

# DRAMATURGIA Y GÉNERO EN EL CHILE DE LOS SESENTA

Claudia Darrigrandi Navarro

Prólogo de Egon Wolff

Epílogo de David Benavente

**dibam**  
DIRECCION  
BIBLIOTECAS, ARCHIVOS Y MUSEOS



 CENTRO  
DE INVESTIGACIONES  
DIEGO BARROS ARANA

## ÍNDICE

Abreviaturas	9
Prólogo	11
Introducción	13
EL NACIMIENTO DE UNA GENERACIÓN DE DRAMATURGOS	23
<i>Década del sesenta: ¿Crisis o recuerdos de buenos momentos teatrales?</i>	27
<i>Una dramaturgia contextualizada en la sociedad chilena</i>	36
EL TRABAJO FEMENINO Y MASCULINO EN LA VIDA COTIDIANA	47
<i>Trabajo femenino: el hogar no es la única posibilidad</i>	53
<i>Trabajo masculino: de la sobrevivencia a una cuestión de status</i>	66
<i>Un espacio que gesta identidad</i>	85
EL PROTAGONISMO DE LAS PAREJAS: LA MONOTONÍA DE LA CONVIVENCIA	91
<i>Amores incomunicados</i>	95
<i>"No quieres casarte conmigo"</i>	100
<i>El amor funcional</i>	110
<i>"Yo no quiero lo mismo que tú"</i>	124
EL PROTAGONISMO DE LOS JÓVENES: HOGAR, NO DULCE HOGAR	129
<i>Un ambiente hostil</i>	131
<i>El dinero no hace la felicidad</i>	143
<i>Buscando lo femenino y lo masculino en la juventud</i>	152
RASGOS DE SOCIEDAD CONTEMPORÁNEA	155
EPÍLOGO	163
ANEXO	165
Fuentes y Bibliografía	185

## ABREVIATURAS

TEUC	Teatro de Ensayo Universidad Católica
ITUCH	Instituto de Teatro de la Universidad de Chile
DETUCH	Departamento de Teatro de la Universidad de Chile
TEKNOS	Teatro de la Universidad Técnica del Estado
TUC	Escuela de Teatro de la Universidad de Concepción
DTN	Dirección Superior del Teatro Nacional
DEC	Departamento de Extensión Cultural

## PRÓLOGO

No quisiera dejar pasar la ocasión de hacer algunas reflexiones en torno al interesante y exhaustivo trabajo realizado por Claudia Darrigrandi Navarro sobre la dramaturgia chilena en la década del sesenta del siglo pasado, por ser éste, específicamente, uno de aquellos raros textos de investigación, que, permitiendo realizar una mirada en perspectiva sobre lo que uno ha escrito, ordenan lo hecho y lo orientan dentro de una totalidad.

La labor creativa lleva el sello inevitable de lo inmediato y circundante. Es este un hecho que, a pesar de todos los juramentos que uno pueda hacerse a sí mismo de procurar ser objetivo históricamente y situar su percepción en un contexto amplio, termina uno por escribir sumergido en una cotidianidad de corto alcance, que no llega más allá del episodio que a uno le ha provocado el gesto creador, sin que todo aquello enhebre lazos con lo que conviene simultáneamente, se sorprende uno entonces, en cierta manera, que la chispa que en uno ha provocado el deseo de escribir, pueda haber inflamado un fuego que iluminara una época y, por ende, a una dramaturgia entera, expuesta ahí como materia de estudio.

Claudia Darrigrandi enhebra los lazos que uno, de mirada miope, no ha podido ver. Los enhebra realizando cruces y entrecruces, encadenando significados, estableciendo parentescos entre los diversos agentes de la creación, de modo tal que, al leer este trabajo, de pronto y casi mágicamente, todo comienza a tener un sentido. La investigación es a fondo. Se establecen los roles de hombres y mujeres en la sociedad. Se fijan las bases sobre las cuales se desenvuelven ambos. Se analizan las dependencias y libertades virtuales que marcan sus idiosincrasias. No hay atadura ni influencia que no se haya desenterrado. De manera tal que, a la postre, lo que no parecía ser más que una idea muy particular en la mente de un dramaturgo, que quizás no aspiraba a otra cosa que a efectuar un modesto dibujo de una muy especial y circunscrita realidad, aquí, se convierte en una panoplia social e histórica donde todo se configura y se justifica, hasta formar un cuadro completo de nuestra realidad de esa década.

Pienso que los autores debemos agradecer estas iniciativas de investigación que devuelven un sentido a lo que, a veces, parecía irse diluyendo en la panorámica de la lucha diaria por someter al genio creador. Son como polo imantadores en los cuales se orientan las dispersas partículas sin imantar y que nos permiten visualizar el todo en el cual, sin saberlo, estamos inmersos. Es una sensación que exalta y emociona y que, al mismo tiempo, apacigua. Es la historia expuesta ahí, ante nosotros, con toda su algo aterradora majestad, en medio de la cual no somos más que pequeños artífices.

EGON WOLFF G.

## INTRODUCCIÓN

Las manifestaciones culturales, y específicamente el teatro, son hechos históricos que poseen sus propios procesos y sujetos involucrados. El siguiente estudio profundiza en el transcurso del teatro chileno a lo largo de la década del sesenta y, significativamente, en el hecho dramaturgico. Sin embargo, paralelo a esto, subyace otra inquietud que se constituyó en la iniciadora de toda esta investigación. Mientras la historia avanza, y en ella se viven numerosos procesos políticos, económicos, culturales, y sociales, encontramos la presencia de las vidas de hombres y mujeres, ciudadanos comunes. A lo largo de este trabajo se busca rescatar por medio de una perspectiva de género a estos seres en su mundo privado y cotidiano –muchas veces ignorados por la investigación histórica– en la creación dramática y en el contexto social en que son presentados, teniendo siempre como premisa básica la interacción que existe entre ficción y realidad.

Todo lo anterior busca aclarar los objetivos que son ejes de esta investigación: historizar la dramaturgia de la década del sesenta, en la representación de sociedad que entrega y, por consiguiente, un período y un aspecto de la historia del teatro chileno, como parte de nuestra historia. Se entrecruzan así, la historia cultural y la historia social.

La primera pregunta que guió el camino para llegar a este estudio fue: ¿qué problemas enfrenta la sociedad capitalina de la década del sesenta? Hay que tener presente que el período aludido recuerda fuertes cambios sociales, tales como, la politización de la sociedad, el auge de la participación juvenil, el hipismo, la liberación sexual, se recuerdan aires de revolución donde *todo podía ser*. Entonces nació otra pregunta ¿qué dijeron los dramaturgos respecto a esa sociedad? Y, por último, buscando respuestas sobre la vida diaria de los seres anónimos a quienes he querido situar como protagonistas de las siguientes páginas, surgió la siguiente interrogante: ¿cómo situaron, caracterizaron y representaron los dramaturgos chilenos de los años sesenta a mujeres y hombres en el mundo privado de ese entonces?

El acercamiento a la vida cotidiana, observando roles, condiciones y espacios, puede hacerse mediante diversas formas. Las preguntas sobre el cómo viven mujeres y hombres; y cómo el medio social, político y económico interfiere, encuentran respuestas en el teatro, el cual, por medio del drama, entrega una visión de sociedad. La aproximación a estos personajes tiene una orientación fundamental: la perspectiva de género. Esta es una herramienta especialmente útil cuando se intenta indagar en la importancia de ser hombre y ser mujer, y en las relaciones que entre ambos géneros se dan en el transcurso de la vida diaria en una sociedad capitalista y de clases. De modo que este estudio se

propone, dentro de sus objetivos, poner de manifiesto o dar cuenta de características conductuales ante formas de vida diferenciadas según el género y la generación de distintos grupos sociales, a través de la visión de sociedad que entrega la dramaturgia nacional de la década del sesenta. A partir de ese análisis se pretende llegar a una imagen general de la sociedad de esa época, y de lo que ella da cuenta. Esto permite historizar una corriente de mentalidad dramática que devela sociedad viva.

La fuente principal la constituyen las obras de teatro —guiones o libretos— escritas por dramaturgos chilenos y estrenadas durante los años 1960 a 1969. Sin embargo, no están comprendidas la totalidad de las obras ni la totalidad de autores que estrenaron durante ese lapso de tiempo. Descubrir el panorama total de quienes escribieron y qué obras se estrenaron durante el período en cuestión fue una de las primeras y principales preocupaciones. Esto, pues si se quiere historizar la dramaturgia de un período y analizar la visión de sociedad que entrega, todo autor puede aportar a este fin.

Cuando comencé la búsqueda de las obras y de los autores, noté que había un grupo, en particular, los hijos del teatro universitario de la Universidad Católica y de la Universidad de Chile —conocidos como “la generación de dramaturgos universitarios”—, que predominaron en ese momento, y algunos de los cuales aún están presentes en la escena nacional. Ellos son los constantemente destacados en los estudios teatrales e investigaciones<sup>1</sup>.

A pesar de citar estos estudios, el teatro, como institución y creación cultural a través de nuestra historia, ha sido poco investigado. Sin embargo, el de la década de los sesenta y las que les preceden han contado con investigadores que han puesto sus ojos en ella. Al leer la revista *Apuntes*<sup>2</sup>, noté que, junto a esos autores, durante esa misma década estrenaron, mayoritariamente en festivales de teatro, por grupos menos profesionales y en el teatro llamado “comercial”, otros autores. Por lo mismo, es válido preguntarse por qué éstos han quedado al margen de los estudios, u ocupan un espacio secundario. Para aclarar esa interrogante, insistí en buscar mayor información de los “postergados”, lo cual fue una dificultad al momento de acotar tanto el *corpus* de autores como de obras: me parecía un análisis imparcial si dejaba de leer obras fuera del “canon” de estudio. Finalmente encontré un estudio que menciona 53 autores y 111 obras<sup>3</sup> estrenadas durante esos años, pero no especificaba los nombres de tales obras y otro que registra 49 autores y 125 obras estrenadas<sup>4</sup>. El universo de dramaturgos era bastante más

amplio de lo que pensaba, sin embargo, el grado de consolidación de éstos como tales, variaba bastante. Se agrega a esto que muchas de las obras nombradas en estas investigaciones, o no han sido publicadas, o encontrarlas es muy difícil, o simplemente fueron escritas una vez y se han perdido. Esto entorpeció mi deseo de leerlas todas. También ocurrió que encontré obras, pero no había información sobre si habían sido estrenadas o no. En suma, el conocimiento completo de esa producción es difícil. No todas las obras están publicadas, hay poca información, y la mayoría de las investigaciones giran en torno al Teatro Universitario. Por lo tanto encontrar estudios que den cuenta de los estrenos, fuera de esta institución, son pocos e incompletos. Lo mismo ocurre si queremos acercarnos al mundo de los espectadores...

A pesar de no querer abandonar a los autores hasta hoy menos destacados, por no tener una amplia producción de estrenos, o por no trascender en el tiempo y ser antes que dramaturgos —en muchos casos— dedicados a las letras en general, había que decidir y acotar. Opté por delimitar y continuar con el desarrollo de mi investigación, tomando a los autores surgidos en el ámbito universitario, puesto que si son rescatados continuamente es por algo: su calidad, su trascendencia, su dedicada y constante labor en la dramaturgia permitirían llevar a cabo el análisis. Con esto se materializó un primer parámetro para la formación del *corpus*. La inquietud respecto a los demás no desapareció, pero trabajar con ellos daría tema para otra investigación futura. Creo que esto ha sido uno de los problemas más difíciles de solucionar: establecer los criterios de selección de autores y obras, especialmente cuando he notado que la producción es mayor a la que generalmente se conoce, y no se tiene demasiada información de lo que es relegado. De esta forma me apoyé en lo que se ha recatado en las diferentes investigaciones.

Al acercarme exclusivamente a ellos y al entrar en su mundo teatral, comprendí la importancia que hay en su creación en cuanto a estar insertos en una institución que tiene un radio de acción cultural en un grupo de nuestra sociedad y que renovó el ámbito teatral santiaguino a partir de los años cuarenta. La existencia de los teatros universitarios —y de la responsabilidad de la Universidad para la promoción de la cultura— como institución, y la labor por ellos emprendida es un fenómeno muy particular dentro de la historia del desarrollo de la cultura y del teatro latinoamericano. Las universidades absorbieron desde la década del cuarenta la responsabilidad de promover en el país diferentes áreas artístico-culturales y no cabe duda, como lo demuestra el caso del teatro, que dieron sus frutos.

Sin embargo, lo que me hizo trabajar con mayor impulso fue, no sólo la intención de ver en las obras una fuente que revela la sociedad e historizar esta dramaturgia, sino sobre todo porque las obras de esos años son el resultado de una generación que buscó acercarse al entorno social que la rodeaba a través de la creación de un “Teatro Chileno”. En mi intención de buscar en la dramaturgia el espejo de la sociedad esto era fundamental. Evidentemente no por esto los que han quedado fuera dejan de reflejar la mentalidad de una época, puesto que toda manifestación cultural lo hace, y ellos no son una excepción.

<sup>1</sup> Entre otras encontramos: Juan Andrés Piña, compilador, *Teatro chileno en un acto (1955-1985)*; Juan Andrés Piña, coordinador, *Teatro chileno contemporáneo. Antología*; Mario Cánepa Guzmán, *El teatro en Chile*; Elena Castedo-Ellerman, *El teatro chileno de mediados del siglo XX*; Julio Durán Cerda, *El teatro chileno moderno*; María de la Luz Hurtado y Claudia Echenique, *La Dramaturgia entre 1950 y 1970*; María de la Luz Hurtado y Gisselle Munizaga, *Testimonios de Teatro. 35 años de Teatro en la Universidad Católica*; María de la Luz Hurtado, *Teatro chileno y modernidad: identidad y crisis social*; “Teatro y sociedad chilena. La dramaturgia de la renovación universitaria entre 1950 y 1970”; Carlos Ochsenius, *El Estado en la escena. Teatros Universitarios 1940-1973*. También se encuentran algunos estudios monográficos sobre algunos dramaturgos de esta generación.

<sup>2</sup> Revista dedicada al teatro publicada por el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica.

<sup>3</sup> Ver: Hurtado y Echenique, *op. cit.*

<sup>4</sup> Ver: Benjamín Morgado, *Histórica relación del teatro chileno*.

Los autores presentes en el *corpus* de esta investigación son los siguientes: Isidora Aguirre, Fernando Cuadra, David Benavente, Jorge Díaz, Juan Guzmán, José Pineda, María Asunción Requena, Alejandro Sieveking, Sergio Vodanovic, Egon Wolff y el grupo teatral independiente Ictus. Muchos de ellos escriben y estrenan sus primeras obras en los años cincuenta: Vodanovic, Aguirre, Requena, Sieveking. Otros lo hacen durante los sesenta: Benavente, Díaz, Guzmán.

Como se desprende del párrafo anterior no están presentes en el *corpus* de obras seleccionadas todos los exponentes de esta generación de dramaturgos universitarios<sup>5</sup>. Atendiendo a los criterios de selección de estas obras quedaron fuera importantes autores, que generaron una notable producción: Fernando Debesa, Luis Alberto Heiremans y Gabriela Roepke.

Aspectos importantes de orden temático y práctico influyen en esta selección. En primer lugar, el contenido: las obras abordan la realidad social chilena urbana de ese momento. Muchas de ellas se refieren a la intimidad del hogar y aunque su acción no ocurre completamente en espacios públicos urbanos, son ambientadas en la ciudad, específicamente en Santiago, a veces con una clara identificación de sectores. Hay, sin embargo, algunas excepciones que se refieren a Valparaíso o Viña. Debí dar lugar a obras que me permitieran abordar, dentro de esta íntima realidad social urbana, aspectos de identidad y de roles, que transmitiera preocupaciones de hombres y mujeres insertos en ella. Así, se materializaba un nuevo rango de selección: la posibilidad de aplicar en el análisis la perspectiva de género. Al parecer, en la creación de estos dramaturgos, los problemas de género no son el principal motivo de inspiración; sin embargo, al crearse y caracterizarse personajes femeninos y masculinos, se entregan implícitamente datos acerca de lo que significa ser mujer y ser hombre en el mundo privado, lo cual se relaciona estrechamente con la esfera de lo público. Por lo tanto, la búsqueda de vida cotidiana y los conflictos que en las obras se representan, implicó la necesidad de un desarrollo de los personajes útil, en la medida en que reflejasen sus inquietudes ante la vida y el medio que los circunda como hombres y mujeres.

Un segundo criterio de selección, aludía a si las obras habían o no sido estrenadas más allá de un festival durante la década de los sesenta, principalmente en Santiago. Ya que si era difícil saber de esto "en la capital", más aún lo sería en relación con lo ocurrido en provincias —referente a este punto hay sólo una excepción que se explicará en su debido momento—. La importancia de ser estrenadas se explica porque una obra que no es puesta en escena no ve terminado el objetivo de su creación; y el mensaje dirigido que el dramaturgo quiere enviar, no llega a nuestra sociedad. Escogí como parámetro los teatros universitarios (TEUC y ITUCH), el nicho promotor de estos dramaturgos. De todos modos, también, hay muchas obras que están dentro del *corpus* que no fueron estrenadas por los teatros universitarios, pero sí por compañías formadas con personas pertenecientes a estas instituciones, que tuvieron un rol importante a lo largo de la década del sesenta —no profundizado en esta investigación—, y que de algún modo

<sup>5</sup> Para el *corpus* de autores y obras seleccionadas ver: tabla I del Anexo.

las heredaron, valga nombrar al Ictus y el Club de Teatro Callejón entre otros. Estos también tuvieron su espacio entre el público de la sociedad santiaguina, también se nutrieron de los dramaturgos nacionales y muchas de las obras por ellos montadas abordaron temas importantes para mi investigación. Mi exploración fuera de la esfera de los teatros universitarios se debe a que buscaba esencialmente obras que cumplieran estos mismos requisitos.

Para estructurar el *corpus* revisé la mayoría de las obras del período que se encuentran, ya publicadas por editoriales, ya por volúmenes correspondientes al período de la revista *Mapocho* de la Biblioteca Nacional, ya por las propias universidades, que las guardan mimeografiadas.

Al trabajar las obras de teatro como fuentes, existen dos aspectos importantes que de ellas se pueden extraer. En primer lugar, lo que se lee explícitamente: por ejemplo, podrían ser los conflictos de los personajes, los problemas que enfrentan en calidad de individuos. Es decir, el dato puntual a través de los diálogos, actitudes y mentalidad propia de los personajes. En segundo lugar, el mensaje dirigido del dramaturgo que, a través de una obra, señala problemáticas y/o críticas sociales que se distinguen al analizar las temáticas que éstas abordan. La entrega de su visión de mundo y de sociedad, como fuente, presenta la interacción entre lo espontáneo e inherente de su legado, como hombre y mujer perteneciente a una generación, con el llamado de atención directo e "intencional" que se ve imbuido, inevitablemente, de la vivencia personal. Así, se hace presente la constante interrogante de la influencia de estos dos factores en cada obra. Por último, es innegable la existencia de un proceso de interpretación cuando se realiza el análisis de las obras.

Frente al uso de esta fuente, se debe estar siempre atento a que es la visión de un grupo de personas que se expresan a través de la dramaturgia; por lo tanto, el contenido en sí de la mayoría de las obras no son hechos o situaciones estrictamente verídicos. Hay que acercarse a ellas como lo que realmente son: una forma de expresión, arte, comunicación, cultura, mentalidad, literatura, drama, ficción, pero cuyo punto de partida responde a una realidad —y aquí está uno de los factores más interesantes, a mi parecer, en el trabajo con obras de teatro—. La dramaturgia es el modo por el cual los autores reflejan y recrean la realidad, caracterizando a una sociedad, rescatando valores, reflejando formas de vidas, visiones de mundo y denunciando problemas. Todo ello, inserto en una mentalidad propia, pero que permite acceder al dato real sobre la sociedad a la cual pertenecen. A partir de esto, es factible realizar una aproximación a la realidad que puede insinuar pautas para el estudio de ciertos aspectos de nuestra historia social contemporánea. La siguiente cita puede ayudar a complementar y a comprender el planteamiento anterior:

"Las relaciones entre la historia real y las ficticias resultan en efecto un tanto extrañas, por un lado son muy estrechas y por otro conflictivas; por un lado, el autor dramático no puede prescindir de la realidad que forzosamente es histórica, por otro, su creación no es, en la inmensa mayoría de los casos, un fiel reflejo de una situación histórica. Es más, ni siquiera

podría serlo aunque el artista se lo propusiese, puesto que la historia real es tan sumamente compleja y variopinta que cualquier intento de reflejarla objetiva y rigurosamente debe fracasar. Hasta el naturalismo más minucioso debe proceder por selección y por tanto nos presentará un fragmento de la realidad, un rasgo de carácter, un resumen de una época, pero nunca la totalidad, incluso si se lo propone en una obra de temática histórica. La historia del drama histórico siempre será sólo una reminiscencia de la historia real, fragmentaria y filtrada a través de la subjetividad del autor.

Sería una equivocación lamentar estas circunstancias como un defecto es, al contrario, lo que hace más filosófica y por tanto más enriquecedora la creación artística en general y la literatura en particular. La selección significa interpretación y, por tanto, la obra de arte brinda una visión de mundo y no una reproducción del mundo. (...)”<sup>6</sup>

Juan Villegas, investigador y teórico del teatro, propone tres maneras de analizar el texto dramático. Ellas ayudan a comprender al lector la metodología utilizada en el desarrollo de este estudio. El autor postula lo siguiente: el análisis funcional, el análisis genético estructural y el análisis dramático. El primero está conformado por la visión de mundo que funda la estructura del texto. En cuanto a la visión de mundo el autor se refiere “al sustrato del mundo condicionado por el *mensaje*, es decir, el sentido con que ese mundo es comunicado al receptor. “Llamamos mensaje a la información total comunicada cuando un enunciado se emplea en circunstancias determinadas”<sup>7</sup>. A su vez, este mensaje no se entiende como:

“(...) la búsqueda de la intencionalidad original de los productores o del creador. La entendemos como la propuesta –hipótesis– del intérprete quien, desde sus propios códigos estéticos y culturales, construye un posible mensaje sobre la base de los indicios que proporciona el texto. El mensaje no es la verdad original, sino una propuesta de sentido unitario que permiten los indicios del texto y los códigos del intérprete”<sup>8</sup>.

El análisis genético estructural ha sido propuesto por Lucien Goldmann y es presentado por Villegas dado que rescata la capacidad del autor de plasmar en su obra “(...) lo que los otros integrantes viven inconscientemente. Por ello, la interpretación funcional se complementa con la explicación del por qué de la estructura del mundo y los matices que adquieren sus elementos constituyentes”<sup>9</sup>. Se agrega en esta perspectiva de análisis la siguiente definición de visión de mundo:

“La visión de mundo constituye el núcleo de la estructura del mundo del texto literario y ésta forma parte de estructuras mayores condicionantes. La estructura inmediatamente mayor es la visión de mundo del autor y del grupo social al que pertenece en la determinada circunstancia histórica”<sup>10</sup>.

Estos dos métodos creo que ayudan a entender la forma en que se ha realizado la aproximación a las obras en esta investigación. Paradójicamente el análisis dramático no es el más desarrollado, puesto que gira en torno a “(...) la *dramaticidad* y subordina el análisis funcional a la especial configuración del mundo que hace del texto un texto dramático y no uno lírico o narrativo”<sup>11</sup>. Esta perspectiva no es considerada estrictamente necesaria para los objetivos aquí planteados. Sin embargo, son las características propias del texto dramático que lo hacen tan rico e interesante para analizarlo. De tal manera, hay géneros teatrales que resultan más explícitos y útiles para los objetivos de esta investigación.

Por otra parte, las obras en sí mismas sí son un hecho real dentro de la historia del teatro y de la cultura. Entonces, estas creaciones se hacen más importantes aún, si tenemos en cuenta que son parte de la historia cultural de nuestro país.

Otra fuente muy relevante la constituyeron las entrevistas realizadas a los dramaturgos estudiados y que estuvieron disponibles para ello. Estas se refirieron, entre otras cosas, a entender el sentido que le dieron ellos a las obras que escribieron y estrenaron en esos años, a cuánto de la realidad hay en ellas, al por qué se refirieron a esos temas, a la llegada que tuvieron al público que veía sus obras. Esta fuente también debió ser utilizada con precaución, enmarcada en el concepto de Historia Oral, pues debemos tener presente que los testimonios son opiniones e ideas conservadas por la memoria, por más de treinta años; aunque por ello no dejan de ser reales y verídicos. Por lo tanto, se le debe dar importancia en la medida en que expresa las sensaciones y vivencia personales como dramaturgos en el período estudiado y como sujetos del mismo período que describen en sus obras.

Se revisó la revista *Apuntes*, publicación realizada por el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica, con los siguientes objetivos que dirigieron mi primer acercamiento a las fuentes: En primer lugar, averiguar más sobre autores que hubieran estrenado obras en esos años y que no fueran tomados en cuenta por los libros que tratan el tema. En segundo lugar, recopilar obras del período que han sido sólo publicadas ahí, y no se encuentran en otras publicaciones. Y, por último, investigar e informarme sobre la percepción y las ideas que se tenían del teatro chileno en ese momento.

Dentro de lo que es publicación periódica, revisé algunos números de la revista *Ecran* que estaba dedicada, en un principio, al cine internacional, pero luego también a la radio, a la televisión y al teatro. De ella extraje los artículos que hacían un balance anual, a lo largo de la década, referidos al teatro chileno,

<sup>6</sup> Kurt Spang, *Teoría del Drama. Lectura y análisis de la obra teatral*, págs. 103-104.

<sup>7</sup> Juan Villegas, *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*, pág. 18.

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> Villegas, *op. cit.*; págs. 19-20.

<sup>10</sup> Villegas, *op. cit.*, pág. 20.

<sup>11</sup> Villegas, *op. cit.*, pág. 19.

donde se pueden encontrar datos críticos sobre la impresión de esas obras en su momento, el recibimiento que tuvieron por parte de los espectadores y de los entendidos en la materia y algunos datos sobre la afluencia de público. Respecto a la crítica, como medio de información de la sensación que provocaron las obras en su momento, se revisó principalmente la de *El Mercurio*. La elección de este diario se debió a que tenía una crítica continuada y un crítico estable.

Han sido de gran utilidad para el análisis del contenido y las características cualitativas de las obras, los prólogos que se escriben en las publicaciones de ellas y diversos artículos de crítica teatral, como también entrevistas realizadas a los autores en cuestión, encontradas en diversos medios de comunicación escritos. Estos últimos provienen de la sección de Referencia Crítica de la Biblioteca Nacional. Los años de aparición de las críticas teatrales datan de los sesenta, en tanto es la fecha del estreno de las obras. Y en cuanto a las entrevistas de los dramaturgos, existe un período de oscilación entre la década mencionada, y el día de hoy.

Respecto a las obras consultadas, leí mucho sobre historia del teatro, —especialmente el período abarcado entre 1940-1970—, y sobre análisis temáticos y sociológicos de las obras y de los autores. Aquí fue donde encontré que estudios similares a mi investigación ya se habían realizado, pero con una perspectiva sociológica. Esto me orientó y aclaró mucho sobre los temas y grupos sociales que abordan el teatro de los años sesenta y han sido apoyos importantes para desarrollar el análisis de sociedad que se presentan en tales obras de teatro.

En el primer capítulo hago una síntesis del nacimiento de los teatros universitarios y su posterior evolución en cuanto a sus objetivos, planteándose el contexto teatral en que surgen estos dramaturgos. Luego se describe la situación general del teatro durante la década de los sesenta, con énfasis en el impulso que se da a la intención de desarrollar un proyecto de “Teatro Chileno”. A mi parecer, es imprescindible y fundamental, para los análisis de los capítulos posteriores, presentar las tendencias temáticas de la dramaturgia de la época, dando cuenta de la interacción entre ficción y realidad social cuando es posible. Es decir, la concordancia del contenido temático de las obras y el momento histórico en que se insertan. También es interesante y complementario conocer los géneros dramáticos recurridos. Para lograr ambos propósitos me avalé notoriamente en estudios realizados por diversos investigadores. La importancia de esto radica en que es necesario entender la mentalidad que circunda a la dramaturgia desarrollada en los sesenta y en la cual se inserta el *corpus* seleccionado, presentándose, a su vez, la perspectiva en que se aborda la aproximación a la sociedad —al representar pequeños fragmentos de ella por medio de la dramaturgia—, contextualizando a los personajes, unidades primordiales de mi investigación en cuanto al análisis de la dramaturgia de aquella época. El apoyo bibliográfico y las entrevistas realizadas son el material base de este capítulo, pero también lo son las obras leídas, como los artículos teatrales de fuentes periódicas.

Teniendo este contexto presentado, doy paso al trabajo realizado con el *corpus* de obras seleccionado y me refiero puntualmente, a través de las obras escogidas, al desarrollo de los conflictos que experimentan los personajes.

En el segundo capítulo encontramos a los personajes adultos. Allí se entra en el mundo de cada uno de los hombres y mujeres desde donde se desprenden condiciones y espacios por medio de los cuales enfrentan una vida diaria en la que asumen roles y gestan identidades que los articulan dentro de una sociedad. Así se llega a la gran complejidad de ser un “sujeto social”, que se desarrolla en una situación socioeconómica —y la mentalidad propia que esto implica— y en otras condiciones diferentes en espacios y roles. De este modo me aproximo al juego entre la vida privada y los cánones o valores y normas sociales que interfieren en ella. Como hilo conductor, se ha escogido el trabajo como experiencia diaria importante, por medio del cual hombres y mujeres participan en la sociedad. Se recalcan también las diferencias existentes dentro del género masculino y femenino.

Tomando anteriormente más a la persona y su individualidad —que es inseparable en muchos casos a la relación que tienen con los demás— y logrando una caracterización parcial, doy paso a un tercer capítulo donde la intención es describir e indagar en las relaciones de parejas que se presentan en estos mismos personajes, en particular aquellos insertos en una familia, o los que viven en pareja, completando otra esfera en que se desenvuelven en la vida cotidiana —no en todos los casos se logra en la misma intensidad—. Esta forma de relación influye también en la formación de roles e identidades, determinados muchas veces por los espacios tradicionalmente relacionados al género. Se presenta, entonces, una interacción constante entre este capítulo y el anterior. Se da énfasis a los conflictos que se viven como pareja referente a lo que se quiere del otro tanto en mujeres como en hombres, derivando en la generalidad con que ellas son descritas como “institución social”. La obra dramática es especialmente rica en este tema en cuanto representa constantemente las relaciones de los seres humanos.

El cuarto capítulo destaca a los jóvenes, los cuáles en su mayoría son hijos de los adultos presentados anteriormente centrando sus conflictos tanto dentro de la familia como en el medio social que los rodea. Otros no están desarrollados directamente en esta estructura, pero también se rescata de ellos sus inquietudes, sus aspiraciones, y cuya frustración y relación con su condición socioeconómica revela ciertas actitudes y opciones para sobrellevar la vida cotidiana. Obviamente esto también integra una perspectiva de género más insinuante que declaratoria. Más que identidades y roles concretos hay una cuestión de generación, del “ser joven” ante la sociedad y las posibilidades que tienen dentro de ella según el caso.

En cada uno de los capítulos presentados anteriormente hay una metodología basada en casos: La microhistoria hecha teatro, donde la búsqueda de diferencias y generalidad están en un juego constante. Cada uno de los capítulos que analizan el *corpus* seleccionado cuenta con ciertas obras que he llamado “centrales” en la medida que en el desarrollo y caracterización de sus personajes, como

el conflicto presentado, es especialmente útil en cuanto a los datos e información que entregan para el tema que se ha querido desarrollar en cada uno de ellos. Sin embargo, no se excluyen las restantes en tanto aporten al análisis en cuestión. En todos éstos se recurre bastante a la descripción, debido a que se encuentran múltiples casos y, aunque existan ciertos factores que guíen el desarrollo de cada tema, es necesario para la caracterización de la vida cotidiana de los personajes. Por este mismo motivo, y para comprender las actitudes, los roles y la condición de estos hombres y mujeres en la narración de estas microhistorias, siempre está presente —cuando la obra lo permite— el contexto social y la mentalidad que los rodea. Se materializa aquí la interacción que se produce entre la vida privada y la pública, en cuanto a valores y cánones sociales imperantes. En todos los capítulos se citan diálogos; sus faltas de ortografía y errores tipográficos han sido corregidos —sin alterar el contenido— para facilitar la lectura. Al final de cada capítulo hay un intento de búsqueda de la generalidad y de conclusiones referidas, especialmente, a la cuestión de género.

Por último, al final se hace un balance de los resultados obtenidos en el intento de plasmar los aspectos generales que del *corpus* se ha podido desprender respecto a la visión de la sociedad.

El resultado de esta investigación se debe al apoyo de diversas personas. En primera instancia tuve la suerte de ser beneficiaria de una beca otorgada por el Proyecto "Modernización de la Historia", apoyado por la Fundación Ford, del Instituto de Historia de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Agradezco también, a Isidora Aguirre, Fernando Debesa, José Pineda, Alejandro Sieveking, por su interés en conversar y revivir su trayectoria en el teatro chileno; y muy especialmente a David Benavente y a Egon Wolff por la oportunidad de conversar con ellos, por sus comentarios, su apoyo y su constante ayuda en el resultado de esta investigación; a Anne Pérotin-Dumon por su confianza en mí, sus consejos y su incansable traspaso de ánimo y energía desde los inicios de este estudio hasta el logro de esta publicación; a Nicolás Cruz por sus sugerencias y su apoyo; a María de la Luz Hurtado por orientarme en mis dudas; a mi familia por su paciencia; a Dalahl Majluf por sus críticas y correcciones; a mis amigas y amigos; y a todos aquellos que han estado a mi lado desde los inicios de esta investigación. Finalmente quisiera agradecer al equipo que trabaja en el Archivo de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica de donde provienen las fotos de este libro.