

Dossier

Representaciones simbólicas en la dramaturgia chilena en dictadura: el proceso de privatización de ferrocarriles del Estado en la obra teatral *El Último Tren* (1978) de la Compañía de Teatro Imagen

Symbolic representations of chilean dramaturgy during the dictatorship: the privatization process of the state's railway in *El Último Tren* (1978) by Compañía Teatro Imagen

Fiorella Pacheco Valdebenito
Universidad de Valparaíso, Chile
fiorella.pacheco1993@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0001-6450-7079>

Cuadernos del CILHA núm. 35 1 46
2021

Universidad Nacional de Cuyo
Argentina

Recepción: 30 Junio 2021
Aprobación: 15 Noviembre 2021

Resumen: En este artículo se propone analizar las representaciones simbólicas que se hicieron en la dramaturgia chilena en dictadura a través de la obra *El Último Tren* (1978) de la Compañía de Teatro Imagen, en ella se aborda el proceso de privatización de ferrocarriles del Estado a causa del nuevo modelo económico neoliberal y sus implicancias en las familias ferroviarias que fueron afectadas por estas medidas. Este estudio lo hemos articulado desde la perspectiva historiográfica de la *Nueva Historia Cultural*, por lo que, nos ocupamos de revisar la historia de la compañía, el proceso de construcción de su producción teatral y su recepción por la sociedad de la época. Finalmente, se realiza el análisis textual en el que se recogen y comentan algunos pasajes de la obra seleccionada con el objeto de reconocer en ella las *representaciones, imágenes y símbolos* que sus autores construyeron de este período.

Palabras clave: Dramaturgia chilena, Dictadura, Compañía de Teatro Imagen, Nueva Historia Cultural, Representaciones Simbólicas.

Abstract: This article proposes analyzing the symbolic representations that were made in the chilean dramaturgy during the dictatorship, through the play *El Último Tren* (1978) by Compañía Teatro Imagen. This play addresses the State's railways privatization process, which was caused by the arrival of the new neoliberal economic model, and how it affected railway families. This study was made under the historiographic perspective of the New Cultural History approach. Hence, this study focuses on researching the company's history, the development of its theatrical production, and the reception it had during that time. Ultimately, a textual analysis is presented, which consists of a selection and commentary on specific passages in the play. The purpose of this analysis is to identify the imagery and symbolic representations that the authors meant to convey during the dictatorship.

Keywords: Chilean Dramaturgy, Dictatorship Compañía de Teatro Imagen, New Cultural History, Symbolic Representations.

Teatro chileno en dictadura: representaciones simbólicas e imaginarios sociales

En marzo de 1976 quienes asistieron al estreno de *Pedro, Juan y Diego* en la sala La Comedia fueron testigos de un hito histórico para el teatro chileno, pues esta obra abrió un campo de posibilidades de acción frente al clima de terror y horror sembrado por la dictadura en el país. Al recordar ese oscuro período y lo que significó para las y los teatristas, dos décadas más tarde y en ese mismo lugar, el dramaturgo Marco Antonio de la Parra reflexionó sobre el impacto que tuvo esta obra para él “se me abrió la cabeza, estaba sentado por ahí como en la cuarta fila y pensé se puede hacer teatro, se puede lanzar símbolos, se puede pensar metafóricamente, se puede crear” (Teatro Ictus, 2016). Chile posee una amplia e interesante producción teatral creada en dictadura, a pesar del férreo control impuesto por las autoridades, de alguna forma las y los teatristas encontraron el modo de resistir y de negarse a ser cómplices del silencio y del olvido, exponiendo en sus obras lo que ocurría en el país, arriesgando incluso su propia vida y la de sus cercanos (Hurtado et al., 1982; Rojo, 1985; Nicholls, 2013; Piña, 2014). En el ámbito teatral quienes estuviesen vinculados a partidos políticos de izquierda o si existía la sospecha de que participasen en estas organizaciones o simplemente fuesen opositores a la situación actual del país fueron perseguidos, detenidos, torturados, asesinados, desaparecidos, otros debieron partir al exilio. Conocido es el caso de la Compañía de Teatro El Aleph quienes en octubre de 1974 estrenaron en la sala El Ángel la obra *Al principio existía la vida*, creación colectiva alusiva a la contingencia y que incomodó a las autoridades por su contenido de carácter político. Lo que se tradujo en el arresto de sus integrantes, su estadía en diferentes centros de detención y tortura y la disolución temporal de la compañía hasta 1976, año de su exilio en Francia.

En una entrevista con Ariel Dorfman (1980) publicada en la revista *Araucaria de Chile* n°6, el actor Óscar Castro señaló dos escenas claves de la obra que, a su juicio, fueron objeto de polémica:

Había dos escenas importantes en esa obra: la historia del capitán del barco que naufraga instando a seguir en la lucha y que vendría a representar nuestra visión del último momento del Gobierno Popular, y el final de la obra cuando matan al profeta mientras él promete que esto va a seguir, que la verdad por último no muere en él, sino que continúa (p. 117).

En noviembre de ese mismo año Óscar Castro y su hermana Marieta —actriz y también miembro de la compañía— fueron detenidos por un comando de la DINA identificado como “Halcón n°1 Unidad Caupolicán” integrado por Osvaldo Raúl Romo Mena, Berclay Zapata Reyes y Rosa Humilde Ramos Hernández (Pradenas, 2006) y enviados al centro de detención y tortura Villa Grimaldi,

lugar en donde se les interrogó bajo tortura con la finalidad de que entregaran información de militantes o simpatizantes de izquierda que ellos conocieran, a lo cual ambos se negaron. Luego se les trasladó a Tres Álamos en donde más tarde se detuvo a su cuñado Juan Rodrigo McLeod Treuer —aparentemente vinculado al MIR^[1]— y a su madre María Julieta Ramírez Gallego quienes se encontraban de visita en el lugar y que según testimonios se dice que “los guardias del recinto encontraron ciertos objetos comprometedores entre las cosas que los visitantes llevaban a sus parientes y por ello fueron detenidos” (Informe Rettig II, 1991, p.793). A ellos junto a Marieta se les envió a Villa Grimaldi para presionarles en entregar información, pero al no acceder, llevaron a Óscar a presenciar el interrogatorio de Juan, mostrándole fotografías para que reconociera a quienes en ellas aparecían. Ante la negativa de este y, según versa su relato, los militares le interpellaron bajo amenazas de muerte hacia su cuñado y su madre.

Mira, huevón, nosotros sabemos que ustedes están preparados para sufrir todo lo que han sufrido. Sabemos que hay escuelas en Cuba donde los hacen pasar por todas estas cosas que nosotros hacemos para hacerlos soportar esto...pero yo te digo huevón, si vos no habláis vamos a matar a este huevón y a tu mamá (Castro, como se citó en Dorfman, 1980, p. 121).

Desde ese interrogatorio se perdió el rastro de Juan y María Julieta y hasta hoy se desconoce su paradero. Este acto se interpretó como una clara señal de advertencia para las y los teatristas de que sus posibilidades se encontraban limitadas y que cualquier intento de manifestación crítica sería reprimido, ya que al hacer desaparecer cuerpos se buscó controlar y disciplinar no solo a la familia implicada sino también a la sociedad, pues “la desaparición sume al entorno de la víctima en la incertidumbre, en ese sentido, el suplicio del muerto se prolonga en el de sus familiares” (Moulian, 1997, p.187). A pesar de ello, no fue posible detener la actividad teatral comprometida que esta compañía llevaba desarrollando hace más de una década, pues tanto Óscar y Marieta continuaron ejerciendo su profesión en colaboración con otros presos políticos en los centros de detención y tortura en que estuvieron reclusos alrededor de dos años. Como tampoco se consiguió persuadir al resto de compañías y grupos teatrales que se encargaron de que su producción fuese reflexiva y crítica respecto a lo que sucedía en el país en ese momento.

Sin duda, la pérdida de integrantes provocó la reestructuración o desintegración —en el peor de los casos— de gran parte de las compañías y grupos teatrales, al respecto, el actor José Manuel Salcedo (1979) señaló que “en el teatro se enfrenta una situación especialmente crítica que se caracteriza básicamente por la sospecha de que a través de él se persiguen fines extra-artísticos, de naturaleza política” (p.50) de ahí radica la necesidad por reprimir a sus realizadores y censurar sus creaciones. En 1985, Grinor Rojo realizó

un registro extenso y detallado de las y los teatristas que debieron abandonar el país, entre ellas, figura el exilio de compañías completas como Compañía Los Cuatro, Teatro del Ángel, Teatro El Túnel, Mimos de Noisvander, Teatro de la Central Única de Trabajadores, Teatro Nuevo Popular; entre los actores, Marcelo Romo, Jorge Guerra, María Elena Douvachelle, Julio Jung; y en el caso de los dramaturgos se encuentran Sergio Arrau, Alejandro Sieveking, Jorge Díaz, entre otros (pp.36-39)^[2]. En el caso de los teatros vinculados a organizaciones independientes y/o estatales fueron arrasados rápidamente después del golpe de Estado, así como los teatros pertenecientes al ámbito poblacional, sindical y campesino fueron desmontados junto a las instituciones que les amparaban (Hurtado, et al., 1982). Las universidades fueron intervenidas siendo señaladas como promotoras de ideas marxistas, por tanto, era preciso “depurar” y “reorganizar” estas instituciones a modo que sirvieran a los fines restauradores que perseguían las autoridades. De esta manera, este espacio quedó sujeto al poder militar que intervino y clausuró entidades académicas, neutralizó organizaciones estudiantiles y las sometió a estrictos mecanismos de control, se expulsó a profesores, personal no académico y estudiantes que se vincularan con ideologías políticas de izquierda^[3]. En lo que concierne al teatro esto se tradujo en la reestructuración o supresión de escuelas de teatro y la expulsión de actores y actrices (docentes y estudiantes) de sus casas de estudio. Mientras que en las escuelas de teatro que continuaron en funcionamiento se aplicó un control absoluto sobre los repertorios^[4] permitiendo solo la realización de producción teatral nacional o extranjera que no se comprometiera “políticamente”, sino que cumpliera la función de “entretener”, esto con el objeto de sostener la idea de que en el país se seguían promoviendo actividades culturales, ya que desde el oficialismo existía el interés de proyectar una imagen cultural de Chile que pudiera contrarrestar la temible “percepción negativa” de la dictadura que se había instalado en el mundo (Rivera, 1983; Piña, 2014).

Ciertamente estos hechos provocaron un impacto significativo en las y los teatristas considerando las limitadas posibilidades de acción que tenían al estar constantemente amenazados por las políticas represivas que las autoridades ejercían si se atrevían a aludir a la situación actual del país, imposibilitados de expresarse libremente en un arte que en esencia es expresión. La producción teatral chilena creada en dictadura, específicamente, aquella que es reflexiva y crítica, es poseedora de un valor histórico único que nos permite observar desde otro lugar este período histórico. En ella sus autores no intentaron realizar un registro descriptivo y verídico de los hechos, sino una narración emocional y verosímil de los mismos, lo que nos permitiría visualizar cómo sus autores observaron, sintieron y comprendieron este acontecimiento histórico del que fueron

protagonistas. De este modo, analizar la dramaturgia creada en dictadura en relación con el contexto histórico en el que sus autores se educaron, escribieron y escenificaron sus obras nos permitiría comprender el rendimiento teórico-historiográfico que contienen, pues estas articularían expresiones sociales y culturales de la época en que fueron escritas. Por tanto, su carácter ficcional no les constituye en fuentes menos históricas porque, en este caso, no se trata de buscar demostrar si el relato que nos presentan sus autores fue real o no, sino el porqué nos contaron los hechos del modo en que lo hicieron. Por tanto, para efectuar este estudio se ha trabajado desde la perspectiva historiográfica de la Nueva Historia Cultural en donde se reconoce el papel esencial de la imaginación en la reconstrucción histórica del pasado (Chartier, 1992; Aurell y Burke, 2013). A partir de allí, consideramos su aproximación al enfoque cultural que ha otorgado a los textos, esto es, pensar la producción de significado construida entre la relación autor, texto y lector. Resulta interesante revisar la propuesta del historiador Roger Chartier, cuya contribución en el ámbito de los estudios históricos ha permitido fortalecer el vínculo entre historia y literatura. El autor a través de su trabajo en que articuló la historia del libro, la lectura y los lectores, ha permitido ampliar y enriquecer temas y/o áreas que parecían lo suficientemente desarrolladas en la disciplina histórica. En concreto, Roger Chartier adhiere a los postulados teóricos de la sociología de los textos^[5] de D.F. McKenzie, apartándose de las propuestas que señalaron al texto sin materialidad ni historicidad. Desde este territorio, se propuso realizar una lectura cultural de los textos cualquiera sea su género, soporte y recepción con el objeto de:

Comprender cómo las apropiaciones concretas y las inventivas de los lectores (o los espectadores) dependen, en su conjunto, de los efectos de sentido a los que apuntan las obras mismas, los usos y los significados impuestos por las formas de publicación y circulación, y las competencias que cada comunidad mantiene con la cultura escrita (Chartier, 2007, p. 63).

Por tanto, nos ocuparemos de reconstruir la historia de la compañía seleccionada (cuándo se crea, en qué contexto, cuáles son sus fundamentos, estilos temáticos, estéticos, entre otros). Así también, investigamos el proceso de construcción de su producción teatral y cuál fue la respuesta de la sociedad. En este último aspecto se utiliza prensa de la época (documentos, diarios y revistas) en la búsqueda de cifras que den cuenta de la cantidad de personas que acudieron a sus funciones y, al mismo tiempo, su recepción por parte de la crítica teatral. Finalmente, se realiza el análisis textual en el que se recogen y comentan algunos pasajes de la obra elegida con el objeto de reconocer en ella las representaciones, imágenes y símbolos que sus autores construyeron de este período.

Como punto de entrada hemos elegido el concepto de representación el cual ha tomado lugar en la disciplina histórica desde

la perspectiva historiográfica de la Nueva Historia Cultural, cuya proximidad a las ciencias sociales ha permitido incorporar otras modalidades y territorios de atención en el ámbito de los estudios históricos, es el caso de esta noción, en que se han considerado los postulados de teóricos sociales como Norbert Elías, Max Weber, Emile Durkheim, Marcel Mauss y Maurice Halbwachs. Este término permite vincular “las posiciones y las relaciones sociales con la manera en que los individuos y los grupos se perciben y se perciben a los demás” (Chartier, 2007, p.70). En ese sentido, cuando hablamos de representación debemos destacar que este término posee, a su vez, doble significado; por un lado, la de hacer presente una ausencia y, por el otro, exhibir su propia presencia como imagen lo que nos permite atender a:

Cómo se percibe, se construye y representa la realidad, y también, las prácticas y los signos que apuntan a reconocer una identidad social, a exhibir una manera propia de ser en el mundo, a significar simbólicamente una condición, un rango una potencia; por último, las formas institucionalizadas por las cuales “representantes” (individuos singulares o instancias colectivas encarnan de manera visible, “presentifican”, la coherencia de una comunidad, la fuerza de una identidad o la permanencia de un poder (Chartier, 1996, pp. 83-84).

En el ámbito de los estudios históricos y culturales se ha considerado el término de representación como el principio de inteligibilidad que media entre ficción y realidad y, también, entre sujeto y objeto, lo que constituye en sí mismo un objeto de investigación. En este contexto, siguiendo el planteamiento de la historiadora María Gabriela Huidobro (2013) “la realidad humana, del pasado y del presente no se compone solo de acontecimientos factuales, sino por la participación emotiva y cognoscitiva de los seres humanos que vivieron esos hechos”, en ese sentido, la autora enfatiza que es posible “estudiar las vivencias o experiencias, individuales y sociales, y hacer de ellas un objeto de estudio histórico. Éstas son cognoscibles y comprensibles cuando se aborda el modo en que los individuos han sentido, conocido y comprendido, la realidad que les rodea” (p. 13).

Desde este marco de análisis para este estudio hemos elegido a la Compañía de Teatro Imagen fundada solo meses después del golpe de Estado en Chile y su obra *El Último Tren* (1978), su primera creación coescrita en colaboración y cuya temática se centró en el proceso de privatización de Ferrocarriles del Estado como consecuencia de la implementación del nuevo modelo económico de carácter neoliberal y sus políticas de autofinanciamiento, lo que se tradujo en la supresión de algunos ramales en el país, afectando a cientos de trabajadores ferroviarios y sus familias. Nos resulta interesante la elección de este tema por la compañía, dado el escaso impacto que tuvo en el discurso público oficial y que fue en el teatro

en donde se le otorgó visibilidad, teniendo en cuenta el estricto marco de restricciones impuestas por las autoridades. Si bien existe amplia literatura respecto a la producción teatral creada en dictadura, encontramos escasos análisis de esta obra en particular, en donde hubo un minucioso trabajo de campo que favoreció a garantizar la credibilidad del argumento que no pretendía la reconstitución de este acontecimiento histórico, sino su representación simbólica y significativa, por lo que, creemos que merece ser revisado desde el ámbito de los estudios históricos, pues consideramos que esta obra es una fuente histórica notable para visualizar las prácticas de representación de los imaginarios sociales del Chile dictatorial.

Compañías teatrales independientes

Es interesante el desarrollo de algunas compañías teatrales independientes en el transcurso de los primeros años de dictadura, pues en este período lograron articular distintas estrategias para enfrentar las restricciones aplicadas por las autoridades, su aporte a la creación cultural de la época es de innegable valor, al atreverse a representar la experiencia traumática que significó la represión en el Chile dictatorial, sus autores entraron en esta dimensión del terror y del horror negándose a hacerse cómplices del silencio y del olvido, dando origen a obras en donde se representó aquello que parecía imposible de manifestarse públicamente en ese momento. Ante esto, nos preguntamos ¿qué les motiva realizar teatro en este contexto?, ¿qué dificultades enfrentan?, ¿qué temáticas llevan a escena?, ¿qué sectores sociales son representados? y ¿por qué?, ¿cuál o cuáles son los mensajes que buscan transmitir? y finalmente ¿cómo fue su recepción por la sociedad de la época?

En Chile “de pronto hubo un solo espejo que entregaba invariablemente la misma imagen, interpretación y ponderación de la realidad política y social del país” (Vodanovic, 1980, p. 78) y es en el teatro el espacio en donde comienzan a aparecer otros espejos que nos muestran ese “otro” Chile que busca ocultarse del discurso público oficial. Es aquí donde nace en algunos teatristas independientes la necesidad de exponer lo que sucedía en ese momento en el país, logrando articular un discurso crítico en oposición a la oficialidad, a pesar de las difíciles circunstancias en las que se encontraba el ámbito teatral y lo que significaba realizar teatro de contingencia, ya que, además debían enfrentarse con un público trastocado por la violencia y el terror sembrado por la dictadura.

El artista ahora se vio a sí mismo como el protagonista dramático y no sólo como el que debía ser criticado, destruido y reconstruido: una energía nueva vino al acto de representar. Además, la sociedad como conjunto se vio arrojada a vivir nuevos roles y circunstancias que la llevaron cerca de la representación, y su relación con el teatro volvió a ser un ritual social profundo de compartir y entender lo que el discurso oficial ocultaba y

distorsionaba, de lo que fue sustraído de la percepción pública (Hurtado, 2000, p. 52).

Ahora bien, entendiendo las complejidades que existen para crear en este período nos preguntamos ¿desde qué lugar situarse para narrar? ¿cuál o cuáles fueron los géneros teatrales utilizados? y ¿por qué? El realismo^[6] es el protagonista de gran parte de la producción teatral de la década del setenta, obras como *Pedro, Juan y Diego* (Compañía de Teatro Ictus, 1976), *El Último Tren* (Compañía de Teatro Imagen, 1978) o *Tres Marías y Una Rosa* (Taller de Investigación Teatral, 1979) son un claro ejemplo de ello. Siguiendo el trabajo de María de la Luz Hurtado (1982) estas obras se situarían cronológicamente entre los años 1974 y 1976 cuando comenzó a implementarse en Chile un plan de recuperación económica que actuaría como respuesta a la crisis en que la Unidad Popular había aparentemente sumergido al país. En estas producciones se indaga críticamente en el impacto que tuvieron las nuevas políticas económicas que se implementaron en el país y cómo afectaron a la sociedad, problemática del todo marginada por el discurso público oficial y que fue en el teatro en donde se dio visibilidad. En este contexto, las y los teatristas se ocuparon de acercarse al grupo objetivo al cual se iba a representar con la finalidad de no caricaturizar o banalizar sus realidades, por lo que, su producción “suele ser testimonial o estar basado en hechos investigados por los autores, siendo su apego a la realidad una manera de legitimar la autenticidad del relato, ante su clara disidencia con la versión oficial” (Hurtado, 1993, p.79). Por ello realizaron un trabajo interdisciplinario basado en métodos de investigación que provienen del área de las ciencias sociales (sociología o antropología) utilizando la observación participante, la entrevista y/o la reconstitución de historias de vida como estrategias para obtener información de los grupos sociales y las realidades que se buscaba representar (Pradenas, 2006).

En cuanto a la metodología adoptada para crear, en general gran parte de las compañías teatrales independientes^[7] asumieron el método de creación colectiva^[8] en el cual el proceso creativo es compartido por todos los integrantes de la compañía, aunque en este período en particular adquiere sus propias características, pues si bien el trabajo se realiza conjuntamente, existe la figura de un director o dramaturgo quien se encarga de la organización escritural y escénica. Esto marca una clara diferencia con la propuesta inicial de esta metodología la cual surgió como respuesta a las críticas que venían planteándose las y los teatristas a nivel mundial respecto de las formas tradicionales de concebir el proceso de creación de las obras, pues existía en sus inquietudes la necesidad de democratizar los espacios de creación, alejándose de las jerarquías tradicionales establecidas al interior de las compañías y grupos teatrales, cuestionando los roles establecidos (autor, director, actor) proponiendo que todos los

integrantes del grupo fuesen partícipes del proceso creativo (Pradenas, 2006; Piña, 2014; Muguerca, 2015).

Ahora bien, el factor económico fue uno de los principales obstáculos para estas compañías que, al no depender de algún tipo de subvención para mantenerse activos y estables, debieron ubicarse exclusivamente en zonas céntricas de la ciudad de Santiago, en el que sus potenciales espectadores provinieran de sectores sociales con recursos económicos suficientes y con el hábito de asistir al teatro. Un tanto difícil es el escenario, ya que deben cumplir con ciertas exigencias para poder asentarse en una sala y permanecer allí más de una temporada.

La inserción en el circuito comercial ubica a los teatros dentro de los códigos y normas de puesta en escena “profesionales” con exigencia de escenografía, vestuario e iluminación determinados, como asimismo de arriendo y administración de salas. Se elevan de esta manera los costos de producción, debiendo los ingresos de taquilla cubrir tanto estos costos como proveer las remuneraciones para asegurar la subsistencia y continuidad de los grupos (Hurtado et al., 1982, p. 43).

Este factor fue crucial para estas compañías si consideramos que una medida inicial aplicada por las autoridades para controlar la actividad artística fue derogar la Ley N° 5.172^[9] que, entre otras cosas, ofrecía la posibilidad de eximirse de tributar y de recibir ciertos beneficios, entre ellos, financiamiento de parte del Estado. Pero ahora mediante el Decreto de Ley N° 827^[10] no solo se elevó el cobro de impuestos de un 10% a un 11%, sino que además se incorporaron una serie de criterios de selección para decidir quiénes podían acceder a la liberación tributaria en donde figuraban solo los espectáculos que fueran auspiciados por el gobierno mediante decreto, por universidades y organismos dependientes del Estado (municipalidades, corporaciones, institutos culturales) que, dicho sea de paso, se encontraban intervenidos por fuerzas armadas y de orden. En el caso de las organizaciones independientes solo se eximirían de tributar si las autoridades decidían si sus producciones poseían calidad artística y cultural y que además contaran con el apoyo de universidades estatales cuyo beneficio, por lo demás, solo se extendería por un año. En ese contexto, el problema más preocupante para los artistas no tenía relación directamente con el cobro de impuestos, pues desde 1928 que existían leyes y decretos que ya lo establecían, sino más bien, lo que realmente les preocupaba eran los criterios de selección que se utilizaron para decidir qué espectáculos podían conseguir liberarse de pagar impuestos y cuáles no, según lo estableciera una comisión integrada por representantes de organismos gubernamentales que decidían qué espectáculos eran artísticos y culturales, y solo de ser clasificadas bajo estos parámetros contarían con el apoyo económico de las autoridades. Al respecto, desde SIDARTE expresaron que estas medidas atentaban contra la

expresión artística nacional, pues según esos criterios el cantante y actor norteamericano David Soul “se presentó en el Teatro Caupolicán auspiciado por la municipalidad de Santiago y no tributó. En cambio, la pieza teatral, Esperando a Godot del premio nobel Samuel Becket, al parecer, no fue considerada ni cultural ni artística” (La Bicicleta n. 4, 1979, p. 23).

Ahora bien, nos preguntamos ¿cuáles fueron los criterios para decidir qué espectáculos eran artísticos y culturales y cuáles no? si bien no existe registro de algún documento oficial que detalle los parámetros utilizados para tomar este tipo de decisiones, especialmente sobre cómo operó en el teatro, sí podemos tener una idea con algunos artículos publicados en el Programa Cultural del Gobierno de Chile (1974) emanado por la Junta Militar en el cual se estipuló, entre otras cosas, que se debía “depurar” toda huella de “ideologías políticas marxistas” del arte y la cultura. En efecto y según podemos extraer de ese documento la producción artística nacional no podía comprometerse con ideologías políticas y además debía ser un reflejo de un ambiente de “decencia, de honestidad, del concepto de destino trascendental que anima a un pueblo que sabe que su meta futura es hacer de Chile una sociedad integrada y justa, participativa y próspera” (p. 40); esto sumado a algunos artículos publicados y modificados de la Ley N°12.927 sobre seguridad interior del Estado que permitía detener toda acción que fuese considerada “antipatriótica” sea en radio, cine, teatro o televisión, fueron la base suficiente para que las autoridades elaboraran criterios de selección arbitrarios no solo para decidir la calidad cultural y artística que poseían las obras y con ello otorgarles y/o negarles algún beneficio, sino también para tener la libertad de reprimir y censurar cuando consideraran que era necesario. Sin duda, para el ámbito artístico fue muy difícil trabajar en estas condiciones y, en el caso del teatro, particularmente las compañías independientes quedaron totalmente marginadas, sin apoyo económico, ni respaldo y colaboración de las universidades que se encontraban intervenidas y la censura que amenazaba constantemente sus producciones, para lograrlo debieron emprender una serie de acciones no solo para resistir sino para poder reflexionar críticamente acerca de lo que estaba ocurriendo en el país y así plasmarlo en sus creaciones.

Es de suma importancia destacar que para poder sortear las restricciones que había en el teatro en este período, fue trascendental trabajar cuidadosamente en el lenguaje, es decir, centrando su atención en crear textos más herméticos y simbólicos con la finalidad de evitar la represión y la censura, pero sin abandonar la idea de mostrar lo que sucedía en el país por aquellos días (Rojo, 1985; Hurtado, 1993; Ulibarri, 1993). Sin embargo, los esfuerzos por producir obras de contenido alusivo a la contingencia nacional utilizando expresiones aparentemente menos “confrontacionales” no detuvo el problema de la represión y de la censura, al contrario,

persistió y cobró fuerza por algunos momentos. En ese sentido, la prensa oficialista cumplió un rol sustancial en señalar y descalificar a las producciones teatrales que comenzaban a aparecer en escena, acusándolas principalmente de ser promotoras de “ideologías políticas”. Sin duda, creemos que con esta estrategia se buscó indudablemente advertir a las autoridades y también intentar contrarrestar el auge que se estaba experimentando en el teatro desde 1976 cuando algunas compañías independientes decidieron presentar obras referentes a la realidad social chilena post golpe de Estado que, por lo demás, fueron de gran éxito, pues algunas de ellas se mantuvieron durante meses en cartelera y con una notoria cantidad de espectadores.

La obra *Pedro Juan y Diego*^[11] fue estrenada el 26 de marzo de 1976 por la Compañía de Teatro Ictus en la sala La Comedia, con una exitosa recepción de parte del público logrando alcanzar una cifra estimada de 67. 938 espectadores, lo que le permitió mantenerse en cartelera hasta noviembre de 1977, siendo considerada en la historiografía teatral como la primera creación colectiva de contingencia realizada en Chile después del golpe de Estado (Hurtado y Ochsenius, 1980). Esta obra abrió un espacio de posibilidades de reflexión crítica dentro del estricto marco de represión y censura, siguiendo a Grinor Rojo (1985) esta fue la primera obra que después del golpe de Estado que “se atrevió a decir cosas” [...] estaba claro lo que hacía falta: un teatro que se enfrentara críticamente a la contingencia (p. 79). En esta obra se puso en escena la crisis económica que afectó al país, centrándose específicamente en el problema del trabajo y su impacto en la vida social, exponiendo la situación de precariedad laboral en la cual se encontraban los trabajadores del Programa del Empleo Mínimo (P.E.M)^[12]. En prensa a este montaje se le otorgó una cobertura considerable, en términos, de publicidad y críticas mayormente positivas a pesar del férreo control que existía en los medios de comunicación, destacándose, entre otras cosas, su carácter testimonial y trabajo investigativo “Pedro, Juan y Diego es un documental armado, con frases, situaciones, y personajes fabricados teatralmente sobre bases reales, bien observadas por cada uno de los integrantes del equipo” (Las Últimas Noticias, 29 de marzo de 1976, p. 30). Sin embargo, hubo excepciones, después del estreno Luis Manuel Fernández (1976) realizó una contundente y dura crítica en el diario *El Cronista* a la obra denunciando su evidente contenido político de carácter “propagandista” que a su juicio nos presenta una visión “estereotipada” de la sociedad chilena.

Conceptualmente la obra se encuadra en el género —ya clásico— de los textos “con mensaje”. Siempre el mismo basados en la dinámica de la lucha de clases como motor del accionar humano, cuya paternidad a través de los numerosos autores que traducen la doctrina comunista a la actividad

dramática, radica en los documentos básicos del marxismo. En tal sentido, los factores esenciales de la propaganda marxista —tal como se han explotado en Chile— siguen siendo los de siempre: el sector patronal representado en un personaje profundamente antipático y prepotente, y en su manifestación secundaria por el capataz pusilánime y abusador (el “apatronado” en la jerga que durante tantos años regló en nuestro país el juego de los odios); y por otro lado, los trabajadores, siempre víctimas, oscilando entre la rebeldía sin solución y la timidez paralizante, tal como se los presenta habitualmente en la dialéctica de la propaganda de izquierda. Es decir, el doble estereotipo se mantiene sin variaciones. En esencia, el asunto resulta panfletario y, como tal, falaz (p. 31).

Ahora bien, el contenido de la obra era clave para las autoridades al momento de justificar las acciones emprendidas en contra de estas compañías, pero también lo fueron sus espacios cuando la crítica periodística no hizo más que llamar la atención de los más curiosos que agotaban las entradas para asistir a sus funciones. Un ejemplo ilustrativo de la crudeza con que se atacó a algunas compañías teatrales independientes fue el caso de la Compañía de Teatro La Feria (conformada por ex integrantes de la Compañía de Teatro Ictus: Jaime Vadell y José Manuel Salcedo) y su obra *Hojas de Parra*, salto mortal en un acto^[13] basada en textos poéticos del antipoeta Nicanor Parra. Fue estrenada el 24 de febrero de 1977 en una carpa de circo ubicada en la comuna de Providencia entre Av. Providencia con calle Marchant Pereira (La Tercera de la Hora, 18 de febrero de 1977, p. 32) un escenario no convencional y, por tanto, novedoso para montar una obra, pues “el espectador está rodeado por el espectáculo. En todos lados el público tiene varios centros de atracción” (El Cronista, 24 de febrero de 1977, p. 29). Esta apuesta, logró alcanzar una cantidad aproximada de 5.600 espectadores y según el relato del actor Jaime Vadell contó con un promedio de 650 personas por función (La Tercera de la Hora, 8 de marzo de 1977, p. 35). Sin embargo, en tan solo 9 días y después de 11 funciones, la obra fue inmediatamente atacada por la prensa por su contenido “político” siendo calificada como un “infame ataque al gobierno” en un artículo sin firmar por su autora u autor.

Cada pasaje de la obra tiene un trasfondo político y una clara intención, no de crítica constructiva, sino de crítica sibilina, usando para ellos rebuscados simbolismos que para el espectador es difícil descifrar y captar y qué es lo que busca con ellos. El espectador queda atónito ante lo que lleva en sí cada pasaje de esta obra, y en muchos casos no ha sabido cómo reaccionar ante lo que ven sus ojos. *Hojas de Parra* es en sí una abierta crítica al proceso iniciado por el gobierno militar, que desterró al régimen marxista e inició un claro camino de recuperación en lo económico, social, administrativo y político [...] El problema no es el que una obra de este tipo se esté presentando en Santiago. Lo serio es su ambigüedad, el hecho de que se ofrezca como reza su propaganda: “Un espectáculo de colorido, agilidad y dinamismo”. Lo grave es que, a los chilenos, posibles espectadores de estas *Hojas de Parra*, no se les advierta que van a asistir a una crítica evidente y a una toma de posición

política contraria a la situación nacional (La Segunda, 28 de febrero de 1977, p. 3).

La o el periodista que escribió esta nota de prensa describió en detalle las escenas que más le incomodaron y, por supuesto, aseguró que los lectores del periódico La segunda concordarían con sus planteamientos, pues se encargó de aclarar que entregó un resumen “objetivo” y “periodístico” sobre la obra. Con posterioridad a esta publicación se imponen curiosamente una serie de medidas para suspenderla, lo cual se logra por unos días, luego ante la apelación de la compañía se reanudan sus funciones, pero vuelven a tener problemas. Según datos que se recogen de la prensa, el viernes 4 de marzo cerca de las 14:00 horas el alcalde de la comuna de Providencia Alfredo Alcaíno renovó el permiso para continuar con las funciones de la obra tras su primera suspensión. Sin embargo, alrededor de las 15:00 horas se presentan tres inspectores de sanidad con una citación y orden de clausura enviada por el doctor Iván Arteaga —director del área hospitalaria oriente— para las 16:30 horas de ese mismo día. La compañía no alcanzó a conocer esta noticia a tiempo, pues algunos de sus integrantes aún participaban de las funciones de Pedro, Juan y Diego con la Compañía de Teatro Ictus, por lo que, se enteraron de esta noticia recién alrededor de las 20:15 horas, finalmente llegaron a las 21:40 horas, las entradas estaban agotadas y el público apostado a las afueras de la carpa, pero la función no pudo realizarse. Las causas que las autoridades establecieron para su cierre fueron “servicios higiénicos insuficientes y antirreglamentarios, extinguidores insuficientes y, por último, falta de una provisión de agua potable propia, abasteciéndose el local con líquido de una casa vecina” (Ercilla n. 217, 9 de marzo de 1977, p. 10); días después la carpa fue atacada con bombas incendiarias que la redujo a cenizas, acción que fue ejecutada por “desconocidos” curiosamente en horario de toque de queda. Es así como el espacio, en este caso la carpa, fue el objetivo de las autoridades para terminar de barrer de escena a esta obra, cuando la crítica periodística no hizo más que captar la atención de los más curiosos que agotaron las entradas en sus últimas funciones.

Otro recurso que las autoridades utilizaron para censurar fue referirse al lenguaje aparentemente “grosero” de las obras teatrales, acusando que atentaban contra la “moral” y las “buenas costumbres”^[14], conocido es el caso de la obra *Lo crudo, Lo cocido y Lo podrido*^[15] del dramaturgo Marco Antonio de la Parra y la cual contó con la participación de Gustavo Meza como director. Su estreno se esperaba para la primera semana de julio de 1978 en el Teatro de la Universidad Católica, sin embargo, a los ensayos previos llegó Hernán Larraín (vicerrector de comunicaciones) quien le mencionó al director del teatro Eugenio Dittborn que, si bien le pareció una buena obra, veía en ella elementos inadecuados para ser exhibidos, agregando que “hay una vulgarización que se da a través del

abuso del lenguaje y de una irreverencia constante. Una obra de esas características no la podemos avalar ante nuestro público, sobre todo ante los estudiantes”. Pero no solo se aludió al lenguaje, pues durante el ensayo general Hernán Larraín nuevamente se comunicó con Eugenio Dittborn, esta vez, para decir que “le parecía un ataque a la época en que gobernaba la derecha”. Finalmente, la obra fue suspendida por Jaime del Valle (rector de la Pontificia Universidad Católica) y la causa oficial fue declarar que era “grosera, vulgar e irrespetuosa” (Ercilla n°2240, 1978, pp.39-40). Ante esto, no solo se pronunció Eugenio Dittborn, Gustavo Meza y Marco Antonio de la Parra quienes desaprobaban las críticas y las medidas implementadas, sino que también recibieron el apoyo de estudiantes de la escuela de teatro quienes enviaron una carta a las autoridades de la universidad, en donde calificaron esta suspensión como una “medida unilateral” y “arbitraria”, asimismo el sindicato de actores envió una carta dirigida a Jaime del Valle exponiendo su molestia ante lo sucedido.

Esta obra se ensayó durante un período de tres meses aproximadamente y contó con la debida autorización y supervisión de las autoridades artísticas correspondientes de esa casa de estudio, lo cual significa para nosotros que su calidad estaba debidamente garantizada y que no existía ningún obstáculo para su representación [...] Confiamos que esta medida desusada en el medio artístico chileno será reconsiderada en aras de la libertad de expresión artística que ha honrado siempre a esa universidad (La Tercera de la Hora, 1 de julio de 1978, p. 29).

A pesar de todos los esfuerzos las autoridades universitarias no dimitieron de su decisión, así que Marco Antonio de la Parra y Gustavo Meza se llevaron la obra para trabajarla con la Compañía de Teatro Imagen, lo cual resultó en un rotundo éxito el tiempo que estuvo en cartelera entre los meses de octubre de 1978 y febrero de 1979, pues contó con una cantidad de público estimado de 25.300 espectadores y fue celebrada por la crítica especializada^[16] (Hurtado y Román, 1980).

Un caso bastante particular fue la obra Mijita Rica de la Compañía de Teatro El Aleph estrenada en la sala Comedia en mayo de 1979 y, según se recoge en la historiografía teatral, fue el único montaje atacado por vía institucional a través de un documento emanado por el general Enrique Morel Donoso el día 10 de mayo, en donde se autorizó aplicar la Ley N° 12.927^[17] de seguridad interior del Estado que, entre otras cosas, señalaba que se debía “reprimir propaganda antipatriótica, ya sea que se haga por medio de la prensa, radio, cine, teatro o por cualquier otro medio”^[18], por lo que, se procedió de manera inmediata a prohibir su exhibición. Ahora bien, ¿cuál fue el problema con este montaje? Nuevamente “razones políticas”, pues en cuestión la temática de la obra consistía en una sátira de un país imaginario gobernado por un sujeto llamado Pompeyo “el gran restaurador” se dice en alusión posiblemente a Diego Portales de

quien Augusto Pinochet era admirador lo que disgustó a algunos sectores partidarios al oficialismo (Pradenas, 2006). Acerca de esta situación el actor e integrante fundador de la compañía Ricardo Vallejo comentó:

Todo eso partió de una entrevista que le hicieron al ministro de interior de la época, que era un civil, sobre el inminente regreso de la Compañía de Los Cuatro, que estaban exiliados en Venezuela, y se estaba examinando esa cuestión, cuando de pronto, una periodista “pajarona”, dijo: ¿y qué pasa con el Teatro Aleph que está funcionando aquí en Chile y está dando una obra como Mijita Rica? El ministro, que no tenía idea, respondió: “Eso está investigándose” (Vallejo, 1992, como se citó en Pradenas, 2006, p. 434).

Sin embargo, tales acciones emprendidas en contra de la actividad teatral de carácter crítica y contingente no detuvo a las y los teatristas que, a pesar de las restricciones, continuaron desafiando los límites impuestos por las autoridades. En este contexto, es fundamental mencionar los alcances que tuvo la obra *Tres Marías y Una Rosa* estrenada el 27 de julio de 1979 en la sala Del Ángel, creación colectiva coescrita por el dramaturgo David Benavente, dirigida por Raúl Osorio^[19] y llevada a escena por Taller de Investigación Teatral^[20]. Esta obra siguió la idea de sus antecesoras bajo el concepto trabajo-familia abordando la historia de cuatro mujeres que a causa de la crisis económica que enfrentaba el país, asumieron el rol de generar ingresos para sostener a sus familias a través de la elaboración y venta de arpilleras. Sin embargo, la obra fue señalada por la prensa por su contenido de carácter político, una nota en la que nuevamente desconocemos el nombre de la autora u autor.

Para quienes sostenían que la nueva obra de teatro de David Benavente y el grupo TIT, *Tres Marías y una Rosa*, tenía sólo una finalidad política y, como decimos los chilenos, estaba pensada para revolver el gallinero, su estreno fue una concreción de este pensamiento. La puesta en escena, que está desde el jueves de la semana pasada en la sala Del Ángel, sólo persigue desatar el odio de clases y dividir a los obreros y a la opinión pública frente a ciertos acontecimientos (La Segunda, 31 de julio de 1979, p. 7).

Pero las críticas contraproducentes de la prensa no lograron evitar que los cerca de 50.000 espectadores que asistieron a las funciones de esta obra, la convirtieran en uno de los espectáculos más reconocidos y exitosos de la época no solo en Chile, sino también en el resto del continente americano y también europeo, pues *Tres Marías y una Rosa* viajó por algunas ciudades de Venezuela, luego Canadá presentándose en la Universidad de York y en Estados Unidos en el Teatro La Mama. Mientras que en Europa se presentaron en Londres, Ámsterdam, París, entre otras; en dichos espacios obtuvo una gran afluencia de público, excelentes críticas y repitió el éxito que venían cosechando desde Chile (Román, 1981). Sin embargo, su éxito provocó que la Central Nacional de Informaciones (CNI) enviara al

ministro de interior un documento denominado Memorándum sobre el teatro chileno, en el cual se refirieron a la obra como “un nuevo motivo de inquietud en lo que se refiere a ataques al gobierno militar, perpetrados a través de las manifestaciones artísticas”, enfatizando en su indiscutible contenido político, pues a su juicio “de todas las exhibidas a la fecha es la de mayor temática política y con alusiones claras y directas” y cuyo éxito se atribuye a los medios de comunicación que han “incentivado” su popularidad. Asimismo, en el documento se exponen los motivos que se creen han incidido en fortalecer el movimiento artístico opositor, entre ellos, la natural resistencia política de izquierda hacia regímenes autoritarios, las implicancias que tiene el rechazo de manifestaciones artísticas disidentes por la autoridad y, por último, la incapacidad de los organismos estatales de crear y fomentar producciones artísticas de carácter nacionalista. También, se explican las razones para no emprender acciones más directas en contra de la obra, ya que según se enuncia en el documento, esto se debe a que al ser exhibida a un grupo “minoritario” de espectadores de la región metropolitana no tendría un mayor alcance a nivel nacional y también porque cualquier acción represiva devendría en una amplia cobertura promoviendo de manera indirecta su difusión. Ante esto, se sugirió elaborar un plan de fomento extraordinario con el objetivo de dar apoyo económico a todas aquellas producciones artísticas “de carácter nacional y de recuperación de los valores tradicionales”, además de ejecutar medidas de “presión indirecta sobre los organismos que cooperan directa o indirectamente al desarrollo, proliferación y expresión de grupos artísticos como el que motivó esta presentación” agregando que se “den lineamientos a los medios propios de comunicación y traten de ejercer influencia sobre los independientes, con el objeto de evitar o reducir el énfasis y alcance de comentarios destinados a exaltar este tipo de manifestaciones artísticas” (CNI,1979, como se citó en Piña, 2014, pp. 807-809).

Compañía de Teatro Imagen

La Compañía de Teatro Imagen^[21] fue fundada en el año 1974 lo que la sitúa como una de las primeras compañías teatrales de carácter independiente en constituirse meses después del golpe de Estado en Chile. Sus fundadores son el dramaturgo Gustavo Meza, el actor Tennyson Ferrada y la actriz Jael Unger quienes, al ser expulsados de la Universidad de Chile a causa de la intervención militar, decidieron formar la compañía con el objetivo de continuar ejerciendo su profesión y así sostener la actividad teatral que en ese momento se encontraba en crisis en todo el territorio nacional. Desde el inicio se propusieron que su producción teatral fuese nacional, popular y que apuntara a la reflexión crítica, alejándose de la banalidad y frialdad que estaba operando en el ámbito artístico con la aplicación de

políticas represivas que buscaban negar y silenciar toda obra que hiciera alusión a lo que sucedía en ese momento en el país, al respecto, su director Gustavo Meza comentó “para nosotros hacer teatro es una responsabilidad histórica. Todo lo que sea denunciar los atentados a la cultura es positivo” (Hurtado y Román, 1980, p.80). Si bien, inician con dramaturgia nacional y extranjera de autor, con el tiempo comienzan a explorar en la producción de sus propias obras bajo el método de creación colectiva, lo que dio origen a producciones que han sido reconocidas por la crítica especializada y saludadas con entusiasmo por el público de la época, entre ellas, *Te llamabas Rosicler* (1976), *El Último Tren* (1978), *Lo crudo, lo cocido y lo podrido* (1979), *Viva Somoza* (1980), *Cartas de Jenny* (1989), entre otras.

Sin duda sus primeros años fueron particularmente difíciles, pues entre 1974 y 1978 transitaban por 4 salas, hubo producciones que tuvieron éxito y otras no, ganaron y perdieron integrantes, no fue hasta 1978 cuando lograron finalmente establecerse artística y económicamente. Inicialmente se instalaron en la sala Del Ángel, para luego trasladarse al Instituto Chileno Francés de Cultura, Petropol y luego Bulnes, salas ubicadas en la zona central de la ciudad de Santiago. Pero con el objetivo de conectarse con un público más diverso, no se limitaron únicamente a salas de teatro pertenecientes al circuito comercial profesional, sino que buscaron otros espacios ligados a sectores sociales cuyo hábito no es exclusivamente asistir al teatro (como la cámara chilena de la construcción o compañías de teléfonos) así como escenarios abiertos a la comunidad (parque Bustamante), además realizaron giras a nivel nacional. Sin obviar la crisis económica que se vivía en el país y, al igual que otras compañías y grupos de la época, establecieron convenios para rebajar las entradas y permitir que aquellos sectores sociales más desposeídos o alejados del teatro pudieran asistir a las funciones “esta última modalidad ha sido especialmente exitosa, incorporando a empleados, obreros y pobladores a través de los llamados convenios una organización contrata una función para ser dada ante sus miembros quienes, a cambio de su asistencia numerosa, pagan entradas rebajadas” (Hurtado y Román, 1980, p.77). También realizaron foros con el público para discutir y reflexionar críticamente sobre los montajes, transformando las salas de teatro en un espacio de resistencia para poder dialogar sobre la contingencia cuando todos los demás canales comunicativos se encontraban obstruidos.

En términos administrativos la compañía se organizó económicamente en cooperativa, es decir, las ganancias eran compartidas por todos los integrantes, al igual que las pérdidas que implicaba no recibir sueldo, esto último ocurrió específicamente con sus primeros montajes. En cuanto al capital para financiar las obras este provenía esencialmente de la taquilla y también del aporte —de carácter personal y privado— de integrantes de la compañía que

mantuvieron sus trabajos en radio, cine o televisión y de personas interesadas en el ámbito teatral que les concedían prestamos, publicidad o les facilitaban algún espacio para ensayar y/o montar sus obras. Además, si algún integrante de la compañía conseguía algún trabajo extra, renunciaba inmediatamente a sus ingresos en el teatro, permitiendo aumentar el sueldo de sus compañeras y compañeros y de esta manera cubrir otro tipo de gastos, por ejemplo, cuando el actor Tennyson Ferrada “hizo el spot del aceite Cristal no cobró un peso del teatro. Esto ayudó en los pagos del arriendo” (Meza, como se citó en Zegers, 1999, p. 81). En ese contexto, la televisión se convirtió en el espacio que brindó apoyo económico a quienes pudieron mantener sus trabajos allí, a través de spots publicitarios o teleseries nacionales, lo que además les ayudó a captar nuevos espectadores para el teatro. Por ejemplo, cuando Jael Unger participó en María José telenovela creada por Arturo Moya Grau y emitida por Canal 13 en 1975, la actriz personificó a María José Lineros una monja que decide renunciar a su hábito para entregarse al cuidado de un bebé abandonado, este protagónico le significó el cariño del público que llegó a buscarla al teatro. Al respecto, la actriz comentó “cuando yo hice de María José, venían señoras preguntando “¿aquí es donde trabaja la María José?”. Eso fue muy significativo, porque además de ser una fuente de ingreso atrajo a un público que nunca había ido al teatro” (Hurtado y Román, 1980, p. 21).

En cuanto a su repertorio, en una primera etapa que podríamos situar entre los años 1974 y 1978 el grupo optó por presentar dramaturgia nacional y extranjera de repertorio principalmente porque, en su génesis, la compañía no estaba pensada para crear obras de teatro, pues su objetivo inicial fue solamente mantenerse activos en la escena teatral; además eran un elenco pequeño que contaba solo con tres personas para hacerlo todo, lo que evidentemente no daba margen para la creación de proyectos más ambiciosos. No obstante, eran conscientes de la situación que se vivía a nivel país y no fueron indiferentes a ello, a pesar de que inicialmente su repertorio no es propio, se ocuparon de que las obras que eligieran se alejaran de la frivolidad que se buscaba imponer a la producción artística nacional. En la sala Del Ángel estuvieron por el período de un año entre 1974 y 1975, en este lugar, presentaron dramaturgia extranjera cuyo repertorio lo conformó *El día que soltaron a Joss* de Hugo Clauss y *Mi adorada idiota* de François Boyer. Pero el dinero recaudado con ambos montajes no fue suficiente para cubrir sus gastos, debieron abandonar el recinto y trasladarse al Instituto Chileno Francés de Cultura (Hurtado y Ochsenius, 1980). En dicho lugar, debieron adecuar su repertorio y promover dramaturgia tanto chilena como francesa, pero en ese momento el teatro chileno fue la única opción posible, pues las obras francesas elegidas pertenecían a autores que, por su rechazo a la dictadura, negaron los permisos para que fuesen presentadas en Chile. Además, esto coincidió con la llegada de más

integrantes: Gonzalo Robles, Pablo Vera y Juan Cuevas y más tarde Coca Guazzini lo que permitió que el grupo creciera y con ello las posibilidades de realizar proyectos más ambiciosos; estos hechos generaron las condiciones para aventurarse en la creación de su primera obra *Te llamabas Rosicler*^[22] (1976) la cual contó además con la participación del escritor nacional Luis Rivano. Esta obra obtuvo una excelente recepción de parte del público^[23] y de la crítica teatral, permaneciendo en cartelera alrededor de siete meses, además de permitirles realizar una breve gira nacional por las ciudades de Concepción, Viña del Mar, Vallenar, Rancagua, Melipilla, Puente Alto y Nacimiento (Hurtado y Román, 1980).

Sin embargo, y a pesar de su éxito, la compañía optó por retirarla de escena por una necesidad de recambio y también para cumplir con el convenio acordado con el instituto de presentar obras francesas, por lo que, incorporaron a su repertorio *Topaze* de Marcel Pagnol, pero sin olvidarse de sus objetivos iniciales, es decir, que la obra tuviera elementos que fuesen asociables al momento actual y que pudieran conectar con el público de la época. A esto, se sumaba el interés de sus fundadores de constituir un espacio de perfeccionamiento para los integrantes más jóvenes que comenzaban a llegar a la compañía, por lo que, para concretar esta idea decidieron convocar a actrices y actores de trayectoria como Vicente Santa María, Mireya Véliz, Manuel A. Migone, Malú Gática y Fernando Gallardo. Si bien, esta obra les significó el reconocimiento de la crítica por su innegable calidad artística, no fue suficiente para lograr alcanzar la cantidad de público que sí obtuvieron con su obra anterior, esto se debió a diversas causas, según lo explicaron los mismos integrantes de la compañía, a la confianza que depositaron en la aparente vigencia de una obra había sido estrenada con éxito en el país hace un poco más de medio siglo, esto sumado a la presencia de reconocidos actores y actrices de trayectoria que se pensó daría el realce necesario para atraer público, considerando que a raíz de esto, el casi “nulo” trabajo publicitario realizado se orientó en creer que la popularidad de la reconocida revista de humor político *Topaze* (1931-1979) sería un factor que podría ayudar, pero no funcionó. Al respecto, el actor Gonzalo Robles comentó “nosotros pensamos que *Topaze* tenía una propaganda hecha por la revista, por lo que significaba dentro de la tradición cultural chilena [...] Incluso sacamos unas tarjetitas que decían: si quiere clases de inmoralidad, vaya a ver al profesor *Topaze*”. Estos hechos sin duda fueron decisivos en la pérdida de espectadores, especialmente jóvenes que habían entendido que en el teatro se había abierto un espacio de posibilidades de reflexión crítica sobre lo que sucedía en la actualidad y esta obra claramente no cumplía con esas expectativas. De esta manera, como medida para resolver sus problemas económicos decidieron montar programas paralelos, para ello se repuso *Te llamabas Rosicler*, se estrenó *El visitante* y la viuda

de Víctor Haim, además arrendaron la sala Petropol y en ella exhibieron Las tres mil palomas y un loro del autor nacional Andrés Pizarro. Pero, a pesar de sus esfuerzos no lograron repuntar, perdieron ambas salas y dos de sus integrantes se retiraron: Juan Cuevas y Pablo Vera (Hurtado y Román, 1980).

Después de esta experiencia se trasladaron a la sala Bulnes, en este lugar, se enfocaron exclusivamente en producir dramaturgia nacional de carácter contingente lo que les permitió consolidarse artísticamente y estabilizarse económicamente.

El Último Tren (1978)

El Último Tren fue el séptimo montaje de la Compañía de Teatro Imagen y el primero de carácter contingente elaborado a partir del método de creación colectiva, la obra se enmarca en el género teatral del melodrama del tipo realista y psicológico, en cuanto a su estructura está compuesta de 1 acto y 11 cuadros. Fue dirigida por el dramaturgo Gustavo Meza mientras que el elenco de intérpretes lo conformaron Jael Unger (Mercedes), Tennyson Ferrada (Ismael), Coca Guazzini (Violeta) y Gonzalo Robles (Marcial), la producción estuvo a cargo de Tatiana Gaviola, la escenografía fue diseñada por Alberto Pérez, el vestuario fue confeccionado por Taller artesanal La pulga y de la iluminación se encargó Carlos Figueroa (Hurtado y Román, 1980). Fue estrenada el 27 de abril de 1978^[24] en la sala Bulnes, espacio ubicado en Avenida Bulnes #188 en la zona céntrica de la ciudad de Santiago. Dicho lugar, de pequeñas dimensiones, contaba con una capacidad aproximada de 180 butacas, cualidades que se ajustaban al espacio físico que se quería representar y la atmósfera de intimidad que se buscaba transmitir, al respecto, la actriz Jael Unger explicó que “las salas de espera de las estaciones ferroviarias tienen un espacio apropiado para que nazca la intimidad, las conversaciones en voz baja, las verdades a última hora” (La Tercera de la Hora, 25 de abril de 1978, p.36). Sin duda, su elección resultó ser un acierto, así lo confirman las opiniones de críticos teatrales de la época, pues, dada sus características efectivamente ayudó a generar un ambiente acogedor “permitiéndole a los espectadores sentirse íntimamente ligados al drama de la familia Maragaño” (El Cronista, 27 de abril de 1978, p.31). Sus funciones se realizaron durante las tardes desde martes a domingo alrededor de las 19:30 horas; el valor de las entradas era bastante accesible para la época teniendo en cuenta la crisis económica, pues el martes el costo era de \$50, jueves y viernes \$80, mientras que el fin de semana ascendía a \$100, con estudiantes se establecía un convenio de \$30 (El Mercurio, 28 de abril de 1978). Su exhibición se extendió por una exitosa temporada, permaneciendo en cartelera hasta octubre del mismo año^[25] cuyas presentaciones contaron con un estimado de 21.909 espectadores, una cifra no

menor si consideramos el estricto marco de restricciones que operaba en el ámbito artístico cultural (Hurtado y Román, 1980).

La temática de esta obra se centró en el cierre de algunos ramales de ferrocarriles del Estado debido a la nueva política económica de autofinanciamiento que comienza a regir en el país a partir de 1975, y su impacto en la vida de aquellas familias ferroviarias que fueron perjudicadas a causa de esta medida. El interés de llevar a escena este tema surgió a partir de una noticia que Gustavo Meza leyó en la prensa con relación a esta problemática, y que le llevó a preguntarse sobre qué sucedería con los pueblos que vivían gracias al paso del tren (El Mercurio, 28 de abril de 1978, p.49). En efecto, el cierre de algunos ramales de ferrocarriles en el país significó un quiebre entre la empresa y sus trabajadores, en donde no solo se dio término a la relación laboral, sino que se perdió una forma de vida en la que el vínculo afectivo era superior al material. Asimismo, es en esta dimensión en la que la compañía decide explorar, inicialmente de manera intuitiva creando un texto base, y más tarde investigativa acercándose al grupo objetivo al que planeaban representar, conviven con ellos viviendo la experiencia de conocer y aprender del oficio junto a los trabajadores ferroviarios y sus familias, y una vez que tenían el material organizado realizaban la presentación y a partir de esa visualización y posterior retroalimentación realizaban los ajustes necesarios y finalmente se produjo el montaje abierto a todo público.

Sobre el proceso de producción de *El Último Tren*, su director Gustavo Meza explicó:

En el caso de *El Último Tren* se conversó con un ferroviario, mostrándole el material que teníamos, y él nos entregó modificaciones, pero no se refería es aspectos sustanciales, sino que dejamos que la realidad se fuera metiendo dentro de nuestro trabajo. Es una forma distinta que partir con una investigación. Aquí, la investigación viene posteriormente, cuando lo teatral está medianamente definido (1978, Meza, Como se citó en Piña, 2014, p. 800).

Desde luego, este arduo trabajo les dio buenos frutos, pues *El Último Tren* se posicionó como uno de los mejores estrenos de 1978, recibiendo excelentes comentarios de parte de la crítica especializada que destacó su carácter testimonial y el trabajo investigativo realizado por la compañía, además de resaltar sus sobresalientes actuaciones, especialmente, diversos medios de prensa subrayaron el trabajo realizado por el actor Tennyson Ferrada quien personificó a Ismael Maragaño —jefe de la estación de ferrocarriles— su interpretación de excelente calidad fue alabada por la crítica especializada de la época, además de señalar el gran trabajo en terreno que este realizó, pues para construir su personaje el actor “vivió durante tres meses como ferroviario, aprendiendo este oficio a fondo y adquiriendo todas las experiencias” (La Tercera de la Hora, 25 de abril de 1978, p. 36). Pero también, utilizó su propia experiencia en ferrocarriles, pues Tennyson

Ferrada desde niño tuvo una estrecha relación con el rubro ferroviario, su padre era farmacéutico autorizado, pero no químico de profesión, lo que implicaba que la familia se desplazara continuamente de lugar por conflictos con sus colegas profesionales, lo que les permitió vivir en distintas ciudades-ferroviarias sureñas como Lanco, Antilhue, Loncoche, Cherquenco, Máfil, Carahue, Fresia, entre otras. En ese sentido, “los Ferrada y su farmacia vagabundearon, siempre pegados al ramal, y no fue por casualidad que la primera paliza que recibiera Tennyson de su padre con una “goma de irrigador” fue por “capear” las clases arriba del tren, junto al maquinista” (Zegers, 1999, pp.68-69). Al mismo tiempo, fue aquí donde su vínculo con el teatro se hizo más estrecho, pues el actor participó en obras teatrales que se realizaban en los centros culturales en las ciudades en donde vivió, esta doble experiencia teatral y ferroviaria permitió que empapara de realidad el personaje que buscaba representar. Asimismo, esto fue celebrado por el gremio ferroviario que acudió a presenciar la obra (Hurtado y Román, 1980). Al respecto, Juan Andrés Piña comentó:

La mejor confirmación de que EL Último Tren respondía a una verdad chilena actual, la tuvo el grupo imagen cuando varios trabajadores ferroviarios encabezados por Ernesto Vogel llegaron casi sin poder hablar a los camarines del teatro. Para su director, Gustazo Meza, el momento fue importante, pues con eso se cumplía uno de los objetivos con que fue concebida esta pieza de creación colectiva: buscar una identificación colectiva con un público amplio, que generalmente no asiste al teatro (Hoy n°57, 28 de junio de 1978, pp. 39-40).

La obra se ambienta en algún ramal de ferrocarriles del sur de Chile, en dicho lugar vive la familia Maragaño, en una pequeña casita ubicada a un costado de la línea férrea, lugar de trabajo de Ismael, quien se desempeña como jefe de la estación de ferrocarriles desde hace más de 20 años, viudo desde hace algún tiempo tras la muerte de su esposa Esilda. En su hogar, vive solamente junto a su única hija Violeta de 18 años quien debió abandonar sus estudios para trabajar y ayudar a cubrir los gastos de su padre producto de la crisis económica que se vive en el país. Ambos esperan la visita de Mercedes —hermana menor de Ismael— que regresa después de muchos años desde Venezuela tras su divorcio con su esposo Mariano y en precaria situación económica. Es una tarde de otoño, Mercedes ingresa a escena buscando a Violeta, en su lugar, se encuentra con su hermano Ismael, en su reencuentro ambos recuerdan con nostalgia a su madre y padre —ya fallecidos— y a sus hermanos César y Arturo que viven en el extranjero, en esta escena, podemos apreciar a una Mercedes invadida por la melancolía, le comenta a su hermano que al verle en la estación saludando le recordó a su padre que también fue jefe de estación de ferrocarriles, además Ismael ha organizado y decorado su casa igual que la que tenían en Renaico “los mismos cuadros, las

mismas fotos, los mismos muebles” (Hurtado et al., 1982, p.103), pues después de la pérdida de su padre —al no estar sus hermanos y hermana presentes— él se quedó con todo el patrimonio familiar, lo conservó y lo protegió con ahínco.

Mercedes ansiosa por ver a Violeta expresa su preocupación a Ismael por su tardanza, pero él le comenta que no hay motivo para alarmarse porque quizás ella aún no sale del trabajo, lo que provoca la sorpresa y curiosidad en su hermana, pues su sobrina debería estar en el liceo y no trabajando, lo que genera en ella cierto grado de inquietud por la situación económica en que se encuentran sus familiares. Ismael le explica que están pasando por un mal momento económico y que por esta razón permitió que Violeta trabaje, pero que en algún momento espera que ella pueda terminar sus estudios, ante el asombro de Mercedes, su hermano le explica lo que está sucediendo con su trabajo en ferrocarriles “los FF. CC. están pasado por malos momentos, y con la idea de que la empresa tiene que autofinanciarse, están suprimiendo muchos ramales, muchos servicios de trenes. Imaginate que este mismo ramal corre peligro de ser suprimido” (Hurtado et al., 1982, p. 104). En el fragmento expuesto Ismael se refiere acerca de la crisis ferroviaria y al eventual cierre del ramal en el cual trabaja, le explica a su hermana que la solución que le ofrecen desde la empresa es el traslado a otro ramal, ante lo cual él se opone, insistiendo en mantenerse en el lugar, aunque sea por un sueldo muy bajo, exclamando “a mí tendrían que trasladarme. Pero yo, igual que el viejo que decía “déjenme como jefe de estación no más, no importa que el sueldo sea poco” ...Y pegado como lapa a la estación de Renaico el viejo (Hurtado et al., 1982, p. 104).

La familia Maragaño pertenece a una generación de ferroviarios, que a raíz del proceso de privatización de la empresa no solo se ven afectados en el plano económico, sino también en su historia familiar. Para Ismael lo realmente preocupante no es el dinero, no le importa cuánto le paguen por permanecer como jefe de la estación, él reconoce dicha labor como parte de su vida, su pasado, presente y su posible futuro están sobre los rieles, es el único de sus hermanos que continuó en el rubro —César estudió ingeniería, Arturo derecho y Mercedes música— desempeñándose con orgullo y honor, manteniendo vivo el legado de su padre y antepasados, se convence a sí mismo que esta situación es parte de una crisis y que todo mejorará, él no dimensiona los alcances que estas medidas puedan tener. Al ser consultado sobre esta situación por su hermana, Ismael explica:

ISMAEL: Nada de cuidado; no creo que pase a mayores. Informes apresurados en el estudio del autofinanciamiento. Pero ya van a recapacitar. Estamos con los colegas haciendo estudios por nuestra cuenta para pasárselos a las autoridades. He salido de tantas últimamente hermanita... ¿Cómo no voy a salir de esta? Mira de veintisiete mil que éramos solo quedan dieciséis mil, y tu hermano viejito y todo, no se le ha movido ni un pelo del moño.

Claro que ligerito tienen que saltar otros cuatro mil. Bueno, todo tiene arreglo menos la muerte y el desamor ... (Hurtado et al., 1982, p. 105).

La instauración de una dictadura cívico-militar a contar de septiembre de 1973 devino en una serie de cambios estructurales dentro del país, la imposición de un modelo económico neoliberal en donde el rol del Estado adquiere un carácter subsidiario que regula a favor del mercado, es decir, reduciendo su presencia en la economía, esto devino en una serie de nuevas políticas económicas, entre ellas, el autofinanciamiento de servicios públicos (Vergara, 1984). Es el caso de ferrocarriles del Estado el medio de transporte más trascendental del siglo XIX y XX en el país y que desde la década de 1960 comienza a entrar en crisis, acentuándose en dictadura con el inicio del proceso de privatización de la empresa que comenzó con las nuevas políticas de autofinanciamiento, el cierre de algunos ramales y la expulsión progresiva de personal. Esas medidas no solo implicaron un quiebre entre la empresa y sus trabajadores, en donde se dio término a una relación laboral, sino que aún más importante que eso, fue que se perdió un modo de vida en donde el vínculo afectivo era superior al material, incluso podríamos hablar del término de una relación más bien familiar en donde la empresa personifica a la “madre” que muere dejando huérfanos a sus hijos e hijas. Ser funcionario y funcionaria^[26] de ferrocarriles del Estado fue durante muchos años motivo de orgullo y honor, el tren como símbolo de modernidad y progreso permitió la conexión territorial, lo que les hacía poseedores de gran valoración social al trabajar en una de las empresas estatales más importantes del país. Las y los trabajadores ferroviarios se identificaban afectivamente con la empresa, pues su historia familiar y laboral estaba anclada a ella, en su mayoría, nacen y mueren al alero de los rieles, pues pertenecen a una, dos o más generaciones de funcionarios de ferrocarriles, se han vinculado en matrimonio con hijas o hermanas de sus colegas, conviven en poblaciones construidas para ellos y sus familias, ingresan desde muy jóvenes a la empresa y en ella desarrollan toda su vida laboral y familiar hasta su muerte. Si bien, la paga no era tan significativa ni tampoco era igual para todos los trabajadores, porque esta dependía del oficio que desempeñaran en la empresa, sí gozaban de una serie de beneficios sociales comunes: carrera funcionaria, estabilidad laboral y asistencia que se ocupaba de su bienestar dentro y fuera de la empresa, acceso a la vivienda propia y un sistema de pensiones que les aseguraba un buen vivir en su adultez. Todos estos elementos permitieron que en los trabajadores ferroviarios se construyera a través del tiempo un sentido de pertenencia hacia la empresa, creándose un vínculo tan fuerte que a pesar de las adversidades suscitadas en dictadura hicieron todo lo que pudieron para salvarla (Polanco, 2015).

En la obra nos encontramos con momentos en que los personajes protagonistas añoran tiempos pasados, en especial esos momentos

cuando todos estaban reunidos en Renaico junto a su padre, madre y hermanos. En sus relatos prevalecen anécdotas amorosas que nos permiten conocer los motivos que inspiraron a Mercedes a irse al extranjero junto a su esposo, Ismael en su posición de hermano mayor en colaboración con sus hermanos le espantaban a su hermana menor cada pretendiente que la cortejaba, amarrándolos a la línea férrea, por lo que, al tener la más mínima oportunidad, Mercedes decidió independizarse lo más lejos que pudo de su familia, de hecho, ni siquiera conocieron personalmente a su esposo. Mientras Mercedes y Mariano fueron pareja tuvieron un buen pasar económico que les permitía vivir bien en ese país, por su parte, ella participaba activamente en el Círculo Musical de Caracas con recitales a beneficencia y clases de perfeccionamiento, todo parecía ir bien, pero finalmente no funcionó como ella esperaba, en su fuero interno anhelaba formar una pareja como la que tenían su padre y madre y se cuestiona por qué no pudo lograr ese clásico final de cuentos de hadas “y vivieron juntos y felices para siempre”, un sentimiento que su hermano compartía al perder a Esilda. Ismael cree que la partida de su hermana y sus hermanos provocó el comienzo de la desintegración del núcleo familiar, pues César se fue a Panamá, Arturo a Ecuador y Mercedes a Venezuela, con nostalgia recuerda que su padre falleció de tristeza tras la muerte de su esposa y por la ausencia de sus hijos e hija para vivir el duelo de su pérdida. En su añoranza de un pasado feliz, Ismael busca culpar a alguien desde el más profundo dolor que siente al advertir que su modo de vida está cambiando, su familia sanguínea y su familia ferroviaria comienzan a transformarse y ese miedo lo sume en la tristeza, aunque sin perder la esperanza de que todo vuelva a ser como antes.

Esta escena nos deja una reflexión interesante sobre la familia entendida e idealizada como una comunidad armónica, cuya unión se cree que es inquebrantable y es precisamente en esta escena donde esta imagen de familia “perfecta” se destroza y nos muestra a una real y humana que lidia con la vida y la muerte de manera distinta dentro de sus posibilidades, que va transformándose al calor de las nuevas aspiraciones personales de cada integrante así como de los acontecimientos que remecen al país en ese momento. Es el caso de Arturo que al estar inmiscuido en política y con ello tener problemas con el colegio de abogados, a riesgo de perder su licencia, debe abandonar el país después del golpe de Estado, a César le ofrecen una buena oferta de trabajo y decide aceptarla, mientras que Mercedes en búsqueda de su libertad e independencia también opta por marcharse. Esto significó la transformación del hogar, una primera muerte simbólica para Ismael, quien ahora se ve enfrentado a perder a su otra familia la “ferroviaria” a quien está viendo agonizar lentamente con las nuevas políticas económicas que comienzan a difumar ese pasado que tanto añora y del que tanto se aferra, porque son sus raíces, es su historia la que está a punto de perder. No está preparado ni dispuesto

para el cambio, y decide emprender acciones para evitar el eventual cierre del ramal donde trabaja, en su oficina atiende el selector, se trata de Rafael otro trabajador quien le llama para avisar desde Renaico que el inspector ya pasó por su oficina, Ismael le señala que no le diga nada sobre el informe que están elaborando y que al terminarlo por la mañana será enviado directo a Santiago, exclama enérgico ¡eso no lo prohíbe ningún reglamento! (Hurtado et al., 1982, p.108). Ismael cree que con ese informe con base en estudios técnicos realizados por él y por otros colegas funcionarios les permitiría conservar sus empleos y quizás les otorgaría cierta injerencia en las decisiones de la empresa.

Marcial Contreras el “inspector” visita a Ismael en su oficina con la finalidad de verificar unos boletos del trayecto de Loncoche-Villarrica que, al parecer, han sido adulterados. Ismael le comenta que efectivamente algunos de ellos están usados, que es algo bastante habitual entre ferroviarios revender boletos. Ante las sospechas del joven inspector hacia Ismael sobre si recurría a las mismas prácticas, éste le explica que no, pues su padre era muy estricto, pero le asegura que vio en reiteradas ocasiones a otros funcionarios hacerlo, deslizándole una sutil indirecta de que, al ser nuevo en el oficio, desconoce esas situaciones que son frecuentes en el rubro.

ISMAEL: Ya se lo he explicado tantas veces. Como jefe de una estación como esta se gana poco sueldo; pero si uno es alentado puede hacer sus negocitos. Sin faltar al servicio, naturalmente. Además, que no se paga arriendo ... ¿ve usted que así los ascensos me tienen sin cuidado?

(Hurtado et al., 1982, p. 111).

Marcial representa a los nuevos funcionarios que comienzan a ingresar a la empresa que se caracterizaba por ser cerrada, pues las y los trabajadores ferroviarios y sus familias poseían un vínculo afectivo construido por generaciones, toda su vida se desarrollaba en torno a ferrocarriles. En cambio, para estos nuevos funcionarios como el personaje de Marcial era difícil entender y/o comprender el amor y dedicación que estos trabajadores sentían por la empresa, por lo que, en el transcurso de la obra nos encontraremos en reiterados momentos con intervenciones de los protagonistas que descolocan al joven inspector.

En dictadura, vigilar fue un mecanismo de control utilizado para identificar aquellos sujetos que estuviesen vinculados con partidos políticos de izquierda y/o fuesen opositores al régimen, para lograrlo, fue necesario recurrir a la colaboración y complicidad de civiles, es decir, personas que cumplieron la función de delatar sin discriminación a sus compatriotas. En esta escena, Marcial le ofrece a Ismael un promedio de 30 horas extras y un conveniente ascenso solo si acepta el puesto de “vigilante” en la empresa, algo así como un “servicio de control funcionario” como para llamarle de forma más

“profesional”, pues “hay gente que tiene interés en crearle conflictos a la empresa. Hay que averiguar quiénes son e informar a la central. Somos más o menos 120, pero se necesita más gente. Y yo lo recomendé a usted” (Hurtado et al., 1982, p. 112). Ismael se muestra incrédulo y desconfiado ante tal ofrecimiento y lo rechaza, argumentando que no hay funcionarios para controlar en el ramal, pero Marcial insiste diciéndole que lo más probable es que la oficina cierre y deba trasladarse a otro sitio, le asegura que nadie sabrá que se está dedicando a ese trabajo, buscando manipular a Ismael para que acepte su propuesta, exclamando “pero usted siempre me ha ayudado descubrir las pillerías de los otros...lo que acaba de hacer con esos boletos, por ejemplo. (Hurtado et al., 1982, p. 113). Pero, Ismael se niega no quiere ser partícipe de un trabajo que perjudica a sus pares. Marcial no queda satisfecho con su respuesta y se limita a expresarle a Ismael que no comente nada al respecto con ninguna persona, Ismael asiente y le pide que no le perjudique por rechazar su oferta, y le invita a pasar a su casa.

En esta escena se alude a las actividades artísticas que se realizaban en su pueblo y que forman parte de la “tradición ferroviaria”, la familia Maragaño en particular realizaba funciones de teatro que presentaban en festivales, uno de sus espectáculos se titulaba “El Gordo y el Flaco” y es el que representarán para Violeta y su invitado, Marcial. Éste último al no pertenecer a una generación de trabajadores ferroviarios desconoce este tipo de actividades que se desarrollaban en los ramales de ferrocarriles del país y que se constituye como un elemento clave para comprender sus espacios de sociabilidad. Los pueblos que se construyeron al alero de un ramal de ferrocarriles fueron edificados por la misma empresa para sus trabajadores y familias, lo que permitió que se constituyera una comunidad cerrada y unida con intereses y proyectos de vida comunes: trabajaban juntos, se reunían después de la jornada laboral a compartir en bares o restaurantes, vacacionaban en casas que eran propiedad de la empresa, celebraban fiestas (año nuevo, fiestas patrias, navidad) en conjunto y realizaban actividades culturales con sus propios coros, banda musicales, grupos folclóricos y de teatro en donde participaban sus esposas e hijos e hijas (Polanco, 2015). Esto permitía que se afianzara la cohesión de grupo y que al mismo tiempo se forjara su identidad ferroviaria.

ISMAEL: Porque todas estas aficiones forman parte de la tradición ferroviaria. En otros tiempos se hacían concursos artísticos entre todos los gremios. En Santiago tenían muy buenos cuadros artísticos los tranviarios, los gráficos, las sociedades mutualistas; pero nosotros arrasábamos con todos los premios.

MERCEDES: ¿Y cómo no iba a ser así? Si por cada conjunto que tenían ellos nosotros teníamos uno en cada estación.

ISMAEL: En esos tiempos la estación era el lugar más importante del pueblo.

MERCEDES: La plaza y la estación.

ISMAEL: Pero eso en los pueblos que donde había plaza. Y el jefe de la estación era una de las autoridades del pueblo. Presidia todos los actos oficiales. Si hasta tomaba examen en la escuela, pues.

MERCEDES: El alcalde y el director de la escuela, aparecían por la casa cada vez que había que organizar algún acto.

ISMAEL: ¿Y sabe dónde actuaban las compañías de teatro que llegaban al pueblo?

MARCIAL: No.

ISMAEL: ¡En la bodega de la estación! Arriba de unos sacos de trigo se colocaban unos tabloncitos; ése era el escenario. Se alumbraba con lámparas de carburo, cada espectador llevaba su silla y listo. Si hasta don Genaro Flores una vez trabajó aquí, en Renaico ¿Te acuerdas?

MERCEDES: Pero cómo me voy a acordar, si yo era una guagua entonces; lo que sí me acuerdo es que después que se iban las compañías el escenario quedaba entero para nosotros.

ISMAEL: Y ahí mostrábamos todo lo que habíamos ensayado en la casa. Y venían de otros pueblos a mostrar lo que ellos habían hecho (Hurtado et al., 1982, pp. 114-115).

Violeta no disimula su desagrado al advertir la presencia de Marcial y le pregunta por qué está allí, el sujeto le explica que Ismael fue quien lo invitó, lo cual tensiona aún más el encuentro entre estos dos personajes, en esta escena, nos enteramos de que la joven fue abusada por él a los 16 años, la extorsionó mintiéndole sobre la denuncia que haría a Ismael por el negocio de la venta ilegal de durmientes en la cual estaba involucrado, y ahora busca manipularla nuevamente, ante lo cual ella se resiste: “no lo hiciste porque me acosté contigo. Porque te aprovechaste que yo no sabía que el negocio de las durmientes lo hacían todos y que no era motivo de sumario, en cambio tú sí lo sabías, por eso abusaste” (Hurtado et al., 1982, p. 118). Pero Marcial busca interpelar a Violeta negando que abusó de ella, pues, de haber sido así le habría denunciado, por tanto, según su lógica no hay delito al existir según él “consentimiento” de parte de la ella, Violeta rechaza tal acusación y le recuerda que él ha abusado de otras personas también y que por miedo a perder sus trabajos no le han denunciado. El abuso de poder de índole sexual ejercido por Marcial en contra de Violeta deviene en un primer quiebre emocional que la lleva a concebir la prostitución como la única posibilidad de ayudar en su casa, su decisión la obliga a llevar una doble vida, sumida en el miedo de que su padre se entere, algo que claramente la deja a merced de

sujetos como Marcial que, al estar al tanto su secreto, se creen con el derecho de acosarla y hostigarla.

Marcial sumamente molesto acusa a Ismael por haber traicionado su confianza por el informe que éste y otros funcionarios enviaron a Santiago, le amenaza que puede despedir a todos los involucrados y le exige que retire inmediatamente ese documento. Ismael le asegura que no hubo mala intención en su contra al realizar ese informe, le explica que el informe oficial les pareció apresurado y que en el suyo propusieron ideas para un auto financiamiento que no les afectara a los trabajadores, pero, Marcial insiste en que fue un “boicot” lo que hicieron y le confirma que la supresión del ramal es un hecho. Pero, Ismael sabe que las nuevas políticas de autofinanciamiento no son el único motivo de Marcial para presionar en cerrar el ramal, sino que además éste planea un proyecto de línea de buses con un amigo que a su parecer es más rentable. Ismael le expone que entre funcionarios están preocupados, pues a raíz de estas medidas el sector quedará aislado y que no podrán transportar sus productos y la mayoría de los asentamientos se irán a la ruina, por lo que, le insiste que en el informe ellos proponen ideas para el autofinanciamiento y que esto no afectaría en sus planes, ante la negativa de Marcial, Ismael exclama ¡tal vez no sepa cómo expresarme, señor, pero yo siempre he pensado que ferrocarriles es, ha sido y seguirá siendo un servicio de utilidad pública! (Hurtado et al., 1982, p. 122).

Por su parte, Mercedes interroga a Violeta acerca de su trabajo y también sobre su vida amorosa, la joven se muestra particularmente incómoda y comienza a evadir a su tía, en ese instante entra Ismael y le pide a su hija que les deje solos, pues tiene que conversar con su hermana. Ismael quedó bastante preocupado por lo que le comentó Marcial y le cuenta todo a Mercedes, que en un principio no puede creer que sea cierto, y le sugiere a Ismael que hable con Violeta. Su hermano accede tratando de ser muy cuidadoso en su conversación con su hija. Al ser consultada sobre su trabajo en dicho lugar la muchacha contesta lo necesario sin entrar en mayores detalles. Sin embargo, Ismael aún dudoso le dice que alguien le comentó que trabajaba de prostituta. Ante ello, Violeta reacciona asegurando que fue Marcial y que lo hizo por despecho ya que había intentado abusar de ella, esto provoca la ira de su padre, quien decide ir por sus propios medios a las termas a averiguar qué tipo de trabajo realiza su hija allí. Violeta se queda muy preocupada, se resiste a que su padre vaya a las termas cree que a causa de ello puede perder su trabajo, por lo que, intenta persuadir a su tía para que ella convenza a su padre de no ir a dicho lugar. Ante ello, Mercedes comienza a sospechar de Violeta, pues al ofrecerle su ayuda e ir ella a cambio de su hermano, su sobrina también se niega.

VIOLETA: ¿Enfrentar las cosas? Es muy fácil decirlo cuando la gente está afuera. Si no es por mí todo esto se hubiera hundido. La casa, el respeto la posición del viejo en su empleo. Llegó un momento en que habíamos topado fondo; mi papá lleno de deudas que no podía pagar, pensando que todo el mundo le daba plazos porque él era Ismael Maragaño. Yo las estoy pagando. Yo soy la que me he sacado la cresta para pagar peso a peso, porque con el sueldo del viejo harían falta mil años para pagar todo eso. ¿y tú me vienes a decir que soy veleidosa?, que solo pienso en mí misma? Cuánta plata crees que se necesita para ... (Baja la vista)

MERCEDES: Entonces ... ¿era cierto?

VIOLETA: (La mira) ... Sí ... (pausa larga)

MERCEDES: Violeta, ¿cómo pudiste hacer una cosa así?

VIOLETA: Tenía que ayudar a mi papá, tía.

MERCEDES: ¿Cómo ayudarlo? Él se muere si llega a saberlo.

VIOLETA: Se habría muerto antes, de todas maneras. Lo hubiera visto usted entonces. Todas las desgracias se le vinieron juntas de un viaje. La fiebre aftosa en unos animalitos que tenía a talaje. La peste en la siembra de unos terrenitos que arrendó, esos que usted vio ahí. Y como golpe de gracia, la posibilidad que le suprimieran el ramal. Se puso a tomar como loco. Yo tuve que dejar de estudiar. Le habían quitado el personal, cuando empezaron a cortar gente en el servicio. Después cuando el viejo se recuperó y empezó a ponerle el hombro de nuevo, me di cuenta de que yo tenía que trabajar y traer plata a la casa.

MERCEDES: ¿Pero por qué tenías que trabajar en eso y no en algo decente?

VIOLETA: Exactamente, tía. Empecé a trabajar en algo decente. Entré a ayudarlo a don Segundo, doce horas parada, todo el mundo mandándome, todos se sentían con derecho a manosearme y si uno reclamaba, don Segundo ponía mala cara. ¿Sabes cuánto ganaba?

MERCEDES: No.

VIOLETA: Cuatro paquetes de arroz, tres botellas de aceite y cigarrillos para mi papá. Linda ayuda, ¿no? (Hurtado et al., 1982, pp. 128-129)

Marcial ingresa a la casa Maragaño buscando a Ismael para notificarle el cierre definitivo del ramal desde ese momento, en su lugar, se encuentra con Mercedes que intenta persuadirle para que no tome acciones en contra de su hermano, dado el informe que este ayudó a elaborar y que puso en una situación complicada al inspector, Mercedes le explica que esta situación tiene muy mal a Ismael, le asegura que nunca quiso hacerle daño sino que solo buscaba salvar su puesto de trabajo, es al amor a ferrocarriles, la empresa que ha sido una parte significativa de su familia por generaciones la que está en juego y que no está dispuesto a perder.

MERCEDES: Pero tome en cuenta usted que todo eso es producto de su inmenso cariño por la empresa de FFCC...nada más que por eso...Toda nuestra familia ha nacido y muerto en el riel...La sola idea para él de ser echado, de dejar lo que ha sido eje, centro de su vida, lo atormenta hasta el punto de que lo pone fuera de sí (Hurtado et al., 1982, p. 134).

Pero no hay vuelta atrás, Marcial desde el selector oficializa el cierre de la estación “El Sauce”. Mercedes le comenta esta situación a Violeta, quien ahora decide marcharse rumbo a Santiago, las sospechas de Ismael la pusieron en una situación difícil en su trabajo, Mercedes le suplica que no abandone a su padre ni a ella, pero la decisión está tomada. Violeta sabe y está consciente de que el cierre del ramal de ferrocarriles es un hecho y que su padre dejará de ser jefe de la estación, lo cual no significa solo la pérdida de su fuente de ingresos sino dejar atrás una vida entregada a ese trabajo que forma parte de su modo de vida. Violeta testimonia la frustración de quien se siente desilusionado con la situación que le rodea, pero que no puede hacer nada más para cambiarlo o remediarlo. Ismael cree recibir ayuda de la gente que siempre les apoyó, pero la verdad es que ellos están en las mismas o peores condiciones económicas que ellos, por lo que, aunque quisieran ya no pueden ayudarlo, de allí radica la drástica decisión de su hija. Violeta, vive una situación injusta imposibilitada de poder ejercer el control sobre su vida, además las consecuencias que conlleva su sacrificio es otro duro golpe para ella; pues recibe la crítica lapidaria de su familia, primero de su tía y luego de su padre.

VIOLETA: ¡Trabajando de puta, que es el único trabajo decente para todos los Maragaños de esta tierra, porque ese respeto que ustedes conocieron alguien lo enterró en alguna parte! Porque un día me di cuenta de que no vale el nombre o el oficio, sino la plata. Porque un día tuve que acostarme con el tal Marcial para que no perdieras tu trabajo. Porque un día me di cuenta de que ya no eres Maragaño, el jefe de estación, sino un animal de carga, ¡y el día que ese animal de carga se enfermara lo matarían de un balazo y amarrarían a otro a la pértiga! (Hurtado et al., 1982, p. 136).

El discurso de Violeta nos resulta interesante, pues la joven se atreve a revelar una verdad que Ismael no quería asumir: el cierre del ramal de ferrocarriles que durante generaciones fue el sustento económico de su familia, pero aún más importante de un modo de vida que se construyó en torno a los rieles. El mundo tal y cómo le conocía se estaba desvaneciendo frente a él y ya nada volvería a ser igual. Esta situación quiebra emocionalmente a Ismael y totalmente desconcertado se va hacia su oficina y toma el selector para llamar a su colega Rafael para contarle que su hermana Mercedes avisó que vendría a visitarles y que sus hermanos César y Arturo ya están en casa, y que su padre está feliz. Ismael se rehúsa a aceptar la realidad que les espera, y en sus intentos de abrazar el pasado que tanto añora, entra en un estado de negación para autoconvencerse de que todo

sigue como antes, que nada ha cambiado. Su última intervención antes de que baje el telón es estremecedora:

ISMAEL: (Aparece en la oficina y toma el selector) ¡Aló! ... Rafael, ... te tengo una gran noticia ... La Mercedes mandó telegrama que viene en el tren ... Sí, en ese que tu acabas de anunciar, Arturo y César ya están aquí ... Vieras lo contento que está mi papá ... Tienes que venir porque todo Renaico está invitado a la fiesta. Con la Mercedes vamos a hacer el numerito del Gordo y el Flaco. ¡Ahí viene el tren ...! (Ve que el selector está cortado, se queda con el cordón en la mano y sigue) ... Rafael, ¿te acuerdas cuando a la niña la mordió un perro? ... ¿El susto que pasamos hasta confirmar que el perro no tenía hidrofobia? ... ¡Los dos corriendo detrás de cada perro que veíamos! A la niña la mordió un perro, Rafael ... Pero los niños se recuperan con tanta facilidad ... Los jóvenes se recuperan rápidamente... Para nosotros es más difícil ¿Sabes porque muerden los perros, Rafael? ... ¡Por el miedo ... Los perros huelen el miedo y por eso muerden ... Así es que no hay que tener miedo, Rafael, no hay que tener miedo, porque ahí es cuando los perros muerden (Hurtado et al., 1982, pp. 137-138).

La dramaturgia al igual que el país experimenta un proceso de cambios y de transformaciones profundas después del golpe de Estado, hechos que sin duda provocaron un impacto significativo en las y los teatristas de la época, al encontrarse limitadas sus posibilidades de acción al estar constantemente amenazados por las políticas represivas que las autoridades ejercían si se atrevían a aludir a la situación actual del país. La producción teatral chilena creada en dictadura, específicamente, aquella en que se alude desde una perspectiva crítica a la situación actual del país, es poseedora de un valor histórico único que nos permite observar desde otro lugar este período histórico. Para ingresar en este campo de estudio desde una perspectiva histórica nos adherimos a los postulados teóricos y metodológicos propuestos desde la Nueva Historia Cultural en donde se reconoce el papel esencial de la imaginación en la reconstrucción histórica del pasado, desde ese territorio nos ocupamos de revisar la historia de la compañía elegida, el contexto y proceso creativo de su producción teatral y cuál fue su recepción por la sociedad de la época. En este último aspecto recurrimos a la revisión de prensa y documentación oficial en la búsqueda de cifras que nos ofreciera información acerca de la cantidad de personas que acudieron a sus funciones y, al mismo tiempo, su recepción por parte de la crítica especializada. De este modo, nos propusimos analizar su producción teatral con la finalidad de comprender el rendimiento teórico-historiográfico que contiene, pues esta articula expresiones sociales y culturales de la época en que fue creada. Por tanto, acá tomamos distancia de los debates extensos y polémicos que durante décadas en el ámbito historiográfico ha cuestionado el uso de la literatura como fuente histórica, en este caso en particular nos referimos al género dramático, pues su carácter ficcional no le constituye en una fuente menos histórica porque, en este caso, no se trató de demostrar si el

relato que elaboraron sus autores fue real o no, sino el porqué nos relataron los hechos del modo en que lo hicieron, así como las representaciones, imágenes y símbolos que plasmaron en sus creaciones, dejando memoria de los hechos que a su juicio fueron necesario de ser visibilizados en un contexto de terror y horror sembrado por un régimen dictatorial.

En este artículo analizamos y reflexionamos en torno a las representaciones simbólicas de los imaginarios sociales que se hicieron en la dramaturgia chilena en dictadura a través de la obra *El Último Tren* (1978) de la Compañía de Teatro Imagen. En ella se puede observar las representaciones simbólicas que se construyeron acerca del proceso de privatización de Ferrocarriles del Estado como consecuencia del nuevo modelo económico neoliberal y sus implicancias en las familias ferroviarias que fueron afectadas por estas medidas, como lo fueron las nuevas políticas de autofinanciamiento que obligaron al cierre de algunos ramales de ferrocarriles en el país. Un tema que pasaba casi desapercibido en la prensa oficial de este período y que fue esta compañía quien le dio visibilidad, buscando representar los significados que tuvo el quiebre entre la empresa y sus trabajadores, en donde no solo se dio término a la relación laboral, sino que se perdió una forma de vida en la que el vínculo afectivo era superior al material. En este contexto, sus autores no pretendieron realizar un registro descriptivo y verídico de los hechos sino una narración emocional y verosímil de los mismos, lo que nos permitió visualizar cómo observaron, sintieron y comprendieron este acontecimiento histórico que ellos mismos protagonizaron, lo que nos permitió aproximarnos a las construcciones culturales que se hicieron sobre este período y que se encuentran inscritas en su producción teatral.

Su carácter documental nos permitió reconocer en ella el resultado de un asiduo y riguroso trabajo de campo en el que sus autores expresaron su voluntad por manifestar lo que en el discurso público oficial se ocultaba y distorsionaba. Adoptando el método de creación colectiva, aunque con sus propias características, la compañía inicialmente se encargó de crear un texto base a partir de las inquietudes que les provocó la lectura de una noticia en prensa en referencia al cierre de algunos ramales de ferrocarriles en el país y cómo esta situación les afectaría a los trabajadores ferroviarios y sus familias. Luego vino el trabajo de campo en donde convivieron y compartieron con ellos viviendo la experiencia de conocer y aprender del oficio, y una vez que tenían el material estructurado les presentaban su trabajo y a partir de esa visualización y posterior retroalimentación realizaban los ajustes necesarios produciéndose finalmente la puesta en escena, la cual fue recibida con entusiasmo por el público que asistió a sus funciones y por la crítica especializada que destacó su carácter testimonial y contingente, así como las personificaciones bien logradas del equipo actoral. Estos antecedentes

nos permitieron sentar las bases para el análisis textual de esta obra que nos entrega una representación simbólica y significativa interesante de revisar, en especial por tratarse de un sector históricamente que fue trascendental por su contribución al desarrollo del país y que ahora debía enfrentarse a un incierto nuevo escenario.

Referencias

- Arte Nacional ¿cuestión de porcentajes? (agosto-septiembre, 1979). *La Bicicleta*, 4, 22-24.
- Aurell, J., y Burke, P. (2013). Las tendencias recientes: del giro lingüístico a las historias alternativas. En J. Aurell, C. Balmaceda, P. Burke y F. Soza, F. (Eds.), *Comprender el pasado: una historia de la escritura y del pensamiento histórico* (págs. 287-330). Akal.
- Castro, O. (abril-junio, 1979). El teatro en los campos de concentración. *Araucaria de Chile*, 6, 115-148.
- Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación. (1991). Informe Rettig <https://bibliotecadigital.indh.cl/handle/123456789/170>
- Compañía El Tinglado (23 de agosto, 1980). Nuestra obra no atenta contra la moral y las buenas costumbres. *Las Últimas Noticias*.
- Chartier, R. (1992). *El mundo como representación: estudios sobre historia cultural*. Gedisa.
- Chartier, R. (1996). *Escribir las prácticas Foucault, de Certeau, Marin*. Manantial.
- Chartier, R. (2007). *La historia o la lectura del tiempo*. Gedisa.
- Chartier, R. (2014). ¿Qué es un libro? ¿qué es leer? Una doble genealogía. *Anales*, (.), 129-140 <https://core.ac.uk/download/pdf/46544861.pdf>
- Decreto de Ley 50 de 1973. Designa rectores-delegados en universidades del país*. 2 de octubre de 1973. D.O. No. 28.665.
- Decreto de Ley 827 de 1974. Establece el impuesto a beneficio fiscal, que gravará la entrada a espectáculos, reuniones, y entretenimientos pagados*. 31 de diciembre de 1974. D.O. No. 29.041
- Decreto de Ley 890 de 1975. Seguridad Interior del Estado*. 26 de agosto de 1975. D.O. No. 29.239.
- Desde todos los ángulos protestan por suspensión de obra teatral (1 de julio de 1978). *La Tercera de la Hora*, 29.
- Día internacional del teatro. Escena mundial dio fe de su libertad (24 de abril de 1976). *El Mercurio*, 31.
- Ejército de Chile (1979). Prohibición de obra de teatro Mijita Rica del grupo Aleph. <http://www.vicariadelasolidaridad.cl/node/28111>
- El Último Tren*. (28 de abril de 1978). *El Mercurio*.
- Fernández, L. (6 de abril de 1976). Realismo, humor y ... Mensaje. *El Cronista*, 31.

- Garretón, M., y Pozo, H. (1984). *Las universidades chilenas y los derechos humanos*. FLACSO.
- Grupo La Feria estrena hoy festiva obra Hojas de Parra (18 de febrero de 1977). *La Tercera de la Hora*, p. 32.
- Hojas de Parra fumigadas (9 de marzo de 1977). *Ercilla*, 217, 10.
- Hoy parte: "El Último Tren" (28 de abril de 1978). *El Mercurio*, 49.
- Hurtado, M. (2000). Construcción de identidades en la dramatización de la realidad chilena, *Latin American theatre review*, 34 (1), 43-65 <https://journals.ku.edu/latr/article/view/1313/1288>
- Huidobro, M. (2013). Diálogos y reflexiones con María Gabriela Huidobro: Comentarios en torno a las representaciones e historia cultural. *Cuadernos de Historia Cultural*, 2, 11-14. <https://cuadernosdehistoriacultural.wordpress.com/>
- Hurtado, M. (2011). *Dramaturgia chilena 1890-1990. Autorías, textualidades, Historicidad*. Frontera Sur.
- Hurtado, M. (1993). Transformaciones y rupturas de lenguaje en el teatro chileno frente al autoritarismo y democracia. En Garretón, M., Sosnowski, S., y Subercaseaux, B. (Eds.), *Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile* (págs.71-88). Fondo de Cultura Económica.
- Hurtado, M., y Moreno, M. (1982). *El público del teatro independiente*. CENECA.
- Hurtado, M., y Ochsenius, C. (1980). *Teatro Ictus*. CENECA.
- Hurtado, M., Ochsenius, C., y Vidal, H. (1982). *Teatro chileno de la crisis institucional 1973-1980: antología crítica*. CENECA.
- Hurtado, M., y Román, J. (1980). *Teatro Imagen*. CENECA.
- Junta Militar. (1974). *Política Cultural del Gobierno de Chile* <https://www.bcn.cl/obtienearchivo?id=documentos/10221.1/39504/1/135512.pdf>
- La vida de un ferroviario muestra el teatro Imagen. (25 de abril de 1978). *La Tercera de la Hora*, 36.
- Ley 12.927 de 1958. Seguridad de Interior del Estado. 6 de agosto de 1958. D.O. No. 24.114.
- Ley 5.172 de 1933. Sobre impuestos a espectáculos públicos. 13 de diciembre de 1933. D.O. No. 16.747.
- Miranda, E. (7 de noviembre de 2014). "El Último Tren" regresa a escena y reúne a dos premios nacionales. *El Mercurio*, 17.
- Montecinos, Y. (1 de julio de 1968). Peligro a 50 metros. *La Segunda*.

- Moulian, T. (1997). *Chile actual: anatomía de un mito*. LOM.
- Muguerca, M. (2015). *Teatro Latinoamericano del siglo XX 1950-2000: Modernidad consolidada, años de revolución y fin de siglo*. RIL.
- Nicholls, N. (2013). *Memoria, arte y derechos humanos: la representación de lo imposible*. Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.
- Obra teatral crítica política de gobierno. (28 de febrero de 1977). *La Segunda*, 3.
- Piña, J. (2014). *Historia del teatro en Chile 1941-1990*. Taurus.
- Pradenas, L. (2006). *Teatro en Chile, huellas y trayectorias. Siglo XVI-XX*. LOM.
- Polanco, K. (2015). *Trabajadores ferroviarios de la comuna de Valdivia y la construcción de su identidad en torno a la empresa de ferrocarriles del Estado (EFE), 1973-1993*. Tesis e pregrado, Universidad Austral de Chile] <http://cybertesis.uach.cl/tesis/uach/2015/ffp762t/doc/ffp762t.pdf>
- Política. (31 de julio de 1979). *La Segunda*, 7.
- Rivera, A. (1983). *Transformaciones culturales y movimiento artístico en el orden autoritario. Chile: 1973-1982*. CENECA.
- Román, J. (junio, 1981). Gira del T.I.T. Tres María, una Rosa y el teatro chileno por el mundo. *Apsi*, 100, 24-26.
- Rojo, G. (1985). *Muerte y resurrección del teatro chileno: 1973-1983*. Michay.
- Salcedo, J. (noviembre, 1979). Reflexiones sobre nuestro arte hoy. *Análisis*, 18, 47-53.
- Si cumplen requisitos sanitarios teatro-carpa volverá a funcionar (8 de marzo de 1977). *La Tercera de la Hora*, 35.
- Teatro Ictus. (28 de marzo de 2016). *Teatro y Memoria en Chile* [video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=6HvVge1tHmQ>
- Una obra en comunicación directa con el público. (24 de febrero de 1977). *El Cronista*, 29.
- Ulibarri, L. (1993). Nuevos márgenes, espacios y lenguajes expresivos. En M. Garretón, S. Sosnowski y B. Subercaseaux (Eds.), *Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile* (págs. 29-38). Fondo de Cultura Económica.
- Vergara, P. (1984). *Auge y crisis del Neoliberalismo en Chile*. FLACSO.
- Vodanovic, S. (1980). La dramaturgia chilena actual. En Hurtado, M., y Ochsenius, C. (Eds.), *Seminario: Teatro en la década del 80* (págs. 19-24). CENECA.

Zegers, M. (1999). *25 años de teatro chileno 1970-1995*. Ministerio de Educación.

Notas

- [1] Movimiento de Izquierda Revolucionario.
- [2] De hecho, un balance realizado por el Sindicato de Actores, Radio y Televisión (SIDARTE) reveló que alrededor de un 25% de los teatristas en ejercicio abandonaron el país después del golpe de Estado (Hurtado et al., 1982).
- [3] Solo en el transcurso de los primeros meses después del golpe “se habrían eliminado de los claustros aproximadamente entre un 30% y un 35% del plantel docente, entre un 10 y un 15% del personal no académico y más de un 15% de estudiantes” (Garretón y Pozo, 1984, p.14), además, del reemplazo de académicos por personal elegido por las autoridades, lo cual quedó estipulado en el Decreto de Ley n°50, en el cual señala lo siguiente: “la junta de gobierno designará en su representación rectores delegados en cada una de las Universidades del país. Estos rectores delegados cumplirán las funciones y ejercerán todas las atribuciones que corresponden a los rectores de las universidades de conformidad con las normas legales vigentes y demás acuerdos o resoluciones universitarias dictados en su virtud” (2 de octubre de 1973).
- [4] Otro aspecto por considerar fue la censura directa aplicada a los repertorios que hasta ese momento componían la cartelera teatral en el ámbito universitario. Por ejemplo, siguiendo el caso del teatro de la Universidad de Chile y Universidad Católica, su intervención significó implementar “nuevas políticas de repertorio” (Hurtado et al., 1982, pp.20-23). En ese sentido, los repertorios debían estar acorde con los objetivos que promueve la dictadura, que busca principalmente depurar toda huella de “ideologías políticas marxistas” del arte y la cultura. En un artículo publicado en el diario El Mercurio se destacó que, en un evento realizado en el Departamento de Artes de la Representación de la Universidad de Chile, en el marco de la conmemoración del “Día Internacional del Teatro”, la actriz Pury Durante leyó un mensaje enviado por el dramaturgo Eugene Ionesco, en el que se realizó un llamado a “despolitizar el teatro” en el mundo. La misiva fue recibida positivamente por las autoridades allí convocadas como “una apología en favor de la libertad”, según versa la publicación, y se destacó, entre otras cosas, que se abordaron temas como la superación del problema de los públicos lo cual se resolvió debido a “la correcta elección del repertorio” (El Mercurio, 24 de abril de 1976, p. 31).
- [5] En concreto el autor señala que “la sociología de los textos apunta a comprender cómo las sociedades humanas construyeron,

transmitieron los sentidos aportados por los diferentes lenguajes que designan a los seres y a las cosas. Puesto que no disocia el análisis de las significaciones simbólicas de los textos, del análisis de las formas materiales que los transmiten. Esta aproximación cuestiona en profundidad la división duradera que separó las ciencias de la interpretación y las ciencias de la descripción, la hermenéutica y la morfología (Chartier, 2014, p.129).

- [6] Siguiendo a María de la Luz Hurtado en este período nos encontramos con una diversidad considerable de géneros teatrales que ella agrupa en realistas (realismo político, mágico, poético, naturalismo, costumbrismo urbano, melodrama social) y no realistas (el collage, absurdo, farsa política, irrealismo, posmodernismo) (Hurtado, 2011).
- [7] En las universidades el método de creación colectiva fue desechado y el director regresó como el único creador y responsable de los montajes y son las compañías independientes las que continuaron utilizando este método de trabajo, pero esta vez incorporado la figura del dramaturgo y del director como articuladores y coordinadores del proceso creativo (Piña, 2014).
- [8] En Chile, se considera que la primera experiencia de creación en colaboración la realizó en 1968 Taller de Experimentación Teatral con el estreno de Peligro a 50 metros, pues la obra fue resultado de un trabajo en conjunto con actores y actrices de la compañía, dos dramaturgos José Pineda y Alejandro Sieveking y su director Fernando Colina. En cuanto al montaje, este se dividió en dos partes, la primera se llamó “Las obras de Misericordia” y la segunda “Una vaca mirando al piano”, mientras que el elenco estuvo conformado por Arnaldo Berríos, Francisco Morales, Héctor Noguera, Ramón Núñez, Raúl Osorio, Ana Reeves y Violeta Vidaurre. La obra obtuvo excelente respuesta del público y de la crítica especializada, por ejemplo, la periodista Yolanda Montecinos la definió como una nueva etapa del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica, ya que permitió “enfrentar un hecho escénico diferente, más rico, menos limitado, único en su gestación y resultados y vanguardista en lo temático y en lo formal. Aquí se ha producido, de hecho, la conjugación de tres caminos, hasta ahora algo tangenciales y aun paralelos. El del autor, con los del director, y los actores” (La Segunda, 1 de julio de 1968). A partir de esta experiencia, entre 1968 y 1973, se estrenaron las obras Nos tomamos la universidad (Gustavo Meza y Sergio Vodanovic, 1969), ¿Se sirve usted un Cocktail Molotov? (Compañía de Teatro El Aleph, 1969), Atacama la Grande (Compañía de Teatro El Errante, 1972), Tres noches de un sábado (Compañía de Teatro Ictus, 1972), entre otras, obras que marcarían un precedente significativo para la creación teatral posterior (Pradenas, 2006).
- [9] Esta ley actuó en reemplazo de la Ley N° 4388 publicada en el Diario Oficial de la República de Chile el 10 de agosto de 1928, en donde se

establecía por primera vez el cobro de impuestos a espectáculos artísticos y culturales.

- [10] Se derogó el 25 de julio de 1980.
- [11] Este montaje contó con las actuaciones de José Manuel Salcedo (Pedro), Jaime Vadell (Juan), Nissim Sharim (Diego), Rubén Sotoconil (Don Carlos), Delfina Guzmán (Señora María), Gloria Münchmeyer (Mujer evangélica), y Cristián García Huidobro (Inspector de Obras).
- [12] En esta obra se abordan los efectos de la crisis económica en la sociedad centrándose en el tema de la cesantía, aludiendo principalmente a la situación de precariedad laboral en la cual se encontraban los trabajadores del PEM; programa que se comenzó a implementar a partir de marzo de 1975 como medida para compensar los altos índices de desempleo en el país. Su administración operó desde la dirección general de División de desarrollo comunitario y social del Ministerio del Interior y su implementación quedó a cargo de las municipalidades. En dicho programa, se estableció que el trabajo no debía exceder las 15 horas semanales (en teoría porque en la práctica se exigió jornada completa); mientras que la remuneración fue un tercio del ingreso mínimo al que, en un principio, solo podían acceder jefes de hogar y aquellos que tuviesen mayor período de cesantía. Además, quedaban desprovistos de derechos laborales, al no ser considerados como empleados del Estado, por lo que, “no gozarían de “estabilidad, propiedad del empleo ni de indemnización por el término del trabajo. Tampoco tendrían derecho a asignación familiar, ni de colación o de movilización” (Ruiz-Tagle y Urmeneta, 1984, pp. 14-15).
- [13] En este montaje actuaron José Manuel Salcedo, Jaime Vadell, los payasos Polito, Motita y Pitito, el alambrista Óscar Ríos, la malabarista Rosana, el trapecista Mr. Poli, Pedro Gaete, Cristián Santos, Erwin Frigerio, M. T. Lértora, Patricia Estigman, Juan Carrera, Ema Matte, Nelson Velázquez (Hurtado y Ochsenius, 1980).
- [14] Misma situación se registra 2 años más tarde con la obra *Sálvese quien pueda* de los dramaturgos Óscar Castro y Carlos Genovese, montada por la Compañía el Tinglado y estrenada en la sala La Comedia. La obra fue atacada por “atentar contra la moral y las buenas costumbres” a tres meses de estar en cartelera y ser vista por más de 5.000 personas (Las Últimas Noticias, 23 de agosto de 1980).
- [15] En este montaje actuaron Tennyson Ferrada (Efraín Rojas), Fernando Farías (Evaristo Romero), Jael Unger (Eliana Riquelme), Alberto Villegas (Elías Reyes) y Gonzalo Robles (Estanislao Ossa Moya) (Hurtado y Román, 1980).
- [16] La obra *Lo crudo, Lo cocido y Lo podrido* estuvo en cartelera alrededor de cinco meses, tras su éxito fue repuesta por tres meses más. Además,

ganó el primer lugar en el Concurso de Dramaturgia Latinoamericana otorgado por la Conferencia del teatro de las Américas (TOLA) en julio de 1979. Mientras que en Chile obtuvo tres premios de la Asociación de Periodistas de Espectáculos (APES), Gustavo Meza como mejor director, Jael Unger como mejor actriz y Tennyson Ferrada como mejor actor, además ganaron el premio mención en teatro otorgado por el círculo de críticos (Hurtado y Román, 1980, p. 45).

- [17] Ley promulgada el 2 de agosto de 1958 y refundada mediante el Decreto de Ley N°890 el 26 de agosto de 1975.
- [18] Entre otras cosas, en el documento se expone lo siguiente: “que el contenido de la obra de los autores “Grupo Aleph”, presentada por ellos mismos, denominada “Mijita Rica”, que se exhibe actualmente en el teatro “La Comedia”, ubicado en Merced 349 de esta ciudad, contraviene abiertamente el receso político vigente decretado por el Supremo Gobierno afectando en consecuencia el mantenimiento del orden interno dentro de la zona a cargo de esta jefatura, constituyendo además un acto de propaganda antipatriótica” (10 de mayo de 1979).
- [19] En 2018, la actriz Loreto Valenzuela denunció al director Raúl Osorio por abusar sexualmente de ella cuando se encontraban ensayando para el estreno de Tres Marías y Una Rosa en 1979 cuando ella tenía 23 años, tras estas declaraciones la actriz recibió el apoyo de SIDARTE y la solidaridad de varios de sus colegas como Luis Barrales, Taira Court, Alfredo Castro, entre otros. Cabe destacar que esta no es la primera denuncia que se hace en contra del director, pues durante el tiempo que se desempeñó como docente en la carrera de teatro de la Universidad Finis Terrae fue investigado por acoso sexual en contra de una alumna, siendo posteriormente expulsado de dicha casa de estudio.
- [20] En el montaje actuaron las actrices Soledad Alonso (Rosa), Luz Jiménez (María), Miriam Palacios (María Luisa) y Loreto Valenzuela (María Ester).
- [21] Respecto del nombre de esta compañía en diversas fuentes aparece de manera distinta como: “Teatro Imagen”, “Compañía de Teatro Imagen”, “Imagen” o “o Grupo Teatral Imagen”, en esta investigación nos referiremos a ella como Compañía de Teatro Imagen.
- [22] En este montaje actuaron Jael Unger (Rosicler), Tennyson Ferrada (Mario), Gonzalo Robles (José Eduardo), Malú Gatica (María Ester), Juan Cuevas (Maturana), y Pablo Vera (Manuelito) (Hurtado y Ochsenius, 1980).
- [23] Solo hasta abril de 1980 la obra fue vista por alrededor de 50.240 personas (Hurtado y Román, 1980).
- [24] No hay claridad respecto a la fecha oficial de estreno, pues en documentos oficiales y en prensa de la época existen diferencias

respecto de la fecha oficial de estreno de esta obra. En toda publicación rastreada se concuerda que fue en abril de 1978, pero no el día exacto, por ejemplo, en un documento elaborado por investigadores del Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística (CENECA) se adjunta una ficha técnica con datos entregados mediante entrevistas realizadas a integrantes de la compañía, pero no se especifica el día. En prensa, en una publicación de La Tercera de la Hora del día 25 de abril ya se hablaba de su estreno, mientras que en El Cronista se alude al 27 de abril y en El Mercurio el 28 de abril. Dado que la fecha 27 de abril es la que más se repite hemos decidido dejarla como el día de estreno oficial.

- [25] Esta obra fue reestrenada con éxito en un par de ocasiones más, la última fue en 2014 en la sala Antonio Varas de jueves a sábado a las 20 horas, dirigida nuevamente por Gustavo Meza, pero con nuevo elenco: Ramón Núñez (Ismael), Elsa Poblete (Mercedes), Nicole Urzúa (Violeta) y Pablo Tellier (Marcial) (El Mercurio, 7 de noviembre de 2014, p. 17).
- [26] Si bien en Ferrocarriles desde sus inicios la presencia de trabajadores hombres fue evidentemente mayor, con el tiempo las mujeres fueron incorporándose y desarrollando diversos trabajos en la empresa (Polanco, 2015).



Disponible en:

<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=181777848016>

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de revistas científicas de Acceso Abierto diamante
Infraestructura abierta no comercial propiedad de la
academia

Fiorella Pacheco Valdebenito

**Representaciones simbólicas en la dramaturgia chilena
en dictadura: el proceso de privatización de ferrocarriles
del Estado en la obra teatral El Último Tren (1978) de la
Compañía de Teatro Imagen**

Symbolic representations of chilean dramaturgy during the
dictatorship: the privatization process of the state's railway
in El Último Tren (1978) by Compañía Teatro Imagen

Cuadernos del CILHA

núm. 35, p. 1 - 46, 2021

Universidad Nacional de Cuyo, Argentina

cuadernosdelcilha@ffyl.uncu.edu.ar

ISSN: 1515-6125 / **ISSN-E:** 1852-9615

DOI: <https://doi.org/10.48162/rev.34.033>



CC BY-NC 4.0 LEGAL CODE

**Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0
Internacional.**