Además, luego de la desarticulación de los teatros universitarios y de transformar su labor social a una de espectáculo, los teatros independientes toman gran relevancia en la

⁵² *Ibíd.* p. 173

⁵³ LEPELEY, Oscar. 1998. **Teatro y dictadura: Emergencia de un teatro chileno contestatario**. Cincinnati Romance Review. Recuperado 15 de agosto de 2014. En [<http://www.cromrev.com/volumes/1998-VOL17/07-1998-vol17-Lepeley.pdf>]

⁵⁴ *Ibíd.* p 58

escena nacional; compañías de teatro como el ALEPH (desintegrado luego de la presentación de “**Y al principio existía la vida**”), Teatro La Feria, el Taller de Investigación Teatral (TIT), ICTUS, Teatro Imagen, Teatro CENECA, Teatro Los Comediantes, Teatro La Falacia, entre otros, forman parte importante del desarrollo teatral durante los años de dictadura, pues permiten llevar a cabo las representaciones teatrales y mantener en la ciudadanía el interés por un teatro crítico y contestatario. Además, una gran variedad de teatros llamados “de barrio” permitieron continuar con el desarrollo cultural del país desde los sectores populares.

La irrupción que genera el golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973, implica una desintegración de la estructura sociocultural que tenía el país hasta la fecha, de esta manera en los escenarios chilenos se vislumbra un cambio profundo y constante durante este período oscuro. María de la Luz Hurtado habla de tres etapas en el funcionamiento del régimen⁵⁵, y que para una mayor comprensión/organización del período utilizaremos como base para presentar hechos y características de la actividad teatral de los diecisiete años en que la cultura teatral se enfrentó al discurso oficial.

Durante los primeros años del régimen (1973-1976), el teatro se encuentra silenciado, debido al constante hostigamiento en que se veían involucrados los teatristas; hablamos de la creación de las llamadas “*listas negras*”, generadas por el gobierno para evitar que profesionales que trabajan para la escena teatral fuesen contratados, de modo que en diciembre de 1973 había cerca del 90% de ellos cesantes.⁵⁶ La intervención militar en las artes escénicas nacionales, generó una profunda crisis y un retroceso de las creaciones, de modo que el

⁵⁵ HURTADO, María de la Luz et al. 1982. **Teatro chileno de la crisis institucional 1973-1980 (Antología Crítica)**. Minnesota Latin American Series. CENECA. p. 16.

⁵⁶ LAS ÚLTIMAS NOTICIAS, 27 de diciembre de 1973. En NÚÑEZ ÁLVAREZ, Javiera. 2013. **Poéticas de la Memoria en el teatro chileno: Prácticas escénicas entre 1973 y 1980**. Acta Sociológica. Número 61. p. 42. Recuperado 11 de agosto de 2014. En [\[http://www.journals.unam.mx/ojs/index.php/ras/article/download/38770/35253.\]](http://www.journals.unam.mx/ojs/index.php/ras/article/download/38770/35253)

esplendoroso teatro chileno, con gran continuidad desde la década de los cuarenta, se volcó a una perspectiva superficial y sin juicio social en los primeros años en que se desata la Dictadura.

La política del régimen estableció que las representaciones teatrales estuvieran completamente controladas, y estas estaban enmarcadas en la presentación de obras clásicas universales, españolas y francesas, siendo autores como Calderón de la Barca, Moliere y Lope de Vega los más representados. Buscaban con esto disminuir y controlar la crítica al poder que pudiese ser desafiante a la ideología imperante, además de restringir al mínimo las posibilidades una expresión libre de los ciudadanos.

Los llamados teatros de consumo pasan a formar parte importante de la escena teatral nacional, puesto que a falta de expresividad teatral denunciante, aparecen estos teatros que por medio de representaciones de comedias, obras clásicas universales e infantiles y cafés concert intentan mantener a la población “entretenida” y con solo la idea de hacer un teatro con función de espectáculo, de modo que fuera posible la categoría de representación cultural por parte del régimen para obtener beneficios y evitar la censura.

Señala Guillermo Semler⁵⁷, que hacia mediados de los '70 se trajo de Argentina el montaje musical de Don Quijote, llamado "**El hombre de la Mancha**" el cual tuvo gran éxito, de modo que a partir de esto se generó un teatro netamente comercial, casi oficialista, que ofrecía una alternativa que servía como elemento distractor "cultural y artístico". Además señala que:

“El máximo exponente de ese movimiento fue el Teatro Casino Las Vegas. Lleno de luces y de cascadas de agua; una cosa muy

⁵⁷ Actor y Director teatral, además participó del Gran Circo Teatro de Andrés Pérez y en el montaje de *La Negra Ester*. En HURTADO, María de la Luz; SEMLER Willy. 2003. **V Seminario sobre Patrimonio Cultural: Memorias en Construcción... Ponencia: Escenarios Transgresores, Diálogos con el público.** En [http://www.dibam.cl/sitio_seminario/seminario_publicaciones.htm] p. 90. Recuperado 15 de agosto de 2014.

extranjerizada, muy kisch, y donde se montaron los musicales de Broadway. Se traían elencos, directores y coreógrafos de afuera. Allí están "El violinista en el tejado", "Amor sin barreras" o "El diluvio que viene"⁵⁸.

El Teatro Casino Las Vegas “exportaba” obras y musicales desde el extranjero, de modo que los montajes teatrales que llevaban a escena no sufrían cambio alguno, sino que se llevaban a cabo tal cual como lo hacían en otros países.

Con la nueva política represora se busca conseguir la privación a la ciudadanía de medios de expresión que avalaran la disidencia y, de esta manera, lograr el silenciamiento ante los sucesos que sucedían a diario en el país. Señala, María de la Luz Hurtado al respecto que *los afectados inmediatos del nuevo orden son aquellos teatros dependientes de organizaciones político-sociales y de organismos estatales*⁵⁹. Además, plantea que el teatro aficionado poblacional, sindical y campesino, es desarticulado en conjunto con las instituciones que los respaldaban. De esta manera, los grupos nacionales de las artes escénicas se enfrentan a un complejo escenario de represión, persecución y reestructuración.

En marzo de 1974, el grupo de teatro El Aleph presentó su obra “*Y al principio existía la vida*”, que presentaba un discurso crítico a la dictadura. En esta obra se realizaba una alusión directa a Salvador Allende y a su discurso minutos antes de ser bombardeado el Palacio Presidencial, siendo el personaje principal (el capitán) el que llevaba a cabo esta referencia cercana y crítica. Las consecuencias para quienes participaron de este montaje fueron desastrosas, en primer lugar, su director, Oscar Castro, y otros miembros del grupo teatral fueron arrestados y encarcelados; Castro luego de pasar por varios centros de detención, fue enviado al exilio, y su madre detenida y asesinada. Uno de los también

⁵⁸ *Ibíd.* p.90 Recuperado 15 de agosto de 2014.

⁵⁹ HURTADO, Op. Cit. p. 19.

detenidos, fue el actor Juan MacCleod, quien sufrió las consecuencias del aparato represor siendo uno más de los detenidos desaparecidos del país.

Las autoridades de la Dictadura se preocupaban de mantener ocultas sus políticas represoras, sin embargo los actos acometidos representaban una alerta para quienes quisieran ir contra lo establecido, por tanto lo sucedido con el grupo de teatro El Aleph, se mostró como una lección ejemplificadora para todo aquel que quisiese ir en contra de la ideología impuesta. La crueldad y el terror impuestos continuó, y significó el aumento del miedo entre la población, logrando expandirse rápidamente entre el medio teatral y que tuvo como consecuencia directa la “*autocensura*” entre directores, actores y dramaturgos. Otro episodio de la política represora del Estado contra la actividad teatral, se realizó posteriormente en 1977 cuando el teatro La Feria, sufre la quema de la carpa donde se llevaban a cabo sus representaciones, luego de poner en escena una obra basada en textos de Nicanor Parra y que llevó por nombre “**Hojas de Parra**”.

Conscientes de todas estas restricciones, los dramaturgos chilenos, comienzan a trabajar desde la clandestinidad y se organizan para desarrollar nuevas creaciones, que permitieran inculcar en la población nuevamente el rol de ciudadanos con opinión y crítica, ante las situaciones que se vivían en la época, de manera que el teatro volviera a cumplir su función social y crítica. En los años que le siguen al período de mayor censura y autocensura, encontramos un teatro que comienza la búsqueda de nuevas expresiones, de modo que se vuelve más significativo, tanto para el teatro en sí, como también para la población, quienes se interesaron en la exhibición de nuevos montajes.

Ya en la segunda etapa (1976-1980), se manifiesta en la escena teatral un matiz de denuncia, pero no de los hechos abusivos del régimen, como lo son las torturas, desapariciones y muertes, sino que se apunta a la exclusión que genera el nuevo modelo económico y social que se ha establecido, las consecuencias para las clases bajas de la sociedad y, por medio de marcas textuales, los miedos

que, en varios años de violencia opresiva, inculcaron una forma de vida temerosa a la población más desprotegida, ante los aparatos represivos. Al respecto, Nuñez⁶⁰ señala que desde los teatros alternativos se genera un discurso de oposición combativo, que pone su centro en la dimensión económica que instauró el régimen, dejando de lado el estado de terror en el que se sustentaba, pero es el discurso del que se apropiará posteriormente. Además, la autora, plantea que estos teatros buscaron combatir el discurso oficial⁶¹ de manera que se pudiese exteriorizar la pretensión teatral de contraponer en escena ese discurso de orden y expulsión de lo izquierdista.

Hacia el año 1976 el teatro chileno vuelve a estar cada vez más presente en la escena nacional, poco a poco van realizando representaciones que les permite convertirse, posteriormente, en un teatro de resistencia y contestario. El aparato represivo no logró su objetivo de silenciar y anestesiar a la población con montajes que cumplieran la función de espectáculo, sin realizar proyecciones de la problemática social. Las comedias, los musicales, los montajes infantiles y la puesta en escena de clásicos universales no fueron suficientes para mantener una cultura de “autocensura” luego del despertar del teatro chileno, que volvía a escena con su función de crítica social transgresora al autoritarismo impuesto.

El teatro chileno comienza a reorganizarse, generando discursos más combativos y que, por medio del teatro alternativo (alejado de las subvenciones del Estado y de los privados que tenían relación directa con el régimen) se logra una nueva perspectiva de crítica, que vuelca la función de “*espectáculo*”, que había marcado el primer período de la Dictadura, a la función crítica, característica de este arte, y con énfasis en la situación económica del país.

La resistencia del teatro va de la mano del surgimiento de nuevas técnicas para transmitir a la ciudadanía su mensaje, basándose en un lenguaje plurisémico,

⁶⁰ NÚÑEZ ÁLVAREZ, Op. Cit. p. 46.

⁶¹ *Ibíd.* 46.

completamente impreciso, con grandes rangos de ambigüedad, marcado por el humor y la ironía, se lograba mantener el espectáculo en cartelera por un tiempo más prolongado, esquivando así la represión que obligaba a clausurar o suspender las obras teatrales. Para Piña, esta nueva búsqueda y exploración de herramientas, es una característica fundamental del teatro que surge durante este período:

“Como primer elemento caracterizador de este nuevo teatro está la intención –manifiesta o latente- de traspasar más allá de los límites que impone un teatro excesivamente realista, sobre todo aquel que hacía de la verbalidad y la lógica sus herramientas fundamentales. Sin alejarse de esa intención de revelar el mundo que los rodea, estos grupos optan por una forma teatral distinta a aquella que fue el sello de períodos anteriores, superando la pura palabra hablada”. (1992)⁶²

El surgimiento de estas nuevas técnicas se basó fundamentalmente en la necesidad de transmitir mensajes a la población en momentos en que la censura y la represión imperaban y dañaban a quienes se atrevieran a desafiar a la autoridad, por lo tanto no podemos tener una noción del surgimiento de estos nuevos lenguajes, por partes de dramaturgos y grupos de creación colectiva, como una concepción simplista de hacer teatro sin intención.

Entre los años 1983 y 1990 el teatro, avalado por un futuro plebiscito para el año 1988, radicaliza su función crítica y comienza a articularse en la postura de denuncia ante violaciones a los derechos humanos, la censura imperante y el exilio. Surge por tanto un intento de mantener viva la memoria por medio de la expresión teatral, resistiendo al *proyecto de olvido* a través de la denuncia y la resistencia. El nuevo escenario político-social, marcado por la ilusión de recuperar la democracia, estaba dando el puntapié inicial para el desarrollo de este nuevo

⁶² PIÑA, Juan Andrés. 1992. **Teatro chileno de la década del 80**. En Latin American Theatre Review, Spring 1992. p. 81.

teatro altamente contestatario, resistente y denunciante, que ya había dejado atrás gran parte del miedo al silenciamiento y la autocensura que tanto impidió el desarrollo de las artes escénicas durante este periodo.

Ya para el año 1985, la escena teatral está marcada por nuevos códigos que permiten la visión del teatro más allá de la simple palabra hablada, de modo que la utilización de un lenguaje más bien visual es básico en el nuevo teatro, que buscaban por medio de esta nueva expresión verbal, de forma críptica, brindarle significación al texto que se pondría en escena. Piña en tanto, señala al respecto que:

“Hacia 1985, una nueva marea surgió en el teatro chileno, la que tampoco consideró a los autores en los términos clásicos. Por aquellos años, diversos espectáculos exploraron las posibilidades del teatro como escenario, como lugar de acción: la iluminación, los espacios físicos, la imaginería visual, la música, la yuxtaposición de elementos escenográficos, los diversos estilos de actuación y el maquillaje, se convierten en recursos casi más válidos que la palabra”. (1998)⁶³

Las obras de esta etapa utilizaban lenguajes metaforizados marcados por la sátira, como un recurso fundamental para la creación de un ambiente teatral que permitiera dar la impresión de libertad, a pesar de la situación restringida y dominante que se vivía. El lenguaje utilizado por los dramaturgos y los grupos de creación teatral colectiva realizaban alusiones directas a los distintos estamentos autoritarios, de modo que por medio del discurso *carnavalesco*⁶⁴ exagerado, ambivalente, connotativo y propenso a la paráfrasis y simetrías, se logra crear obras que permitían a los espectadores decodificar aquellos textos que hacían referencia al terror, la represión, las desapariciones, las muertes y las torturas aplicadas en el país. Un ejemplo de lo anterior podría ser la obra, que se detallará

⁶³ PIÑA, Op. Cit. p. 228.

⁶⁴ LEPELEY, Op. Cit. p.58

más adelante, **Tres Marías y una Rosa** en la cual se muestra un mensaje profundamente crítico y directo a la situación política, social y económica en que estaba el país y sus ciudadanos, de modo que a partir de alusiones a diversas situaciones que estaban viviendo las protagonistas de esta historia este mensaje lograba ser transmitido; por ejemplo dice una de las mujeres: «*Sentí el ruido y lo primero que hice fue pescar el carné que tenía en el velador*»⁶⁵ esto porque durante las noches, se producían allanamientos (principalmente en los llamados sectores populares) y la gente debía tener su carnet de identidad para ser identificados, de lo contrario serían tomados detenidos.

Los llamados teatros de consumo, quienes cumplían el discurso oficial y la censura desde todo punto de vista, comienzan a decaer; ya las comedias, café concert y montajes infantiles, no son suficientes para mantener a la población silenciada; la ciudadanía busca la forma de volver a circular entre aquellas obras teatrales que les permitan mantener un ojo crítico a lo que acontecía durante esos años.

De esta manera, es posible localizar al teatro chileno del período dictatorial durante los '83 a '90 con un discurso crítico María de Luz Hurtado señala en relación a la función del teatro durante el período dictatorial, y lo resume en pocas palabras, que *el teatro acompañó muy cercanamente la discusión crítica, la denuncia, la expresión de una sensibilidad herida por los rotundos cambios culturales y de proyecto social que vivía el país*⁶⁶.

⁶⁵ BENAVENTE, David; Taller de Investigación Teatral (TIT). 1979. **Tres Marías y una Rosa**. Editorial LOM, Santiago. p.20

⁶⁶ HURTADO, María de la Luz. 2009. **Teatro chileno: historicidad y autorreflexión**. En Revista Nuestra América N°7, Agosto-Diciembre, pp. 158-143

2.2 Las representaciones teatrales: La resistencia cultural ante el autoritarismo militar

Los teatros universitarios habían sido desarticulados desde el inicio del periodo dictatorial, sin embargo, la producción teatral logra reorganizarse desde la clandestinidad por medio de los llamados teatros de aficionados, que Hurtado (1982)⁶⁷ señala como un teatro que viola los códigos, formas de producción y roles especializados del teatro profesional, que descubre su propia expresividad producto de la censura impuesta y autoimpuesta, encontrando un lenguaje adecuado en el símbolo, el absurdo, el grotesco. Este teatro logra desarrollarse en algunos centros de detención y lugares que lograron abrir jóvenes universitarios en algunas sedes de sus centros de estudio.

Producto de las restricciones establecidas por régimen, seleccionaban textos dramáticos clásicos que pudiesen relacionarse, de una u otra forma con la problemática social que reinaba el país, de modo que el contenido de estas debían plantear contenidos sociales, políticos y culturales que funcionaran simbólicamente como una interpretación referente a la libertad contra los excesos del autoritarismo militar. Estos grupos, intentaban ampararse ante la idea de los textos clásicos universales para llevar a cabo las representaciones, pues no podían censurarlos, debido a que se vería como una ofensa al mundo occidental por parte de la comunidad internacional⁶⁸. Ante esto, Lepeley plantea que:

“La dictadura chilena, excesivamente confiada de su poder amedrentador- nunca exigió conocer los textos teatrales antes de su estreno- y despreciando la capacidad comunicadora del arte dramático, será sorprendida por este teatro contestatario, el cual se le impondrá

⁶⁷ HURTADO, María de la Luz. **Transformaciones del teatro chileno en la década del 70. Antología crítica.** CENECA, p. 256.

⁶⁸ VILLEGAS, Juan. 2005. **Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina.** Editorial Galerna, Buenos Aires. p.208

definitivamente. Cuando el régimen toma conciencia del fenómeno será muy tarde y, pese a las amenazas de las distintas compañías, ya no será capaz de detenerlo” (1991)⁶⁹.

Los grupos de teatro se valieron de la calidad de clásicos de las obras teatrales seleccionadas para llevar a cabo los montajes; es así como se ponen en escena obras como **La vida es sueño** (1974) de Calderón de la Barca reflejando la búsqueda incansable de libertad de Segismundo con la realidad nacional de los ciudadanos perseguidos, detenidos y desaparecidos.

Los dramaturgos y los distintos grupos teatrales de creación colectiva, van desarrollando mecanismos y herramientas que les permiten desafiar públicamente a los aparatos represores y llamar la atención de los ciudadanos, por medio de representaciones que el régimen no logra detener a pesar de su amedrentamiento constante. Las creaciones colectivas fueron fundamentales para el desarrollo de nuevas temáticas que se encontraban vedadas ante el público; censura al amparo de los mismos medios de comunicación nacionales, que no hacían referencia alguna a ellos. Dramaturgos, directores y actores participan en la búsqueda de estos nuevos tópicos, escenografías y lenguajes que se asemejaran a la realidad, permitiendo la apertura a nuevas y revolucionarias formas de producción y concepción del montaje teatral.

Tres obras teatrales de la época marcaron hitos al momento de su puesta en escena (o, en el caso de la obra de Marco Antonio de la Parra, cuando iba a ser estrenada) debido a su contenido, lenguaje y expresividad, de modo que serán presentadas a modo de ejemplo de la resistencia cultural que impone el teatro chileno durante los años de dictadura para con el mensaje oficial impuesto. Las obras a destacar corresponden a **Pedro, Juan y Diego** (David Benavente e

⁶⁹ LEPELEY, Op. Cit. p.62

ICTUS), **Lo crudo, lo cocido y lo podrido** (Marco Antonio de la Parra) y **Tres Marías y una Rosa** (David Benavente y TIT).

Pedro, Juan y Diego, obra estrenada en 1976, por David Benavente e ICTUS, marca la nueva escena teatral chilena. Esta obra plantea como temática central el trabajo y la cesantía⁷⁰, en ella se reflejan las circunstancias en que laboran los obreros nacionales, denunciando además la falta de trabajo por la que atravesaba el país y por ende, los problemas económicos que esto acarrea para la población.

Su marcado tono irónico y humorístico, brinda un mensaje indirecto y encubierto a la realidad nacional y a los que trabajan para el Estado represor. En cuanto a lo anterior, Lepeley señala que *tres desempleados proceden a cuestionar la tecnocracia chilena en la escena en que examinan el plano para construir un inútil muro de piedra. Habiendo sido confeccionado por típicos tecnócratas del régimen, a los modestos trabajadores les basta una sola mirada para darse cuenta que ha sido diseñado al revés*⁷¹.

La pieza teatral apuntaba *indirectamente* a un programa de ayuda social implementado para disminuir la falta de trabajo, generando nuevos; de esta manera los obreros deben construir un muro para luego derribarlo. Marcas textuales, y un personaje en específico (*“la muda”*) incitan a los espectadores a perder el miedo, a terminar con el silenciamiento imperante y volver a tener la voz que antes caracterizaban tanto al teatro, como también a la ciudadanía.

En 1978 aparece **Lo crudo lo cocido y lo podrido**, del psiquiatra de 27 años, Marco Antonio de la Parra. Este montaje sería presentado por el Teatro de la Universidad Católica, sin embargo, el mismo día en se realizaría el estreno, las autoridades de la Universidad califican la puesta en escena como prohibida *“tanto*

⁷⁰ NÚÑEZ ÁLVAREZ, Op. Cit. p. 47.

⁷¹ LEPELEY, Op. Cit. p.39.

por su lenguaje como por la irrespetuosidad de su contenido vulgar y grosero”⁷². Esta obra mostraba en un antiguo restaurant capitalino, llamado “Los inmortales”, a los miembros de la *Garzonería Secreta* (dos garzones, el jefe y la cajera), quienes esperan la llegada de su último cliente: Don Estanislao Ossa Moya, quien fue senador y candidato presidencial en tiempos pasados. En palabras de Pradenas ⁷³ *“aquel restaurante en decadencia, antiguamente frecuentado por notables, jueces y parlamentarios. Imitando a sus antiguos clientes y evocando acontecimientos publicados en los diarios chilenos de los años treinta, los garzones se vanaglorian de su poderosa influencia”* (2006).

Durante toda la obra, desde el inicio al fin, existen gran cantidad de referencias a la decadencia de las clases políticas, alusiones a la vida militar y su método represivo para con la ciudadanía, entre las que se incluye las indirectas marcas textuales que apuntaban a la tortura y la constante supervisión; la situación de la población reprimida se muestra principalmente en la realidad de los garzones y su prohibición de salir del restaurant, además de la monótona vida en que se encuentran insertos.

La utilización del lenguaje plurisémico, lleno de analogías permite la asociación de la estructura jerárquica que tenía esta “Garzonería secreta” con el sistema organizativo de las FF.AA; estas analogías surgen a partir de elementos como la jerarquía existente entre los garzones, las actividades y conductas ocultas del resto y el control total de sus comportamientos.

Para Pérez⁷⁴ la obra *remueve en la memoria los aspectos más decadentes de la dictadura, la proyección del mal y de una forma de pensar el mundo que recorren dolorosamente el espacio de lo público y lo privado*; de esta manera

⁷² Diario El Sur, Concepción, 1 de julio de 1978. p. 2

⁷³ PRADENAS, Luis. 2006. **Teatro en Chile. Huellas y trayectorias. Siglos XVI-XX.** LOM ediciones, Santiago. p. 430.

⁷⁴ PÉREZ LABORDE, Elga. 2010. **A propósito del teatro chileno: Marco Antonio De La Parra y las metáforas de la represión/A propósito do teatro chileno de Marco Antonio De La Parra: as metáforas da repressão.** Revista Cerrados 19, número 29 p. 45

señala entonces que la dictadura militar muestra, al igual que la obra de De la Parra, la mayor decadencia de la política nacional y, además los aspectos más distintivos de esta sociedad también acabada. La autora, realiza en su trabajo titulado “*A propósito del teatro chileno: Marco Antonio De La Parra y las metáforas de la represión*” un nexo entre el antropólogo Lévi-Strauss y su obra *Mitológicas*, con el texto dramático de De la Parra, y su vinculación apunta al título, pues el antropólogo, en la obra mencionada anteriormente, plantea un estudio con el mismo nombre, en la cual señala que *la mitología es a las sociedades llamadas primitivas lo que la ideología es a las sociedades modernas*⁷⁵ siendo una representación de la sociedad chilena mostrada a través del texto de Marco Antonio de la Parra. Pérez plantea que esto se muestra cuando *en la obra se crea un mundo donde todo encaja y donde se juega, imaginaria y metafóricamente con la realidad nacional y latinoamericana. Lo que queda en claro en este sistema universal propugnado por la Garzonería Secreta es el rechazo a toda individualidad que figure*⁷⁶ siendo entonces, una muestra representativa de nuestra realidad en años de dictadura. Finalmente, a modo de síntesis establece que en **Lo crudo, lo cocido y lo podrido**:

“Marco Antonio de la Parra, como Lévi-Strauss, toma algunos hechos notorios de nuestra sociedad, los analiza, separa el elemento ritual que hay en ellos y trata de descubrir la ley de comportamiento que está implícita en esos actos. Juega con ese elemento ritual, le da formas anómalas, lo caricaturiza, lo toma como base para estimular la fantasía y construye una obra que tiene mucho de absurdo pero también mucho de la realidad. Desenmascara las actitudes que han adquirido carácter ritual. Critica los políticos que se dicen defensores de las buenas

⁷⁵ Ibíd. p.54.

⁷⁶ Ibíd. p.54.

costumbres pero que actúan en forma inmoral. Focos todos que mantienen su vigencia en una parte importante del mundo.” (2010)⁷⁷

Al año siguiente de **Lo crudo, lo cocido y lo podrido**, en 1979, aparece en escena la creación colectiva de David Benavente y del Taller de Investigación Teatral (TIT) **Tres Marías y una Rosa**; obra que se basa en la historia de cuatro mujeres pertenecientes a un taller de arpillera, las cuales tenían maridos cesantes y maltratadores (características que se utilizaban como condiciones básicas para formar parte este). Estas cuatro mujeres son el pilar que sostiene económicamente a la familia, por medio de arte intentan mostrar la realidad propia e, implícitamente la del país.

Esta obra se presenta como un exponente con nuevas características que marcarán la historia del teatro chileno; su mensaje que implica la decodificación de un discurso teatral silenciado y que por medio del lenguaje expresan situaciones críticas de la sociedad de la época que se vuelven poco a poco cada vez más profundos, significativos y de tendencia disidente; para Zaliasnik⁷⁸, el montaje fue exitoso en su época, pues logra instalar discursivamente tanto significantes como significados que lograban poner en duda el discurso, y por ende el mensaje, oficial de las autoridades por medio de recursos como metáforas, elipsis, entre otros, de manera que tenía una voluntad clara de incidir en el entorno. Zaliasnik, también establece un motivo central a este nuevo escenario planteado por la puesta en escena de esta obra:

“Los teatristas de la época en que nació “Tres Marías y una Rosa” debieron utilizar distintas estrategias discursivas y “performativas” para sortear/hablar de lo prohibido, comunicar y provocar o intentar incitar cambios en sus respectivos “escenarios” nacionales. Para esto, en el

⁷⁷ PÉREZ LABORDE, Op. Cit. p 13.

⁷⁸ ZALIASNIK, Yael. 2010. ¿RE/POSICIÓN? DE "TRES MARÍAS Y UNA ROSA": TRES DÉCADAS PARA A/BORDAR LA RESISTENCIA. Revista chilena de literatura, número 77. Recuperado 24 septiembre de 2014. En http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22952010000200010&lng=es&tlng=es.10.4067/S0718-22952010000200010.

caso de “Tres Marías y una Rosa”. El motivo de las arpilleras es fundamental. A través de éstas no solo se “habla” de temas como la cesantía, el cierre de fábricas, los allanamientos, las detenciones, la pobreza, las formas de organización que comenzaban a surgir, entre otros, sino que además se “performan” en el escenario mismo, en el cuerpo de las actrices, cambios significativos, que tienen que ver con crear y “performar” una posible transformación”.(2010)⁷⁹

Para la autora, María de la Luz Hurtado, la obra presenta gran cantidad de *anzuelos de complicidad con el público*, los cuales se detallan en cada uno de los mensajes implícitos a los que el lenguaje hablado de los personajes apunta. Indica por ejemplo: “*Sentí el ruido y lo primero que hice fue pescar el carné que tenía en el velador*”, esto porque durante las noches, se producían allanamientos y la gente debía tener su carnet a mano, de modo que para el público la situación vivida por esta mujer, que vivía con sus hijos, pues su marido había ido en busca de trabajo para Argentina, era circunstancialmente enfrentado a diario por las clases populares y, que supuestamente, estaban localizadas en barrios *bajos* llenos de *comunistas*. Al respecto señala lo siguiente:

“Tres Marías y una Rosa” tiene una serie de imágenes que este teatro elaboró y que se fueron filtrando en la cultura de mil maneras. Y en verdad, mantuvo presente una cultura contestataria, una sensibilidad distinta y, finalmente, una esperanza que fue importante en ese tiempo. (2003)⁸⁰

Para autores como Salinas y Gavilán (2009) ⁸¹ esta representación teatral *constituye un intento por integrar el exilio, la falta de oportunidades, la censura*

⁷⁹ ZALIASNIK, Op. Cit.

⁸⁰ HURTADO, María de la Luz; SEMLER Willy. Op. Cit. p. 78

⁸¹ SALINAS, Francisco; Gavilán Jimmy. 2009. **Muéstrame un trauma: una mirada posdictatorial a cuatro obras dramáticas de los setenta**. Cuadernos de letras “Ensayo y Error”. Recuperado 2026 de septiembre de 2014. En [\[http://scholar.googleusercontent.com/scholar?q=cache:rjQozcCRtbEJ:scholar.google.com/&hl=en&as_sdt=0,5\]](http://scholar.googleusercontent.com/scholar?q=cache:rjQozcCRtbEJ:scholar.google.com/&hl=en&as_sdt=0,5)

política, la imagen de Chile en el extranjero y el modo de vivir de quienes se denominan y actúan socialmente como “las que no tienen ni pa’ parar la olla”. Esto debido al contexto político, social y económico en que se realizó la puesta en escena de “**Tres Marías y una Rosa**”.

Destaca en de la obra, el mensaje que transmite el baile de Maruja a través de la canción, *La cueca sola*, con la que se realiza la presentación al público asistente de la arpillera, creada por estas cuatro mujeres, que representa el juicio final:

TODAS : Con empanás, ¡ay sí!
 Pa’ regodearse
 Porque el Juicio Chileno
 Tiene que darse
 ¡Huifa ayayay!
 Juicio Final, ¡ay sí!
 Juicio del bueno. (1979)⁸²

Es en este canto donde se alude directamente a las responsabilidades de las autoridades militares ante tanto sufrimiento que han tenido que llevar consigo detenidos, torturados, desaparecidos y, también, sus familias; *el juicio chileno tiene que darse* señalan estas esforzadas mujeres, el juicio que a cuarenta años del Golpe de Estado aún esperan miles de familias chilenas. María de la Luz Hurtado⁸³ señala al respecto que para esas fechas, en que se estrenó la obra, se hablaba ya del juicio a las atrocidades cometidas a los Derechos Humanos y, ellas, se encargan de crear una arpillera en que mostraban a Jesús y al infierno, dando señales de lo que ellas querían. Además, plantea también el elemento simbólico que presenta Maruja al bailar *la cueca sola*, su marido que en ningún

⁸¹ BENAVENTE, y TIT. Op. Cit. pp. 268-269.

⁸² HURTADO, María de la Luz; SEMLER Willy. Op. Cit. p. 79.

momento aparece en la obra, es uno más de los desaparecidos, pues para el común de la gente una mujer bailando sola representaba la ausencia de su esposo.

Con el pasar de los años, el teatro del período dictatorial se muestra como una memoria viva respecto al pasado, sin embargo, cabe destacar la importancia que tenía el contexto en el momento de su creación y, posterior, puesta en escena, pues a pesar que aún existen gran cantidad de temáticas que es posible comparar con la actualidad, el clima de represión, dolor y miedos se han ido disipando y ya no es posible “repetir” estos tormentos para que la re-representación sea como en su época de estreno.

El teatro chileno durante los años de dictadura se transformó desde diversas perspectivas, de modo que dramaturgos, grupos de creación colectiva, teatros independientes y de barrios originaron representaciones teatrales que han marcado la historia teatral chilena hasta nuestros días. Con el fin de la dictadura de diecisiete años el teatro chileno se vuelve a transformar, para dar paso a la memoria y la reconstrucción social de aquellos que fueron dañados directa o indirectamente por la situación política del país.

Capítulo III:

La postdictadura y el teatro nacional: manifestaciones testimoniales del período de transición del trauma social y personal de la dictadura chilena.

MUÑOZ: vendrán, nos oirán. A los muertos, siempre los oyen...

FREDES: yo no estoy muerto...

MUÑOZ: se lo dije... en este trabajo es cosa de paciencia... y lo raro es que en este trabajo, los muertos son más importantes que los vivos...

LOUREIRO: por eso nos temen...

FREDES: ¿por qué?

LOUREIRO: Sanhueza dice...

SANHUEZA: porque somos su memoria y ya nadie quiere acordarse de nada...

LOUREIRO: porque con palabras vamos a inventar un país

La pequeña historia de Chile. Marco Antonio de la Parra.

El objetivo de este capítulo apunta a establecer características distintivas del teatro chileno luego del término de la Dictadura de 17 años que vivió el país; la escena teatral chilena logra establecer el uso del testimonio como un recurso fundamental para mantener viva la memoria y, de esta forma mostrar la disconformidad de las víctimas y sus familiares ante el *proyecto de olvido para la reconciliación* que era relevante para el nuevo proceso de transición a la democracia.

3.1. Contextualización del período de transición a la democracia

A partir de 1990 en Chile se vuelve a la Democracia, por un período que será denominado *transición democrática*. El plebiscito de 1988 establecía el sistema de *democracia protegida*, que lograba el fin del “gobierno” del General Augusto Pinochet Ugarte por medio de elecciones libres y que, luego de ser realizadas en 1989, fueron ganadas por la Concertación de Partidos por la Democracia con Patricio Aylwin como el nuevo Presidente de la República de Chile, quien asume el 11 de marzo de 1990. Desde este nuevo escenario político y social, al igual que en el resto de los países Latinoamericanos que se liberaron de las dictaduras, comienzan a surgir nuevas temáticas y formas de expresión en el teatro chileno; el testimonio pasa a formar parte importante de esta nueva mirada expresiva que nos brinda la escena nacional.

En el período de cuatro años que dura la *transición democrática*, los chilenos enfrentan el develamiento de los sucesos sufridos por sus compatriotas, ya sea que fueran desaparecidos, reportados muertos o exiliados. La llamada *Democracia de los acuerdos o consensos* apuntaba, como estrategia política, que la población olvidara los sufridos para poder ser una nación reconciliada, dando paso la manera más diplomática posible a la resolución de conflictos entre civiles, políticos y militares, quienes aún generaban divisiones a nivel país.

Dos hechos fueron de gran relevancia durante este período de transición y que fueron vistos como una llamada de alerta, los militares aun comandados por el General Pinochet, hicieron sentir temor a la frágil y nueva democracia nacional con dos pronunciamientos: el primero en 1991 denominado “*Ejercicio de Enlace*” y el segundo, al año siguiente llamado *Boinazo*. Ambos levantamientos generaron temores en la población y revivieron las angustias sufridas durante los primeros años de Dictadura, creyendo que esto podría significar un nuevo quiebre de la institucionalidad recientemente recuperada.

Comienza con la transición democrática un período de búsqueda de respuestas y verdades ante las violaciones a los Derechos Humanos; desapariciones, muertes, torturas y exilio comienzan a formar parte de la actualidad nacional. La primera muestra representativa de los nuevos gobiernos apunta a la cuantificación en número e identificación de ciudadanos muertos y desaparecidos durante los diecisiete años de régimen, y de esta manera, mantener en la memoria a quienes sufrieron los excesos de la autoridad militar. Surge de la mano de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación, el primer informe, conocido como Informe Rettig, que tenía por objetivo esclarecer la verdad en relación a las violaciones a los derechos humanos ocurridos entre el 11 de septiembre de 1973 y el 11 de marzo de 1990. El informe de la Comisión fue entregado en febrero de 1991 al entonces Presidente Aylwin, y en este se establecían 2.296 casos calificados como muertos o desaparecidos, de un total de 3.550 denuncias realizadas.

La voluntad política-militar de mantener el olvido y, generar además, *amnesia* en la población impidió que en este primer informe se llevase a cabo una identificación clara de aquellos que mataron, desaparecieron y torturaron en nombre del Estado de Chile; más aún, cabe destacar que en este informe no se logró la cuantificación de quienes sufrieron torturas, pues solo se observó preocupación política en realizar las investigaciones referentes a detenidos desaparecidos y ciudadanos declarados muertos por razones de persecución

ideológica. *Justicia en la medida de lo posible* era la nueva propuesta sostenida por el presidente elegido democráticamente para llevar a cabo la transición democrática y quien había planteado abiertamente en su programa de gobierno que juzgaría por todos los medios posibles a quienes violaron los derechos humanos, sin embargo, la presión política y militar fueron minimizando su discurso hasta llegar al punto de mantener en completo silencio los nombres de los culpables para resguardar *la supuesta democracia en que vivimos*.

La *negación del pasado* fue fundamental para la nueva democracia chilena, creyendo que era políticamente aceptable la impunidad para garantizar la institucionalidad recientemente establecida; sin embargo, la búsqueda incansable de reconciliación ha dejado entre dolores, angustias y muchas cicatrices a quienes sufrieron los terribles efectos de la dictadura y, también a sus familiares, tal como lo muestra la protagonista del texto de Ariel Dorfman, *La muerte y la Doncella*, quien fue torturada durante los años de dictadura y que con la transición democrática se encuentra frente a frente a su supuesto torturador, quien vive en completa impunidad. Moulian en relación a la negación del pasado, la voluntad de amnesia y el proyecto de olvido que buscaba la transición democrática y que se ve a diario en los lenguajes cotidianos a nivel país señala lo siguiente:

“Un elemento decisivo del Chile actual es la compulsión al olvido. El bloqueo de la memoria es una situación repetida en sociedades que vivieron experiencias límites. En ellas esta negación respecto al pasado genera la pérdida del discurso, la dificultad del habla. Existe una carencia de palabras comunes para nombrar lo vivido. Trauma para unos, victoria para otros. Una imposibilidad de comunicarse sobre algo que se denomina de manera antagónica: golpe, pronunciamiento; gobierno militar, dictadura; bien de Chile, catástrofe de Chile” (1997)⁸⁴

⁸⁴ MOULIAN, Tomás. 1997. **Chile actual: Anatomía de un mito**. LOM Ediciones, Santiago. p. 31

La situación de postergación a las víctimas de torturas generó (y genera hasta el día de hoy) indignación en la población, pues la impunidad en que viven los torturadores y asesinos han mantenido durante estos años; la justicia ha tardado o simplemente no ha buscado ni castigado a los responsables, pues se han avalado con la aún vigente Ley de Amnistía, que sí ha sido reinterpretada para poder enjuiciar a los que están encarcelados, pero eso no es suficiente puesto que un número importante de denuncias han sido sobreesídas temporal o definitivamente.

En el año 2003, el entonces presidente de la República, Ricardo Lagos, presenta una propuesta de gobierno en relación a los DD.HH, en la cual se señalaban medidas que permitieran seguir avanzando en la tan anhelada reconciliación nacional; se propone en este documento la creación de una nueva comisión, en la que se pudiesen establecer rigurosamente quienes fueron los ciudadanos que fueron sometidos a *privación de libertad y tortura por razones políticas*. En este texto conocido como “No hay mañana sin ayer”, el Presidente Lagos propone al país establecer, por medio de la creación de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura, la recuperación de la memoria nacional por medio de la aceptación de la tortura, un eje central durante el período dictatorial, que permanece como una cicatriz dolorosa en la memoria.

La comisión a cargo del nuevo informe, conocido como Informe Valech, tiene como estadísticas duras la cantidad de 35.868 testimonios que fueron escuchados y analizados por los integrantes de la comisión, de los cuales 27.255 fueron calificados como casos de prisión política y tortura. En cuanto a porcentajes, se señala que 94% de los detenidos fueron torturados; que un 87,5% corresponde a hombres y un 12,5% a mujeres. Además, un dato no menor apunta a que 316 mujeres declararon haber sido víctimas de violencia sexual por parte de los torturadores, e incluso, por perros amaestrados (aunque claramente esa cifra varía de acuerdo a los diversos testimonios de otros ciudadanos, por lo que se calcula que fueron muchas más las mujeres violadas durante este período).

En el año 2001, precisamente el 26 de junio, Enrique Accorsi quien fuera presidente del Colegio Médico, habla en nombre de los profesionales médicos de Chile pidiendo perdón por aquellos funcionarios que fueron colaboradores del sistema represivo militar y participaron activamente en las sesiones de torturas, principalmente para perfeccionar los métodos utilizados de manera que los prisioneros pudiesen soportar más tiempo sin fallecer. Es conocido que médicos de distintas especialidades pusieron sus conocimientos a disposición del aparato represivo para torturar y asesinar a los detenidos, además generalmente realizaban actas de defunción adulterando la causa de muerte para no levantar sospechas en relación a las torturas principalmente. La lista de médicos colaboradores es larga, sin embargo el enjuiciamiento ha sido complejo debido a que existen pocos registros testimoniales respecto a quienes son o bien, se cumple a cabalidad el encubrimiento que han tenido las fuerzas armadas para con ellos. Sin embargo, muchos han sido encarados en los lugares que trabajan (pues siguen cumpliendo labores en diversas instituciones de salud en el país) como son los casos de Roberto Lailhacar (consulta particular), Alejandro Forero (Clínica INDISA) y Sergio Muñoz (Hospital Barros Luco).

La tortura y el trauma generado a partir de ella, ha sido una marca que se mantiene viva en la memoria de los(as) chilenos(as). En 2006, una de las principales figuras divisorias del país, Augusto Pinochet Ugarte, el dictador chileno durante 17 años muere sin los privilegios de un senador vitalicio, sin condenas por las atrocidades cometidas, sin homenaje de Estado por su calidad de dictador, con el homenaje de algunos de sus férreos seguidores y la fiesta nacional iniciada en las calles por sus detractores y afectados por las torturas, detenciones, muertes y exilio.

Muchos de los responsables de las muertes, desapariciones y torturas aún se encuentran en total impunidad, mientras otros, como el General (R) Manuel Contreras, primer director de la DINA y creador/ejecutor de la llamada Operación Cóndor, se encuentra recluido en el penal Punta Peuco (cabe señalar que

anteriormente cumplía pena en el Penal Cordillera el cual fue cerrado tras reiteradas denuncias, pues allí los reclusos vivían casi “en un hotel cinco estrellas) cumpliendo condena por violaciones a los derechos humanos que le suman más de trecientos años de cárcel; a pesar que la cantidad de años de condenas es simbólica, la situación en la que vive el conocido “Mamo” Contreras en Punta Peuco está llena de comodidades, de modo que familiares de las víctimas exigen que se realice el cierre de este y que todos los detenidos por violaciones a DD.HH sean trasladados a cárceles comunes, sin privilegios.

Un caso particularmente interesante corresponde al de Miguel Estay Reyno, conocido por la utilización del pseudónimo de *El Fanta*⁸⁵. Este hombre fue militante comunista hasta el momento del Golpe de Estado en 1973. Fue inmediatamente detenido y, para evitar ser torturado o muerto comienza a colaborar delatando a miembros del partido; posteriormente Estay se vuelve uno de los agentes del Comando Conjunto. Fue uno de los autores materiales del conocido caso Degollados, donde fueron asesinados, en 1985, tres miembros del partido comunista: Santiago Nattino, Manuel Guerrero y José Manuel Parada; este último hijo del actor Roberto Parada quien se entera de la aparición del cuerpo de su hijo degollado mientras actuaba en la obra *Primavera con esquina rota*.

La búsqueda de verdad divide al país aún en nuestros días, a 41 años de realizado el bombardeo al Palacio Presidencial, la memoria individual y colectiva se mantiene viva, y el discurso generalizado obsesionado con el olvido y la reconciliación nacional no logran calmar ni sanar las cicatrices de quienes sufrieron “en carne propia” las torturas, de esta manera, un gran número de víctimas han utilizado la literatura como instrumento testimonial para superar el pasado y dejar huella a las futuras generaciones.

⁸⁵ Su importancia y, el por qué lo destaco, será señalada y analizada en el capítulo siguiente.

3.2. Testimonio individual y teatro nacional: Función testimonial del teatro en el Chile de transición.

La literatura latinoamericana tiene como una modalidad discursiva trascendente al testimonio, esto debido a nuestra historia desde su (re)descubrimiento por parte de los españoles; vale decir entonces, que la literatura testimonial en América Latina comienza con la documentación histórica personal de autoridades españolas y conquistadores, sin embargo, se presenta un auge de gran intensidad con la implantación en Sudamérica de diversas dictaduras militares, a modo de resistencia a la dominación cultural impuesta y al intento de amnesia/olvido por parte de las autoridades durante las postdictaduras, de manera que en torno a esto se ha instalado una discusión referente a la función política-social de la literatura y la referencialidad de esta ante el género del testimonio. En relación a lo anterior, García señala:

“El testimonio literario latinoamericano surge con un característico sentido político pro-revolucionario, y plantea un cuestionamiento a la noción de literatura sostenida paradigmáticamente por la narrativa de ficción, paradigma que, en cambio, se preserva como tipo literario ejemplar en el metadiscurso que sostiene la *non-fiction*.” (2014)⁸⁶

Miguel Barnet es conocido como uno de los precursores de la novela testimonial en Latinoamérica y quien señala que esta tiene como función principal *"un desenmascaramiento de la realidad, tomando los hechos principales, los que*

⁸⁶ GARCÍA, Victoria. 2014. **Testimonio literario latinoamericano: prefiguraciones históricas del género en el discurso revolucionario de los años sesenta.** Acta poética, 35(1). pp. 63-92., En [[http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-30822014000100004&lng=es&tlng=es.](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-30822014000100004&lng=es&tlng=es)] Recuperado 17 de noviembre de 2014

*más han afectado la sensibilidad de un pueblo y describiéndolos por boca de uno de sus protagonistas más idóneos*⁸⁷

La literatura de testimonio intenta mostrar las situaciones vividas, de modo que su intención explícita *apunta a brindar una prueba, justificación, o comprobación de la certeza o verdad de un hecho social previo*⁸⁸. Beverley plantea la siguiente definición respecto al testimonio señalando que corresponde a:

“... una narración contada en primera persona gramatical por un narrador que es a la vez el protagonista (o el testigo) de su propio relato. Su unidad suele ser una “vida” o una vivencia particularmente significativa (situación laboral, militancia política, encarcelamiento, etc.). La situación del narrador en el testimonio siempre involucra cierta urgencia o necesidad de comunicación que surge de una experiencia vivencial de represión, pobreza, explotación, marginalización, crimen, lucha”. (1987)⁸⁹

En tanto, Narváez habla de este género tan común en Latinoamérica como lo es la narrativa testimonial, y establece que toda literatura testimonial trabaja desde la no ficcionalidad:

“... esta literatura que corresponde a una narrativa de no-ficción, de la historia verdadera —en que el término ‘verdadera’ no tiene más pretensión que señalar la no ficcionalidad— y que cuenta con un prolífico corpus textual, tiene entre otras la virtud histórico-literaria de insertarse en el proceso de producción de sentido del discurso literario

⁸⁷ BARNET, Miguel. 1970. "La novela testimonio: socio-literatura". En JARA, René y VIDAL, Hernán (eds.) **Testimonio y literatura** (Society for the Study of Contemporary Hispanic and Lusophone Revolutionary Literatures, Minnesota 1986). p. 288

⁸⁸ PRADA OROPEZA, Renato. 1986. "De lo Testimonial al Testimonio. Notas para un deslinde del discurso testimonial" en **Testimonio y Literatura**, Jara, R. & Vidal, H. (eds.) (1986). Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature p. 11.

⁸⁹ BEVERLEY, Op. Cit. p. 9

latinoamericano enlazándose tradicionalmente con un vasto antecedente de ancilarismo que caracteriza a nuestras letras (1936)⁹⁰

Beverley (1987)⁹¹ sugiere, al igual que Narváez, que una característica principal del testimonio tiene relación con su no ficcionalidad, puesto que es un texto que presenta una historia verídica, su eje se centra en una situación problemática desde el aspecto social que se genera en un grupo de personas marginadas o abusadas. En tanto Prada⁹², señala que el testimonio busca demostrar que ese discurso manifestado en el texto presenta un nexo directo en la realidad. En tanto Strejilevich señala:

“Los testimonios literarios no cuentan la historia tal como la vivió el testigo. Nunca decimos lo que vemos ni vemos lo que decimos, ni escribimos lo que vemos y lo que decimos. Hay siempre una confrontación entre ver, decir y escribir, y la creación juega siempre con estos contrastes. La forma de contar en este caso suele parecerse a la tarea de juntar fragmentos, ruinas que pueden, en su superposición y organización, producir algún sentido. Tal vez los sobrevivientes estamos destinados a dar testimonio para mantener viva la dignidad de la verdad –no, insisto, la verdad de los hechos, sino la verdad de lo que le ha pasado y le sigue pasando a la humanidad, que se acerca peligrosamente a un punto de no retorno.” (2006)⁹³

Re-surge la literatura testimonial de la mano de los cambios que generaron en el continente las dictaduras, de modo que representar ficcionalmente las situaciones y atrocidades cometidas no fue suficiente, pues, en palabras de

⁹⁰NARVÁEZ, Jorge. 1986. **El testimonio, 1972-1982. Transformaciones en el sistema literario.** En JARA, René y VIDAL, Hernán. 1986. **Testimonio y literatura.** Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature. p.235

⁹¹ BEVERLEY, Op. Cit. p 7-16.

⁹² PRADA. Op. Cit. p. 10

⁹³ STREJILEVICH, Op. Cit. 20.

Narváez (1986)⁹⁴, *se trata de contar una experiencia empírica conmovedora, extraordinaria aunque común en el sentido que afecta a toda la sociedad, y hay urgente necesidad de hacerlo mientras existe la plenitud de la memoria de la experiencia.* Ahora bien, algunos críticos están en total desacuerdo con calificar al testimonio como literatura debido a su característica fundamental de no ficcionalidad, pues no podemos situar los acontecimientos narrados en el espacio ficticio debido a que lo que se cuenta sí ocurrió en la realidad, y está directamente relacionada, debido a gran cantidad de marcas textuales que el texto presenta y que lo unen con el contexto de producción, sin embargo, nada puede establecer que los hechos acontecidos se apeguen fielmente a la realidad⁹⁵.

De acuerdo con los planteamientos de Strejilevich (2006)⁹⁶ los testimonios latinoamericanos surgidos entre los años 60 y 90, están basados en la obligación de relatar su verdad, la verdad de marginados que han sobrevivido al terrorismo de Estado y, debido a esto, han vivido grandes traumas. Los testimonios son presentados como un ejercicio de la memoria que no debe entenderse como algo exacto y objetivo, pues esta (memoria) siempre escapa a alguno los acontecimientos. Esta autora, por tanto, dice que el testimonio se presenta como un tejido artístico de la realidad que se basa en la memoria, la cual conserva y también deforma las huellas que esta recoge. Además, señala que el testimonio no solo se presenta como una forma de denuncia o resistencia ante algún trauma acontecido, sino que existe un viaje a modo de exploración y cuestionamiento, constituyendo así literatura.

Para Dorfman⁹⁷ existen tres razones fundamentales para que en Chile luego del proceso dictatorial traumático para la mayoría de la población se

⁹⁴ NARVÁEZ, Jorge. Op. Cit. p. 235

⁹⁵ *Ibíd.* p.235

⁹⁶ STREJILEVICH, Nora. 2006. **El arte de no olvidar Literatura testimonial en Chile, Argentina y Uruguay entre los 80 y los 90**". Catálogos, Buenos Aires. p. 4

⁹⁷ DORFMAN, Ariel. 1986. **Código político y código literario**. En Testimonio y Literatura. Society for the Study of Contemporary Hispanic, Minnesota. pp.177-180

generara una escritura testimonial “en cadena”, estas corresponden a la difusión de la indignación por los tratos degradantes, recordar a la población la historia reciente por medio de la transmisión de acontecimientos negados y animar al pueblo chileno para la recuperación de la dignidad nacional luego de ser derrotados y maltratados. Destaca este autor, además, que estos tres fundamentos se entremezclan e influyen mutuamente al momento de brindar testimonios. Barnett⁹⁸, en tanto, le brinda características al relato testimonial entre las que encontramos que debe tener como propuesta exhibir la realidad oculta de los hechos que afectan sensiblemente a una colectividad por medio de un relato directo de uno de los involucrados, además, el escritor debe asumir la posición del sujeto que brinda el testimonio y la sociedad o pueblo a quien representa. El autor debe por medio de su obra brindar un sentido histórico para colaborar en la comprensión de la realidad. Por otra parte, Miguel Ángel Azucena, en el Primer coloquio internacional sobre literatura y testimonio en América central, expone que la literatura testimonial posee las siguientes características: *Constituye una forma de realismo: realismo crítico y social; es un medio para expresar la verdad, el sentir y el pensar del pueblo; el suceso es capaz de ubicarse en el tiempo y espacio; articula y activa la memoria colectiva, fortalece el nosotros y no el yo; no existe la intención de crear personajes tipo como lo exige la narración profesional; y tiene su unidad narrativa en una historia de vida.* (2001)⁹⁹

Epplé¹⁰⁰ denomina *discurso memorialístico* a los relatos surgidos de la memoria, de modo que es posible tomar la siguiente explicación que brinda del testimonio para relacionarlo con la función testimonial que cumple el teatro chileno en el período de transición; señala al respecto que son *aquellos que aparecen motivados por la necesidad de dar cuenta de la experiencia inmediata, coyuntural,*

⁹⁸ BARNET. Op. Cit. pp.289-290

⁹⁹ COMISIÓN DE UNIVERSIDADES ESTATALES DE NORUEGA PARA LA DOCENCIA E INVESTIGACIÓN EDUCATIVA, UNIVERSIDAD NACIONAL DE COSTA RICA, UNIVERSIDAD DEL SALVADOR, UNIVERSITAT BERN. 2001. **Primer Coloquio Internacional sobre Literatura y Testimonio en América Central**. ARGUETA, Manlo; CHOPIN, Dolores; ZAVALA, Magda (ets). **El relato testimonial: nuevo género literario**. AZUCENA, Miguel Ángel. Universidad de El Salvador, San Salvador. Pág.68-76

¹⁰⁰ EPPLÉ, Juan Armando. 1994. **Acercamiento a la literatura testimonial de Chile**. En Revista Iberoamericana, Volumen LX. (Julio-Diciembre) p.1144

del cambio. En la perspectiva de estos textos subyace la requisitoria de leer la historia de un modo diferente, pero sin proponerse fijar conclusivamente sus palabras. Podemos plantear, en tanto, una distancia entre un texto testimonial y la función testimonial de una obra literaria, y que Cisternas se refiere de la siguiente manera:

“Prefiero hablar de "función testimonial" antes que de "testimonio". Consideremos como hipótesis subsidiaria que el testimonio es una función de la narratividad y de la enunciación, más que un tipo específico de discurso. La función testimonial sería un acto de enunciación centrado en el *hic et nunc* del emisor, sometido a las mismas condiciones de ficcionalidad que el Yo imaginario generado por la función poética; su diferencia radicaría (para esto se necesitaría escribir otro artículo) en el pseudo-acto de legitimación ideológica que el lenguaje, puesto en esta función, otorga al enunciador. Factores como la manipulación del contexto, del canal, del receptor y sus expectativas, de la imagen de mundo y de la noción de realidad (por ejemplo, la noción de verdad) le otorgan a la función testimonial el estatuto de un tipo de discurso con una performatividad sui géneris”. (2010)¹⁰¹

Es así como podemos señalar que el teatro chileno, si bien en su mayoría no trabaja con testimonios directos, pretende brindar un testimonio por medio de la adaptación de las estrategias discursivas que presenta la literatura netamente testimonial, y que se utiliza a modo de anticipación y nexo para lectores y espectadores entre nuestra realidad con la realidad brindada por los personajes.

Desde esta perspectiva, en Chile surgen testimonios literarios, mezclados con la situación política y social, motivados por la experiencia traumática del Golpe

¹⁰¹ CISTERNAS, Cristián. 2010. **Elementos góticos en Una casa vacía de Carlos Cerda**. Revista chilena de literatura, número 76. pp. 71-91. Recuperado 11 de noviembre de 2014, de [http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22952010000100004&lng=es&tlng=es. 10.4067/S0718-22952010000100004.]

de Estado y sus tratos indignos hacia la población civil; aparecen por tanto en todos los géneros literarios (poesía, drama y narrativa) el testigo, la víctima y el torturador/asesino en la literatura nacional. La memoria se vuelve entonces la herramienta fundamental para la práctica teatral, que permite la interacción de la memoria, el testimonio, la historia y el teatro.

Traer el pasado al presente se vuelve una necesidad cuando lo que existe es una política nacional de generar amnesia en la población, sin justicia ante los hechos traumáticos acontecidos durante el Régimen militar, sin embargo, mantener viva la memoria colectiva, desde el punto de vista de la literatura, debe tener como propósito generar una mirada crítica por parte de los espectadores/lectores, para que entre la memoria y la historia se genere una relación.

Con la transición democrática, dramaturgos y grupos de creación colectiva comienzan a mirar la situación identitaria del país, quienes somos y qué haremos fueron las preguntas constantes, pues tras la función de crítica- y denuncia del teatro de dictadura, ahora nuevamente debían buscar la forma de reformular el teatro nacional, de modo que de la mano de la función testimonial el teatro chileno intentara brindar a la población, por medio de situaciones ocurridas en la realidad, un teatro que permitiera reconocerse a sí mismos, a sus actos y comportamientos ante la dictadura e identificarse con la sociedad tristemente traumada y llena de cicatrices en la memoria individual y colectiva, pues ante el proyecto de olvido algo había que hacer ante los silencios constantes, las omisiones y el ocultamiento político de la situación real para no castigar a los culpables de tanto dolor.

La función testimonial del teatro genera dos procesos que apuntan a la forma en que este será recepcionado, debido a que presenta una ruptura en el discurso planteado y en la estructura al momento de ser presentado el montaje teatral a los espectadores, reflexionando sobre el pasado en el presente respecto a temas que, para el período de transición y aun en nuestros días, son dolorosos,

divisorios y traumáticos para la población. Este teatro adapta las estrategias discursivas del género testimonial para cumplir una función de representación por medio de la adquisición de relatos testimoniales para denunciar, reconocer la historia no oficial, para exigir justicia, entre otras, y además, representar a un individuo y a la vez, a un pueblo. La definición de García en relación con el testimonio, es fundamental para la comprensión de la función testimonial del teatro durante el período de transición chileno, señalando que:

“El testimonio, por medio de la literaturización de un hecho social previo, estructura una unidad discursiva híbrida y subordinada a los intereses ideológicos de sus productores. A pesar de que el testimonio puede ser escrito por una o varias personas, la norma privilegiada consiste en la participación de dos. Por un lado, un sujeto en relativa subalternidad y contestatario al sistema oficial de poder y, por otro, un intelectual comprometido con movimientos de liberación”. (2001) ¹⁰²

De esta manera, el teatro busca entregar sucesos reales por medio de estrategias características del género de testimonio; hablamos de hechos históricos ocurridos, un mediador y un testigo, una víctima y un victimario, además de la función de testimoniar los acontecimientos ocurridos durante la época dictatorial. El teatro testimonial apunta a la mezcla de la denuncia verídica con las características literarias de un texto testimonio, a modo de brindarle sentido a los hechos que allí se cuentan; cabe destacar que lo que se intenta realizar en la mayoría de los textos testimoniales chilenos (incluyendo narrativa y lírica) apunta a las condiciones vividas y que tienen como eje central voces individuales que buscan entregar una perspectiva de análisis, de reflexión y de recopilación de acontecimientos que afectaron colectivamente: la dominación, la polarización, los dolores, los rencores, los miedos, entre otros.

¹⁰² GARCÍA, Gustavo. 2001. **Hacia una conceptualización de la literatura de testimonio**. Revista Canadiense de Estudios Hispánicos 25.3 (primavera 2001) p. 439.

3.3. Manifestaciones de la identidad y memoria nacional en el teatro chileno de postdictadura: La negra Ester, Trilogía testimonial de Chile y La casa vacía como muestra del nuevo escenario teatral.

En este nuevo escenario, los chilenos se enfrentaron a múltiples conflictos internos y, también, externos que se mantuvieron ocultos durante los años anteriores producto de la presión ejercida por el régimen. Pradenas¹⁰³ señala que existen dos grandes temáticas durante el período de transición democrática en el teatro chileno y que estas apuntan a la identidad y la memoria, realizándose entre ellas una latente posibilidad de entrecruzamiento.

El teatro chileno comienza a cumplir una labor social de recuperación de la memoria histórica y reciente, de este modo Rojas¹⁰⁴ nos dice que el teatro, desde la dictadura hasta la actualidad, sigue siendo un medio artístico eficaz que ayuda a la creación de relatos que permiten contradecir los planteamientos, que incluyen omisiones, entregadas en discursos oficiales, a modo de denunciar a aquellos que monopolizan el poder, el saber y la verdad. La dramaturgia nacional se articula entre relatos testimoniales que permiten enlazar la tortura, la memoria y el trauma vivido en una sola versión significativa que permitiera mostrar la realidad de lo sucedido en el país.

El nuevo teatro chileno de postdictadura está directamente enlazado con el trauma que habita en la memoria individual y colectiva, brindando de esta manera un sentido de pertenencia a la sociedad y ayudando a la desmitificación del pasado nacional. La memoria se instala en los testimonios brindados a la escena teatral, la cual se prepara tanto en la representación como también en el texto dramático creado; acontecimientos que van apareciendo y desapareciendo a la vez, llenos de sentimientos de las víctimas de torturas, detenciones, desaparición, muerte y/o

¹⁰³ PRADENAS, Op. Cit. p.471

¹⁰⁴ ROJAS, Mario A. 2002. "El arte de esquivar la censura y la represión: teatro y dictaduras del cono sur". Conferencia n° 122 Jantar de Amizade UNICEPE, Porto, 31 de mayo de 2012. Pp. 114-118

exilio, entregan veracidad y permiten realizar un viaje hacia el interior de ellos, sus dolores, sus angustias y sus miedos más profundos a raíz de la brutalidad acometida en el país por las FF.AA y de Orden. A raíz de esto, cabe destacar que los testimonios que comienzan a surgir luego del plebiscito de 1988, genera el afrontar los horrores vividos y que por medio de “memorias que irrumpen en desorden, con discontinuidades, blancos y silencios”¹⁰⁵.

Para Núñez¹⁰⁶, las obras de este período de transición, buscan infundir en el público un sentido de pertenencia colectiva, de manera que sea posible la recuperación de la memoria como una experiencia común posibilitando la justicia; sin embargo este teatro funciona más como una resistencia al olvido de lo acontecido desde el Golpe Militar. Para esta autora, el teatro busca un modo de articular la memoria relacionándola con la justicia interpelando a la sociedad, para evitar así el proyecto del olvido que se veía venir con la llegada de la democracia al país. El teatro, es para ella, un reflejo de lo social por medio de la memoria, de modo que ayude a la construcción de la identidad nacional.

Una de las primeras muestras de una nueva reformulación teatral la brinda Andrés Pérez con la representación de las décimas de Roberto Parra: **La negra Ester**, esta obra marca un hito dentro de la escena nacional. Primeramente hay que destacar que la representación se lleva a cabo luego de la realización del plebiscito “del sí y el no” que deja a Pinochet fuera del poder dando paso a la transición democrática; la ruptura teatral que genera de *La negra Ester* en cuanto a su esencia identitaria nacional, donde prima “lo chileno”, la música y la sensación de fiesta provoca la recepción positiva por parte del público. Para Piña (1989)¹⁰⁷ *La negra Ester es un espectáculo en todo el sentido de la palabra*, destacando su presentación al aire libre, la música popular, la caracterización de lo nacional; señala también que *es una proposición escénica, espectáculo*,

¹⁰⁵ STREJILEVICH, Op. Cit. p. 14.

¹⁰⁶ NÚÑEZ ÁLVAREZ, Op. Cit. pp. 48 – 70.

¹⁰⁷ PIÑA, Juan Andrés. 1998. **20 años de teatro chileno 1976-1996**. RIL, Santiago. p. 198

*montaje, mezcla de circo y teatro callejero*¹⁰⁸. Pérez logra con la puesta en escena de las décimas de Parra, resituar lo nacional con un argumento simple: una historia de amor de un poeta común con una prostituta, de modo que se logra una conexión con la identidad nacional apaciguada y doblegada por la dictadura. Esta obra por tanto permite a la ciudadanía

“Invoca al pasado lejano, que es lo único que tenemos, porque la fragmentación de la historia reciente hace que todos la reconozcamos de manera distinta. Y la obra demuestra que en ese pasado de hace 40 años hay mucho del verdadero país, y que el eje histórico no está necesariamente en 1973, así como tampoco en las resonantes hazañas ni en las patriotas historias nacionales, sino en la ida cotidiana y vulgar de los protagonistas desconocidos. Ese es su mérito y su propuesta, devolviendo al ansioso público que cada noche los ve, una imagen o identidad que creía perdidas.” (1989)¹⁰⁹

Ya con el período democrático, el grupo de teatro, Teatro la Memoria, dirigido por Alfredo Castro realiza tres obras teatrales conocidas como **Trilogía testimonial de Chile**, las cuales incluyen "**La manzana de Adán**" (1990), "**Historia de la sangre**" (1992) y "**Los días tuertos**" (1993). Esta trilogía apunta a la reconfiguración de la memoria y del nuevo proceso identitario de la sociedad chilena, plasmando por medio de discursos testimoniales una *poética de la marginalidad* situados en umbrales de desorden, más allá del realismo¹¹⁰. Castro muestra por medio de un teatro con nuevos lenguajes escénicos el nuevo Chile de la postdictadura, pero que mantenía aun al margen a ciertos “personajes” de nuestra sociedad.

La puesta en escena de estas obras implica gran complejidad, debido a la expresión subjetiva del discurso de los actores y actrices de estos textos

¹⁰⁸ Ibíd. 200

¹⁰⁹ Ibíd. p.201

¹¹⁰ PRADENAS, Op. Cit. p. 472

testimoniales, de manera que se presenta la memoria como narración de la historia reciente, del pasado que llega al presente por medio de la modalidad discursiva del testimonio a través del teatro. Para Pradenas (2006)¹¹¹ la estrenada en **Trilogía Testimonial de Chile** intenta recrear la realidad desafiando límites éticos y estéticos. Se presenta en esta trilogía un concepto de marginalidad que plantea un nuevo rol a la memoria, de modo que estas obras se sustentan de los testimonios verídicos conseguidos por medio de entrevistas a diferentes individuos considerados al margen de la sociedad.

Desde este punto de vista, podemos señalar que los discursos planteados por estas piezas apuntan a la desmitificación de la identidad nacional, pues se basa en discursos alternativos, discursos que se omiten y ocultan. Castro logra cimentar ficciones de marginados chilenos por medio de la práctica de testimoniar, construye historias colectivas por medio de las individuales; homosexuales, criminales maniáticos, artistas, entre otros pasan a formar parte de la escena teatral. Alfredo Castro respecto a qué lo impulsó a la realización de estas obras señala:

“En esta trilogía no es la narración de historias particulares lo que me ha interesado sino la carga emotiva y el poder de evocación que contienen esos textos para, precisamente, hacer pasar estos testimonios desde un registro biográfico, a lo Mítico y Fundacional: La Raza, La Diferencia, La Ausencia, El Espectáculo, La Sexualidad, La Locura y La Muerte son los grandes temas sobre los que he querido reflexionar, utilizando una multiplicidad de caligrafías escénicas superpuestas como enigmas. La palabra Testimonial Nombra, es decir hace Existir sobre un escenario, aquello que a fuerza de existir en demasía, ha perdido ya para nosotros su carácter de cosa real.

¹¹¹ Íbid. p. 472

Conjura la realidad para que aparezca ante nosotros despojada de cotidianeidad y se nos presente como única y nueva.”¹¹²

Se construye un nuevo lenguaje teatral, donde se entremezclan el testimonio, el imaginario colectivo y el texto. De esta mezcla surge un dinamismo en la escena marcado por la expresión, el escenario, la danza, la música, y el sinfín de códigos brindados por el espectáculo y la realidad misma. Para Nuñez¹¹³ la trilogía abre un nuevo debate durante esos años respecto a la memoria, entrando aquí el juego del testimonio como narración que ayuda a la completación de la huella de los sucesos brindando veracidad a lo que es negado, pero que existe en la comunidad, señala que *la memoria se presenta como un reencontrar lo perdido, reencontrar que es reconocer*, que en palabras del director de las obras¹¹⁴ apuntan al contagiar al espectador esta larga enfermedad de la memoria.

En 1998, se estrena **La casa vacía** de Raúl Osorio y Carlos Cerda, quienes trabajan en base a la novela del mismo nombre de Cerda, publicada en 1996, y que es llevada a escena por el TIT. En ella se trabaja la exploración de las memorias individuales y colectivas para entregar a la comunidad un testimonio que pudiese pasar de algo personal a una experiencia de otro¹¹⁵. La otra trata de un grupo de amigos que se reúnen para llevar a cabo la inauguración de la casa de Manuel y Cecilia; este grupo de amigos reconstruye la historia que allí ocurre, de modo que por medio de la interpretación de un entramado de testimonios llegan a la conclusión de que se encuentran en un antiguo centro de torturas para mujeres durante la dictadura militar chilena. Andrés, otro de los personajes, es un exiliado político que ha vuelto al país tras el retorno de la democracia, sin embargo, se encuentra con un Chile completamente diferente, y descubre que su

¹¹² CASTRO, Alfredo. **Presentación y breve historia de Teatro la Memoria**. En Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile [<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-84419.html>] Recuperado 11 de noviembre de 2014.

¹¹³ NUÑEZ, Op. Cit. p. 56

¹¹⁴ CASTRO, Alfredo. 2001. **“Esta larga enfermedad de la memoria”** en Apuntes, número 119-12, Santiago Pp.83-89. En NUÑEZ, OP. Cit. p. 57.

¹¹⁵ OSORIO, Raúl. 2000. **“Taller de investigación Teatral”**. Apuntes, número 17, Santiago. p.9

antigua casa de infancia fue un centro de vejámenes atroces a los derechos humanos.

En esta obra se destaca, principalmente, el relato de las torturas realizadas al personaje *Chelita*, profesora detenida y torturada en la llamada *La Discothèque o la Venda Sexy*¹¹⁶ por las víctimas que permanecieron allí. El testimonio de esta torturada entregado a la Vicaría de la Solidaridad permite a Julia”, miembro del grupo de amigos reunidos (quien trabaja como abogado en esta “institución), reconocer el lugar en el que está y señalar al resto que ese recinto está lleno de horrores. Advierte Julia que las manchas y quemaduras de los muros correspondían a lugares en que se realizaba la llamada *parrilla* y en que los detenidos eran cruelmente electrocutados, también la sensación de pesadilla que surge a raíz del recordatorio que le genera la tina del baño, pues a su memoria vuelven las palabras de Chelita relatando sesiones de *submarino*¹¹⁷.

Esta obra brinda un relato testimonial fuerte respecto a los acontecimientos dentro de ese centro de tortura que en la realidad funcionó de la misma manera en que la obra se presenta (se destaca que trabajaban como *una oficina*, de modo que se realizaban sesiones de tortura de ocho horas diarias, los agentes almorzaban en el lugar, tenían encargados de las diferentes labores) y además, señala en su discurso Julia que no logra concebir cómo es posible que esa gente, que a simple vista puede parecer muy normal, conviva a diario con uno, *sentados al lado en un restaurant, en un cine. Es gente que siempre va a estar ahí. Siempre*, haciendo referencia a los responsables de tanto dolor y sufrimiento en la memoria de quienes fueron torturados por la política represora del Estado.

¹¹⁶ Centro de torturas de la DINA ubicado en ubicada en la calle Irán 3037 esquina de Los Plátanos en la comuna de Nuñoa; se reconocen allí graves vejámenes del tipo sexual que incluyen violaciones a los/las detenidos/as con un perro pastor ovejero adiestrado por la mayor de Carabineros Ingrid Olderock para la violación.

¹¹⁷ Corresponde a hundimientos en que los torturadores sumergían las cabezas de sus víctimas en recipientes con líquidos (generalmente se trataba de aguas sucias) hasta casi asfixiarlos en varias oportunidades.

Hablamos aquí por tanto de un discurso testimonial apegado a la realidad individual, pero que sin embargo continúa desarrollándose en el plano ficcional debido a que está enmarcado en una historia creada, rica en marcas textuales que nos llevan a la apropiación del texto como una experiencia colectiva, que todos vivimos a diario como lo es la convivencia con los lugares de horrores y los torturadores que pueden estar cerca de nosotros sin saberlo, los recuerdos se mantienen y el discurso testimonial, por lo tanto, deja de ser de un individuo al momento de llevar esta experiencia a la memoria colectiva de todos quienes fueron víctimas. De este modo, podemos decir que la obra se desarrolla en la ficción pero cumple la función de testimonio, anteriormente señalada, apropiándose de las estrategias discursivas básicas que posee la literatura testimonial para brindar veracidad a lo que se narra, de la misma forma que en el año 1991 Ariel Dorfman realiza con **La Muerte y la Doncella**.

Este nuevo teatro nacional, como se menciona anteriormente, está estrechamente vinculado al contexto país, tanto social como también político, que permite al público vincularse emotivamente con los personajes. El teatro de los noventa se enfrenta en una lucha contra el proyecto de olvido y el mantenimiento de la memoria histórica reciente, de modo que enfatiza en que no podemos olvidar las situaciones vividas. Se busca, desde las diversas técnicas y temáticas, generar conciencia en la población dividida, reconstruyendo el pasado y la memoria colectiva, con recursos como escenarios híbridos, lenguajes encriptados y textualidades directamente oficiadas como interrogantes intentan recomponer crítica y socialmente al pueblo chileno. Las memorias fragmentadas de los chilenos son las armas que mantienen en pie la lucha por la justicia, y de esto se aferra el teatro para llevarnos a la reflexión de qué hemos hecho nosotros ante todo lo sucedido en el país.

Sin embargo, el discurso nacional de amnesia, lleva a una parte de la población nacional a sentirse “atacada” ante un teatro testimonial que revive las situaciones complejas del pasado, que mantiene viva la memoria de torturados,

detenidos, desaparecidos, muertos y exiliados que tanto *daña* la tan anhelada reconciliación nacional. De esta manera, **La muerte y la Doncella**, de Ariel Dorfman, fuertemente criticada y mal recepcionada, por la mayor parte del público nacional, debido a que muestra directamente la situación de quienes sufrieron prisión política y tortura, dando señas claras de las ansias de verdad y justicia de las víctimas y sus familias.

Capítulo IV:

“La Muerte y la Doncella”: el reflejo de las cicatrices en la memoria de los torturados políticos en Chile.

*Si a los espectadores les duele La Muerte
y la Doncella, mi único consuelo es que
piensen en cuánto me dolió a mí tener que
escribir esta obra. Y les recuerdo que ésta
es, después de todo y ante todo, una
historia de amor.*

Postfacio, La Muerte y la Doncella. Ariel
Dorfman

El objetivo de este capítulo es analizar crítica y reflexivamente el texto dramático **La Muerte y la Doncella** del escritor chileno-argentino Ariel Dorfman. Cabe destacar que este análisis apunta a la relación del contexto con el testimonio, de modo que intentaremos establecer qué características presenta esta obra, de acuerdo con las estrategias discursivas de una narración testimonial permitiendo que la pieza teatral cumpla la función de testimonio ante la sociedad chilena de transición, reflejando de esta manera las cicatrices que genera en la memoria el trauma suscitado por la tortura.

4.1. La Muerte y la Doncella: Presentación de la obra

La obra **La Muerte y la Doncella** fue estrenada en marzo de 1991 y publicada como texto dramático, el mismo año por Ediciones Flor. El texto se desarrolla en tres actos, con cuatro escenas el primero, dos el segundo y dos también el tercero. En esta pieza teatral, se cuenta la historia de tres personajes: Paulina Salas, su esposo Gerardo Escobar y Roberto Miranda, un médico. Al inicio del texto se presenta el contexto histórico en el que se desarrollan los acontecimientos, señalando que el tiempo es el presente y el lugar es *un país que es probablemente Chile, aunque puede tratarse de cualquier país que acaba de salir de una dictadura*¹¹⁸. Los hechos ocurren durante las vacaciones de Paulina y su esposo Gerardo en una casa de playa indeterminada.

El argumento de la obra apunta a la lucha interna (y externa también) de una ex prisionera y torturada política durante el período dictatorial, que intenta liberarse del trauma que mantiene hace "15 años" por medio de una especie de venganza ante quien cree es su verdugo. El conflicto se genera cuando el torturador de Paulina llega de visita a su casa para ayudar a Gerardo, quien pertenecía a una comisión investigadora de violación a los DD.HH.,

¹¹⁸ DORFMAN, Ariel. 1997. **La Muerte y la Doncella**. 2° Edición. LOM Ediciones, Santiago. p. 49

desconociendo las intenciones de esta mujer que al escuchar su voz revivió los tormentos.

El texto teatral que analizaremos presenta la historia de Paulina Salas, como un testimonio en el que la herida producida en su memoria se mantiene intacta, aunque la democracia haya sido recuperada. Primeramente se presentará una breve descripción de cada uno de los personajes y qué representan, cada uno de ellos, para la sociedad chilena de transición.

Paulina, se señala al inicio de la obra que es una mujer de unos cuarenta años¹¹⁹, pero no se entrega ningún otro tipo de caracterización, ya sea física o psicológica de ella. Durante el desarrollo de la historia, Paulina va contando lo que le ha sucedido tras el quiebre institucional del país; era estudiante de medicina, y al iniciarse la dictadura ayudó a los perseguidos políticos a refugiarse en embajadas extranjeras¹²⁰, hasta el día en que fue secuestrada el 6 de abril de 1975¹²¹ por agentes del aparato represivo. Fue detenida, torturada y violada por varios hombres, con la excusa de obtener información de los disidentes. Paulina muestra en su comportamiento los heridas y cicatrices aun no cerradas que habitan en su memoria, producto de la situación traumática que ha vivido, por tanto mantiene, desde que fue liberada, un temor a la vida cotidiana (principalmente a las relaciones sociales) y trata de evitar escuchar a su compositor favorito¹²², además, tener relaciones sexuales le trae a la memoria los momentos más grotescos de las vejaciones a las que fue sometida, por lo que dice *tenía que simularlo*¹²³ para evitar las recriminaciones. Esta mujer no ha logrado contar su historia, lo vivido lo ha mantenido en secreto y el encuentro con el doctor Miranda la desequilibra debido al daño irreparable provocado por el dolor infringido por sus verdugos. Es Paulina Salas la representación “casi exacta” de un

¹¹⁹ Ibíd. p.5

¹²⁰ Ibíd. p.9

¹²¹ Ibíd. p.7

¹²² Ibíd. p. 31

¹²³ Ibíd. p. 50

gran número de víctimas de la dictadura en 1990, luego de la recuperación de la democracia, quienes buscan que se establezca la verdad de los hechos y se logre juzgar a los culpables.

Gerardo Escobar trabaja como abogado en las causas de DD.HH. Durante el período de dictadura no sufrió las consecuencias de la prisión política y la tortura pues su actual esposa, Paulina, jamás lo delató, a pesar de los tormentos a los que fue expuesta. En la actualidad se desempeña como presidente de la Comisión Investigadora Presidencial, recientemente creada, la que se preocupará de contabilizar las muertes y presuntas muertes ocurridas durante el régimen, y que luego de recorrer el país, escuchando testimonios, se publicará un informe con los resultados que serán proporcionados a los Tribunales de Justicia. Es de gran importancia para él el surgimiento su carrera profesional y le preocupa que el país se entere que su esposa sufrió los vejámenes de la dictadura¹²⁴, de modo que intenta mantener todo en completo silencio. Gerardo representa al nuevo gobierno y su intención de hacer *justicia en la medida de lo posible*, pues tiene claro que la comisión en que participa no podrá juzgar a los culpables de tanto daño, haciendo propio el discurso oficial de amnesia necesario para el avance del país.

Roberto Miranda, de profesión médico, se encuentra con Gerardo cuando coinciden en la carretera, debido a que a este último se le había pinchado un neumático, y, por el descuido de su esposa, no tenía un repuesto para reemplazarlo; Miranda ofrece a este nuevo conocido llevarlo hasta su casa. Después de dejar a Gerardo en su casa, el doctor se va hacia la propia, y al llegar a ella se da cuenta que el hombre que ha dejado en su casa es el nuevo presidente la Comisión Investigadora. Miranda decide ir a dejar el neumático de Gerardo y a la vez, probablemente con la intención de ayudarlo, pues considera que la labor que realizará investigando los crímenes permitirá la reconciliación nacional y el cierre de un capítulo doloroso en la historia¹²⁵. En cuanto a este

¹²⁴ *Ibíd.* p. 46

¹²⁵ *Ibíd.* p. 21

personaje podemos decir que nunca se establece explícitamente su culpabilidad o inocencia ante los hechos que Paulina le imputa como victimario, sin embargo se van presentando marcas textuales que hacen alusión a que él es el responsable de lo que se le acusa (ejemplo es la mención de que se hace de la música de Schubert, las citas de Nietzsche, el nombre de El Fanta, entre otros). Miranda puede representar dos aspectos de la sociedad de la época: primero, para Paulina este hombre es su torturador y violador, pues reconoce su voz, su piel y su olor¹²⁶, sin embargo no su rostro, debido a que todo el tiempo de prisión estuvo con la vista vendada; Miranda encarna (desde el punto de vista de la víctima) a los torturadores que se mantienen anónimos y, en su mayoría, amparados bajo la ley de (auto) amnistía. A diferencia de Paulina, y, en segundo lugar, Gerardo considera que es un hombre democrático, que busca la reconciliación del país dejando de lado las divisiones y odiosidades del pasado, de manera que el esposo de la torturada la incita a desistir de este comportamiento, manteniendo el discurso del nuevo gobierno de proyectar el futuro en base al olvido.

4.2. El reflejo del dolor de un torturado político durante la transición a la democracia.

La práctica de la tortura en Chile dejó huellas en la memoria colectiva, sin embargo los primeros años de la transición democrática el proyecto de olvido dejaba en el limbo a quienes sufrieron episodios traumáticos de tortura física y psicológica, pues como se señala en el primer capítulo, existieron variados y perfeccionados métodos para obtener información de la disidencia al régimen. Si bien, en la obra **La Muerte y la Doncella** no se señalan específicamente los métodos de tortura que se le practicaron a la protagonista, se infiere que estos

¹²⁶ *Ibíd.* p.32

lograron causar graves daños en su psiquis, pues los temores que ella tiene se demuestran en cada uno de sus actos.

El texto teatral muestra de un modo testimonial la vida de Paulina, su convivencia diaria con el trauma y los dolores cuando increpa al doctor Miranda, señalándole que no podía escuchar a *su Schubert* pues le recordaba aquellos momentos en que él le *tocaba "La Muerte y la Doncella"*¹²⁷, además en el relato testimonial pedido por Gerardo, ella añade aquellos padecimientos producidos por la tortura y los abusos sexuales (incluso señala: *sé exactamente cuántas veces*¹²⁸ haciendo referencia a la cantidad de ocasiones en que fue violada).

Desde el punto de vista de la contextualización histórica, se muestran las ansias de justicia que tenían las víctimas y sus familias por la prisión, tortura, muerte y desaparición que significaron el derrumbe de la dignidad y el inicio de los miedos, heridas y cicatrices que habitan en el interior de ellas. La sociedad de la época, al encontrarse con la impunidad y el silencio de las autoridades en pro de la libertad de asesinos, torturadores y violadores, vio silenciadas las voces de las víctimas, debido a la aplicación de la Ley de Amnistía del año 1978, dictada por el régimen, y el temor constante de que por develarse los nombres de aquellos de las FF.AA y de Orden que cometieron violaciones a los DD.HH se quebrara la nueva democracia. En la obra, se refleja por medio del personaje de Paulina la situación de postergación de las víctimas de torturas por parte del nuevo gobierno:

Paulina: Un compromiso, una negociación. ¿No es así como se ha hecho esta transición? A nosotros nos dejan tener democracia, pero ellos se quedan con el control de la economía y las fuerzas armadas? ¿La Comisión puede investigar crímenes pero los criminales no reciben

¹²⁷ Ibíd. p.31

¹²⁸ Ibíd. p.45

castigo? ¿Hay libertad para hablar de todo siempre que no se hable de todo? (1997)¹²⁹

4.3. Paulina Salas y el encuentro con su verdugo.

La situación presentada en la obra, instala en los lectores/espectadores un complejo tema respecto de la situación país: la impunidad con que circulan libremente los torturadores a inicios del período de transición. La víctima a pesar de estar ante un escenario de libertad, donde prima la democracia, vive en un estado de constante observación de su entorno y de quienes transitan por los mismos lugares que ellos, pues en su memoria habitan los fantasmas y los miedos de tener que encontrarse frente a frente con sus victimarios. Paulina señala a Gerardo esta situación angustiosa de la siguiente manera:

Paulina: Me horrorizaba de mí misma... pero era la única manera de conciliar el sueño, de salir contigo a una cena en que me preguntaba siempre si alguno de los presentes no sería... quizá no la exacta persona que me... torturó, pero... y yo, para no volverme loca y poder hacer la sonrisa de Tavelli que me dices que tengo que seguir haciendo, bueno, iba imaginándome metiéndoles la cabeza en un balde con sus propios orines o pensaba en la electricidad (1997)¹³⁰

La obra comienza con la llegada de Gerardo a su casa de playa en la que se encuentra de vacaciones con su esposa; llega en un auto desconocido, debido a que se le ha pinchado un neumático de su vehículo durante la medianoche, al no reconocer el vehículo Paulina rápidamente va en busca de un revólver y se

¹²⁹ *Ibíd.* p.49

¹³⁰ *Ibíd.* p.50

esconde entre las cortinas. Posteriormente, cuando la pareja ya está acostada, aparece en escena el hombre que ayudó a Gerardo, Roberto Miranda, con la excusa de ir a dejar la rueda del auto de Escobar que se había ido entre sus cosas, y además con la intención de felicitarlo pues por la radio se había enterado de que sería el presidente de la recientemente creada Comisión Investigadora Presidencial para esclarecer crímenes y desapariciones, y ante tan importante cargo decide volver para ayudarlo al día siguiente para que este no se retrasara. Paulina, mientras los dos hombres conversan, escucha atentamente desde la terraza sin ser vista. Miranda es invitado a quedarse hasta la mañana siguiente, sin embargo mientras este dormía, Paulina entra al dormitorio, lo golpea y luego lo arrastra hacia el living en donde lo amarra a una silla y tapa la boca con sus calzones; toma las llaves de la chaqueta de Roberto y va en busca de su auto.

Desde este momento, se nos presenta una situación confusa para el lector/espectador, debido a que aún no se comprende qué relación existe entre ambos personajes y cuál es el móvil que tiene la mujer para llevar a cabo este “secuestro”. Cuando Roberto despierta se encuentra amarrado y amordazado, desesperadamente intenta desatarse, mientras tanto Paulina lo mira con el revólver desde un sofá. Jugueteadamente le apunta con el arma y lo saluda, y comienza con un monólogo contando algunos acontecimientos de su vida para luego increpar al médico a partir de un cassette de Schubert que contenía La Muerte y la Doncella. Paulina intenta juzgar a quien por medio de la voz, la piel y el olor considera su victimario.

Al momento de reconocer la voz del médico, Paulina siente ansias de venganza, de realizarle las mismas vejaciones que él hizo con ella, sin embargo llega finalmente a la conclusión que solo quiere que confiese todo lo que hizo, con ella y con otros prisioneros¹³¹. Esta situación es debido al discurso oficial de olvido que plantea el nuevo Gobierno democrático, el silencio ante la tortura producen en Paulina la sensación de abandono y omisión que plantea, tanto la amnesia

¹³¹ *Ibíd.* p.51

colectiva, como la nueva comisión que dirigirá su esposo. Al igual que Comisión Nacional Verdad y Reconciliación en la situación chilena, la Comisión Investigativa Presidencial estará a cargo solo de esclarecer la verdad en casos de muerte y desapariciones, de manera que la víctima tiene como única opción (en este caso Paulina Salas) enjuiciar ella misma al torturador.

La obra, además, nos presenta siempre una relación asimétrica entre Paulina y Roberto, debido a la situación discursiva de los encuentros que han mantenido tanto en el pasado como el presente, de modo que el lenguaje impregnado de poder nos muestra el cambio de roles que se genera: torturador-torturada/víctima-victimario. Primeramente, Miranda, supuestamente médico torturador y violador, utiliza la asimetría existente entre un prisionero y su verdugo para demostrar poder sobre la víctima, aprovechándose de esa condición para llevar a cabo prácticas vejatorias. En segundo lugar, Paulina, arma en mano y un discurso que impone autoridad, intenta, por medio de una situación invertida, demostrar su poderío ante el verdugo que se vuelve víctima.

4.4. El discurso testimonial de Paulina Salas

El testimonio de esta mujer torturada durante la dictadura presenta claras señas de un discurso aprendido mientras fue prisionera política, su lenguaje y acciones se asimilan a la situación vivida. El relato de Paulina se enmarca en una pareja con problemas de comunicación, pues Gerardo intenta mantener en secreto la situación traumática que ha mantenido viva en su memoria por quince años su esposa, de hecho esta señala que nunca le ha contado lo sucedido a su familia; sin embargo, logra reconstruir su pasado cuando tiene frente a ella y amordazado a su victimario:

“... Qué cosa, no, que le esté contando todo esto a usted, como si fuera mi confesor. Cuando hay cosas que nunca le conté a Gerardo, ni a mi hermana, ni menos a mi mamá... mientras que a usted le puedo decir exactamente lo que me pasa, lo que me pasaba por la cabeza cuando me soltaron”. (1997)¹³²

Para Paulina es más sencillo contar algunos detalles de su historia a su verdugo, pues a pesar de todo el dolor que implica retomar el pasado, es él quien realmente sabe lo acontecido y cómo ella vivió la brutalidad del aparato represivo. Continúa su monólogo diciendo:

“Esa noche estaba..., bueno, ¿para qué describir como estaba, doctor, si usted me inspeccionó a fondo antes de que me soltaran? Estamos bien, así, ¿no? Como un par de viejos tomando sol en un banco de la plaza. [...] ¿Tiene hambre? No es para tanto, tendrá que aguantarse hasta que vuelva Gerardo. (*Imitando la voz de un hombre*) “¿Tenís hambre? ¿Querís comer? Yo te voy a dar de comer, m’hijita rica, yo te voy a dar algo sustancioso y bien grande para que te olvidís del hambre” (1997)¹³³

Paulina recuerda las palabras violentas exactamente como eran utilizadas por el médico torturador, de modo que en varios diálogos más las reitera para brindarle verosimilitud a su relato y, además, obligar a Miranda a recordar los horrores a los que sometió a su víctima. La protagonista de la historia dice reconocer a su victimario por su voz, dando a Gerardo argumentos para que este diga a su esposa que eso no prueba nada, pues como siempre se ha señalado, las víctimas de torturas estaban con sus ojos vendados.

¹³² Ibíd. p.39

¹³³ Ibíd. p.39

A pesar de la dolorosa situación que estaba enfrentando Paulina durante su detención, ella señala que nunca había nombrado a Gerardo, pues si lo hubiese hecho no estaría conformando la comisión sino que otro abogado estaría investigando su caso¹³⁴. Es así como el sacrificio de Paulina mantiene con vida al que es ahora su marido, sin embargo y a pesar de esto, Gerardo no cumple la promesa realizada el día que fue liberada:

“Y esa noche, Gerardo, cuando... empecé a contarte, ¿qué juraste hacer? ¿Te acuerdas qué juraste hacer con ellos si los encontrabas? (Silencio.) Dijiste: "Algún día, mi amor, vamos a juzgar a todos estos hijos de puta. Vas a poder pasear tus ojos"... –recuerdo exactamente esa frase, me pareció, como poética- "pasear tus ojos por la cara de cada uno de ellos mientras escuchan tus acusaciones. Te lo juro". Dime a quién recorro ahora, mi amor.” (1997)¹³⁵

Desde su dolor, Paulina, le exige justicia a Gerardo pues sabe exactamente que, aunque su marido sea el presidente de esta nueva comisión, no podrá realizar el enjuiciamiento a este médico torturador que ha llegado hasta su casa. La impunidad y la falta de justicia mantienen a la protagonista entre el miedo y los deseos de venganza. La herida y los recuerdos de ser torturada le reaparecen en cada situación que pueda familiarizarla con esos sucesos traumáticos, de modo que su cuerpo reacciona sintomáticamente ante ellas, además de conductas o actividades que realizaba cotidianamente antes de su detención. Esto apunta a escuchar a Schubert, estudiar medicina y las relaciones sociales.

En su discurso como víctima, Paulina busca que Roberto Miranda confiese las atrocidades que ha realizado mientras trabajaba como médico para el régimen dictatorial, con esto pretende ajusticiarlo, a su manera, y luego dejarlo libre, utilizando el testimonio como un mecanismo que impone autoridad ante quien

¹³⁴ *Ibíd.* p.40

¹³⁵ *Ibíd.* pp.45-46

merece castigo, pero que está impune debido a la política nacional de reconciliación y olvido. Gerardo le pide a su esposa que relate lo sucedido, pues no podía permitir que ese médico fuese quien le contara cada suceso vivido por su mujer, Paulina comienza su testimonio dando detalles de cuándo y dónde fue tomada prisionera:

Paulina: No sé cómo empezar.

Gerardo: Empieza por tu nombre

Paulina: Me llamo Paulina Salas. Ahora estoy casada con el abogado don Gerardo Escobar pero en ese tiempo...

Gerardo: Fecha...

Paulina: El 6 de abril de 1975, yo era soltera. Iba por la calle San Antonio...

Gerardo: Lo más preciso que puedas...

Paulina: A la altura de Huérfanos, cuando escuché detrás de mí un... tres hombres se bajaron de un auto, me encañonaron, si habla una palabra le volamos la cabeza, señorita, uno de ellos me escupió las palabras en el oído. Tenía olor a ajo. No me sorprendió que tuviera ese olor sino que a mí me importara, que me fijara en eso, que pensara en el almuerzo que él acababa de comerse, que estaba digiriendo con todos los órganos que yo había estudiado en mi carrera en Medicina.(1997)¹³⁶

Dentro de su discurso, destaca una estrategia relevante que era muy utilizada durante la dictadura, por parte de los opositores, brindar los detalles exactos que pudiese tener un relato testimonial de la época; ella hace referencia a que debió gritar su nombre y decir que estaba siendo secuestrada:

¹³⁶ *Ibíd.* p.57

“Después me reproché a mí misma, tuve mucho tiempo en realidad para pensarlo, yo sabía que en esas circunstancias había que gritar, que la gente supiera que me agarraron, gritar mi nombre, soy Paulina Salas, me están secuestrando, que si uno no pega ese grito en ese primer momento ya te derrotaron, y yo agaché el moño, me entregué a demasiado pronto. Siempre fui demasiado obediente toda mi vida.(1997)¹³⁷

Posteriormente, la protagonista señala cuándo aparece en su historia este médico que tiene amarrado a una silla en su casa con el propósito de conseguir una confesión:

“(Empiezan a bajar las luces.) El doctor no estaba entre ellos. Con el doctor Miranda me tocó por primera vez tres días más tarde cuando... Ahí lo conocí. *(Bajan más las luces y la voz de Paulina sigue en la oscuridad.)* Al principio, yo pensé que él podía salvarme. Era tan suave, tan buena gente, después de lo que me habían hecho los otros. Y entonces escuché, de repente, el cuarteto de Schubert. *(Se empieza a escuchar el segundo movimiento de "La Muerte y la Doncella".)* No saben lo que es, escuchar esa música maravillosa en aquella oscuridad, cuando hace tres días que no comes, cuando tienes el cuerpo hecho tira, cuando... (1997)¹³⁸

Luego de esto, comienza a relatar los acontecimientos Roberto Miranda. Paulina consciente de que aquellas pruebas que tenía en contra del médico (su olor, su voz, su piel) no eran suficientes para enjuiciarlo, relata a su marido (y a la grabadora) lo que ha vivido pero se preocupa de hacer pequeños cambios que, de ser el torturador correcto, corregirá rápidamente y sin mayores problemas. El testimonio de Miranda concuerda con lo que creía Paulina, efectivamente corrige

¹³⁷ *Ibíd.* p.57

¹³⁸ *Ibíd.* pp.67-68

los detalles intervenidos por ella, sembrando en los lectores/espectadores la duda respecto a si es culpable o inocente.

Para Paulina Salas, el testimonio entregado por Miranda se apega a la realidad de los hechos acontecidos, pues ella señala que al contarle su historia a su marido, había realizado cambios en detalles mínimos para que Roberto los corrigiera, y, de esta manera, estar completamente segura que él era el doctor que le hacía escuchar “La Muerte y la Doncella” mientras era torturada y violentada sexualmente por él.

“... el nombre que le mencioné a mi marido fue el del Chanta, el Chanta, a propósito, un nombre equivocado para ver si usted lo corregía. Y usted lo corrigió, Doctor, usted corrigió el nombre del Fanta y si fuera inocente no tendría como haber sabido el nombre verdadero.” (1997)¹³⁹

Cada una de las palabras que incluyen el testimonio de Paulina están cargadas de dramatismo, por lo que este relato cruento nos lleva a la posición de testigos de los hechos que se nos están presentando; los lectores logran identificarse con el dolor y el sentimiento de venganza, debido a la brutalidad de lo narrado (tanto por la víctima como también por el victimario). El testimonio de Paulina Salas representa aquellas voces de torturados(as) acallados durante la dictadura y, también, durante el período de transición democrática, por lo que su memoria ha mantenido intacto, durante quince años, sus angustias, miedos, vergüenzas y dolores

¹³⁹ Ibíd. p.75

4.5. El discurso testimonial de Roberto Miranda

Se puede realizar una interpretación respecto a qué es lo que verdaderamente incentivó a este hombre a llegar a la casa de Gerardo, pues si bien él señala que pretendía felicitarlo por su participación en la comisión y además ayudarlo para que *no perdiera su valioso tiempo*¹⁴⁰, sin embargo si analizamos el discurso de Paulina, en el que señala cada uno de los rasgos que le permiten identificar a su agresor, podemos establecer que Miranda más que intentar ayudar pretendía conseguir información respecto de cuál era la posibilidad de que los nombres de los culpables de violaciones a los DD.HH salieran a la luz tras la presentación de la comisión que Gerardo presidiría; es Paulina es quien llega a esa conclusión:

“... Pero yo nunca solté el nombre de Gerardo. Lo que son las cosas. Si yo menciono a Gerardo seguro que usted no comete el error garrafal de venir anoche a sonsacarle información. Para eso, vino, ¿no?...” (1997)¹⁴¹

Roberto representa el discurso del victimario/torturador del período de transición, por tanto su testimonio se ajusta a la estrategia de mantener silencio y negar cualquier tipo de acusación respecto de la realización de torturas durante el régimen. Miranda se presenta como un hombre con ansias de justicia, señalándole a Gerardo que *esta comisión va a permitirnos cerrar un capítulo tan doloroso de nuestra historia*¹⁴², “[...] que saber la verdad es lo que le hace falta al país, saber la verdad de una vez por todas”¹⁴³. Destaca dentro de su discurso que apunta a la impunidad de esa gente les dice, pues no pueden ser juzgador por la *aberración*

¹⁴⁰ Ibíd. p.20

¹⁴¹ Ibíd. p.40

¹⁴² Ibíd. p.21

¹⁴³ Ibíd. p.22

de una amnistía¹⁴⁴ e incluso le dice a Gerardo que se publiquen sus nombres, por lo menos¹⁴⁵, sin embargo, tras un comentario de Gerardo en que le dice que no es posible hacerlo pues no compete a la comisión revelar los nombres, señala:

“En este país todo se termina sabiendo. Que sus hijos, que sus nietos vengan y le pregunten es verdad tú hiciste esto de que te acusan...y ellos tendrán que mentir, dirán que jamás, yo no, dirán, son calumnias, es una conspiración comunista, qué sé yo qué estupideces dirán, pero se les notará en cada mirada y los mismos hijos, los nietos les tendrán pena y asco. No es como meterlos en la cárcel pero...” (1997)¹⁴⁶

Se escuda en una supuesta rabia para con las fuerzas militares y de orden para decir que el peso de la condena social será un tanto menor que la cárcel, pero pesará en sus conciencias. Destaca en su diálogo el decir que cree que la comisión tendrá graves problemas con el Ejército, y al ser esto ratificado por Gerardo, cambia entonces la dirección de sus palabras:

Roberto: En ese caso, capaz que tengas razón y no se sepa finalmente quiénes son esos tipos, no ves que forman una especie de...cofradía, fraternidad.

Gerardo: Mafia

Roberto: Eso. Una mafia. Nadie cuenta nada y se cubren las espaldas entre todos, y si lo que dices es cierto entonces los militares no van a permitir a ninguno de sus hombres que vayan a declarar, y si ustedes los citan van a decir que se vayan a la puta que los parió... Así que quizá eso que dije de sus hijos, sus nietos, quizá después de todo... (1997)¹⁴⁷

¹⁴⁴ *Ibíd.* p.22

¹⁴⁵ *Ibíd.* p.22

¹⁴⁶ *Ibíd.* p.23

¹⁴⁷ *Ibíd.* pp.23-24.

A pesar de su práctica discursiva opositora al régimen, Miranda termina señalando, muy convencido, *hay cosas que nunca se van a saber*¹⁴⁸, de modo que su férrea postura de justicia cambia drásticamente al afirmar que el silencio será siempre lo que prime en relación a las violaciones a los DDHH.

En cuanto a la situación ocurrida con Paulina, comienza señalando que él no es responsable de lo que se le acusa, contradiciendo de la siguiente manera: “*Son fantasías de una mujer enferma*”¹⁴⁹, y que todo esto *Señor Escobar. No tiene perdón este abuso. Realmente no tiene perdón de Dios*¹⁵⁰, de manera que su discurso prudente señala que mantener una persona en esas condiciones no es posible perdonarlo, sin embargo cuando realiza la confesión, que le pide Paulina, en ningún momento habla de que su situación como torturador no tiene perdón.

Cuando Miranda realiza su testimonio/confesión respecto de lo que Paulina pedía, controla su discurso en un principio, señalando que había entrado a los servicios de inteligencia por razones humanitarias, a pesar de la incitación a vengarse que le decía su hermano producto de la muerte de su padre cuando su fundo fue tomado. Se muestra como un sujeto con buenas intenciones:

“Ponía música porque eso ayudaba al rol que me tocaba hacer, el rol de bueno, que le dicen, ponía a Schubert para que me tomaran confianza. Pero también, porque era un modo de aliviarles el sufrimiento. Tienen que creerme que yo pensé que era un modo de aliviarles el sufrimiento a los detenidos. No sólo la música, sino que todo lo que yo hacía. Así me lo propusieron a mí cuando comencé.”
(1997)¹⁵¹

¹⁴⁸ Ibíd. p.54

¹⁴⁹ Ibíd. p.51

¹⁵⁰ Ibíd. p.41

¹⁵¹ Ibíd. p.68

Señala también, que el organismo represor necesitaba de alguien de confianza que atendiera a *los detenidos pues se les estaban muriendo*¹⁵², esto debido a las sesiones de torturas a las que eran sometidos, manteniendo su discurso cauto hasta que señala como fueron decayendo sus razones humanitarias hasta convertirse en uno más de ellos:

“Fue de a pocón, casi sin saber cómo, que me fueron metiendo en cosas más delicadas, me hicieron llegar a unas sesiones donde mi tarea era determinar si los detenidos podían aguantar la tortura, especialmente la corriente. Al principio me dije que con eso les estaba salvando la vida y es cierto, puesto que muchas veces les dije, sin que fuera así, que si seguían se les iban a morir, pero después empecé a... poco a poco, la virtud se fue convirtiendo en algo diferente, algo excitante...y la máscara de la virtud se me fue cayendo y la excitación me escondió, me escondió, me escondió lo que estaba haciendo, el pantano de lo que estaba...y cuando me tocó atender a Paulina Salas ya era demasiado tarde. Demasiado tarde...”

Hasta aquí, Miranda aún intentaba mostrarse como un hombre bueno, mantener su imagen, pero a medida que avanza en su confesión va develando como una circunstancia contextual específica logra generar perversión en quienes se ven con poder ante una persona indefensa

“Demasiado tarde. Empecé a brutalizarme, me empezó a gustar de verdad verdad. Se convierte en un juego. Te asalta la curiosidad entre morbosa y científica. ¿Cuánto aguantará ésta? ¿Aguantará más que la otra? ¿Cómo tendrá el sexo? ¿Tendrá seco el sexo? ¿Es capaz de tener un orgasmo en estas condiciones? Puedes hacer lo que quieras con ella, está bajo tú poder, puedes llevar a cabo todas las fantasías.

¹⁵² Ibíd. p.69

[...] Todo lo que te han prohibido desde siempre. Todo lo que tu madre te susurraba que nunca hicieras.” (1997)¹⁵³

La brutalidad de su testimonio nos lleva a la capacidad que tiene la mente humana de modificarse y convertirse en alguien totalmente distinto en el corto plazo, aun cuando, como señala Miranda, sean valores morales que los padres inculcan no deben hacerse. Esto según el torturador de la obra, a modo de justificación, señala haber sido inducido por uno de los otros participantes en las sesiones de torturas, al cual llamaban El Fanta (de quien dice no conocer su nombre real); el médico dice que lo incitaba a la realización de vejaciones sexuales con frases como *Vamos Doctor, me decían, no va a rehusar carne gratis, ¿no?*¹⁵⁴. Cabe destacar la importancia que tiene este hombre conocido como El Fanta en el testimonio de Miranda, pues brindándole veracidad al relato desde el punto de vista contextual, debido a que en la realidad de la dictadura chilena este hombre existió y, con esta misma “chapa” era conocido entre quienes practicaban la tortura; Miguel Estay Reyno, acusado de participar en el caso “Degollados”, cumple en el texto la función de vínculo con el contexto histórico en se desarrollan los hechos.

Al igual que lo hacían quienes estaban a cargo de extraer confesiones de los prisioneros, Paulina le exige a su verdugo/víctima que este sea por escrito firmado y grabado en audio, además lo obliga a indicar que todo ha sido escrito por su voluntad y nadie lo ha presionado. Roberto y Paulina se desenvuelven en una dualidad invertida de torturado/torturador, que en este segundo encuentro los hace testimoniar desde la misma perspectiva, pues, hay que recordar que lo que detalla Miranda surge desde la continuación del testimonio que está narrando Paulina a Gerardo.

¹⁵³ Ibíd. p.70

¹⁵⁴ Ibíd. p. 70

El testimonio de ambos personajes se desenvuelve en dos niveles, primeramente dentro de la obra se plantea una confesión privada, solo entre los tres personajes, sin embargo esta se hace pública al momento de la lectura o la representación teatral, pues los lectores/espectadores se hacen parte del testimonio dado y juzgan desde su perspectiva la culpabilidad o inocencia del sujeto en cuestión.

Roberto hasta el final de la obra mantiene la posición del inocente, negando cada una de las palabras que dio como testimonio, pero Paulina no se convence y entonces le dice que diga la verdad, que si no lo hace en diez segundos le disparará, Miranda se niega a seguir rogando pues considera que ella nunca quedará satisfecha. Paulina juega con su víctima/victimario con la pretensión de hacer justicia, de que logre arrepentirse al menos, pero este retoma su postura de inocente por medio de la apropiación del discurso de olvido.

Roberto: Así que seguimos en la violencia, siempre en la violencia. Ayer a usted le hicieron cosas terribles y ahora usted me hace cosas terribles a mí y mañana... más y más y más. Yo tengo niños... dos hijos, una mujercita... qué tienen que hacer ellos, pasarse quince años buscándola y cuando la encuentren, ellos...

Paulina: Nueve

Roberto: Ay, Paulina... ¿No te parece que es hora de terminar de una vez?(1997)¹⁵⁵

Durante el transcurso de la obra, Miranda se dirige a Paulina en términos de “usted”, sin embargo, en su último diálogo, la trata de “tú”, con la intención de terminar con la venganza y llegar al perdón; Paulina sigue dispuesta a matarlo pues considera que al menos uno que “pague” por tanto daño significará justicia para las víctimas de la dictadura:

¹⁵⁵ *Ibíd.* p. 77

Paulina: “Y por qué tengo que ser yo la que se sacrifica ¿eh?, yo la que tengo que morderme la lengua, siempre nosotros los que hacemos las concesiones cuando hay que conceder, ¿Por qué, por qué? Esta vez no. Uno, uno, aunque no fuera más que uno, hacer justicia con uno. ¿Qué se pierde? ¿Qué se pierde con matar aunque no fuera más que uno? ¿Qué se pierde? ¿Qué se pierde?”(1997)¹⁵⁶

4.6. Componentes del testimonio en la obra: Estrategias discursivas testimoniales en La Muerte y la Doncella.

En el capítulo anterior se establecieron conceptualizaciones referentes a la práctica del testimonio, de modo que analizaremos qué componentes del discurso testimonial utiliza la obra **La Muerte y la Doncella** para que cumpla la función testimonial para la sociedad chilena del período de transición democrática.

En primer lugar, para la realización de una argumentación más profunda en cuanto a las características testimoniales en la obra, se tomarán las características del texto testimonial planteados por Miguel Ángel Azucena¹⁵⁷, en el Primer Coloquio Internacional sobre Literatura y Testimonio en América Central, señalados en el capítulo anterior.

1. Constituye una forma de realismo: realismo crítico y social.

Se aplica en la obra, pues el desarrollo contextual en que se enmarca el texto apunta a la situación social y política vivida por la protagonista de la historia,

¹⁵⁶ *Ibíd.* p.77

¹⁵⁷ COMISIÓN DE UNIVERSIDADES ESTATALES DE NORUEGA PARA LA DOCENCIA E INVESTIGACIÓN EDUCATIVA, UNIVERSIDAD NACIONAL DE COSTA RICA, UNIVERSIDAD DEL SALVADOR, UNIVERSITAT BERN. Op. Cit. pp.68-76.

denunciando los conflictos internos, que se mantienen vivos en su memoria, y que surgieron a raíz de la tortura sufrida durante el período dictatorial en Chile. La obra desarrolla su argumento en el contexto de la postdictadura chilena, en donde se presenta la situación de postergación en que se encuentran las víctimas de la prisión y tortura política, producto de la política amnésica propuesta por el nuevo gobierno democrático.

2. *Es un medio para expresar la verdad, el sentir y el pensar del pueblo.*

Esta característica se aplica al momento de expresar, por parte de Paulina Salas, la urgente necesidad de verdad y justicia que tiene el pueblo chileno ante las violaciones a los DD.HH, realizadas por la dictadura militar, mostrando por medio de ella la realidad interna de las víctimas y sus familias.

3. *El suceso es capaz de ubicarse en el tiempo y espacio.*

Dorfman dispone temporalmente la historia en el período de postdictadura chilena iniciado en el año 1990, pero es posible ubicar el transcurso de los acontecimientos contados en el año 1991 cuando se crea en Chile la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación, que es señalada en la obra como Comisión Investigadora Presidencial y es Gerardo, el esposo de Paulina Salas, el encargado de presidirla. En cuanto al espacio, el autor establece que se desarrollan los hechos en una casa de playa en alguna de las costas chilenas, sin indicar exactamente a cuál corresponde.

4. *Articula y activa la memoria colectiva, fortalece el nosotros y no el yo.*

Por medio de los discursos testimoniales entregados por Paulina (víctima) y Roberto (victimarios) se vincula la situación de las víctimas de dictadura, que estaban siendo deslegitimizada por medio del *proyecto de olvido* del gobierno y la anhelada reconciliación nacional, de modo que la pieza teatral analizada busca

como objetivo principal mantener articulada y activa la memoria colectiva para evitar que las experiencias traumáticas vividas sean silenciadas y ocultadas para mantener la nueva democracia y la impunidad de los culpables del terror y la violencia durante diecisiete años.

5. *No existe la intención de crear personajes tipo como lo exige la narración profesional.*

Los personajes creados en la obra no apuntan a la tipificación tradicional, pues no es común encontrarse con individuos como estos: Paulina Salas, torturada y violada en dictadura; Gerardo Escobar, esposo de Paulina y miembro de la nueva comisión investigadora de casos de muerte y presunción de muerte; y finalmente, Roberto Miranda, el médico (presunto) torturador de Paulina. Los tres protagonistas de la historia surgen debido a la situación conflictiva del contexto en que surgen, por tanto ellos se desenvuelven allí y son producto de su propio ambiente social.

6. *Tiene su unidad narrativa en una historia de vida.*

La obra de Dorfman tiene como eje central una historia de vida significativa para la sociedad de la época, contextualizada desde el período de dictadura hasta la postdictadura, contando, desde el momento en que fue secuestrada la víctima, hasta lo que le sucede en la actualidad de la obra, denunciando el menosprecio nacional ante la tortura.

Desde el punto de vista del análisis de los componentes del testimonio señalados por Azucena¹⁵⁸, la obra de Dorfman cumple con las estrategias discursivas del género testimonial, sin embargo, y de acuerdo a la investigación

¹⁵⁸ COMISIÓN DE UNIVERSIDADES ESTATALES DE NORUEGA PARA LA DOCENCIA E INVESTIGACIÓN EDUCATIVA, UNIVERSIDAD NACIONAL DE COSTA RICA, UNIVERSIDAD DEL SALVADOR, UNIVERSITAT BERN. Op. Cit. pp.68-76.

realizada en el capítulo anterior, es fundamental trabajar este análisis desde las otras características planteadas.

Primeramente, se establece que la literatura testimonial latinoamericana está fuertemente enlazada a situaciones político-social que mueven al país, testimoniando a partir de un relato literario, las circunstancias vividas por personas sujetas a la marginación social, exclusión política o luchas sociales; de modo que la principal característica de los textos testimoniales apunta a que intentan reflejar los hechos que acontecen y cómo afectan estos a los sujetos, es así que la obra de Dorfman trabaja a partir del contexto sociopolítico de la transición democrática chilena, relatando la lucha interna de los ciudadanos, que viven en la marginación social producto de las torturas, cumpliendo con esta característica.

En segundo lugar, la literatura del testimonio apunta a la intención de comprobar verdades o brindar pruebas¹⁵⁹, así la obra busca mostrar desde la perspectiva de la víctima la experiencia vivida, por medio del testimonio de una torturada política, en conjunto con el médico torturador, reflejaban a través de sus discursos los padecimientos sufridos por quienes fueron detenidos políticos durante la dictadura militar chilena. Además, Paulina al igual que las víctimas del régimen, producto del trauma vivido presentan dificultades para establecer verbalmente los hechos que marcaron su vida; Paulina, quince años después de su experiencia sufre aun las consecuencias de la imposibilidad de explicitar las torturas sufridas (de hecho, solo señala cuando Gerardo le da de beber agua a Roberto que *es mejor que tomarse su propio pichí*¹⁶⁰ o también, cuando le indica a su marido que *imaginaba meterles la cabeza en un balde con sus propios orines o pensaba en la electricidad*¹⁶¹ haciendo referencia a los torturadores en caso que los tuviera en su poder) y nombrar la violación como tal ante la gente.

¹⁵⁹ PRADA. Op. Cit. p. 11

¹⁶⁰ DORFMAN. Op. Cit. p.41

¹⁶¹ *Ibíd.* p.50

Finalmente, otro punto es lo referente a la no ficcionalidad de la literatura testimonial, sin embargo como hemos ido evidenciando a lo largo del análisis, este texto no cumple la estrategia de no ficcionalidad debido a que inserta sus personajes en el plano de la ficción, y desde ahí derivan sus relatos en testimonios (no extraídos directamente de una víctima), a pesar de que la contextualización histórica está estrechamente relacionada con la realidad.

4.7. La función testimonial en la obra: Ni el olvido, ni el perdón... quizá la reconciliación.

Si bien Dorfman no se basó en un relato testimonial directamente desde una víctima, pues señala en el Postfacio¹⁶² de la obra que fue una idea que tuvo al menos ocho años antes de que concretara la historia en una pieza teatral, sin embargo podemos decir que tomando la situación del Chile de 1990 (año en que escribió el texto) logra darles vida a esos tres personajes, y, a través de ellos, establece parámetros y detalles característicos de un testimonio, aportando información respecto de reacciones de los distintos involucrados en la historia reciente del país.

En relación con los planteamientos de Prada (1986)¹⁶³, señalados en capítulo anterior, un discurso testimonio tiene por intención explícita brindar pruebas, justificaciones o comprobaciones de la certeza o verdad de un hecho social previo, que es garantizado por la interpretación del emisor del discurso, ya sea como actor o testigo de lo que está narrando, es así como Dorfman consigue que este texto teatral trabaje con las verdades ocurridas en el país, entregando las pruebas que nos remiten a los hechos (personas reales se mezclan con la

¹⁶² *Ibíd.* p.83

¹⁶³ PRADA, Op. Cit. p. 11

ficcionalidad de la obra pasando a ser personajes, como es el caso del sujeto que acompañaba al doctor Miranda, El Fanta). En tanto Carvajal¹⁶⁴, habla desde la perspectiva del daño, plantea que la víctima se resiste a morir silenciada, por lo que busca reclamar la justicia y su deseo radica en que dejen de acallar su voz testimonial y por fin tener justicia, al igual que los chilenos que sufrieron, y siguen sufriendo, con la prisión política y tortura a las que fueron expuestos.

El uso y función testimonial hacen referencia a una alegorización de la anhelada reconciliación nacional y, también en el caso de Paulina y Gerardo, familiar, además testimonia, desde el teatro nacional, la situación de postergación de las víctimas de torturas y violencia sexual reiterada durante la dictadura; el discurso testimonial de Paulina se presenta con nexos contextuales que brindan gran verosimilitud a los hechos. También Dorfman añade las condiciones históricas del contexto de producción y, permite de esta forma, que el de recepción sea prácticamente igual, cuando la obra es puesta en escena en marzo de 1991.

“Colocar a mi trío de personajes en un momento histórico tan conflictivo les otorgaba trascendencia, puesto que sus acciones se llevarían a cabo en un país donde muchos se preguntaban cómo enfrentar el oculto daño que se les había hecho mientras que otros temían que sus crímenes quedaran revelados en forma pública.”
(1997)¹⁶⁵

La gran cantidad de detalles entregados por los personajes y sus discursos nos aportan información relevante y que se ajusta verosímilmente a los hechos, siempre enmarcados en la ficción de un texto dramático. Podemos decir, por tanto, que, desde la ficción, la obra inserta la no ficcionalidad de un texto testimonial, de

¹⁶⁴ CARVAJAL VILLAPLANA, Álvaro. 2008. **Silencios y voces de la experiencia del daño**. Publicado en SOLÍS, Alex. **Entre memoria y olvido**, San José, C. R.: Ediciones Perro Azul. p. 4.

¹⁶⁵ DORFMAN. Op. Cit. p. 85

modo que, no aplica como literatura testimonial, pero sí intenta cumplir la función de testimonio que estas obras buscan, pues funciona como un relato verídico que permite que los lectores/espectadores se fundan en los diálogos de los personajes, principalmente en el discurso de la torturada, quien logra entregar un mensaje directo respecto de las cicatrices que se mantienen abiertas en su memoria de las víctimas y además, la situación de impunidad de los victimarios que permite la libre circulación por el territorio de estos, pudiendo encontrarse con quienes fueron torturados por ellos, y facilitando que las heridas no cicatricen en los individuos.

Un quiebre dentro de la ficcionalidad de la obra se presenta en las escenas finales; primero Dorfman obliga a los espectadores a participar en la situación dramática, pues en la primera escena del tercer acto utiliza como recurso espejos, que permite a los espectadores ver su propia imagen mientras suena, como música de fondo, el cuarteto Disonante de Mozart¹⁶⁶, pudiendo ser interpretada esta acción a modo de crítica individual, que pudiese incentivar al testimonio, para establecer cuál fue la postura de cada uno de ellos ante las prácticas de torturas, el silenciamiento de las autoridades y la impunidad de las fuerzas armadas y de orden. En relación con esto, Schlickers (2004) considera que *“el recurso de los espejos efectúa una metalepsis que rompe con el pacto teatral, ya que los espectadores entran así en la diegésis representada”*¹⁶⁷. El segundo quiebre se realiza cuando se ubican las butacas mirando a los espejos¹⁶⁸, al igual que el público, por tanto quedan mirando sus caras de frente siendo interpelados también por este mismo recurso. Podemos decir, entonces, que de ninguna manera es posible para el público, ni para los personajes, escapar de la realidad, pues esta se mantiene frente a nosotros y, en este texto, Dorfman no da espacios para mantenernos ajenos al testimonio de sus protagonistas. Mereles señala al respecto:

¹⁶⁶ *Ibíd.* p.77

¹⁶⁷ 2004. **"Tortura, amnesia y amnistía: La muerte y la doncella de Ariel Dorfman y de Roman Polanski"**, en: SPILLER, Roland; HEYDENREICH Titus; HOEFLER; Walter, VERGAR; Sergio (eds.): **Memoria, duelo y narración. Chile después de Pinochet: literatura, cine, sociedad**. Vervuert, Frankfurt:,(55-68) p.57.

¹⁶⁸ DORFMAN, Op. Cit. p.79

“El persistente diálogo de cada texto se proyecta al receptor quien se vuelve testigo, construyendo una voz y una memoria de esa conciencia torturada. Atrapado en el purgatorio de Ariel Dorfman se experimenta la agonía, la opresión y la tragedia. La transición entre la ideología y la dinámica textual se logra con la toma de conciencia.”(2010)¹⁶⁹

La obra significó para algunos espectadores, en 1991, el resurgimiento de los dolores y la instauración de la memoria colectiva como un testimonio del sufrimiento de las víctimas de dictadura luego de ser marginadas sus angustias y temores. Es Paulina Salas la representante de todas las voces postdictatoriales acalladas por el proyecto de olvido gubernamental, quienes necesitan de verdad y justicia, del reconocimiento de los actos cometidos y el arrepentimiento de los victimarios como una forma de reparación y, a la vez, de liberación de los fantasmas que los persiguen en su diario vivir.

¹⁶⁹ MERELES OLIVERA, Sonia. 2010. **Cruzando las fronteras del género: Mario Benedetti y Ariel Dorfman.** Cuadernos Americanos: Nueva Época, ISSN 0011-2356, Vol. 1, Nº. 131. p.64.

Conclusiones

A partir de esta investigación ha sido posible conocer las diversas perspectivas y funciones que ha cumplido el teatro luego de instalarse un régimen militar durante diecisiete años en el país. En la reestructuración teatral fue fundamental el contexto político, social y económico, iniciando nuevos lenguajes y estéticas teatrales.

El teatro nacional ha jugado un rol de gran relevancia en nuestro país con el inicio del régimen dictatorial; es durante estos años donde el teatro se convierte en un instrumento de crítica social, denunciante y contestatario, que logra por medio de la búsqueda de nuevas estrategias hacer frente a una dictadura que tenía, dentro de sus ejes centrales, la censura cultural para evitar el pensamiento libre en la población.

Por medio del análisis de obras teatrales de la dictadura, podemos establecer que a pesar de la dramática situación en que se encontraban dramaturgos, actores, grupos de creación colectiva, teatros universitarios, entre otros, fue posible sobrepasar las barreras del silenciamiento, la desarticulación y la pretensión de convertir el teatro en un espectáculo, para llegar a ser un método de crítica y denuncia efectiva y, a la vez, combatiente al régimen.

El teatro chileno bajo el régimen dictatorial, sufrió variadas restricciones, pero el intento de apagón cultural, se dice que ayudó a la creación de gran cantidad de obras teatrales, discordantes con el Régimen y su actuar, escritas con maestría literaria, debido a la búsqueda constante de formas de expresión que ocultaran el tema, y por ende subliminal, que contenía el texto, de este modo evitaron la censura de sus obras muchos de los autores teatrales de la época.

Dejando atrás el pasado del gobierno militar, la postdictadura comienza a abrir nuevos escenarios para la cultura nacional, y el teatro luego de su constante reestructuración, durante el periodo anterior, nuevamente queda en manos de la situación contextual política y social del país, por tanto busca, en su mayoría, refugiarse en el testimonio para brindar, por medio de él, veracidad, denuncia y realidad en lo que intenta expresar.

La utilización de discursos testimoniales de los marginados sociales, prisioneros y torturados políticos, exiliados, entre otros, busca abrir caminos hacia una literatura testimonial que permita reflejar las vivencias de los individuos que se han visto relegados en la sociedad por diversas razones.

La necesidad de mantener la memoria colectiva y perpetuarla ha dado, a lo largo de Latinoamérica, un realce a la literatura testimonial, pues permite situarnos en un contexto vivido por otro, que quizá nunca lleguemos a conocer, pero que gracias a la utilización de diversas estrategias discursivas, revisadas durante esta investigación, nos permite adentrarnos en los padecimientos del otro, reflejando sociedades e individuos, que a través de sus testimonios nos logran evidenciar la realidad interna y/o externa con la que viven a diario.

En relación con la pieza teatral analizada, **La Muerte y la Doncella**, esta cumple la función de testimoniar los sufrimientos, padecimientos, dolores y cicatrices en la memoria de los torturados políticos durante la dictadura en Chile. Por medio de la utilización de diversas estrategias, analizadas en el último capítulo de este seminario, se logra establecer que si bien, no hablamos de un texto netamente testimonial, sí podemos decir que en él se aplica la intencionalidad de cumplir la función testimonial, que ha marcado desde los años '60 a la literatura latinoamericana, debido a la instauración de gobiernos autoritarios, caracterizados por los daños causados a la población de los distintos países.

En la obra teatral de Dorfman no corresponde utilizar el concepto de no ficcionalidad de la literatura testimonial, pero es posible señalar que encontramos en cada uno de los diálogos de la obra un marcado tono testimonial que se nos entrega desde la perspectiva de la víctima y el victimario, en una situación invertida, donde el victimario se vuelve víctima, debido a las ansias de justicia y verdad por parte de la protagonista; es así que podemos concluir que **La Muerte y la Doncella** se presenta como un testimonio teatral de la postdictadura chilena en la que vemos una manifestación de las cicatrices en la memoria de los torturados políticos, a través del discurso testimonial de Paulina Salas.

Bibliografía citada.

- BARNET, Miguel. 1970. "**La novela testimonio: socio-literatura**". En JARA, René y VIDAL, Hernán (eds.) Testimonio y literatura (Society for the Study of Contemporary Hispanic and Lusophone Revolutionary Literatures, Minnesota 1986).
- BENAVENTE, David; Taller de Investigación Teatral (TIT). 1979. **Tres Marías y una Rosa**. Editorial LOM, Santiago.
- BOENINGER, Edgardo. 1997. **Democracia en Chile. Lecciones para la gobernabilidad**. Santiago, Editorial Andrés Bello.
- CASTRO, Alfredo. 2001. "**Esta larga enfermedad de la memoria**" en Apuntes, número 119-12, Santiago Pp.83-89. En NUÑEZ, OP. Cit. p. 57.
- CASTRO, Alfredo. **Presentación y breve historia de Teatro la Memoria** . En Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile [<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-84419.html>] Recuperado 11 de noviembre de 2014.
- CARVAJAL VILLAPLANA, Álvaro. 2008. **Silencios y voces de la experiencia del daño**. Publicado en SOLÍS, Alex. Entre memoria y olvido, San José, C. R.: Ediciones Perro Azul.
- CISTERNAS, Cristián. 2010. **Elementos góticos en Una casa vacía de Carlos Cerda**. Revista chilena de literatura, número 76. pp. 71-91. Recuperado 11 de noviembre de 2014, de [http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22952010000100004&lng=es&tlng=es.10.4067/S0718-22952010000100004.]
- COMISIÓN DE UNIVERSIDADES ESTATALES DE NORUEGA PARA LA DOCENCIA E INVESTIGACIÓN EDUCATIVA, UNIVERSIDAD NACIONAL DE COSTA RICA, UNIVERSIDAD DEL SALVADOR, UNIVERSITAT BERN. 2001. **Primer Coloquio Internacional sobre Literatura y Testimonio en América Central**. ARGUETA, Manlo; CHOPIN, Dolores; ZAVALA, Magda (ets). **El relato testimonial: nuevo género literario**. AZUCENA, Miguel Ángel. Universidad de El Salvador, San Salvador. Pág.68-76

- DORFMAN, Ariel. 1986. **Código político y código literario**. En Testimonio y Literatura. Society for the Study of Contemporary Hispanic, Minnesota.
- DORFMAN, Ariel. 1997. **La Muerte y la Doncella**. 2º Edición. LOM Ediciones, Santiago
- **C.I.D.H. Tercer Informe sobre la situación de los Derechos Humanos en Chile**, 6.º periodo de sesiones, año 1976. En ROJAS, María Eugenia. **“La Represión Política en Chile: Los Hechos”**, Editorial IEPALA, Santiago, Chile, 1988. Recuperado 11 de julio de 2014 [<http://www.derechos.org/nizkor/chile/libros/represion/2a.html#>]
- DE RAMÓN, Armando. 2003. **Historia de Chile. Desde la invasión incaica hasta nuestros días (1500-2000)**, Catalonia Ltda, Santiago.
- DIARIO TRIBUNA. 1972. Entrevista a Juan Luis Ossa 22 de abril 1972, página 12
- EL MERCURIO, REVISTA DEL DOMINGO. 1977. **“Apagón cultural. Opinan los jóvenes”** 12 de junio de 1977, Santiago. Páginas 14-15
- EPPLE, Juan Armando. 1994. **Acercamiento a la literatura testimonial de Chile**. En Revista Iberoamericana, Volumen LX. (Julio-Diciembre)
- GARCÍA GONZÁLEZ, Carolina. 2006. **“El peso de la memoria en los inicios de la transición a la democracia en Chile (1987-1988)”**, Historia, N° 39.
- GARCÍA, Gustavo. 2001. **Hacia una conceptualización de la literatura de testimonio**. Revista Canadiense de Estudios Hispánicos 25.3 (primavera 2001)
- GARCÍA, Victoria. 2014. **Testimonio literario latinoamericano: prefiguraciones históricas del género en el discurso revolucionario de los años sesenta**. Acta poética, 35(1), 63-92. Recuperado en 17 de noviembre de 2014, de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-30822014000100004&lng=es&tlng=es.
- GARRETÓN, Manuel Antonio y MOULIAN, Tomás. 1983. **La Unidad Popular y el conflicto político en Chile**. Ediciones Minga. Santiago.
- HURTADO, María de la Luz et al. 1982. **Teatro chileno de la crisis institucional 1973-1980 (Antología Crítica)**. Minnesota Latin American Series. CENECA.
- HURTADO, María de la Luz; SEMLER Willy. 2003. **V Seminario sobre Patrimonio Cultural: Memorias en Construcción... Ponencia: Escenarios**

Transgresores, Diálogos con el público. En

[http://www.dibam.cl/sitio_seminario/seminario_publicaciones.htm] Recuperado 10 de septiembre de 2014.

- HURTADO, María de la Luz. 2009. **Teatro chileno: historicidad y autorreflexión.** En Revista Nuestra América N°7, Agosto-Diciembre.
- HURTADO, María de la Luz. **Transformaciones del teatro chileno en la década del 70.** Antología crítica. CENECA.
- ISLA MONSALVE, Pablo. 2012. **Orden y patria es nuestro lema: construcción de alteridad en la gramática del legalismo y del enemigo interno en Chile.** Recuperado 14 de julio de 2014 [<https://openaccess.leidenuniv.nl/bitstream/handle/1887/19982/05.pdf?sequence=11>]
- LA TERCERA DE LA HORA. 1977. **“Apagón intelectual”**, 19 de febrero de 1977, Santiago página 3.
- LECHNER, NORBERT. 1983. **La lucha por el orden en Chile.** Material de discusión N° 39. FLACSO Santiago.
- LEPELEY, Oscar. 1998. **Teatro y dictadura: Emergencia de un teatro chileno contestatario.** Cincinnati Romance Review, Recuperado 15 de agosto de 2014 en [<http://www.cromrev.com/volumes/1998-VOL17/07-1998-vol17-Lepeley.pdf>]
- MARIN, Germán. 1976. **Una historia fantástica y calculada.** México, Siglo XXI.
- MARTNER, Gonzalo. 1980. **La dirección económica durante el gobierno de Allende.** Araucaria de Chile, n° 12. Página 5.
- MELLER, Patricio. 1998. **Un Siglo de Economía Política Chilena (1890-1990).** Editorial Andrés Bello, Santiago
- MERELES OLIVERA, Sonia. 2010. **Cruzando las fronteras del género: Mario Benedetti y Ariel Dorfman.** Cuadernos Americanos: Nueva Epoca, ISSN 0011-2356, Vol. 1, N°. 131.
- MIRANDA, Oriana. 2013. **Los periodistas que lucharon contra la dictadura, en Radio U de Chile.** 5 de septiembre 2013 Recuperado 13 de mayo de 2014 [<http://radio.uchile.cl/2013/09/05/los-periodistas-que-lucharon-contr-la-dictadura>]

- MOULIAN, Tomás. 1997. **Chile actual: Anatomía de un mito**. LOM Ediciones, Santiago.
- MUNIZAGA, GISELLE. 1983. **El discurso público de Pinochet [Un análisis semiológico] (1973-1976)**. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO).
- NARVÁEZ, Jorge. 1986. **El testimonio, 1972-1982. Transformaciones en el sistema literario**. En JARA, René y VIDAL, Hernán. 1986. Testimonio y literatura. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature.
- OSORIO, Raúl. 2000. **“Taller de investigación Teatral”**. Apuntes, número 17, Santiago. p.9
- PADILLA BALLESTEROS, Elías. **La Memoria y el Olvido**. Recuperado 10 de julio de 2014. [http://www.desaparecidos.org/nuncamas/web/investig/lamemolv/memolv04.htm#N_35_]
- PIÑA, Juan Andrés. 1992. **Teatro chileno de la década del 80**. En Latin American Theatre Review, Spring 1992.
- PIÑA, Juan Andrés. 1998. **20 años de teatro chileno 1976-1996**. RIL, Santiago.
- PÉREZ LABORDE, E.. 2010. **A propósito del teatro chileno: Marco Antonio De La Parra y las metáforas de la represión/A propósito do teatro chileno de Marco Antonio De La Parra: as metáforas da repressão**. Revista Cerrados 19, número 29.
- PRADENAS, Luis. 2006. **Teatro en Chile. Huellas y trayectorias**. Siglos XVI-XX. LOM ediciones, Santiago. Página 430.
- PRADA OROPEZA, Renato. 1986 **“De lo Testimonial al Testimonio. Notas para un deslinde del discurso testimonial”** en Testimonio y Literatura, Jara, R. & Vidal, H. (eds.) (1986). Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature p. 11.
- REBOLLEDO, Loreto. 2006. **Memorias del desarraigo. Testimonios de exilio y retorno de hombres y mujeres de Chile**. Editorial Catalonia, Santiago.

- ROJAS, María Eugenia. 1988. **“La Represión Política en Chile: Los Hechos”**, IEPALA, Santiago. Consultado 10 de julio de 2014 [<http://www.derechos.org/nizkor/chile/libros/represion/2a.html#>]
- ROJAS, Mario A. 2002. **“El arte de esquivar la censura y la represión: teatro y dictaduras del cono sur”**. Conferencia n° 122 Jantar de Amizade UNICEPE, Porto, 31 de mayo de 2012. PDF. Pp. 114-118
- SALAS, F. 1990. **Los Jóvenes en Chile Hoy**. Generación compiladores Santiago.
- URZÚA, Germán. 1992. **Historia Política de Chile y su evolución electoral (desde 1810 a 1992)**. Editorial Jurídica de Chile. Santiago.
- SALINAS, Francisco; Gavilán Jimmy. 2009. **Muéstrame un trauma: una mirada posdictatorial a cuatro obras dramáticas de los setenta**. Cuadernos de letras “Ensayo y Error” [http://scholar.googleusercontent.com/scholar?q=cache:rjQozcCRtbEJ:scholar.google.com/&hl=en&as_sdt=0,5]
- SILVA, David. **Propuesta de un modelo de captación de impuestos del sector del comercio informal**. Capítulo IV. Antecedentes de Economía en Chile y su actual desempeño. Consultado 13 de julio de 2014 [http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/laex/silva_c_da/capitulo4.pdf]
- SPILLER , Roland; HEYDENREICH Titus; HOEFLER; Walter, VERGAR; Sergio (eds.) **Memoria, duelo y narración. Chile después de Pinochet: literatura, cine, sociedad**. Vervuert, Frankfurt:,(55-68)
- STREJILEVICH, Nora. 2006. **“El arte de no olvidar Literatura testimonial en Chile, Argentina y Uruguay entre los 80 y los 90”**. Catálogos, Buenos Aires
- VALENZUELA, J. Samuel. 1997. **La Constitución de 1980 y el Inicio de la Redemocratización en Chile**. Working Paper #242. Kellogg Institute, Universidad de Notre Dame.
- Vega, Luis. 1983. **La caída de Allende. Anatomía de un golpe de estado**. Jerusalem, La semana.
- VERDUGO, Patricia. 2003. **Allende: Cómo la Casa Blanca provocó su muerte**. Editorial Catalonia. SantiagoSILVA, David. **Propuesta de un modelo de captación de impuestos del sector del comercio informal**. Capítulo IV.

Antecedentes de Economía en Chile y su actual desempeño. Consultado 13 de julio de 2014[http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/laex/silva_c_da/capitulo4.pdf]

- VILLEGAS, Juan. 1997. **Para un modelo de historia del teatro**. Gestos. California.
- VILLEGAS, Juan. 2005. **Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina**. Editorial Galerna, Buenos Aires.
- ZALIASNIK, Yael. 2010. **¿Re/posición? De "Tres Marías y una Rosa": tres décadas para a/bordar la resistencia**. Revista chilena de literatura, número 77. http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22952010000200010&lng=es&tlng=es. 10.4067/S0718-22952010000200010.
- _____ **Decreto de Ley n°521**. 1 de Julio de 1974
- _____ **Programa básico de la Unidad Popular**. Editorial Prensa Latinoamericana, diciembre de 1969.
- _____ **Acuerdo de la Cámara de Diputados sobre el Grave Quebrantamiento del Orden Constitucional y Legal de la República**, del 22 de agosto de 1973
- _____ **Último discurso de Salvador Allende**. 11 de septiembre de 1973. Radio Magallanes, 9:15 de la mañana
- _____ **Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación** .1991.
- _____ **Decreto-Ley n°1** de la Junta de Gobierno 11 de septiembre de 1973. Artículo n°1
- _____ **Decreto-Ley n°4** de la Junta de Gobierno 11 de septiembre de 1973. Artículos n° 3° y 6°
- _____ **Informe de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura** (2004)