

***De Ricos y Avaros, subversivos postmodernos:
una actualización de *El Avaro* de Molière
para criticar el Chile actual***

Verónica Sentis Herrmann
Departamento de Artes Escénicas
Universidad de Playa Ancha
CEA (Centro de Estudios Avanzados)
Valparaíso, Chile.

Algunas consideraciones previas

Sin duda el traslado de obras teatrales desde un contexto cultural a otro, ha sido tema de debate tanto para teóricos del teatro como para artistas escénicos. Como bien afirma Pavis, “en el teatro, en efecto, el fenómeno de la traducción para la escena (...) supera con mucho el fenómeno, bastante limitado, de la traducción interidiomática del texto dramático (106)

Este aspecto de traslación puede incluir la traducción de una lengua a otra con el consiguiente desafío de transmitir su sentido, puede significar el intento de hallar paralelos que se ajusten a la nueva cultura y puede, también, aludir a la puesta en valor de un texto alejado en el tiempo, que necesita algún tipo de actualización para que se lo vuelva a comprender en su verdadera dimensión escénica y no museológica (Scolnicov 11).

La adaptación teatral que analizaremos a continuación cumple con todas estas categorías: utiliza una versión castellana de un texto de Molière¹ escrito originalmente en francés. Lo estrena en un contexto cultural para el que no fue creado (pues sin duda existen diferencias entre París y Valparaíso) y, por último, adapta el texto incorporando nuevos diálogos y modificando el final del argumento, de modo tal de establecer una estrecha relación entre la anécdota original y el gobierno del presidente Sebastián Piñera (2010-2014), único Jefe de

Estado de ideología declaradamente neoliberal, que ha conducido el país desde la recuperación democrática chilena en 1990.

Contexto de la Puesta en Escena

Valparaíso es la segunda ciudad de Chile. Puerto principal del Pacífico Sur hasta la apertura del Canal de Panamá en 1914, ha continuado durante toda su historia (si bien con altibajos), siendo la región en la que se concentra la mayor cantidad de población después de la capital del país y que tiene el más significativo movimiento cultural fuera de la metrópolis.

La Dictadura Militar de 1973 golpeó el puerto económica, política y culturalmente. En el ámbito que nos convoca, el del desarrollo del arte teatral, este golpe se concretó en el cierre de la única escuela de teatro local, debido al carácter marcadamente de izquierda que habían tenido los montajes de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, Sede Valparaíso, durante el periodo del presidente Allende.

Las secuelas del Régimen Militar, respecto al desarrollo dramático, se mantuvieron durante más de treinta años, incluso una década después de recuperada la democracia en el país.

Al no haber contado durante ese tiempo con centros de formación especializados, el movimiento teatral porteño retrocedió a una realización amateur, que privilegiaba la producción y el teatro como herramienta, por sobre la calidad estética de las Puestas en Escena (Sentis). Cuando finalmente en el año 2002 se comenzó a reactivar la formación actoral universitaria, se presentó la paradoja de tener la intención de enseñar un arte de calidad, sin contar en la región con teatristas preparados para impartir los cursos. La necesidad de llenar adecuadamente las plazas provocó la migración de artistas desde otras áreas del país y de Latinoamérica, con el objetivo de constituir equipos académicos que contaran con una experticia práctica y teórica, que les permitiera impartir

nuevamente una formación profesional de actores, que había sido conscientemente interrumpida por la derecha chilena. Como era de esperarse, a los pocos años de funcionamiento de las escuelas, el teatro porteño comenzó a generar un discurso propio y opinante, tanto en términos estéticos como ideológicos. La creación progresiva de compañías teatrales (constituidas tanto por artistas-académicos, como por actores formados en ellas), varió la oferta cultural y comenzó un camino de desarrollo que ha convertido nuevamente a Valparaíso en la región con mayor producción de montajes teatrales y estreno de textos originales, después de la capital del país.² Es en este marco donde la compañía de Teatro SOLODOS³(fundada el año '97 en Argentina y radicada en Chile desde el 2002) comenzó una producción sostenida de readaptación de obras clásicas.

La compañía

La preferencia del grupo por el montaje de este tipo de piezas⁴ se sustenta, por una parte, en la validez y actualidad de los conflictos planteados en los textos escogidos y, por otra, en el deseo de aportar a la profesionalización teatral de la Región de Valparaíso, a través de Puestas en Escena de obras de valor indiscutido⁵. Para no montar los clásicos como algo importante pero lejano, la compañía generalmente los adapta, incorporando visualidades contemporáneas que los actualizan y establecen vínculos con la sociedad de hoy, como modo de reflexionar sobre el hombre y su habitar en el mundo. Sigue, sin duda, lo planteado por Brecht cuando dice

Si nos dejamos intimidar por una concepción falsa, superficial, decadente, pequeño burguesa del clasicismo, no llegaremos nunca a ofrecer representaciones humanas de las obras clásicas (...) debemos desenmascarar el respeto hipócrita y falso que sólo se manifiesta de los labios para afuera (Brecht, citado por Yañez, 161)

Como complemento de ello, SOLODOS se pregunta, a través de sus montajes, acerca de este ser en el mundo que el arte, en este caso el teatro, intenta transmitir. No el mundo tal cual es sino cómo lo interpreta, lo vive, lo siente el hombre, entendiendo que toda obra artística es un universo cerrado y autónomo pues, como plantea Eco

El arte, más que conocer el mundo, produce complementos del mundo, formas autónomas que se añaden a las existentes exhibiendo leyes propias y vida personal. No obstante, toda forma artística puede muy bien verse, sino como sustituto del conocimiento científico, como metáfora epistemológica; es decir, en cada siglo, el modo de estructurar las formas del arte, refleja—a guisa de semejanza, de metaforización, de apunte de resolución del concepto en figura—el modo como la ciencia o, sin más, la cultura de la época ven la realidad. (88-89)

La Puesta en Escena

a) Perspectiva ideológica

Durante el año 2013, SOLODOS montó una adaptación del clásico de Molière *El Avaro*, que retituló *De Ricos y Avaros, subversivos postmodernos*. Si bien la trama y parte de los parlamentos están estrechamente basados en la pieza de este autor, el montaje del grupo se centró no sólo en la exasperación ridícula de una conducta inmoral individual (como puede ser la avaricia presentada como una crítica de caracteres) sino también, y desde el punto de vista dialéctico, en el reflejo de un conflicto social. La acción del montaje, por lo mismo, ya no acontecía en París o en un lugar socialmente indiferenciado, sino en el Chile de ese momento.



Es entendible que en sociedades como las nuestras el divertimento cómico de la conducta avara, entendida como la deformación individual, no pueda tomarse desde ideológicamente. La disconformidad, la brecha social y la patente desigualdad⁶ de oportunidades obligan prácticamente a los teatristas (condicionando también la interpretación de los espectadores que viven en estos contextos), a establecer y exponer los propios conflictos de su sociedad a través de la adaptación y relectura de textos clásicos que aluden a taras morales desde el fondo de la historia. Si lo miramos de ese modo, ya Plauto señalaba en su *Aulularia* la conducta inmoral de la avaricia, que luego retoma y actualiza Molière⁷, pero en el Chile de hoy, país neoliberal modelo del cono sur, la desigualdad es tal que se vuelve ingenuo el explicar la avaricia como la particular característica psicológica de un personaje. La avaricia en este país es la conducta de una clase social, que desde hace más de 40 años defiende denodadamente sus privilegios, primero al margen de la ley, a través de un gobierno de facto y,

luego, como dice León Rozitchner, con una democracia que se instaure sólo cuando los intereses que defiende son los mismos consagrados por la dictadura que la precede:

En el campo de la política los extremos son pura apariencia, o de pura represión militar o de pura paz política. La política liberal recurre a la paz o desata la represión de la dictadura en función de la debilidad o la fuerza que tiene la población mayoritaria. Por eso la democracia, en términos de la teoría de la guerra, constituye un campo momentáneo de tregua (que puede ser más o menos prolongado). Un ámbito de tregua con la población derrotada, donde el vencedor, la dictadura, puede ya darse el lujo de abrir luego un espacio jurídico cuyas leyes y cuya política vuelven a resurgir en el campo de la democracia que la continúa.
(3)

Es, desde esa perspectiva, interesante el observar que la adaptación de dicho texto, muy por el contrario a lo que podría pensarse en una primera lectura que entendiera la alteración del texto original como una tergiversación a la obra del autor francés, ilumina el sentido primero de la pieza de Molière. Si seguimos lo planteado por Rubén Yáñez, quien cita a Bertolt Brecht como respaldo (159), tendríamos que entender que originalmente sus obras tenían una intención de crítica a la burguesía naciente en su calidad de clase social⁸ y que la propia burguesía, al centrarse exclusivamente en la exasperación ridícula de una conducta inmoral, logró reducirla a una crítica individual de caracteres, restándole el elemento de sátira a una clase social completa que afirma y promueve públicamente valores que no está dispuesta a aplicar para sí misma: Harpagón no es austero consigo, viste y come bien. Usa joyas, aspira a casarse con una jovencita. Harpagón es avaro con todos aquellos que no son él. Criados, hijos, amigos, etc. Así el Avaro, como burgués que es, encarnaría la doble moral de su clase desde la perspectiva de un gestus social.

b) La adaptación del Texto

Consecuentemente con esta perspectiva ideológica, la Puesta en Escena de SOLODOS interviene primeramente el texto dramático en tanto material básico para el desarrollo de la acción. Comienza así con un texto añadido en el cual los actores, en su calidad de tales y no como personajes, introducen la obra que se va a ver, exponiendo desde el comienzo que se trata de hechos que ocurren en nuestro propio país.

PAULO: Buenas noches. Los problemas que producen la excesiva riqueza y la monstruosa pobreza, atraviesan la historia de la humanidad. (...)

JENNY (...) sin duda el teatro debe poner el dedo en la llaga. Y así es como nosotros nos preguntamos quiénes son hoy, en nuestro país, los hombres avaros. Y, sobre todo, dónde obtienen, cómo guardan su dinero y a costa de quién.

VERÓNICA: De qué sirve hablar de los avaros de nuestro país si no decimos nada acerca del capitalismo que los origina (...). Estar en contra de los avaros y no estar en contra del capitalismo es lo mismo que reclamar una parte de un ternero, pero negarse a sacrificarlo.

Desde el comienzo de esta versión, que respondería a lo que describe Dubatti como una adaptación de director (41) se fueron intercalando textos nuevos entre los diálogos originales, como una manera de insistir en la vinculación de la acción con la realidad contemporánea chilena. Así lo demuestra la presentación de Harpagón, quien en su primera aparición en la obra reflexiona sobre el dinero y presenta una nueva forma de preservarlo: entidades bancarias con las cuales los usuarios se vinculan a través de internet:

Tiemblo por si alguien se entera dónde tengo depositado mi dinero...es que no es fácil ser rico en Chile (...) véanme a mí nomás...después de muchos años de esfuerzo y ahorro, he juntado mucho dinero...que cuido celosamente...por eso tengo mi dinero aquí (*Saca una Tablet y la enciende*) aquí está todo mi dinerito... fuera del alcance de los ladrones y envidiosos que solo piensan en arruinarme...Por suerte en este país, el estado de

derecho nos protege (*Besa la Tablet, le hace caricias y se la guarda en uno de sus bolsillos*) y nos permite depositarlo en cuentas lejanas, fuera de las garras de los impuestos de nuestro país.

Tras finalizar cada acto, la acción de la comedia se detiene y se mezcla con intertextos a diferentes autores (John Berger, Bertolt Brecht, Costa Gavras), dichos directamente al público por uno de los actores en su calidad de tal: un artista que reflexiona sobre el estado de su propia sociedad. Se generan de este modo distanciamientos, que en relación dialéctica con la obra original, abordan el tema de la avaricia desde una perspectiva social, instando a los espectadores a entenderla desde una mirada de clase y no individual. La anécdota de la obra original de Moliere se sigue de manera relativamente fiel hasta el final del tercer acto. Cuando se produce el robo del dinero de Harpagón, que en esta versión es planteado como un dinero virtual depositado en cuentas corrientes de paraísos fiscales, el montaje de SOLODOS se separa definitivamente del texto del autor francés. En esta Puesta los ladrones son Valerio y Elisa, el asistente enamorado y la hija de Harpagón. Ambos son el perfecto reflejo de la ideología del protagonista. Pequeños burgueses que no ven conflicto alguno en robar a su propio padre con tal de obtener lo único importante, el poder económico que les financie una vida de privilegios. No hay intención de darle al Avaro una lección ética. No se le roba con la intención de negociar con él. Simplemente se lo despoja porque se dio la oportunidad y esa es, justamente, la moral de su clase. El Mercado, deidad que rige la conducta humana, es una relación de oportunidades donde es más admirable quien toma el mayor pedazo para sí mismo, cuando las circunstancias lo permiten.

Nos acercamos así al final de la anécdota. El cuarto acto muestra a Harpagón cuando se entera del robo, revisando en su Tablet las cuentas que tiene en todo el mundo y que han quedado reducidas a cero. Primero, en tono de comedia, vemos al personaje gritando y gimiendo por la pérdida de su dinero. Corre por el escenario, revisa las carteras del público, da vuelta sillas de los espectadores mientras llora desconsolado. Luego, tras un tenso silencio, lo vemos

recuperarse y, sacándose la máscara del personaje, afirma mirando al público estar dispuesto a sacar a la calle las Fuerzas Armadas y torturar a quien sea necesario con tal de recuperar lo que le ha sido arrebatado, en una clara cita a los hechos ocurridos tras el golpe militar de 1973. Así, en el final, la obra abandona conscientemente la comedia de equivocaciones y reflexiona sobre la persistente disposición, por parte de la burguesía nacional, a quebrar el poder democrático establecido cada vez que sus intereses se vean afectados. Al citarse hechos reales ocurridos durante la dictadura, la versión subraya la continuidad y pervivencia ideológica de la derecha política, que está dispuesta a recurrir incesantemente a los mismos métodos con tal de conservar sus privilegios.

¡Mi pobre dinero! ¡Mi más querido amigo! Me han privado de ti, he perdido mi sostén, mi consuelo, mi alegría (...) Sin ti no puedo vivir. Se acabó; ya no puedo más; me muero; estoy muerto; estoy enterrado. Maldito Valerio...

(Sacándose la máscara)

No importa. Voy a matar a ese mal nacido. Voy a recuperar mi dinero, aunque tenga que invocar a un golpe de Estado (...) voy a convocar al sindicato de camioneros para que paralicen las rutas hasta que aparezca Valerio y mi dinero...Voy a hablar con mis amigos y sacaré el Ejército a la calle, para que con el Servicio de Inteligencia lo busquen hasta que lo encuentren y lo voy a hacer desaparecer. Lo voy a poner en la parrilla, lo voy a rajar. Lo voy a tirar al mar amarrado a un pedazo de riel, me lo quiero comer crudo...o cocido. Lo quiero colgar, voy a fusilar a todo este puto país si no encuentro mi dinero *(Sale)*

c) Personajes, Visualidad y Espacio Escénico

Los personajes se mueven en el doble nivel de personas-personajes, vale decir en una relación dialéctica de realidad-ficción. Cinco actores, que han sido caracterizados como tales con un vestuario base de pantalones y camisa (que incluso lleva estampado el logo de la compañía) encarnan todos los papeles de la obra.⁹ Este uniforme que usan, en tanto su calidad de intérpretes, cita de alguna

manera, como afirma Aslan, la concepción de artista-obrero, como ya lo utilizaba Meyerhold con el uso de overoles (149) y, también, responde a la función práctica de ser una prenda cómoda para el estilo de representación que se le da a la obra: un teatro marcado por el desempeño físico y que invoca a la Comedia del Arte tanto por la técnica corporal como por el uso de medias máscaras. A vista del público, cada vez que van a tomar un rol, se visten con la chaqueta y la máscara correspondiente, evidenciando así tanto la artificialidad de la anécdota, como la abolición de los personajes individuales.

El espacio donde sucede la acción es un cuadrilátero de estampado ajedrezado. Puede entenderse tanto como el suelo de una mansión, como un tablero de ajedrez en el cual los personajes se mueven tratando de ganarle a los otros. Puede, también, asociarse a un ring de box en el cual cada uno da una pelea guiada por sus intereses económicos. La anécdota sucede siempre arriba del cuadrado. Cuando salen de él los actores son ellos mismos, se desvisten y se sientan en sillas que rodean el lugar de la acción, a esperar su próxima entrada. Toman agua, miran y reaccionan a lo que sus otros compañeros muestran.

Es un colectivo el que realiza la obra. En ocasiones hombres representan mujeres y mujeres representan hombres. No importa el sexo del actor, pues estamos frente a un espectáculo en el cual el espectador se suma gracias a la convención consciente que le permite considerar verosímil algo, sin pretender que sea verdad.

Harpagón es asociado a Sebastián Piñera en su calidad de presidente-empresario. Estado y poder económico se han fundido. La chaqueta del personaje tiene un signo peso por delante y una serigrafía de la cara de Piñera en su espalda. Se refuerza con ello la idea que los avaros llegaron al gobierno.

Que el país es una empresa y que el Estado es ahora el representante de los intereses del Mercado, por sobre el garante de la protección de los ciudadanos en general.

Cleanto es presentado como un hijo tonto, con kinética de pollo, que aspira a tener todos los privilegios del padre, pero no tiene las agallas para realizarlo. No trabaja. En su espalda tiene la serigrafía de Andrés Chadwick, vocero del gobierno de Piñera e hijo dilecto de Pinochet desde los años '80. Cleanto no se opone a su padre porque tenga ideales divergentes, se opone al viejo porque quiere los mismos privilegios para él. Aspiran a la misma mujer, sólo que uno es un mantenido que no se atreve a cortar su relación de dependencia económica y el otro es el burgués que se ha enriquecido y toma para sí la mejor parte.

Elisa es una niña malcriada que disfruta de su situación económica y que se ha convertido en estudiante eterna de actuación frente a cámara. Tampoco trabaja. Aspira a la herencia de los bienes de Harpagón y no tiene duda alguna en robarle, ayudada por su amante, y desaparecer. No hay compromiso parental, no hay fidelidad consanguínea, sino solo la reproducción del modelo ideológico en el cual ha sido criada: lo correcto es aprovechar la oportunidad individual.

Valerio representa un empleado fiel que, desde un principio, está allí esperando robarle a Harpagón tanto el dinero como su hija. No hay conflicto moral en él. Es, con el avaro, un asistente ejemplar. El vínculo le permite estar lo suficientemente cerca para detectar la ocasión. Es un fingidor. Nunca se sabe si lo hace por puro amor a Elisa o por interés. En todo caso, esta indefinición no aparece como un problema. A Elisa tampoco parece importarle. Es el modo de proceder de todos los personajes de la obra y es lo normal en el mundo propuesto: buscar la salvación individual, aunque sea a costa del hundimiento de

otros

Flecha es un sirviente astuto con vagas ideas sociales. Ayuda a Cleanto porque odia al viejo y su explotación. Desearía que fuera distinto pero no se organiza con otros, sólo masculla su descontento y aprovecha pequeñas oportunidades para vengarse. No cree en realidad que nada pueda cambiar, acepta su condición de subalterno, por lo que también aprovecha la ocasión cuando ésta se presenta.

Frosina es una casamentera con cargo político. Siendo Concejala de un pueblo perdido, quiere convertirse en Alcaldesa. Le pide a Harpagón dinero para financiar su campaña, aludiendo a la relación existente en Chile entre empresarios y financiamiento de campañas electorales¹⁰, El ascenso electoral lo ve como un medio de cobrar más y seguir aprovechándose de los fondos estatales. No hay ideal alguno ni vocación de servicio. Le ofrece al Avaro un canje de favores: él le facilita el dinero para ser electa y ella, ya en el cargo, ocupa su influencia para favorecerlo en las licitaciones públicas

Mariana, la joven cortejada por padre e hijo, está dispuesta a casarse con el viejo pues le ofrece seguridad económica. De preferencia, elegiría al hijo, en el entendido que éste algún día heredará. Cleanto resulta mejor negocio que Harpagón, pues de él incluso podría enamorarse, pero si le toca el viejo, asume su destino aunque sea a disgusto. Así, transando su supuesta belleza y juventud (supuesta, pues el rol es realizado por un hombre que resalta lo grotesco del personaje), vende en el mercado lo único que tiene, con tal de lograr su ascenso social: juventud y frescura.

Por último, el cocinero es la máxima encarnación de la alienación social y del triunfo del modelo neoliberal en todas las capas sociales. Se identifica con los valores de una clase a la que no pertenece. Se convierte en el defensor de las descabelladas ideas de Harpagón, justificando frente a sí mismo y los demás su imperdonable egoísmo y avidez. A pesar de ello, recibe sólo golpes de su patrón, pero no escarmienta. Todo suceso lo analiza como asociado al particular carácter de su amo, descartando así una lectura ideológica y clasista, aspirando a convertirse en un miembro dilecto de la burguesía, por lo que está siempre presto a defender sus intereses.

Así descrita, la adaptación de la compañía es una reproducción a escala del Chile actual. Se introduce dentro del cerrado mundo de *el Avaro* y de su anécdota, la metáfora de una sociedad en donde la utopía colectiva ha sido reemplazada por la ideología neoliberal. Los ricos no quieren perder ni compartir sus privilegios, los pobres quieren ser ricos para beneficiarse ellos desde una perspectiva individual, pero sin cuestionar el modelo. Nadie cree en la posibilidad de otra realidad y sólo abunda la salvación personal. Se llama subversivos a aquellos que se oponen al sistema y salen a las calles a protestar contra el orden establecido, y no se reflexiona sobre quiénes subvierten los valores y transgreden los derechos básicos de la república: banqueros y empresarios multimillonarios que acumulan insaciablemente riquezas, en uno de los países más pujantes y desiguales de nuestro continente.

Finalmente, el cierre de esta Puesta enfatiza la decadencia de la Nación, utilizando una versión del himno patrio en el que se va pasando desde lo marcial a lo ridículo, como metáfora de la disolución de la república como lugar de protección y participación ciudadana.

© **Verónica Sentis Herrmann**

Notas

1 Específicamente se usó la traducción de Julián Gómez de la Serna, editada en Buenos Aires por el Centro Editor de Cultura el año 2006.

2 Según las estadísticas de la Fundación Teatro a Mil, durante el año 2013, los estrenos de carácter profesional fuera de la capital fueron los siguientes: Antofagasta: dos estrenos profesionales. Concepción: cuatro estrenos profesionales. Valparaíso: diecisiete estrenos profesionales.

3 Véase www.teatrosolodos.com

4 2000: *La Casa de Bernarda Alba* (Argentina). 2002: *La Zapatera Prodigiosa* (Argentina). 2009: *Medea* (Valparaíso). 2010: *La casa sin Fin* (basada en la Casa de Asterión, de Borges, que se inspira en el mito de Ariadna). 2013: *De ricos y Avaros*, basada en el Avaro, de Molière.

5 En el contexto del teatro porteño hay que considerar que la revitalización del movimiento teatral no sólo ha tenido que ver con la reapertura de las escuelas de teatro, sino también con la necesidad de generar una ampliación de audiencias. En ese entendido, realizar arte de calidad a través de la creación de mundos autónomos es, sin duda, el sustento operativo a través del cual este objetivo se puede alcanzar.

6 Es interesante el planteamiento que realiza Bengoa cuando afirma que “La desigualdad es quizá uno de los sentimientos sociales de mayor capacidad destructiva. Los individuos son por naturaleza diferentes, pero no por naturaleza desiguales. La desigualdad es una percepción de arbitrariedad” (17).

7 Es necesario recalcar que desde la perspectiva de la adaptación, Molière es el adaptador del texto original de Plauto, si entendemos como lo plantea Dubatti que adaptación es toda “versión teatral (dramática y o escénica) de un texto previo (teatral o no) reconocible y declarado, versión elaborada con la voluntad de aprovechar la entidad de original para implementar sobre ella cambios de diferente calidad y cantidad” (37).

8 No hay que olvidar que Molière conoce bien a la clase que critica. Licenciado en Derecho y miembro de la alta burguesía por nacimiento, su opción por una profesión tan vergonzante como el teatro, lo lleva incluso a trabajar bajo un seudónimo, para no mancillar la honra familiar. Podemos hablar en su caso de alguien que opta conscientemente por excluirse de su medio de origen y señalar, a través del teatro sus taras sociales (Moreau 11).

9 Este modo de concebir las Puestas en Escena, desde la perspectiva de un trabajo colectivo, tiene antecedentes desde la segunda década del siglo XX en Europa. Sin embargo, cobró presencia y fuerza desde los años sesenta en toda América Latina,

asociado a concepciones ideológicas que intentan recalcar tanto el sentido ritual de la representación, como la de un trabajador más dentro de la sociedad, alejándose de la concepción burguesa del artista y generándose, desde entonces, grupos de creación colectiva.

10 La propuesta se vuelve aún más vigente el día de hoy, cuando a través del caso denominado Pentagate, se ha descubierto el vínculo ilegal entre campañas políticas y la derecha chilena, que hace aportes a candidatos de su línea ideológica, fuera de la ley de donación electoral.

Referencias

Aslan, Odette. *El actor en el siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979

Bengoia, José; Márquez, Francisca y Aravena, Susan. *LA DESIGUALDAD, Testimonios de la sociedad chilena en la última década del siglo XX*. Santiago de Chile: Colección Estudios Sociales, Ediciones SUR, 2000.

Dubatti, Jorge. *Teatro comparado. Problemas y conceptos*. Buenos Aires: CILC, 1995.

Eco, Humberto. *Obra abierta*. Barcelona: Editorial Ariel, 1984.

Islas, Marcelo. www.teatrosolodos.com

Moreau, Pierina Lidia. *Moliere por tres*. Córdoba: Comunicarte, 2003.

Pavis, Patrice. *El teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y postmodernismo*. La Habana: Casa de Las Américas, 1994.

Rozitchner, León. "El terror y la gracia" 1er. Seminario de análisis crítico de la realidad Argentina 1984-1999. *Página/12*, 3 de diciembre de 1999. p. 3.

Scolnicov, Hanna y Holland Peter. *La obra de teatro fuera de contexto*. Madrid: Siglo XXI, 1991.

Sentis, Verónica. www.historiadelteatroenvalparaíso.com. 2012

Yáñez, Rubén. *Estética y Marxismo*. Montevideo: Ediciones Casa de Cultura, 1986.