



UNIVERSIDAD DE CHILE  
FACULTAD DE FILOSOFIA Y HUMANIDADES  
DEPARTAMENTO DE LITERATURA  
ESCUELA DE PREGRADO

**REELABORACIONES MARIANAS EN EL TEATRO CHILENO DEL SIGLO XX.  
Análisis de la figura de la virgen-prostituta en *Chañarcillo* y *El Abanderado*.**

ISIDORA D. RABY

Seminario de grado: Crítica de imaginarios sociales y construcción de utopías en el teatro chileno (siglos XX y XXI).

Informe final de Seminario de grado para optar a la Licenciatura en Lingüística y Literatura Hispánica.

Profesor guía:  
Eduardo Thomas Dublé.

Santiago de Chile, 2020.

*A mi yo del pasado, a quien el futuro se le presentaba incierto.*

## AGRADECIMIENTOS

A mi familia, que me introdujo desde pequeña en el mundo del teatro; esta tesina surge gracias a ustedes, como un modo de rescatar aquella área que se ha vuelto parte importante de nuestras vidas. A mis amigas y compañeras de estudio, quienes han sido un apoyo fundamental a lo largo de la carrera y sin cuya compañía conservar mi estabilidad mental no hubiese sido posible; espero haber logrado ayudarlas en estos cuatro años tanto como ustedes me ayudaron a mí. Y a todos aquellos que durante meses me escucharon hablar incansablemente del tema de este trabajo, fingiendo interés pese a no preocuparles demasiado el teatro, la literatura y la imagen de la Virgen y motivándome a seguir escribiendo.

A aquellas personas anónimas que hicieron posible acceder al material bibliográfico necesario para esta investigación pese a las limitaciones que supone una pandemia y escribir una tesis sin tener acceso a las bibliotecas, por trabajar constantemente y de forma poco reconocida para que la información exista al alcance de todos.

Y, por último, a mi profesor guía, Eduardo Thomas, por enseñarme un área de la literatura muchas veces dejada de lado en la licenciatura, sin la cual estos años de aprendizaje no hubiesen estado completos, y por la disposición y voluntad máxima que ha presentado desde el primer momento en el que acudimos a él con la idea de realizar este seminario de grado.

## ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS .....	2
ÍNDICE .....	3
1. INTRODUCCIÓN.....	4
2. DE LOS AUTORES Y LAS OBRAS: TEATRO CHILENO DEL SIGLO XX .....	7
2.1. Antonio Acevedo Hernández y el comienzo del siglo .....	7
2.2. Luis Alberto Heiremans y la generación del 50.....	11
3. IMAGINARIOS SOCIALES .....	16
3.1. El texto dramático y la crítica de imaginarios.....	16
3.2. El imaginario de la Virgen .....	19
3.3. El imaginario del prostíbulo.....	22
3.3.1. <i>La prostituta: oposición buena y mala mujer</i> .....	22
3.3.2. <i>El burdel en la literatura latinoamericana: alegorías y heterotopías</i> .....	25
4. <i>CHAÑARCILLO</i> .....	29
4.1. La Carmen: Virgen de los mineros .....	32
4.2. Viaje épico e influencias marianas.....	36
5. <i>EL ABANDERADO</i> .....	43
5.1. La Pepa de Oro: reencuentro con el hijo .....	49
6. IMÁGENES MARIANAS .....	57
7. CONCLUSIONES.....	61
BIBLIOGRAFÍA .....	64
Obras teatrales .....	64
Textos críticos .....	64

## 1. INTRODUCCIÓN

Al pensar en las figuras de la virgen y de la prostituta, estas se nos presentan desde las bases de nuestra cultura occidental conformando una oposición binaria que las sitúa a priori como dos elementos contradictorios e irreconciliables entre sí. Tal oposición, se consolidará en las sociedades a partir del imaginario cristiano que las rige, donde la figura de la Virgen María se alzaría como un referente clave al momento de delimitar las ideas existentes sobre la sexualidad y el género femenino, diferenciando entre castidad y perversión y remarcando la oposición anteriormente mencionada. Por ello, y dada la importancia que la veneración a la Virgen tiene sobre todo en América Latina —donde será concebida como parte fundamental de nuestra identidad, arraigada en la religiosidad popular que caracteriza al pueblo mestizo—, llama inevitablemente la atención cuando esta imagen tradicional de la Virgen es reinterpretada o reapropiada, transformando los valores marianos de tal forma que se romperá el binarismo virgen/prostituta y se trasgredirá, por tanto, una de las bases que sustentan el imaginario social y cultural occidental.

Con la llegada del siglo XX en Chile, el desarrollo dramático nacional estará indisociablemente ligado a las distintas transformaciones históricas y sociales que experimentará el país, de tal modo que muchas veces el teatro se alzaría como una herramienta capaz de denunciar distintos aspectos de la realidad nacional y de criticar las ideas presentes en ella. De tal modo, no es de extrañar que el drama de la época se preste para cuestionar los imaginarios sociales vigentes en la sociedad y presentar nuevas perspectivas de la realidad en función de los intereses y posturas de los diversos autores; crítica dentro de la cual no será ajena la imagen mariana y la oposición entre virgen y prostituta. Este es el caso, por excelencia, de las obras de dos autores fundamentales para la formación y consolidación del teatro chileno moderno: *Chañarcillo* (1936) de Antonio Acevedo Hernández y *El Abanderado* (1962) de Luis Alberto Heiremans. Ambas obras, si bien distintas entre sí, contarán con una clara presencia del imaginario de la virgen y el de la prostituta, pero de tal modo que confluirán entre sí rompiendo con la antigua oposición entre ellos y conformando una única figura en la que convergerán ambos significados. De tal forma, encontraremos en las obras la presencia de un personaje que reunirá en sí mismo ambos imaginarios presuntamente incompatibles, conformando una reelaboración de la imagen mariana tradicional mediante su encarnación en una prostituta. En la aproximación oximorónica entre ambos será posible vislumbrar una

lectura nueva de la Virgen que entregará una forma renovada de comprender el símbolo mariano y su actuar sobre el mundo, la cual, además de ser fundamental para este trabajo, incidirá fuertemente en el desarrollo dramático de sus respectivas obras.

Si se considera la importancia que posee la figura de la Virgen dentro de la cultura occidental y del continente Latinoamericano, una reformulación de su sentido tradicional como la que se nos presenta en estas obras no puede tomarse como un mero elemento incidental, sobre todo en vistas de que se realizará a partir de la unión con el opuesto irreconciliable que le supone la imagen de la prostituta (hecho que de por sí conlleva una profunda trasgresión en sí misma), dando como resultado una nueva concepción de la Virgen que no solo se alejará de lo convencional, sino que, incluso, lo quebrantará directamente. Bajo tal panorama, el propósito de este trabajo será abordar cómo opera el imaginario mariano y su reelaboración en cada una de estas obras, principalmente a partir de la relación que en ellas se establece entre la virgen y la prostituta. De tal modo, nos centraremos en analizar las formas en que estas nuevas Vírgenes serán construidas y presentadas por los autores, junto con las implicancias que dicha construcción tendrá para el desarrollo general de la acción y para la conformación del nivel simbólico de cada obra.

Si bien ambas obras y sus autores ya han sido ampliamente estudiadas, este trabajo responde a un intento de ahondar en un aspecto de estas que muchas veces ha sido ignorado por la crítica o solo se ha considerado anecdóticamente. Creemos, sin embargo, que, dada la importancia que la oposición entre estos imaginarios posee en nuestra cultura y la relevancia que la reformulación de estos tendrá para el desarrollo argumental y simbólico de ambas obras, el análisis de la imagen mariana construida por los autores merece ser tratado particularmente y en profundidad; como estas reelaboraciones constituirán, en suma, una parte fundamental de ambas obras, la focalización en su análisis permitirá enriquecer la interpretación general de las mismas y aportar a una mejor comprensión de sus sentidos.

De tal forma, el presente trabajo se plantea como una aproximación a las obras de Acevedo Hernández y Heiremans, en función del actuar que poseen las nuevas figuras marianas construidas por los autores y los sentidos que estas adquieren en el marco global de sus respectivos dramas. Para ello, delimitaremos en primer lugar los dos imaginarios trabajados y reinterpretados por los autores — el de la virgen y el de la prostituta —, como un modo de establecer un panorama general de las ideas con las que ambos dialogarán y a partir del cual basarán sus trasgresiones a la tradicional oposición virgen/prostituta. Posteriormente, se llevará

a cabo un análisis interpretativo de cada una de las obras, con el propósito de definir el marco global en el que las nuevas Vírgenes se incorporarán y los modos en que actuarán dentro de estos. Además de ello, considerando que cada obra posee un modo distinto de tratar la imagen mariana y que esta está, en suma, encarnada en personajes que conllevan una significación diferente, se realizará también un análisis comparativo entre ambas figuras para contrastar los sentidos que las respectivas Vírgenes ostentan en el marco de cada una de estas y las diferencias que pueda haber en su construcción. Como hilo conductor de nuestro análisis, sostenemos que producto de la conjunción entre los opuestos que representan la virgen y la prostituta se construirá un nuevo significado de Virgen que, al alejarse del tradicional, se orientará hacia la conformación de una nueva imagen de mundo y entregará una base a partir de la cual la realidad representada en las obras será criticada y cuestionada.

## **2. DE LOS AUTORES Y LAS OBRAS: TEATRO CHILENO DEL SIGLO XX**

### **2.1. Antonio Acevedo Hernández y el comienzo del siglo**

El comienzo del siglo XX en Chile trajo consigo una serie de transformaciones políticas, económicas y sociales que incidieron en la realidad nacional y afectaron fuertemente al teatro. A un contexto político marcado por la crisis, se le sumará la «cuestión social», nombre con el que se referirá a la gran cantidad de problemas sociales presentes en la época producto de la pobreza, la desigualdad, el abuso laboral y las malas condiciones de vida, entre otros; tales problemas fomentarán el alzamiento de las clases trabajadoras como nuevos grupos políticos, quienes se organizarán para denunciar las injusticias y pronunciarse ante una clase dirigente sorda a las necesidades del pueblo. A ellos, además, se les sumarán las clases medias, grupo que por primera vez en la historia se alzarán como protagonista social y político con características propias, diferente de la aristocracia y el proletariado. Pese a tales problemas (marcados por una crisis social y política), existe cierto aire de esperanza, expectativas de cambio, crecimiento y desarrollo, motivado por las ansias de renovación que impulsa la modernidad en un Chile de cara a su Centenario y que cada vez más afianza una imagen nacional propia. Tales transformaciones se verán reflejadas también a nivel cultural, resultando tanto en una tendencia a centrarse en lo nacional (influido por la búsqueda de identidad que supone la celebración del Centenario) como en una transformación profunda de los géneros literarios y las tendencias artísticas, marcada por el distanciamiento radical con el realismo decimonónico y el paso hacia el irrealismo modernista, la vanguardia, y la libertad de creación que la literatura posibilita (Brcic y Thomas 142).

El teatro no será ajeno a estos cambios, de modo que en la primera mitad del siglo XX se verá sometido a profundas transformaciones, tanto en el contenido como en la forma, en las que la figura de Acevedo Hernández será fundamental. De origen campesino, formación autodidacta e inclinaciones anarquistas, Antonio Acevedo Hernández (1886-1962) es lo que podríamos llamar el padre del teatro chileno; durante toda su carrera como escritor y dramaturgo impulsó la creación de un teatro nacional con características propias que se diferenciara de las compañías y escuelas extranjeras (principalmente la llamada «escuela española») que predominaban en la época y planteara temas propios. Acevedo rechazaba la

falta de interés que había en aquel teatro por retratar la realidad nacional con sus temas y sujetos (a pesar de que, con el tiempo, llegó a incluir autores y actores chilenos), los cuales hasta el momento carecían de representaciones significativas o solo eran incluidos con formatos y tonos burlescos o melodramáticos. Como el mismo Acevedo expresa en sus memorias, al referir a la mala acogida inicial de sus obras: “nosotros debemos retratar Chile” (cit. en Piña 2006, 344), rescatando al mundo popular marginado con sus percepciones de mundo, lenguajes y tradiciones propias. Serán tales sus ansias de renovación del teatro que, incluso, participará en la formación de la primera compañía de teatro chilena en 1913 —la Compañía Dramática Nacional, autodenominada “de aficionados”— junto a un grupo de actores, intelectuales y escritores que, al igual que él, creían en la necesidad de un teatro que mostrara la realidad nacional y “diera cuenta (...) del mundo obrero y marginal, a través de una dramaturgia chilena que no idealizara el campo ni el inquilinaje y asumiera de manera realista la pobreza y la marginalidad como temas preferentes”<sup>1</sup> (Piña 2006, 186). A partir de ese momento, y hasta la década del 20, se inicia en el país un proceso de formación y consolidación del teatro nacional, en el que aparecerán las primeras compañías propiamente chilenas y se creará un ambiente y un público favorable a ellas, de modo que cada vez más nos encontraremos con autores dispuestos a representar temas y lenguajes propios; es tal la efervescencia del teatro chileno en el periodo que el espectáculo se masifica y entre 1917 y 1923 se llega a estrenar un total de 131 obras nacionales, con un promedio de casi veinte por año (Piña 2006, 193).

Pese a tal multitud de autores y obras nacionales, el teatro nacional sigue rezagado con respecto a sus contrapartes extranjeras y en los años 30 llega a lo que se puede considerar como la primera gran crisis del teatro chileno, influida tanto por el surgimiento de nuevos medios y tecnologías que resultaban en espectáculos más rentables que el teatro (como el cine sonoro) como por la crisis económica mundial que golpeó duramente a Chile producto de la Crisis del 29 y la caída de la bolsa de valores en Estados Unidos. Si bien hubo algunos estrenos, el teatro chileno como fenómeno artístico tiende a desaparecer debido a una ausencia de innovación que lo llevó a presentar montajes estancados, con fórmulas y concepciones arrastradas desde el siglo pasado y con un claro retraso con respecto a las nuevas tendencias y tecnologías surgidas en Europa. Allí, el teatro propiamente tal cederá lugar a los espectáculos de variedades, ligados al espectáculo musical, de diversión y comercial, en el que las representaciones de mayor peso

---

<sup>1</sup> Es tal la importancia de Acevedo Hernández para esta que, incluso, su primer estreno como compañía será de autoría del mismo Acevedo: *En el Rancho* el 24 de Diciembre de 1913.

cultural serán reemplazadas por el así llamado «teatro frívolo» y las modalidades escénicas del «género ínfimo» (revistas de variedades, bataclán, piezas musicales, juguetes cómicos, etc.), consideradas, en cuanto a valor artístico y cultural, en el nivel más bajo de la jerarquía (Piña 2014, 46). Ante todo, nos encontramos frente a un teatro de carácter comercial y sin grandes novedades en el ámbito artístico y dramático, en el que aún se mantienen, agotadas y estáticas, modalidades surgidas en el siglo XIX que ahora se muestran incapaces de satisfacer a las exigencias estéticas, técnicas y de contenido de las nuevas sensibilidades de la época (Piña 2006, 376). Surge, por tanto, una necesidad de renovar el drama nacional, ya no solo en el contenido (mediante producciones nacionales que refirieran a la realidad del país), sino también en la forma, incorporando las nuevas modalidades de montaje que con el tiempo se impondrán para cambiar radicalmente el modo en que se concebía el teatro en Chile; tarea a la que el mismo Acevedo se dedicará arduamente.

A lo largo de toda su carrera como dramaturgo, Acevedo Hernández presentará un ideario teatral y estético coherente que lo hará destacar entre los demás escritores de la época y lo distanciará del carácter comercial que poseía el teatro hasta el momento. En términos generales, Acevedo buscará en sus obras denunciar las injusticias sociales a las que se ven sometidas las clases vulnerables, sirviendo a la causa de su reivindicación mediante una representación que “restituye su arrebatada dignidad a los hombres y mujeres de los “bajos fondos”, donde el amor y la solidaridad se conjugan en una historia marcada de injusticias y abandonos” (Prádenas 263). Como resultado de ello, se alzará como el principal representante del teatro social en Chile, aquel que, con antecedente en el teatro obrero político y pedagógico:

indaga sobre las condiciones de vida y de relación entre las distintas clases sociales y cómo éstas afectan a los individuos; da a conocer las percepciones del mundo de estos protagonistas; muestra su entorno, y toma partido por los más desposeídos, destacando no sólo sus urgencias materiales, sino también, y más profundamente, sus anhelos de humanidad, dignidad y trascendencia. (Juan Andrés Piña 2006, 346).

Ahora bien, en su intento de formar un teatro nacional, que diera cuenta de la verdadera realidad del país, Acevedo concebirá al mundo popular como rasgo esencial de nuestra identidad cultural, razón por la cual la incorporará como el centro temático de sus obras; a sus ojos, un teatro que no incluya la riqueza del mundo popular no podrá consolidarse como teatro nacional.

De este modo, su teatro social (y, cabe decir, también el resto de su obra literaria no-dramática<sup>2</sup>) no solo se propondrá servir a la lucha por los derechos sociales y la reivindicación de las clases oprimidas, sino también incluir en la representación a aquel mundo popular marginado, mostrando a sus habitantes sin el escarnio y el tono burlesco con el que habían sido retratados hasta el momento, con sus propias percepciones de mundo, su arte, sus lenguajes, tradiciones y cultura. Así, Acevedo dotará al mundo popular de una voz propia, capaz de expresar su cosmovisión sin los filtros de la mirada oligárquica con la que anteriormente habían sido representados; la incorporación de sus ritos y costumbres ya no será vista como mero costumbrismo pintoresco, sino que pasará a ser un rasgo fundamental de la identidad nacional. Como proponen Brncic y Thomas:

En el concepto de Acevedo, un teatro limitado a la realidad y percepción de la oligarquía dominante, como ocurría con el teatro chileno hasta entonces, era irremediamente ajeno a la realidad profunda del país y en consecuencia un teatro incapaz de representarla. Para crear una dramaturgia que interpretara a la sociedad chilena real, el autor llevó a la escena al mundo popular con su oralidad, folclore, memoria, leyendas y mitos; su arte y sus fiestas, además de sus sufrimientos, luchas y demandas de justicia. (144).

Junto con ello, Acevedo buscará sacar al teatro chileno de su evidente atraso (mismo que desembocará en la crisis teatral de los años 30), de modo que incluirá en la representación las nuevas herramientas y recursos surgidos en Europa con la vanguardia y la aparición de nuevas tecnologías. Así, su programa también se propondrá actualizar los modos de construcción dramática y de representación teatral presentes en el Chile del momento, incluyendo y apropiándose de las nuevas formas, recursos y tendencias del teatro europeo moderno (Brncic y Thomas 144). En general, dichas incorporaciones, sumadas al desarrollo de temas legendarios y bíblicos, dotarán la obra de Acevedo Hernández de un carácter innovador, que le permitirá superar el realismo decimonónico aún presente en la época e incorporar una nueva configuración de la realidad, la que, mediante elementos como la ruptura de la linealidad temporal, la simultaneidad de los espacios y la trascendencia espiritual de los personajes, abrirá

---

<sup>2</sup> No puede olvidarse que Acevedo Hernández no fue únicamente un dramaturgo (aunque la riqueza de su producción dramática es innegable), sino que también incursionó en géneros como la novela y dedicó parte de su obra a la investigación y recuperación folclórica del mundo popular chileno.

la obra hacia una dimensión simbólica y poética que sobrepasa las fronteras del realismo puro y se acerca a lo maravilloso <sup>3</sup> (Pereira 72).

Tales elementos se verán condensados en *Chañarcillo*, obra cúlmine de la dramaturgia de Acevedo, publicada en 1936 en medio de la crisis de la dramaturgia nacional<sup>4</sup>. En esta, Acevedo retratará al mundo popular minero del norte del país incorporando las nuevas tendencias dramáticas para conformar un ambiente que se fragmenta y se vuelve mítico, cercano a lo sobrenatural, habitado por personajes que presentan una dimensión altamente simbólica y que se mueven en una realidad decadente, violenta y marginal, marcada por las injusticias que azotan al pueblo minero chileno.

## **2.2. Luis Alberto Heiremans y la generación del 50**

La crisis a la que se ve sometido el drama nacional, enmarcada a su vez en la crisis económica y política del país, solo será superada llegada la década del 40, mediante la aparición de nuevas innovaciones que terminarán por cambiar para siempre la forma en la que se hacía teatro en Chile. En términos más específicos, podemos situar el comienzo de este proceso de renovación de la escena nacional y superación de su crisis en 1941, año en que hace su primer estreno el Teatro Experimental de la Universidad de Chile.

Ante la falta de una política cultural orgánica de los gobiernos del Frente Popular, que habían llegado al poder a finales de la década del 30 y mostraban en esta área iniciativas generalmente erráticas e improvisadas, se alzaría como principal impulsor cultural la intelectualidad universitaria, cuyos miembros se mostrarán críticos ante un Estado que había mostrado ser incapaz de promover la renovación estética de las artes nacionales desde sus propios aparatos (Piña 2014, 105). Será así como, en el ámbito del teatro, surgirán alrededor de las universidades nuevos movimientos innovadores que buscarán modernizar la escena

---

<sup>3</sup> Es tal la proximidad con lo maravilloso que incluso autores como Prádenas (principalmente pensando en *Chañarcillo*) lo han catalogado como una primera expresión de lo que después será en Latinoamérica el realismo mágico.

<sup>4</sup> Posteriormente la obra fue rescatada por el Teatro Experimental de la Universidad de Chile reestrenándose en 1954 y permanece vigente aun en la actualidad a través de una serie de estrenos en nuestro siglo, entre los cuales destaco el montaje que en 2014 realizó la compañía Dramática Nacional en Matucana 100 y que se mantuvo en circulación hasta el 2016 mediante diversas giras a lo largo del país.

nacional; como resultado de ello, se fundarán los primeros grupos de teatros universitarios (en 1941 el Teatro Experimental de la Universidad de Chile y en 1943 el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica, grupo con el que Heiremans será especialmente cercano), quienes plantearán un profundo rechazo al sistema teatral vigente, considerado como caduco, comercial y de baja calidad, y pretenderán renovarlo mediante la incorporación y adaptación a la realidad artística y social de nuestro país de las nuevas tendencias, modelos y avances tecnológicos que produjeron un vuelco definitivo en el quehacer dramático internacional e influyeron fuertemente en aspectos como la estética, la iluminación, la escenografía y el escenario (Piña 2014, 116). En términos generales, desde su formación estos teatros buscarán fundar un teatro chileno, propiamente nacional, tarea que los llevará a expresar una preocupación tanto por estimular la producción de obras de autores chilenos que expresasen la realidad del país como por difundir el arte teatral hacia todos los sectores de la sociedad (Thomas *La poética* 10). Ya en la década de los 50, estos teatros llegarán a consolidarse como verdaderos paradigmas del drama nacional, imponiendo una nueva forma de hacer teatro que conllevaba una estética propia y moderna, de tal modo que terminarán por influir en la renovación de todo el sistema teatral nacional. Como propone Eduardo Thomas, la incidencia de los teatros universitarios, esencialmente del Teatro Experimental, “permitió superar un prolongado lapso de agotamiento y decadencia que vivía el teatro chileno, y crear —con mucho esfuerzo— un espacio teatral sólido y coherente, en el que fue posible la producción sostenida de obras nacionales de calidad” (*La poética* 9).

Estos teatros universitarios podrán entenderse dentro del movimiento de renovación cultural que trajo consigo la, así llamada, generación del 50 —grupo de jóvenes escritores que buscaban actualizar la literatura chilena estancada en la época— a la que el mismo Heiremans pertenecerá más allá de su trabajo como dramaturgo<sup>5</sup>. Si bien este movimiento parte en la narrativa (publicando, a manos de Enrique Lafourcade antologías de cuentos nacionales en la que, incluso, Heiremans participará), con el tiempo pasará a expandirse hacia el drama y otros géneros literarios, de tal modo que los dramaturgos que participarán de los nuevos teatros universitarios estarán intrínsecamente ligados a las labores de esta generación. En el teatro, dicha generación estará marcada principalmente por un intento de crear identidad, mediante la búsqueda de “chilenizar” o “nacionalizar” el teatro, por medio de obras chilenas que

---

<sup>5</sup> Si bien Heiremans es reconocido sobre todo en su faceta de dramaturgo, como una figura clave en la modernización del teatro chileno, también publicó cuentos y novelas.

presentaran temas, problemas y valores propios (Villegas 86), de modo que se retratará la realidad nacional, pero bajo una mirada crítica que pondrá en tela de juicio a la sociedad y personas de su tiempo, cuestionando las estructuras sociales recibidas y las verdades ocultas en la sociedad, e, incluso, planteando radicales modificaciones (Piña 2014, 551). Aquello, se verá expresado en la predominancia de temas sociales y de denuncia que, incluso, se tornarán directamente políticos en algunos autores (como Isidora Aguirre, por ejemplo), junto con una preferencia por la exploración del sujeto y la recuperación folclórica de los mitos y leyendas fundacionales del país (ligado al intento de construir una identidad nacional)<sup>6</sup>. Para tales propósitos, será fundamental la conformación de una nueva estética de signo universalista capaz de expresar las nuevas sensibilidades de la época, la cual los hará rechazar el realismo tradicional predominante mediante técnicas como la interiorización del mundo representado y la predominancia de temáticas cercanas al existencialismo (Thomas *La poética* 9).

Luis Alberto Heiremans (1928-1964), hijo de una familia de la aristocracia chilena y miembro del mundo universitario, será un representante destacado de esta generación, de tal modo que participará activamente en el movimiento de renovación y fundación del teatro chileno. Principalmente, adoptará en su teatro el propósito de superar el realismo literario tradicional, mediante la creación de un teatro poético en el que, acercándose a la vanguardia, afirma la autonomía del texto poético y la libertad creadora del dramaturgo: el mundo de la obra no responderá a más lógica que al pensamiento poético del autor, de tal modo que la realidad chilena representada, si bien incluye elementos folclóricos y costumbristas, trascenderá sus posibilidades de significación realista para conformar una realidad *otra*, nueva, poética y esencial (Thomas *La poética* 10). Dicha representación de la realidad irá acompañada de cierta pretensión de universalidad, en la que mediante lo nacional se estará remitiendo hacia una dimensión mayor de la realidad, que será aplicable universalmente y que adoptará tintes existenciales. Así, si bien sus obras presentan una fuerte dimensión social (de crítica y de denuncia), lo que realmente interesa a Heiremans es inquirir en las implicancias filosóficas y psicológicas derivadas de los destinos trashumantes de sus personajes, aplicables más allá de los límites nacionales (Rojo 24). En palabras del mismo Heiremans, lo que le interesa es “hacer un teatro donde el contenido social que no puede desconocerse en nuestra época vaya unido a un estudio bastante profundo del ser humano, no en el sentido psicológico, sino tratando de

---

<sup>6</sup> Al respecto, Juan Andrés Piña identifica 4 corrientes principales en los dramaturgos de esta generación: 1) Teatro de crítica social; 2) Teatro de búsqueda individual; 3) Teatro de denuncia social y política contingente; y 4) Teatro de recuperación histórica y folclórica (ver en Piña 2014)

encontrar su expresión personal en un mundo social” (cit. en Villegas 86). En este sentido, es posible entender sus obras dentro de lo que Juan Andrés Piña denominó el «Teatro de búsqueda individual» (una de las tantas corrientes que adopta la generación del 50), aquel que indaga en la condición humana y se centra en las personas, sus exploraciones, posición en el mundo y preguntas trascendentales (582).

Su madurez como dramaturgo la obtiene en los años 60, época en la que escribe su trilogía compuesta por *Versos de Ciego* (1961), *El Abanderado* (1962) y *El tony chico* (1964), en las que potenciará su exploración de las formas poéticas. Estas obras, más que relacionarse mediante una conexión temática (salvo, quizás, la representación de la marginalidad y la búsqueda de lo trascendente), compartirán una misma línea de innovaciones filosóficas y técnicas que les permitirán constituirse como una trilogía (Rojo 25). Por medio de dichas innovaciones técnicas, Heiremans dotará a su obra de un estilo teatral particular, caracterizado tanto por una forma alegórica y poética, cuya fuerte presencia de símbolos y personajes tipo con valor simbólico otorgará trascendencia a la acción, como por cierta narrativización del relato mediante elementos como una estructura episódica y fragmentada, la presencia de un narrador (en *Versos de ciego*), la inserción de momentos narrativos y la escenificación épica (Thomas *La poética* 12). En pos de dicha trascendencia, Heiremans incluirá en sus obras la representación de sujetos populares como manifestaciones mismas de lo trascendente, de tal modo que, en relación con reflexiones de corte existencialista, no darán cuenta ya del mero marginado social chileno o latinoamericano, sino más bien del angustiado existencial universal (Villegas 87). El resultado serán obras que, si bien tienen un importante componente realista, se abren hacia lo onírico y lo simbólico, donde los elementos folklóricos-populares y los correlatos bíblicos se entremezclan con la realidad en un juego permanente entre realidad y fantasía, complementados por una intensa elaboración del lenguaje y el uso artístico de elementos escénicos como la luz (Thomas *La poética* 12). Como propone Heiremans al explicar su estética particular:

Nuestro teatro, habiendo ya superado el realismo, debe seguir el camino de la estilización de la realidad, pero no descarnándola hasta llegar a lo abstracto. Todos los personajes son reales, pero estos personajes son los que llevan dentro de ellos un símbolo, como un fruto interior, fruto que ilumina e irradia y cuya luz debe bañar y envolver toda la obra (cit. en Piña 2014, 582).

Este es, en suma, el caso de *El Abanderado*, estrenada en 1962 por el Instituto de Teatro de la Universidad de Chile (ex Teatro Experimental), obra en la que lo poético y lo folklórico se

entremezclaran para conformar una única representación del mundo popular. Allí, explorando temas recurrentes en su producción (como la búsqueda del sentido trascendente de la vida, el viaje, la muerte y el desamparo), tomará el mundo popular entrelazando la realidad inmediata con un fuerte simbolismo cristiano que ampliará sus capacidades de significación y acercará la totalidad de la obra hacia una dimensión alegórica, en la que los personajes se desdoblarán para encarnar a protagonistas bíblicos como Judas, la Virgen María e, incluso, el mismo Cristo.

### 3. IMAGINARIOS SOCIALES

#### 3.1. El texto dramático y la crítica de imaginarios

El drama moderno como tal se constituirá a ojos de Peter Szondi a partir de la crisis de lo que él ha denominado el «drama absoluto», forma que adopta tradicionalmente el teatro mediante un principio orgánico de unidad centrado en el conflicto: una única acción relativamente unificada, mostrada en el ámbito de las relaciones interpersonales a través del diálogo, que, en tiempo presente, se desarrollará de principio a fin en un lugar y tiempo cerrados. Dicha forma dramática está regida tanto por un principio mimético de la representación como por el dominio de la fábula, de tal modo que la historia y el conflicto serán sus configuradores principales (Viviescas 442). Junto con ello, el drama tradicional se construye como una entidad absoluta y primigenia, cerrada en sí misma y compuesta por elementos que son propios de su género (alejados de lo lírico, épico y narrativo), los cuales resaltarán su carácter absoluto: el autor cederá su voz a los personajes y el receptor se mostrará como algo ajeno y distante a quien no se interpelará, los personajes se comunicarán entre ellos en un presente que carece de contexto temporal, conformando su realidad en un escenario generalmente *a la italiana* que permitirá que el drama solo sea visible — solo exista como tal — durante la función (Szondi 75). No habrá cabida para acciones discontinuas, el tiempo y el espacio son únicos y funcionan en un continuum: cada escena se construirá en tiempo presente como una secuencia sucesiva donde cada acción es generada por la anterior, la desconexión temporal y la fragmentación de ellas supondría una epicización de la acción (junto con la aparición de un «yo épico» que dé cuenta de ello) en la que cada escena poseería antecedentes y continuaciones propias (Szondi 77). El drama moderno, en cambio, a partir de finales del siglo XIX pone en duda el anterior modelo teatral y rompe con las formas establecidas, mediante lo que se ha llamado la «crisis del drama» (ligada, a su vez, a la «crisis de la representación»), presentando, entre otras cosas, una nueva estructura ya no necesariamente centrada en el conflicto que, incluso, tenderá a evitar la fábula como tal. Así, en palabras de Jean-Pierre Sarrazac:

La fábula —o la “historia” si conservamos la traducción de *muthos* que proponen Lallot y Dupont.Roc— de las piezas de teatro modernas y contemporáneas trasgrede cada vez más los principios de orden, extensión y completitud (...). es el cuestionamiento de la unidad de acción,

es el desarrollo errático, incluso anárquico y, en cierta medida, teratológico de la fábula —o de lo que queda de ella— (29).

Aquí, la estructura del drama absoluto se volverá inestable para incluir elementos que se escapan de lo puramente dramático (volviéndose líricos, épicos y/o narrativos), conformando una representación que tenderá a alejarse de la mimesis y la racionalidad tradicional, fragmentando la acción, el tiempo y el espacio y abarcando nuevas realidades abiertas que, más que interpersonales, serán íntimas y subjetivas. De tal modo, al evitarse la fábula y fragmentarse la acción, la interrelación de los elementos quedará a cargo de los espectadores; la obra presentará un sentido que no será inequívoco ni preexistente, sino que, como producto de la misma obra, deberá ser reconstruido a partir de esta. En palabras de Viviescas, “Este recurso asiduo a la introducción del sentido de los nuevos textos teatrales evidencia que el sentido de la obra dramática ha dejado de ser evidente, que ahora está para construir, que no preexiste al hecho artístico, sino que debe ser construido por la obra misma” (461).

A partir de allí, es posible evidenciar que dicha construcción del drama moderno se acercará a una estructuración alegórica, sobre todo en lo que refiere a la construcción y reconstrucción de sus sentidos. Para Peter Bürger, la alegoría en la literatura moderna (principalmente en la de vanguardia, pero no únicamente limitado a ella) funcionaría mediante el montaje de elementos fraccionados y aislados de su realidad cotidiana; estos fragmentos, despojados de su función y sentido original, encontrarían un nuevo sentido (alegórico y, por tanto, simbólico) mediante el mecanismo del montaje, al posicionarlos en una nueva realidad que los relaciona entre sí y les permite adoptar otro significado asignado por el autor (y la alegoría misma) (131). Si en la alegoría clásica esta composición se presenta mediante un sistema de equivalencias de traducción unívoca, en las alegorías contemporáneas se desarrollaría mediante un proceso de significación transformativa, en el cual las equivalencias son inestables y discontinuas (Cánovas 187). En este sentido, en tanto la organización de los elementos se orienta hacia la creación de un sentido propio, que surge de la interrelación entre elementos fragmentados y discontinuos entre sí, el drama moderno poseerá una dimensión ciertamente alegórica<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Ahora bien, esto no significa que todo drama moderno sea necesariamente alegórico o que todos sus significados deban poseer un fuerte simbolismo, sino más bien que funcionará mediante mecanismos similares a los que toma la alegoría en el general de la literatura moderna.

Esta construcción moderna del drama será claramente visible en las obras de Acevedo Hernández y Heiremans, quienes derechamente buscarán modernizar sus dramaturgias y superar las barreras del teatro decimonónico estancado en la realidad chilena y latinoamericana. Así, presentarán obras donde el tiempo, el lugar y la acción se ven directamente fragmentados para conformar una realidad otra que trascenderá el realismo y alcanzará niveles altamente simbólicos. Ambos autores, si bien presentan diferencias notables, utilizarán el conflicto no como una finalidad en sí, sino más bien como un modo de llevar a cabo sus propósitos estéticos y dramáticos: retratar una realidad popular y marginal con un fuerte contenido de denuncia social. Para ello, se servirán de los imaginarios sociales presentes en la época (y vigentes, incluso, en la actualidad), reformulándolos y reinterpretándolos en función de sus propios intereses, de tal modo que generarán nuevos sentidos que distan en gran medida del tradicional.

De este modo, tanto el imaginario de la Virgen como el imaginario del prostíbulo (y, por ende, las ideas que surgen de la conexión entre ambos) no serán verdades inamovibles en las obras, sino, más bien, constituirán un referente cultural importante, una base a partir de la cual los dramaturgos construirán sus reformulaciones y cuestionarán los significados establecidos. En este sentido, estos imaginarios base rescatados por los autores funcionarán como lo que Cornelius Castoriadis ha denominado un «imaginario social instituido», supuestos cristalizados y consolidados como verdades absolutas en la sociedad latinoamericana. Para el autor, los imaginarios constituyen el nivel simbólico de una sociedad, sirviendo de fundamento para sus instituciones básicas (Estado, familia, religión, justicia, etc.) y conformando significados que regularan la vida en común y dotan al mundo de sentido, otorgando a los sujetos un modo específico de comprender la realidad (Castoriadis 4). De este modo, cuando los imaginarios se instituyen, y pasan a ser aceptados como naturales por el común de la sociedad, permitirían la formación de un orden determinado, que se expresará a modo de creencias incuestionables y compartidas por todos los miembros de dicha sociedad (ídem). De esta forma, ambos imaginarios se configurarán en nuestras sociedades como supuestos básicos e incuestionables, que incluso, mediante la instauración de la oposición buena/mala mujer y su afianzamiento en la imaginación colectiva, pasará a influir directamente en los modos en los que nos relacionamos, mediante instituciones como las normas de género y el matrimonio. Ahora bien, como las obras presentan estos imaginarios mediante reelaboraciones propias que escapan de lo establecido (y entran en discordancia con los mismos imaginarios que les sirven de base), constituirán «imaginarios instituyentes», aquellos que, en vez de legitimar el orden, se alzarán para cuestionarlo y proponer nuevas formas de entender la realidad. Como es de

esperar, ambas obras llevarán a cabo estas transformaciones de los imaginarios mediante los nuevos mecanismos que les ofrece el drama moderno al evitar la fábula y permitir la fragmentación del conflicto y los elementos que lo componen. A través de ellos, lograrán superar el realismo decimonónico y abrir las obras hacia una dimensión simbólica en la que virgen y prostituta confluirán para conformar nuevos significados.

### **3.2. El imaginario de la Virgen**

Si nos centramos en las formas que el cristianismo adopta en la realidad latinoamericana, llama la atención el fuerte protagonismo que adquiere la Virgen María, mayor incluso que el de sus contrapartes masculinas que la religión oficial ha ensalzado tradicionalmente. Para Sonia Montecino, este fenómeno se explicaría por las características únicas del continente y su cultura mestiza, las cuales transformarían el símbolo universal mariano mediante una configuración sincrética que lo dotaría de particularidades propias y le permitiría trascender los límites de la religión, anclándose fuertemente en la psiquis colectiva de nuestras sociedades e incidiendo en variados aspectos de la vida social (*Madres*, 36). Como resultado de ello, el culto y devoción a la Virgen se desarrollará en América Latina como una vivencia cultural múltiple, que trasciende el mito y los significados religiosos oficiales para conformar una imagen mariana que entra en discordancia con los esquemas tradicionales y adquiere dimensiones políticas y sociales solo entendibles en la práctica, como una experiencia propia de nuestra realidad y, por tanto, como parte fundamental de la identidad mestiza latinoamericana.

De esta forma, se conformará en el continente una nueva imagen mariana, propiamente latinoamericana, que será concebida desde la religiosidad popular mediante advocaciones mestizas de la Virgen, en la que su imagen se equiparará a la de las mujeres populares del continente, teniendo un valor fundamental para el camino de transformación social y liberación de los pueblos latinoamericanos (Montecino *Madres*, 38). Así, desde la colonización surgirán a lo largo de todo el continente vírgenes mestizas, de rostro moreno y cabello oscuro, que se alzarán como mitos fundantes de los nuevos pueblos mestizos y, posteriormente, como patronas de las incipientes

naciones<sup>8</sup>, otorgando una base sólida a partir de la cual se conformará una identidad latinoamericana única y continua a lo largo de todo el territorio. En palabras de Montecino, ante una cultura como la nuestra, conformada por el mestizaje, “el mito mariano resuelve nuestro problema de origen —ser hijos de una madre india y de un padre español— y nos entrega una identidad inequívoca en una Madre Común (la Virgen)” (ídem). Como resultado del sincretismo cultural producido en el continente, se producirá en la cosmovisión mestiza la derrota de los dioses masculinos y el alzamiento de las diosas-madres como centros de devoción, lo cual producirá que la imagen de la Virgen María, vinculada con las distintas deidades precolombinas femeninas, termine por alzarse como una figura poderosa, de tal modo que desplazará a los demás dioses y a la figura del Dios-Padre de su lugar dominante (Montecino *Símbolo*, 285). Aquello permitirá el alzamiento de una Virgen en la que predominara su carácter de Diosa-Madre<sup>9</sup>, alrededor de quien el mestizo huacho, abandonado por el padre, conformará un mito que no solo le permitirá encontrar cobijo y entender su realidad, sino también constituir parte fundamental de su identidad latinoamericana; de tal modo, la Virgen ya no será solamente madre de Cristo, sino también madre del pueblo latinoamericano, soporte clave de su imaginario mestizo y expresión misma de su carácter sincrético. En tanto esencialmente madre, la Virgen latinoamericana reivindicará su cuerpo negado por el cristianismo oficial, constituyendo una imagen que, además de la abnegación y sacrificio típicos de la *Mater Dolorosa* tradicional, poseerá una dimensión ciertamente carnal, marcada por la calidez y la ternura. En palabras de Maximiliano Salinas, para quien la ternura de María constituye la experiencia central de la espiritualidad popular chilena:

la Religión popular al reivindicar la ternura de María, su condición de madre pobre, necesitada, frente a su hijo recién nacido, rechaza la concepción femenina y mariológica dominante de cuño aristocrático y patriarcal.

Liberar la ternura de la mujer, bajo la experiencia de la maternidad de María, significa desencadenar lo corporal, lo sensible afectivo, reprimido en toda la sociedad. (288).

---

<sup>8</sup> Al respecto, no es casualidad que su imagen sea utilizada por las diversas causas independentistas del continente para posteriormente situarse como patrona de las nuevas naciones latinoamericanas. Tal es el caso notable de la Virgen de Guadalupe, en México, y la Virgen del Carmen, en Chile.

<sup>9</sup> Por ello, en las representaciones latinoamericanas se tenderá a enfatizar el carácter maternal de la virgen y se solerá situarla junto a Cristo (sobre todo con Cristo niño en brazos) y no tanto a centrarse en otros aspectos como su virginidad y su cercanía con el espíritu santo (Montecino 2010, 85).

Cabe destacar, que esta Virgen mestiza, al ser concebida desde la religiosidad del pueblo, será una Virgen representada a partir de la cultura y cosmovisión del mundo popular (fuertemente influido por el imaginario mestizo) de tal modo que no solo entrará en discordancia con la religión oficial, sino también con la cultura de las clases medias y altas, influidas mayoritariamente por una cultura ilustrada, burguesa y, más recientemente, transnacional y de masas (Parker 50). Así, “habría una María de los desheredados, de los marginales, y una de los dominantes, del poder oficial de la Iglesia” (Montecino *Madres*, 36), predominando en el imaginario latinoamericano la primera, aquella que se alza como expresión de la cultura popular y que con su manto consolida la identidad mestiza del continente. De esta forma, hallaremos en América Latina una virgen popular y mestiza, cuya imagen encarnada y reinterpretada por el mundo popular será análoga a la de las demás mujeres mestizas — marcadas por valores marianos como la maternidad abnegada, sacrificial y dolorosa— de tal forma que no solo pasará a ser un aspecto fundamental de la cultura latinoamericana en general, sino también del sentido identitario de sus mismas mujeres.

A partir de lo anterior, el imaginario mariano cobra una nueva importancia, en cuanto influirá directamente tanto en la identidad de las mujeres latinoamericanas como en las mismas construcciones de género e ideas sobre la feminidad existentes en el continente. Evelyn P. Stevens, concibe el marianismo en América Latina, más que como una práctica religiosa, como un culto a la superioridad espiritual y moral de las mujeres que toma la forma de un estereotipo cultural y “proporciona una figura central y un conjunto conveniente de supuestos a cuyo alrededor los practicantes del marianismo han erigido un edificio secular de creencias y prácticas relacionadas con la posición de las mujeres en la sociedad” (18). Así, de la mano con la veneración de la figura de la Virgen María, surgiría en el continente una veneración excesiva hacia las mujeres que, considerándolas semidivinas y superiores espiritual y moralmente, delimitaría un ideal de mujer basado en los valores marianos: pura, perfecta, abnegada, virgen y madre. Si bien la pureza y la castidad son importantes en dicho ideal, lo que realmente definirá a la mujer latinoamericana será la dimensión maternal de la Virgen, sobre todo evocando a la figura de la *Mater Dolorosa* “según una costumbre arraigada de la imagen de la mujer latinoamericana como la madre envuelta en lágrimas, que lamenta la pérdida de su hijo, [la cual] encontró eco en todo el continente” (Melhus 46). Si bien este estereotipo que empareja la imagen de la mujer latinoamericana a la de la virgen, puede ser o no cumplido por las mismas mujeres, entregará un sistema de creencias en el que este ideal de mujer es aceptado

popularmente como una verdad fundamental, de tal modo que se convierte en parte importante del sentido identitario y de continuidad histórica de las mismas mujeres latinoamericanas.

En este sentido, es evidente que el marianismo latinoamericano excede los límites de la religión tradicional, transformándose, mediante la religiosidad popular, en una experiencia particular vivenciada activamente fuera de las normas eclesásticas, de tal modo que se constituirá como una expresión de la identidad mestiza del continente (y soporte clave de su imaginario cultural) y, al mismo tiempo, como parte fundamental de la identidad de sus mujeres.

### **3.3. El imaginario del prostíbulo**

#### *3.3.1. La prostituta: oposición buena y mala mujer*

Consolidada en el imaginario popular como la “profesión más antigua del mundo”, la prostitución se ve envuelta por múltiples ideas y creencias arraigadas en nuestras sociedades que la vuelven un objeto polémico y conflictivo, imposible de definir inequívocamente. Ya sea idealizada o vilipendiada, concebida como objeto oscuro de deseo o como mercantilización extrema de las relaciones y el cuerpo, las textualizaciones con las que las diferentes culturas conciben la figura de la prostituta suele oscilar entre ambos polos (Kottow 144); estos, sin embargo, más que ser excluyentes entre sí, conformarán un imaginario en torno a la prostitución que, si bien puede parecer contradictorio a veces, dotarán a la prostituta de una serie de significados múltiples y variables a lo largo de la historia.

Ya Walter Benjamin, en sus apuntes sobre los arcos de París, señalaba a la prostituta como uno de los personajes protagónicos de la urbe moderna, la que, en una modernidad marcada por la ambigüedad de las relaciones y los productos sociales, se fundiría con la ciudad llenándose de un valor transaccional y convirtiéndose en mercancía fetichizada, producto y vendedora en un mismo cuerpo (45). En la literatura moderna, donde la imagen de la prostituta cuenta con una presencia excepcional (como lo demuestran, por ejemplo, los relatos naturalistas de Émile Zola y los hermanos Goncourt), esta será representada mediante figuras arquetípicas que, además de constituirse como un símbolo de los valores patriarcales de quienes

la representaban, enfatizarán su carácter de objeto y mercancía<sup>10</sup> (Horn y Pringle 2). Tal cosificación es resultado de la circulación que la prostituta hace de sí misma, dotando a su cuerpo de un valor transaccional y sometiéndose a una dinámica de intercambio y consumo que la transformará en el símbolo máximo de la mercantilización de las relaciones sociales y sexuales a las que se somete el sujeto en las sociedades modernas.

Cabe destacar, sin embargo, que al vender su cuerpo la prostituta no está solamente cosificándose, sino que está alterando el orden convencional de las relaciones humanas al ofrecer un servicio (sexual y amoroso) mercantilizado que, bajo un orden tradicional, es el que se espera que den gratuitamente las mujeres (esposas, novias, parejas, etc.) en el ámbito privado de las relaciones (Lamas 104). A partir de allí (aunque no únicamente limitado por este aspecto), la prostituta será considerada socialmente como una desviación de la norma, una “mala mujer” que se aleja de lo socialmente adecuado para su género, contrastando con la buena mujer, madrepor excelencia, quien sigue los roles establecidos y cumple con el ideal de su género. En las sociedades occidentales, especialmente en América Latina debido al gran impacto del marianismo, este ideal de mujer contará con la imagen de la Virgen como uno de sus referentes clave, delimitando un concepto de mujer centrado en los valores marianos; a esta se le opondrán todas aquellas mujeres que se desvían de la norma y se alejan del ideal, especialmente las trabajadoras sexuales, pero también un centenar de mujeres más que no cumplen con lo establecido: lesbianas, solteras, rebeldes, con libertad sexual o que se niegan a tener hijos, etc.

A partir de allí, se establecerá una clara dicotomía entre la mujer decente, basada en la Virgen Madre, y la mala mujer, sometida al placer y a la mercantilización de su cuerpo; se alzarán como emblemas de ambos bandos la madre, por un lado, y la prostituta, por el otro, consolidándose como figuras contrapuestas simbólicamente entre sí y dotadas de valores presentados a priori como irreconciliables (González 68). Ahora bien, ambas figuras, si bien contrarias, funcionarán entrelazadas, complementándose y definiéndose en función de la otra: la prostituta será mala mujer en contraste con el ideal de mujer que establece la madre y viceversa. La existencia de tal dicotomía permitirá que ambas figuras sobrevivan como representantes de sus categorías; mientras que la buena mujer debe mantener cierto decoro y

---

<sup>10</sup> Si bien el propósito de este trabajo no es realizar un análisis detallado de dichos arquetipos, una descripción extensiva de estos puede encontrarse en la introducción del estudio de Horn y Pringle citado en este trabajo.

pureza en su comportamiento, la prostituta contará con cierta libertad sexual que, si bien le traerá el estigma y rechazo de la sociedad, permitirá preservar a la madrepasa de los actos que no debe realizar y protegerá la pureza que ha logrado resguardar gracias a la maternidad (ídem)<sup>11</sup>. Mediante una doble moral imperante, la prostituta será concebida como lo indeseable o el pecado, pero al mismo tiempo su presencia será considerada como un ‘mal necesario’, requerido para preservar el mismo orden que la desvaloriza.

Ahora bien, la figura de la madre también influirá en la de la prostituta, de modo que a partir de la maternidad se abrirá la posibilidad de que esta sea redimida y sus desviaciones perdonadas. Como propone Sonia Montecino, la sexualidad femenina fuera de la institución matrimonial y de las funciones de la esposa solo será permitida socialmente si es que va ligada a un rol reproductivo; así, mientras que la prostituta utiliza su cuerpo con fines comerciales o libidinosos, la madre soltera, si bien desvía su sexualidad, cuenta con una mayor aceptación social al cumplir con el rol maternal que se le impone, de forma que “ese “cuerpo libre” que ella representa es aceptado por estar asociado a la reproducción (al hijo/a), de modo contrario sería simplemente un cuerpo “libertino”, prostituido” (Montecino *Madres*, 40). Para Julia Kristeva, por su parte, la mujer madre, al verse instituida de la función de transmitir la norma social mediante la crianza de los hijos, se introduce en una lógica de abnegación y sufrimiento que constituirá uno de los principales fundamentos de las sociedades occidentales, garantía de la reproducción y la conservación del orden establecido (229). Dicho sufrimiento estaría socialmente disfrazado de júbilo, envuelto por una dinámica masoquista que codificaría y legalizaría la perversión femenina, encausándola en una única dirección: la maternidad (ídem). Así, la perversión femenina estaría solamente aceptada (e, incluso, sería necesaria) cuando se incorpora en la maternidad por medio del masoquismo que se inaugura con el dolor del parto, masoquismo que exigirá a la mujer una completa abnegación en la que focalizará sus desviaciones y se volverá anónima para perpetuar la estructura del orden. A partir de allí, la figura de la madre influirá también en la de la prostituta, de forma que mediante la maternidad se abrirá la posibilidad de que esta sea redimida y sus desviaciones purificadas, de modo que “todos los «desórdenes» sexuales serán admitidos y considerados, pues, insignificantes, siempre que un hijo suture las heridas” (ídem).

---

<sup>11</sup> Como propone Stevens, “El ideal dicta no sólo castidad premarital para todas las mujeres, sino también frigidez posnupcial. La “buena” mujer no goza con el coito; lo tolera cuando los deberes del matrimonio lo requieren” (20); para toda otra conducta sexual, que se escape de lo establecido, hallaremos las labores de la prostituta.

### 3.3.2. El burdel en la literatura latinoamericana: alegorías y heterotopías

En la literatura chilena e hispanoamericana, la figura de la prostituta contará con una mayor presencia e importancia con el decaimiento de las ideas ilustradas, el declive del realismo decimonónico por el naturalismo y la aparición de movimientos de vanguardia a fines del siglo XIX; todos estos elementos en conjunto abrirán la posibilidad de que nuevas configuraciones de mundo y representaciones de la realidad tengan cabida en literatura, conformando nuevos escenarios en los cuales también encontrará su espacio la prostituta (Kottow 144). A partir de ella, los autores hispanoamericanos configurarán, además, el espacio del burdel como un cronotopo donde la prostituta se inscribirá para desarrollar una dinámica de intercambio y consumo, en la que mercantizará su propio cuerpo en un ambiente marcado por la violencia.

Siguiendo a Rodrigo Cánovas, mientras que el burdel real, pese a que se emplaza como una desviación de la norma y de la casa burguesa, no subvierte el orden establecido sino que lo legitima, el prostíbulo literario se alzarán para cuestionar aquel orden, constituyendo tanto un espacio de sumisión como de rebeldía donde se jugará a cambiar el orden de las cosas y se reflexionará sobre el sentido de la existencia; un espacio que muchas veces se construirá como un espejo enrevesado de la nación o como un símil dislocado de la cultura, mediante el cual se deconstruirán los mitos de civilización y progreso establecidos en las sociedades modernas latinoamericanas (6). De este modo, los autores hispanoamericanos reinventarán el espacio del burdel ampliando sus posibilidades de significación y potenciando las capacidades transgresivas que este posee en tanto escenario marginal, para transformarlo en un lugar a partir del cual reflexionarán sobre la marginalidad y los órdenes culturales que la sustentan (Cánovas 5). En este sentido, al configurarse como un espacio-otro, que reconstruye y refiere otros espacios, el burdel conformará lo que Foucault ha denominado *heterotopía*, un lugar que se alzarán como una especie de contra-emplazamiento, en el cual “todos los otros emplazamientos reales que se pueden encontrar en el interior de la cultura están a la vez representados, cuestionados e invertidos” (Foucault 3). Aquella configuración heterotópica, al permitirle postular otros lugares y sentidos, dotará al burdel literario de un carácter ciertamente alegórico que lo transformará en un lugar donde los demás escenarios de la sociedad confluyen, retratados y reelaborados de manera crítica para reflexionar sobre el orden establecido y cuestionarlo. A partir de allí, los autores latinoamericanos diseñarán el burdel, más que como un mero lugar marginal donde se desenvuelve la prostitución, como un espacio alegórico de

por sí, herramienta que les permitirá ampliar sus posibilidades de significación al recrear y confrontar todas las demás aristas de la cultura.

Como cronotopo recurrente y matriz clave del relato, el burdel hace su entrada en la literatura chilena a comienzos del siglo XX, bajo autores de corte naturalista cuyos relatos buscaban mostrar el fracaso de los proyectos de nación diseñados por la elite en el contexto de esperanza e ilusión de cambios sociales a comienzos de nuestra modernidad (Cánovas 8). Bajo el alero de novelas como *Juana Lucero* (1902) de Augusto D'Halmar y *El Roto* (1920) de Joaquín Edwards Bello, surge en el Chile de las primeras décadas del siglo XX una nueva literatura ya no basada en los imaginarios culturales de las clases medias altas y la élite, sino escrita por autores provenientes de las clases medias que, enmarcados en la cuestión social, buscaban denunciar las injusticias sociales y las discriminaciones sufridas por las clases más vulnerables, resquebrajando el ideal nacional planteado por la elite ilustrada y proponiendo una nueva idea de nación, en la que las figuras marginales del roto y la puta se elevarán como verdaderos emblemas de la realidad nacional (Kottow 144). A partir de allí, en tanto crítica a los proyectos de nación, estos nuevos relatos del burdel dialogarán con las ficciones fundacionales y los romances nacionales que en el siglo XIX se proponían un proyecto social y ético para fundar las incipientes naciones latinoamericanas, invirtiendo y desmoronando los órdenes, valores y creencias allí propuestos por la elite dominante. Como indica Cánovas:

estas ficciones fundacionales que nos otorgan tempranamente padres y madres que constituyen una familia ejemplar, son dislocadas (en realidad, devoradas) por los relatos de prostíbulo, donde están prohibidos el amor y el matrimonio y donde los proyectos sociales se descomponen hasta el detritus, degenerando los contratos sociales propuestos, mostrando sus groseras exclusiones (15).

La figura de la mujer-madre, entendida en esta literatura romántica como representativa de la imagen de la nación, símbolo de una gran familia unificada en cuyo seno se cobijarán las nuevas repúblicas, se verá resquebrajada en los nuevos relatos de burdel, reemplazada por la figura de la prostituta, quien romperá con la arquetípica trilogía entre madre, familia y nación y constituirá una antítesis a sus valores de homogeneidad y organización nacional (Gálvez 123). De igual modo, la antigua idea de una nación sólida constituida en los romances nacionales se desmorona y deconstruye en la literatura prostibular, en la que, a partir de la marginalidad del burdel y sus habitantes, se dará cuenta de los vicios del orden burgués y la hipocresía de los valores tradicionales que históricamente lo han sustentado, ideados por un único grupo en función de sus propios intereses. En este sentido, puede considerarse estos relatos como una

alegoría de la nación, en la que se reconstruirán los espacios nacionales para retratarla como realmente es, sin los velos de los antiguos proyectos: una nación desintegradora, llena de sujetos huérfanos y desamparados, obligados a vivir en la ruina y la violencia por un proyecto nacional que los excluye al sustentarse en los ideales de una oligarquía corrupta, decadente y desinteresada; misma oligarquía que, como perpetuadora de aquel orden viciado, incluso será acusada directamente de ser la responsable la decadencia moral de la nación en novelas como *El Roto*. Como alegorías de la nación, estos relatos se llenarán de un importante contenido social, de modo que, mediante un carácter documental, buscarán no solo servir a la visibilización y lucha de los grupos más vulnerables de la sociedad, sino también (y, en función de esa misma lucha) retratar la realidad nacional de modo veraz, representándola clara y detalladamente e incluyendo, por ejemplo, grandes peroratas sobre las costumbres de la gente y la política pública de la época (Cánovas 22).

En general, en estas representaciones del burdel predominarán el fatalismo y los discursos moralizantes, mediante los cuales se señalará a la prostituta como una víctima del sistema, obligada a prostituirse por aquel mismo orden hipócrita que la rechaza por hacerlo: mientras es despreciada y estigmatizada por la sociedad su cuerpo será comprado en la clandestinidad por los mismos hombres que la señalan en la vida pública (Bianchi 2). Así, en dichos relatos será posible encontrar un contenido de fuerte condena social, en los que se criticarán las presiones de un medio que somete a los sectores populares al orden establecido (e induce a las mujeres vulnerables a la prostitución) y los vuelve víctimas de la estructura económica y social que prevalece en Chile y el resto de Latinoamérica (Gálvez 122).

Posteriormente, en la segunda mitad del siglo XX, aparecerán unos nuevos relatos de burdel en los que, si bien también se constituirá una denuncia social, el carácter documental que encontrábamos a comienzos de siglo desaparecerá. Es el tiempo de los años 60 y el *Boom* latinoamericano, periodo de transformación discursivo ficcional de las representaciones, en el que, más que constituir un espacio para la crítica social por medio de una estética realista, se busca principalmente experimentar en la heterogeneidad de lo discursivo, entrelazando la representación del burdel con elementos como la superposición de planos, los quiebres temporales y la inclusión de mitos y metáforas que dotan al relato de un alto nivel simbólico (Bianchi 4). Allí, el prostíbulo se vuelve mítico, alejándose de las anteriores equivalencias realistas para abrir paso a la representación de una realidad multidimensional, en la que tienen cabida nuevas alegorías que ampliarán las posibilidades de significación de tal espacio para conformar realidades enigmáticas, volcadas hacia escenarios disconformes, oníricos y

espirituales en los que no solo se referenciará la realidad directa, sino también, a modo de mitos degradados, al Cielo, el Infierno, el génesis y el apocalipsis, entre otros.

En este periodo, autores como Donoso (con su novela *El lugar sin límites* de 1966), en Chile, y Arguedas, García Márquez, Onetti y Vargas Llosa, en el resto de Hispanoamérica, utilizarán el burdel en sus relatos para cuestionar la modernidad, exhibiendo mediante juegos conceptuales altamente alegóricos un mundo en ruinas, destituido, rodeado de una realidad agobiante, llena de desencanto y desesperanza. En palabras de Cánovas, en estos relatos “la configuración del prostíbulo apunta a una matriz degenerativa, constituyéndose como un índice de la crisis de los fundamentos de la cultura moderna. Cual espejo mágico, el burdel muestra el origen en su desgaste, dejando un espacio virtual para su reconfiguración” (36); de tal modo que el prostíbulo se transformará en un espacio por medio del cual la literatura no solo se preguntará sobre el sujeto y su entorno cultural, sino también sobre la modernidad en sí, cuestionándola directamente y desfigurando sus metarrelatos fundamentales, evidenciando la falsedad de sus promesas y las exclusiones sociales-culturales de sus discursos.

En el caso de Chile, en los años los 90, cuando el prostíbulo convencional desaparece del paisaje urbano, surge una nueva tendencia en los relatos de burdel, cuyo propósito principal era restituir lo popular en la imaginación colectiva como un caro emblema de la realidad nacional (Cánovas 179). Es el caso de novelas como *La Reina Isabel cantaba rancheras* (1994) de Hernán Rivera Letelier y de obras teatrales como *La Negra Ester* (1988) de Andrés Pérez, basada en las décimas homónimas de Roberto Parra, principales referentes de una época en el que el prostíbulo literario deja de ser un mero espacio para representar sujetos excluidos y se vuelve un lugar rico culturalmente, íntima expresión de nuestra identidad popular, desde el cual es posible reconstruir la realidad nacional olvidada de la historia hegemónica. Siguiendo a Cánovas:

Del burdel vicioso a su configuración demoniaca, del escenario real a su escenografía expresionista, del relato manifiesto a su cuerpo latente; en fin, con Rivera Letelier emprendemos el trayecto de vuelta del vicio a la virtud, en clave popular. Casa en extinción en la realidad del fin de siglo, el prostíbulo se nos devuelve en el relato literario como nostalgia memoriosa, reinstalando la sensibilidad social como valor en el discurso ético de los nuevos tiempos. (181).

#### 4. CHAÑARCILLO

*Chañarcillo* (1936) es considerada como una de las obras más emblemáticas de Antonio Acevedo Hernández, en la cual lleva a su punto cúlmine los elementos característicos de su proyecto dramático y estético, conformando un mundo en el que están presentes tanto la representación del mundo popular con su cultura y cosmovisión propia como la denuncia de las injusticias y vicios a los que este se ve sometido, entrelazándolos, a su vez, con innovaciones técnicas y estéticas en la construcción del drama y en los elementos escénicos que dotarán a la obra de un carácter ciertamente moderno. La obra nos cuenta la historia de los habitantes del pueblo minero de Juan Godoy perdido en el desierto chileno, personajes marginales y desamparados atrapados en el círculo de violencia que les supone la búsqueda de la riqueza de la plata. Hasta la mina Chañarcillo han llegado una diversidad de personajes de orígenes y situaciones diferentes, motivados por una idea en común: encontrar prosperidad y riqueza en el norte del país; sin embargo, la situación real es distinta y los viajeros verán truncadas sus esperanzas de felicidad al verse rodeados por un ambiente hostil y sumamente violento, perpetuado por los mismos hombres y mujeres que lo componen. El punto de confluencia de estos sujetos será la taberna de Don Patricio, local con tintes prostibularios donde los personajes dejarán ver el orden social que los gobierna, marcado por una violencia extrema que será visible desde la primera escena: Gabino Atienza y Cerro Alto persiguen a la Risueña ante las risas y los aplausos de todos, se la disputan como si fuera un juguete y la fuerzan a beber vino contra su voluntad mientras esta ríe para ocultar las lágrimas, resignada a las condiciones del mundo en el que vive.

El acontecer de la obra girará en torno a la búsqueda de los derroteros en el desierto, específicamente a través del viaje que llevarán a cabo El Suave y El Chicharra para encontrar el Muro de Plata que promete traerle felicidad y riqueza al pueblo entero. Dicho viaje, centro de la acción dramática, dotará a la totalidad de la obra de un carácter épico en el que la búsqueda del derrotero, más que una búsqueda de riqueza material, se transformará en un viaje de superación personal y perfeccionamiento moral, tras el cual se abrirán posibilidades utópicas. En palabras de Pereira, *Chañarcillo* sería “un canto a la lucha de un pueblo por alcanzar su propia realización histórica” (Aproximación 222), de tal modo que los personajes protagónicos de la obra adquirirán una dimensión legendaria que trascenderá a la realidad terrenal en la que conviven con el resto de los personajes: no serán ya solo mineros o mujeres, sino héroes cuyos

valores serán capaces de instaurar una verdadera utopía. De este modo, la obra se verá atravesada por una fuerza épica que no solo afectará a la historia en sí, sino también a la construcción de la misma obra: el tiempo y el espacio se fragmentarán junto con la acción, los personajes se verán caracterizados por epítetos que señalarán su relación con el proyecto legendario de la búsqueda de la plata y las acotaciones se volverán narrativas tanto para expresar los antecedentes y las subjetividades de los personajes como para acentuar el carácter mítico y simbólico del ambiente; todos estos elementos, en conjunto, alejarán a la obra del drama absoluto tradicional para inclinarlo hacia un drama moderno donde lo épico y lo dramático se fundirán en una única representación de la realidad, con un fuerte trasfondo mítico.

El lugar de lo mítico será la naturaleza, el desierto que con sus cantos atrae a los viajeros con fuerzas enigmáticas, bajo la promesa de riquezas. Allí, la realidad concreta cederá espacio a fuerzas sobrenaturales que abren el mundo hacia lo simbólico y lo poético, inexplicables ante la racionalidad humana. Aquellos personajes que se adentren en el desierto deberán enfrentarse a las fuerzas místicas de la naturaleza, a las trampas de los brujos y a una realidad llena de espejismos y engaños. El viaje mítico solo será posible en ese ambiente, donde lo simbólico se entreteje con lo referencial directo para proyectarse hacia una dimensión donde el mundo de las formas determina sus propias verdades (Pereira Dramaturgia s/p); ambiente en el que se trascenderá la realidad directa permitiendo que los personajes y sus acciones amplíen sus posibilidades de significación para alcanzar dimensiones legendarias en sí mismos. En términos estrictos, *Chañarcillo* pertenece a lo que Sergio Pereira ha llamado el «género legendario» dentro de la producción dramática de Acevedo Hernández, aquel que incorpora elementos míticos y contenidos maravillosos en el ámbito terrenal —propios de la tradición mestiza que caracteriza al mundo popular latinoamericano— y conforma una realidad que se abre hacia lo alegórico, en la que los personajes participarán activamente (El drama 71). De este modo, el mundo retratado se verá investido por una serie de motivos legendarios, telúricos y simbólicos que inclinarán la obra hacia el dominio de lo sobrenatural y permitirán su apertura hacia nuevas dimensiones; dichos motivos estarán intrínsecamente relacionados con la representación del mundo popular en la obra de Acevedo, de tal modo que, incluso, serán expresión misma de su cosmovisión y de la religiosidad popular y la superstición que la caracteriza.

En este sentido, a lo largo de la obra se irá construyendo una realidad donde la representación se inclinará hacia lo simbólico, conformando una alternativa estética que trascenderá los límites del realismo puro. Esta realidad, si bien tendrá un componente referencial y cotidiano, se irá entrelazando con una dimensión sobrehumana que influirá en una representación no realista del mundo presentado, en la que surgirán realidades humanas proyectables a dimensiones míticas y sagradas donde se descubrirán esferas del acontecer humano que reconocen códigos ligados a la tradición vernácula y colonial de Latinoamérica (Pereira *El drama* 72). Esto será posible mediante una serie de recursos y mecanismos en la conformación del mundo que permitirá acercarse a formas no miméticas de representación de la realidad, alejando a la obra de los sistemas tradicionales de producción dramática. Dentro de estos, será fundamental la presencia de un principio circular del tiempo, en el que los efectos de la búsqueda de riqueza se repetirán constantemente impidiendo a los mineros alcanzar realmente la felicidad, y una construcción del espacio marcada por la simultaneidad, expresada tanto en el traslape entre el ambiente mítico natural y el área del pueblo que romperán con el principio de racionalidad espacial y desarrollarán influencias míticas del uno sobre el otro, como por la fragmentación del escenario físico en tres espacios diferentes que coexistirán activamente en la representación durante la Etapa Segunda<sup>12</sup>; ambos elementos, como se mencionó anteriormente, fragmentarán la acción orientando la obra hacia lo épico, y alejándola del carácter absoluto que presentaba la realidad en el drama tradicional. A estos, además, se le suma la incorporación de un fuerte popularismo marcado por la inclusión de la tradición y el folklore nacional, como un modo de expresar la realidad del país con su cosmovisión y cultura propia (Pereira *El drama* 77). Dicha cosmovisión orientará a la obra hacia una dimensión de la realidad marcada por un profundo fervor religioso y un espíritu supersticioso, visibles en la presencia de imágenes surgidas desde la religiosidad popular y la alusión a elementos maravillosos y legendarios (brujos, engaños sobrenaturales, fuerzas místicas, etc.) que, en palabras de Pereira, “iluminan también las capas fantásticas desarrolladas y conservadas desde los inicios mismos del proceso de mestizaje latinoamericano” en el imaginario popular chileno (ídem). Todos estos elementos, enmarcados en un trasfondo mítico que no puede ser explicable

---

<sup>12</sup> Acevedo describe así la acotación inicial de dicha etapa, introduciendo una innovación técnica notable para la época mediante la cual que expresará su profundo conocimiento sobre las nuevas modalidades del teatro europeo y sus afanes de incluirlas para modernizar la escena nacional:

*Para representar la acción en este acto y conseguir un realismo artístico dentro de los medios rudimentarios de que podemos disponer en nuestros teatros de Chile, donde están muy distantes aún el escenario giratorio y otras comodidades tan necesarias, el escenario debe dividirse en tres partes, no para lograr las mutaciones del antiguo teatro a base de cuadros, sino para darle el aspecto que ya he citado (337).*

por los procesos convencionales de comprensión del mundo, enriquecerán la realidad concreta y otorgarán un modo de conformarla y entenderla marcado por lo maravilloso y por la influencia de fuerzas desconocidas cercanas a lo sobrenatural.

Dentro de aquel panorama general, en esta construcción mítico-legendaria del mundo de la obra que se abrirá hacia dimensiones simbólicas, no solo será fundamental el desierto en tanto espacio natural que se constituye en sí como mítico, sino también los mismos personajes que participan del proyecto épico de la búsqueda del Muro de Plata y que se introducen directamente en dicha dimensión. Me refiero, por supuesto, al Suave y al Chicharra, agentes directos de la acción, pero también —y por sobre todo— a Carmen, quien, si bien no participará en el viaje como tal, será su motor ideológico y espiritual principal.

#### **4.1. La Carmen: Virgen de los mineros**

Ya desde su primera aparición es posible ver que Carmen sobresale entre el resto de los personajes de la obra, provocando un efecto sobre los demás que se acercará a lo sobrenatural. En efecto, Carmen cuenta por parte de los mineros con una adoración inexplicable que va más allá de cualquier sentimiento amoroso o deseo carnal; sin ser particularmente bella se transformará en el objeto de deseo del pueblo entero, cuyos mismos habitantes reconocen en ella ciertas influencias que trascienden el plano racional del mundo. Es así como, por ejemplo, Atienza expresa la profunda devoción que siente hacia Carmen sin saber por qué y declara haber encontrado el derrotero que lo hizo rico solo gracias a la invocación de su nombre: “Sírvasela y en este momento piense en mí, que sería capaz de dale mi vía a tragos... Piense que el derrotero que m’hizo rico lo hallé nombrándola a usted. ¡Qué tiene esta zamba fea que uno la quiere tanto!” (Acevedo 327).

Estas influencias sobrenaturales, si bien difusas en un comienzo, se consolidarán a finales de la Etapa Segunda tras el incidente del gaucho, donde la figura de la Carmen será elevada por los mineros hasta una realidad simbólica que fundamentará los efectos misteriosos que posee sobre quienes la rodean. El gaucho, un pajarito que vive en la mina, se presenta ante la superstición popular de los mineros como el guardián del mineral, una especie de brujo que cuida y provee la riqueza de la plata y cuya muerte anunciaría el fin del yacimiento y la miseria de los mineros. De este modo, tras la muerte del gaucho Carmen será escogida como la

encargada de enterrar al pajarito en la mina, tarea que dentro del mito le correspondería a una mujer que no haya pecado con un hombre, única forma de salvar al yacimiento de los efectos que conlleva el deceso del pajarito; solo una virgen, por tanto, podría evitar la ruina que supone la muerte del gaucho. Si bien la misma obra es clara al señalar que Carmen es —o, al menos, ha sido— una prostituta, razón por la que no podría considerársela como virgen ni como portadora de los valores marianos tradicionales (hecho que se expresará en el inicial rechazo generalizado a su elección), esta será finalmente reconocida como tal a partir de una resignificación de dichos valores. Tal como expresa El Suave al proclamarla:

EL SUAVE: Amigos, déjenme seguir, se trata de salvar la mina. Seguramente, la Carmen no es una virgen; pero nadie podría asegurar que es una pecadora. No es una virgen como las que califican así, es una mujer que ha exprimío la vía, que ha sufrío más que toos nosotros, y que se conserva buena e íntegra a través de mil trabajos. Ha pasao por el mundo sin contagiarse, ha pasao por el infierno sin quemarse, la han herío toas las malas palabras, la ha asechao el dinero y la fuerza, y no se ha perdío, ha llegado a ser lo que podemos llamar una mujer completa, que sufriendo ha aprendío a ser buena y a vivir. Ella, que es capaz de dar la vía por lo que sea güeno, es como... un ejemplo pa nosotros, que vivimos del dolor y del sacrificio, y que jugamos y peliamos y... muchas cosas más. ¿Quién no le rompería el alma al que le asegurase que no era honrá? A ella, que es nuestro equivalente, debemos defenderla y proclamarla. Es honrá, güena y pura, con la pureza del dolor que engendran el sufrimiento y la esperanza, que es un dolor mayor. Ellá puee ser la virgen, como lo es pa los católicos la Virgen, que tuvo un hijo. Propongo que ella baje. (Acevedo 349).

Si bien es indudable que la Carmen, debido a su cercanía con la prostitución, no es lo que en términos estrictos se podría llamar una virgen ni cuenta con la pureza física que esta conlleva, ella se transformará en la Virgen (con mayúscula) que los mineros han proclamado ante sí. Así, si bien la figura de Carmen se opondría a la imagen mariana tradicional, será validada como Virgen debido a que posee una virtud interior notable que no depende de haber tenido o no contacto sexual con un hombre, sino que su virginidad y pureza surgen producto de la honradez que la caracteriza y que le ha permitido mantenerse buena a pesar de la violencia del medio, sacrificándose por las causas justas y por defender a los más vulnerables. Como buena Virgen, su valor nacerá también del dolor, pero de un dolor que no será ya el de una *Mater dolorosa* abnegada, sino un dolor interior y propio que ha resultado del vivir en aquel mundo hostil y de mantenerse íntegra a pesar de este, fiel a sus propios principios. De tal manera, la devoción que los mineros le expresan y su constitución como objeto de deseo no estará arraigado

necesariamente en un valor exterior depositado en su belleza, sino en cierta valía interna que le permitirá sobrevivir en aquel mundo.

Ahora bien, sus alcances marianos irán más allá del rito del gaucho y estarán presentes desde el comienzo de la obra mediante una Carmen que demostrará con sus acciones aquella virtud ejemplar, transformándose, incluso, en la principal voz que denunciará las injusticias sociales y cuestionará el orden establecido. Así, Carmen contrastará con aquel orden social violento e injusto que se ha ido conformando a lo largo de la obra en boca de los demás personajes, quienes demostrarán la existencia de una estructura de violencia normalizada que somete al mundo popular y a los mineros ante quienes poseen el poder y la riqueza; mundo popular que, además, se mostrará abusivo, vicioso e injusto en sí mismo. De tal modo, por ejemplo, ante dichos que surgen como una expresión clara de aquel orden social imperante, como el siguiente de la Planchada: “Aquí tenís que entrar por onde te lo ordenen los que te mandan. Yo no diré más esta boca es mía, pero te vai a acordar de mí. Aquí, como en todas partes, m'hijita, manda la plata y no hay más” (Acevedo 345); Carmen responderá con una fuerza y determinación inusual, criticando dicho orden y denunciando los vicios de los mineros, sobre todo de aquellos que, como Atienza, cuando obtienen dinero fácil lo despilfarran sin hacer nada para mejorar las condiciones de vida propias o ajenas:

LA CARMEN: ¡Prefiero la muerte! ¡Cochinos! ¡Más asco le tengo al tal Atienza! ¡Grosero! Pa esto ganan plata... Pión ayer, millonario hoy, borracho toos los días, inventando vicios, inventando la manera de gastar la plata, de limosnero terminará... ¡cómo toos! ¡Plata maldecía! La ganan sólo pa hundirse en los vicios, sin una idea güena de trabajo ni de caridá. Vicio, vicio, maldición... Aparta. ¡Un perro estúpido no tocará jamás mi cuerpo! (Acevedo 346).

De igual modo, recalcará los abusos e injusticias que sufre el pueblo obrero a manos de la elite dominante, trabajando en condiciones miserables para el enriquecimiento de otros: “pero sí tengo la certeza de no ser mala y que los quiero mucho por hombres y por... fatales. Porque es una fatalidad trabajar hasta morir pa que otros hagan fortuna, y no lograr sino lo que es desagradable” (Acevedo 347).

De esta forma, cuando Carmen sea canonizada como una Virgen su figura se consolidará alejándose de la realidad concreta para acercarse a lo trascendente, introduciéndose en una dimensión simbólica que explicará la influencia sobrehumana que desde un comienzo tiene sobre quienes la rodean. Ante los mineros se mostrará, aún antes de ser proclamada como tal, como una Virgen, a quien le expresarán una devoción que escapa de cualquier religiosidad

oficial y en quien verán un mártir que les permitirá acercarse a la promesa de felicidad que ofrece la riqueza de la plata (razón por la que, personajes como Atienza, la invocarán para que les ayude a encontrar los derroteros). Junto con ello, Carmen se constituirá como un ideal, cuyo ejemplo, al luchar contra el orden imperante en pos de la verdadera justicia, servirá de guía para encausar a los mineros hacia el bien y la virtud. De tal modo, cuando arriesgue su vida al declarar en el juicio a favor de Cárdenas, demostrando en un acto de bondad y fortaleza que se puede luchar en contra de las injusticias imperantes, motivará a los demás mineros testigos de la estafa a que también declaren ante el tribunal y se inclinen hacia lo que es correcto. Así, su figura se llenará de un valor ético que impulsará la renovación de aquel orden viciado que la envuelve, constituyendo un referente que postulará como medio de superación de aquel círculo de violencia los principios y valores que ostenta, manteniéndose íntegra y firme para enfrentar las adversidades.

Mediante un mecanismo dual de construcción de personaje, físico y moral, visible ya en la acotación inicial “*mujer de veinticinco años, morena y resuelta*” (Acevedo 326), Acevedo construirá a través de Carmen una Virgen compuesta por la confluencia de dos dimensiones que se potenciarán entre sí: por un lado, poseerá una dimensión carnal arraigada en su piel morena, expresión del mundo popular al que pertenece como persona común y corriente, igual a todos los demás personajes de la obra (como ella misma señala en más de una ocasión); y, por otro, será portadora de una determinación y una fuerza particular, ausente en los demás miembros del mundo minero en el que habita, que le significará la veneración por parte del resto y la dotará de un valor ético que la eleva a ideal y le permite alzarse como una Virgen, cuya superioridad moral, por cierto, se ve potenciada por el hecho de que quien la ostenta no es más que una mujer del pueblo que, al igual que todos, es también víctima del sistema y de aquel medio que pone a prueba sus virtudes. De tal modo, Carmen será una Virgen surgida y concebida desde el imaginario del mundo popular, de forma que no será un ícono mariano externo y desarraigado de su realidad como la Virgen tradicional institucionalizada, sino un ideal que se alza desde la misma realidad cotidiana a la que se enfrenta. Como dentro del proyecto de retratar la realidad popular del país, Acevedo dotará a sus personajes de una cosmovisión propia que será expresión de la identidad mestiza que caracteriza al pueblo chileno y latinoamericano, los mineros de *Chañarcillo* actuarán y entenderán el mundo en función de dicha visión cosmogónica mestiza que se abre hacia dimensiones míticas y sobrenaturales (Prádenas 264). Así, Carmen no podrá ser entendida por quienes la rodean sino a partir de ese mismo imaginario mestizo que rige a estos y al mundo en el que viven, de modo que, al igual

que la realidad cotidiana, su figura se proyectará hacia —y operará dentro de— una dimensión sobrenatural y simbólica concebida desde la religiosidad popular y la superstición que caracteriza al pueblo chileno.

Junto con ello, en su construcción como personaje, llama la atención que Carmen es la única de los protagonistas que no cuenta con un epíteto épico para caracterizarla. Dentro de la fuerza épica que mueve a la acción, se establecerá una diferenciación entre los personajes perpetuadores del orden social viciado que envuelve al mundo minero, quienes solo estarán interesados por el dinero y el beneficio propio, y aquellos que, al presentar una virtud desarrollada y luchar por el bien común, se transformarán en los impulsores de la renovación de aquel orden; para la caracterización de este segundo grupo (Carmen, el Suave, Chicharra, la Risueña y Cerro Alto ) Acevedo usará principalmente la fórmula del epíteto como un modo de exhibir los rasgos peculiares que ostenta estos diferentes tipos humanos que terminarán por consolidarse como emblemas del nuevo orden (Pereira *Aproximación* 222). Sin embargo, de este grupo, cuyos miembros participarán del proyecto épico de búsqueda del Muro de Plata (ya sea como impulsores o beneficiarios), Carmen será, en efecto, la única que no posee epíteto y es caracterizada simplemente con su nombre propio, sin contar si quiera con un apellido como otros de los personajes de la obra. Ella es ‘Carmen’ y nada más, pero su nombre alcanzará una dimensión mítica en sí mismo al resonar inevitablemente en el imaginario chileno con el de la patrona de nuestro país: La Virgen del Carmen, fuertemente arraigada en la cultura nacional. Virgen mestiza de rostro moreno (como la misma Carmen) y expresión de la identidad popular del país, la Virgen del Carmen se alza dentro del imaginario chileno como una figura poderosa y trasgresora, defensora de los oprimidos y dotada de un poder que va más allá de los hombres para situarse en el dominio de lo trascendente (Montecino *Madres* 73); a su semejanza se erguirá Carmen, con una superioridad moral que la sitúa en el plano de lo trascendente y la alza como patrona de los mineros y propulsora del cambio social.

#### **4.2. Viaje épico e influencias marianas**

Como enunciamos anteriormente, el centro de la acción lo constituirá el viaje épico que Chicharra y El Suave realizarán por el desierto en búsqueda de la riqueza de la plata, en el cual la figura de Carmen será fundamental. Dicho viaje, surge como resultado de las influencias

sobrenaturales que posee el desierto sobre los hombres, las cuales desde un comienzo irán atrayendo a los viajeros hacia Chañarcillo mediante fuerzas inexplicables: “EL CHICHARRA: (...) Vine... no sé por qué... Tenía fuerzas en los hombros y firmeza en las piernas y me llamaban los caminos... Cuando cantaba, parecía que me contestaban desde lejos” (Acevedo 331). Estas fuerzas sobrenaturales se consolidarán, tanto ante los ojos del espectador como de los mismos personajes de la obra, a fines de la Etapa Segunda, cuando el desierto mismo rompa con la realidad concreta y demuestre los efectos místicos que posee sobre los hombres, volcando la representación hacia una dimensión altamente simbólica. Aquí, la música llenará el ambiente y las montañas cambiarán de forma, desfigurándose mientras letras doradas aparecen inscritas en ellas, en una interpelación directa del desierto que llamará a los héroes a buscar la riqueza prometida:

EL CHICHARRA: ¿Oyen? ¿Oyen? Es algo como una música que viniera de lejos, ¿oyen? (*En efecto, inunda el momento la música de un órgano lejano que se va acercando en relación con las necesidades de la acción. Se iluminan las cimas de las montañas como si ardieran. La música crece unas letras de oro se graban sobre los cerros*). ¿Oyen? ¡Hablan! Los derroteros hablan... En estas montañas está la riqueza. La riqueza nos llama. (Acevedo 351).

A partir de allí, los protagonistas se introducen en un desierto que se constituye como un espacio mítico en el que la realidad será puesta en duda al llenarse de ilusiones y engaños. Dentro de la cosmovisión propia que posee el mundo popular de la obra, dicho espacio mítico será explicable bajo las lógicas de la superstición que la caracteriza, de tal modo que la representación se abrirá hacia un espacio simbólico gracias a la incorporación de la imaginaria fantástica propia del mundo popular chileno (Pereira *El drama* 78); de tal modo, el espacio natural se conformará, incluso ante ojos de los mismos mineros, mediante una realidad que se verá atravesada por fuerzas ajenas a cualquier lógica racional, solo explicables en la imaginaria supersticiosa de estos: el canto de las montañas, los brujos que engañan a los viajeros y el desierto mismo que con sus ilusiones confunde y desconcierta, no serán más que expresiones de aquella realidad maravillosa en la que se introducen los protagonistas, vistas a través del filtro que les otorga su concepción mítica del mundo y de la naturaleza.

Estas fuerzas sobrenaturales se verán encarnadas, además de en las diversas trampas y pruebas que presenta la naturaleza, en la presencia de una figura inverosímil que de por sí expresará la dimensión simbólica que presenta el ambiente: El Hombre del Desierto, figura enigmática que según las leyendas estaría relacionada con la muerte y simbolizaría las fuerzas

sobrenaturales que rigen en el desierto, cuya maldición acecha a todo aquel que se aventure en él: “EL SUAVE: ¡El Hombre del Desierto!... ¡El hombre del Desierto!... Puede ser que lo que dice usted sea cierto; pero la verdad del cateador es que usted es algo fatal. Todos creen que usted anuncia las tempestades, los atierros..., y ha de ser también verdad que el desierto se libraré de su maldición el día que usted muera” (Acevedo 355). Así, el Hombre del Desierto vendría a ser una encarnación del desierto mismo, expresión de la dimensión mítico-sobrenatural que rodea el ambiente y una más de las pruebas a las que tendrán que enfrentarse el Suave y el Chicharra. Si bien en un comienzo, el encuentro de este con los mineros se verá marcado por la desconfianza, ambos terminarán reencontrándose en el otro y reconciliándose con la vida, de modo que, pese a las dificultades que los atraviesan a esas alturas de su camino, compartirán con el Hombre las últimas gotas de agua que les quedan en un gesto de profunda solidaridad. Tras eso, el desierto hablará con voz propia a través del Hombre, en una nueva denuncia social que criticará un mundo movido por el egoísmo y la ambición y premiará a nuestros protagonistas que comparten sus últimas gotas de vida, profetizando el hallazgo del Muro de Plata pese a las trampas de la naturaleza.

Dicho encuentro no es casualidad, debido a que, como enunciamos con anterioridad, el viaje del Suave y Chicharra será también un viaje introspectivo, de descubrimiento personal y superación moral. En el desierto, los protagonistas se verán obligados a poner a prueba su fortaleza espiritual, enfrentándose tanto a las trampas del ambiente como a sí mismos y a sus propios miedos e inseguridades para poder encontrar el derrotero anhelado. De tal modo, el viaje se vuelve también un proceso de perfeccionamiento individual en el que alcanzar el Muro de Plata, más que riqueza material, conllevará una conquista alegórica de carácter ético, en cuanto supone como requisito primordial superar las limitantes internas y vicios que ambos personajes poseen. Como propone Pereira:

Más que un obstáculo insalvable, la montaña se presenta como el desafío al hombre para poder vencer las resistencias materiales, venciendo primero él en lo que tiene de egoísmo, de maldad, de inhumanidad. En estos términos, el conflicto que presenta la obra de Acevedo Hernández es una situación dramática que compromete los aspectos morales del individuo, metaforizando la conquista de la montaña como el ascenso de que el hombre es capaz en la búsqueda de su propia perfección, que es, en la última fase de la escala, la felicidad. (*Dramaturgia s/p*).

Ese desarrollo de la virtud no será una exigencia caprichosa del desierto, sino que se relacionará directamente con el proyecto ético y utópico final de la obra, ligado a los propósitos sociales del teatro de Acevedo Hernández: plantear una renovación del orden social violento y viciado que reina en el mundo popular representado. En efecto, el viaje por el desierto constituirá ante todo un viaje épico que buscará fundar un nuevo orden social, mediante el desarrollo de una virtud que servirá de base a dicho orden y permitirá que los protagonistas se transformen en paradigmas del ‘hombre verdadero’. Así, Chicharra y el Suave saldrán del desierto transformados en individuos nuevos, dotados de nuevos valores morales que servirán de base a la tarea de mejorar las condiciones de vida en las que vive el pueblo de Juan Godoy e impulsar la renovación del orden imperante. De ahí que solo tras el acto de solidaridad con el Hombre del Desierto los viajeros sean capaces de encontrar de nuevo el camino que los llevará al derrotero, siendo este un acto desinteresado que probará que ambos mineros poseen y han desarrollado una virtud ejemplar, ante un desierto que solo develará sus secretos y entregará la fortuna a quienes hayan demostrado ser dignos de merecerla. De este modo, los protagonistas se convertirán en héroes épicos que deberán enfrentarse tanto a la inclemencia de la naturaleza como a sus propios defectos, de forma que solo cuando hayan atravesado este camino de perfeccionamiento moral y demuestren ser merecedores de la fortuna que buscan, el desierto les permitirá alcanzar el Muro de Plata; los mismos personajes lo reconocen así, conscientes, como dice El Suave, de que “las fuerzas misteriosas del desierto sólo acogen a los señalados por el destino” (Acevedo 353). Su viaje físico será también un viaje alegórico y espiritual, mediante el cual llevarán a cabo el proyecto épico de fundar un nuevo orden social donde primen las nuevas virtudes que han desarrollado. La base principal será la solidaridad, misma que ha motivado inicialmente a los mineros a introducirse en el desierto —con el objetivo de mejorar las condiciones de vida del pueblo entero, enriqueciéndose a sí mismos, a Carmen y a sus compañeros— y que finalmente es premiada por este. La muerte del Hombre del Desierto simbolizará el triunfo de los héroes sobre el desierto: con él morirá también la maldición que acechaba en la naturaleza y confundía los caminos, impidiendo al general de los hombres encontrar los derroteros y regresar a sus hogares; tras esto, Chicharra y el Suave podrán volver al pueblo renacidos, transformados en hombres portadores de una virtud y solidaridad que será recompensada por las fuerzas míticas-sobrenaturales que los rodean.

Dentro de este panorama, no puede ignorarse la importancia que posee Carmen para el desarrollo del proyecto épico, quien, si bien no participa directamente del viaje, constituirá la guía ética y espiritual de este. Por un lado, Carmen es indudablemente la impulsora material e

ideológica del viaje, en cuanto bajo su premisa de que “con la riqueza se puee hacer mucho bien” (Acevedo350) los héroes emprenderán la búsqueda del derrotero con el objetivo de enriquecerla a ella y al resto; pero también, será la impulsora espiritual de este, de modo que con sus influencias marianas sobrehumanas irá guiando a los protagonistas a lo largo de su camino. Los mismos mineros lo reconocen así: “EL SUAVE: Nosotros damos el agua y damos la vida, porque no nos hace mayor falta. Somos hijos del azar y hacia el azar vamos; hay una fuerza ajena en nosotros para conducirnos” (Acevedo 356), conscientes de que son guiados por fuerzas que van más allá de ellos mismos, constituidas tanto por el canto del desierto que los llama, como por la misma Carmen. En aquel ambiente en el que las formas se vuelven inestables, la única certeza será Carmen y la influencia que esta tiene en ambos mineros, de tal modo que su recuerdo los irá guiando a lo largo del camino: a ella aludirán en su desesperación, invocarán su nombre con la esperanza de que les ayude a encontrar fortuna y a su imagen pedirán ayuda, introduciéndose en el desierto bajo el amparo de su manto mariano:

EL SUAVE: Pero creo tamién que te ha pescao el desaliento, la cobardía, y me hace daño. Me gusta que creái aunque sea en una mujer que acaso no verís más..., mientras tengái fe tendrís vía. Ahora se me ocurre que —si los brujos no lo impiden— encontraremos El Muro de Plata (...) Ta medio no sé cómo, hermano Chicharra. No es el cansancio lo que lo aplana, es el pensamiento (...) ;Búsquese, pálpese, dése cuenta de que es hombre, que le quea un corazón y que le hizo una promesa a la mujer que lo mantiene todavía vivo! (Acevedo 359).

La fe que les representa Carmen irá más allá de cualquier dimensión terrenal, debido a que, por su canonización como Virgen, esta se situará dentro del imaginario minero como un ser superior cuya invocación trascenderá el plano pasional para situarse en un orden absoluto donde su figura asume el rango de inspiradora de las grandes acciones humanas (Pereira, *Dramaturgia s/p*). De este modo, la influencia que tiene Carmen en los demás será tan poderosa que incluso contará con la capacidad de transformar a los hombres e inducirlos hacia la superación, impulsándolos hacia un camino de crecimiento personal. A partir de allí, Carmen será fundamental, no solo porque en su nombre se hará el viaje épico que terminará por renovar el medio minero viciado, sino porque será el ideal que esta representa como Virgen de los mineros el que servirá de base a esta renovación. En efecto, Chicharra y el Suave volverán a Chañarcillo convertidos en ‘hombres’, virtuosos y dueños de sí mismos, fieles a sus convicciones tal como lo es la misma Virgen que los guía. Carmen, como expresa Atienza al comienzo de la obra, es “tan hombre” porque posee una fortaleza y una determinación que la hará resaltar en el mundo que la rodea y le significará la veneración de los mineros; de igual

modo, Chicharra y el Suave saldrán del desierto convertidos en hombres, portadores de una nueva virtud que irá en concordancia con la que presenta Carmen y se basará en el mismo principio de solidaridad que ella ha demostrado en su lucha por defender a los que son víctimas del medio hostil en el que se encuentran. Así, Carmen, con su determinación y honradez, se elevará entre la violencia para mostrar una nueva posibilidad de mundo regido por la pureza que ella misma representa; pureza que no se basará ya en aspectos físicos como la virginidad, sino que alcanzará una dimensión ética marcada por la lucha por la justicia y por mantenerse íntegros pese a las adversidades del medio. En este mundo nuevo no existe ya la avaricia de personajes como Atienza o Don Patricio, sino que prima la solidaridad; los héroes han encontrado el Muro de Plata y eso permitirá la renovación de su mundo, no porque les signifique un aumento en las riquezas a ellos mismos, sino porque aquello los volverá ricos a todos y terminará con la injusticia y los abusos del antiguo orden:

EL SUAVE: (...). Amigos, somos ricos, verdaderamente ricos, y seremos ricos toos. ¡Abrir un camino en la vía nos será más fácil que seguir la huella y que resistir el viento negro! ¡Que los que hemos pecao nos enderecemos, que los buenos persistamos! ¡Desde este momento, empezaremos a abrir un nuevo camino, vamos a él con el corazón franco, con la palabra buena y el abrazo pronto, y tendremos derecho a la riqueza y hasta a la felicidad! (Acevedo 377).

Con el regreso de los protagonistas se abre la posibilidad de cambio y el final de la obra se llena de un potencial utópico que contrasta con los comienzos de esta: la violencia que veíamos en “La Pulgada de Sangre” (nombre que de por sí alude a una realidad violenta) parece haber desaparecido tras la huida de quienes atacaron a Carmen, e incluso los mismos perpetuadores de esa violencia, como Cerro Alto, han mejorado mediante el ejercicio de la virtud; lo único que queda es un grupo que se ha unido bajo el manto mariano y cuyos ideales se han renovado mediante la odisea del desierto, ante quienes se abre la posibilidad de un nuevo futuro en el que la felicidad es alcanzable mediante la solidaridad y la unidad popular. Esta dimensión utópica está enmarcada en los propósitos sociales del teatro de Acevedo, en el cual se dirigirá hacia las clases oprimidas, cuestionando sus vicios para impulsarlas hacia la superación moral (Monsanto 54); de ahí que el desarrollo de la virtud, encarnada en la imagen mariana y posteriormente expandida a los demás personajes, sea tan importante dentro del acontecer dramático, en cuanto se orientará, precisamente, hacia la causa de la reivindicación popular: solo a través del ejercicio moral será posible la superación del contexto de violencia en el que están envueltos los personajes, de modo que la práctica de las virtudes permitirá proyectar la situación de las clases populares hacia un estadio mejor y potencialmente perfeccionable

(Pereira, *Dramaturgia s/p*). Junto con ello, el triunfo del viaje traerá consigo la consolidación del carácter mítico del mundo en *Chañarcillo*, en el cual los protagonistas contarán con un tratamiento épico que les permitirá elevarse sobre la realidad material para posicionarse, dentro de la dimensión simbólica que envuelve a la obra, como emblemas mismos del nuevo orden, de tal modo que el Suave y Chicharra, si bien distintos entre sí, conformarán en conjunto un arquetipo del minero chileno y un paradigma del ‘hombre’ ideal, junto con el cual Carmen se presentará como una paráfrasis alegórica de la Virgen de los mineros, defensora y patrona de estos como lo es la misma Virgen del Carmen (Pereira, *El Drama* 77).

De este modo, siguiendo a Pereira, podemos sostener que la figura de Carmen, a través de su construcción simbólica como Virgen, condensará el carácter mítico que presenta el mundo en *Chañarcillo*, enmarcándose dentro de concepciones limítrofes con la religiosidad al proyectar sobre el resto influencias sobrehumanas, únicamente explicables en el marco de lo sobrenatural, las cuales impulsarán las grandes acciones de los hombres y los orientará hacia la renovación social (*Aproximación* 223). La reformulación que de la imagen mariana se hace a través de Carmen será refundacional, en cuanto a partir de ella se llevará a cabo tanto la denuncia del orden social hostil como el proyecto épico que buscará renovarlo; Carmen simbolizará la esperanza de que aquel mundo sea transformado y será la encarnación principal de las fuerzas renovadoras que buscan hacerlo, promoviendo a través del ejemplo una mejoría moral en quienes la rodean y convirtiéndose en la guía ética y espiritual del proyecto épico que terminará por plantear un futuro utópico para los habitantes del pueblo de Juan Godoy. El viaje por el desierto será, en una última instancia, un viaje por encontrarse con los valores morales que ostenta Carmen, de forma que el hallazgo de la plata más que riqueza material significará también alcanzar la virtud mariana necesaria para renovar el mundo. Tal relación no será casualidad debido a que simbólicamente existirá una conexión clara entre los valores marianos de Carmen y el mineral de la plata alrededor del que gira la acción de la obra, debido a que, como propone J. A. Pérez-Rioja en su diccionario de símbolos, la plata representa en sí un emblema de pureza y castidad producto de su blancura y resistencia (298); de tal modo, la pureza mariana se relacionará con los valores simbólicos que presenta el mineral, de forma que el descubrimiento del derrotero no será únicamente un hallazgo de riqueza material, sino también la obtención de cierta riqueza espiritual representada por la virtud, pureza y autenticidad que representa Carmen como Virgen de los mineros.

## 5. EL ABANDERADO

*El Abanderado* (1962), ganadora del Decimosexto Concurso Anual del Teatro de la Universidad de Chile (ex Teatro Experimental) en 1961 y estrenada como resultado de ello por el ITUCH al año siguiente, es una de las obras más notables de Luis Alberto Heiremans, a tal punto que, incluso, se ha consolidado como uno de los clásicos del teatro nacional, siendo de las obras chilenas más editadas y estudiadas por la crítica. La obra nos cuenta la historia de un reconocido criminal apodado el Abanderado debido al pañuelo blanco que usa en la cabeza y que le otorga el aspecto de una bandera ondeando al viento, en el camino que este realiza una vez ha sido apresado por la policía hacia el tren que lo llevará a la ciudad donde será enjuiciado y, probablemente, fusilado. Ya antes de su primera aparición formal, el nombre del Abanderado resonará en boca de los demás personajes como una figura casi legendaria, un bandido famoso que atemoriza a los pueblos cercanos y cuya captura parece ser un hecho de gran importancia. La escena inicial nos muestra a un grupo de personajes, habitantes de algún pueblo rural del sur de Chile, adornando la cruz que llevarán en procesión a la Fiesta de la Cruz de Mayo, festividad religiosa popular común en ciertas regiones del país que representa el camino de Cristo hacia la cruz. Los cantos y bailes se ven interrumpidos por la llegada de la policía a manos del cabo Gonzales, quien se apresurará a contar la noticia como si fuera el mayor acontecimiento ocurrido hasta entonces. Ante la presencia de los uniformados el pueblo se tensará, temerosos de expresar lo que realmente piensan; la única que hará muestra de un acto comunicativo sincero será Cornelia, muchacha que se acercará a Torrealba, el nuevo policía recién llegado, para ayudarlo a ablandar sus zapatos. En línea con ese acto de ayuda desinteresada Cornelia expresará una opinión sobre el Abanderado que contrastará profundamente con aquella que hace unos instantes se ha mostrado del bandido:

TORREALBA: ¡Quién sabe! Mi cabo dice que es peligroso.

CORNELIA: (*Con cierta vehemencia*). No. No lo creo. Por lo menos no lo parece

TORREALBA: ¿Usted lo conoce?

CORNELIA: Lo he visto... de lejos. Como todos. Siempre lo veía cuando era más chica, flameando como una bandera al viento cuando galopaba por la loma. Por eso le dicen Abanderado.

(...) Porque parecía bandera. Algo rojo como sangre usaba y un pañuelo blanco amarrado en la cabeza. De lejos, todo eso ondeaba, como en los días de fiesta, como dicen que se ven los barcos cuando entran al puerto.

(...) Y así es como siempre se le veía. En las tardes, cuando iba a pasar el tren de las siete... desde lejos oía el pito y me asomaba entonces. “¿Qué estás mirando, Cornelia?”, me decía mi mamá. “Nada, nada”; pero el corazón se me helaba cuando lo veía atravesar el cerro... (Heiremans 104).

Con la siguiente escena, una vez haya aparecido en el escenario el Abanderado como tal, se dará inicio al viaje que este experimentará hacia el cuartel de La Calavera desde donde será enviado a la ciudad, por medio del cual se enfrentará a diversas situaciones y personajes que terminarán por influir fuertemente en él. Además de este, está presente en la obra un segundo viaje paralelo que realizará, también hacia La Calavera, el cuerpo de baile que participará de la Cruz de Mayo, quienes se encontrarán con los policías y decidirán continuar juntos en el camino al compartir un mismo destino. La coincidencia entre ambos viajes unirá intrínsecamente la figura del bandido con los significados de la festividad religiosa, estableciendo el *via crucis* de Cristo como un referente clave que abrirá la obra hacia una dimensión altamente simbólica. Mediante el mecanismo del correlato —presencia de dos relatos simultáneos que entrecruzan y potencian sus significados— y a través del *via crucis* que supone la fiesta de la Cruz de Mayo, Heiremans establecerá un paralelismo entre la figura del bandido y la de Cristo en su pasión, de tal modo que el primero se construirá a modo de una alegoría del segundo (Vera 44). Así, el camino que realizará el Abanderado será similar al que debió enfrentar Cristo hacia la cruz, un viaje hacia la muerte atravesado de una serie de encuentros que influirán en él a un nivel espiritual, permitiéndole transformarse y redimirse. De este modo, el *via crucis* propio del Abanderado se relatará combinándolo con los sucesos de la fiesta de la Cruz de Mayo, conformando un doble de Cristo que distará del tradicional y ahondará por sobre todo en su condición humana y pecadora, más que en su contraparte divina. Como dice Grinor Rojo:

El propio Abanderado no es un símbolo de bondad ni mucho menos. Tampoco es alguien que muere para redimir a sus prójimos. Es un saltador de caminos, que ha vivido como tal, que reconoce que cuanto consta en su prontuario es cierto y que “... hay más todavía ...” Su peripecia no es por lo tanto la del Cristo Dios, confiado y a punto de reunirse con su Padre, sino la del otro Cristo, la del Cristo hombre, culpable, temeroso y a las puertas de su desaparición. (26).

Con miras a este correlato bíblico, y con base en la tendencia del autor de llenar con sentidos simbólicos a sus personajes y relatos, tanto el Abanderado como los demás personajes con los que este se relaciona adquirirán un sentido que trascenderá su realidad objetiva para situarse en una relación intertextual con la historia bíblica. De tal forma, al corresponderse el bandido

con la figura de Cristo, su viaje se volverá un camino de revelación y conversión espiritual que lo guiará hacia la redención (Thomas *Luis Alberto* 92). Los demás personajes, por su parte, adquirirán significados en función de las relaciones que establezcan con el mismo Abanderado, conformando dobles de figuras bíblicas como Judas, en el Tordo, y la Virgen María, en La Pepa de Oro —personaje fundamental para los propósitos de este trabajo—<sup>13</sup>. Así, la obra se verá atravesada a partir del referente cristiano por una dimensión simbólica que permitirá a sus protagonistas ir más allá de su realidad objetiva, adquiriendo formas alegóricas que los dotarán de un sentido trascendental, el cual, a su vez, otorgará también trascendencia a la acción (ídem). Esta intertextualidad cristiana, además, se verá potenciada mediante su unión con un profundo folklorismo que envuelve a la obra de Heiremans a partir de la incorporación de la fiesta popular, de tal modo que a partir de los cantos y versos de esta (y, también, del general de la música popular presente en la obra) se irá tanto resaltando las tensiones emocionales de ciertas escenas como enfatizando el carácter alegórico de los personajes y las relaciones que estos establecen a partir del simbolismo bíblico. De tal forma, por ejemplo, cuando se hable de la traición del Tordo al Abanderado, el alférez cantará los siguientes versos, equiparando la situación a la traición de Judas hacia Cristo y evidenciando la presencia del correlato bíblico: “El Iscariote altanero / sin tenerle compasión / propuso en su corazón / entregar al verdadero.” (Heiremans 101).

A partir de allí, como producto del camino de revelación al que se enfrenta, el viaje del Abanderado se volverá también un viaje interior, por medio del cual experimentará un proceso de toma de conciencia en el que se enfrentará a su pasado, reconstruyéndolo y reencontrándose con él en un intento de otorgarle sentido a su vida (Thomas *La poética* 62). De esta forma, la acción dramática se configurará en torno al motivo de la peregrinación, que organizará el relato relacionando los tres niveles del viaje presentes en la obra y abriendo la representación hacia una dimensión simbólica con base en el correlato de la muerte de Cristo. Dicha peregrinación se expresará en un proceso de búsqueda interior que experimentará de forma inconsciente el bandido, como resultado de la proximidad de la muerte que lo fuerza cuestionarse el sentido de su existencia y a buscar en ella algo que vaya más allá de sus crímenes: un valor superior, algo “limpio” como él mismo expresa al hablar con su madre, consciente en cierto grado de la

---

<sup>13</sup> Además de estos, aunque de menor importancia para el presente análisis, hallaremos a los dobles de Poncio Pilatos, Herodes y Califás, encarnados en las figuras policiales deshumanizadas del Teniente Bruna y el Teniente Donoso.

necesidad que ha surgido en él de hallar algo trascendente en su pasado que le permita contrarrestar la gravedad de sus crímenes: “ABANDERADO: Esta mañana me dio miedo, traté de buscar algo mientras el futre hablaba. Algo distinto en qué pensar. Algo que no me recordara lo que él estaba diciéndome. Algo que yo hubiera hecho y que no estuviera escrito en ese papel. Algo que yo no más supiera. Algo limpio... Pero no había nada...” (Heiremans 122).

A partir del motivo de la peregrinación el relato se ordena mediante una serie de encuentros en los que el Abanderado se irá relacionando con los demás personajes, conformando diálogos en cuya secuencia se va produciendo y demostrando el proceso de transformación interior del bandido. Estos personajes, en grandes rasgos, podrán agruparse en dos grupos claramente diferenciados, con base en la teoría existencialista cristiana de Gabriel Marcel, filósofo con cuyas posturas Heiremans será especialmente cercano y que servirá de fundamento para el desarrollo de las tres obras que componen la trilogía: por un lado, aquellos cuyo actuar se enmarcará en el concepto del «tener» — como el Tordo y la Pepa de Oro—, mediante una realidad cosificada que resultará en existencias centradas en la posesión y la materialidad; y, por otro, quienes fundamentarán su vida en la modalidad del «ser» —como Cornelia y Cornelio, en quienes el alcance de nombres será del todo significativo—, el cual les permitirá una vinculación libre y creativa con el entorno y la experimentación de una existencia auténtica, no contaminada por los vicios del ambiente (Thomas *La poética* 16). De tal modo, el bandido se enfrentará a una sucesión de encuentros y conversaciones cuyos participantes demostrarán tanto distintos grados de autenticidad como de disponibilidad para aceptar su presencia y dialogar con él —según sea su inclinación hacia el *ser* o hacia el *tener*—, en quienes este podrá manifestarse y descubrirse a sí mismo (Thomas *La poética* 62). En estas sucesiones se irá realizando el proceso de acción interior vivido por el protagonista, de tal modo que, pese a que muchas veces los diálogos constituyen narraciones que se repiten a lo largo de la obra en boca de distintos personajes, el modo en que el bandido recibe y responde a estas irá cambiando a través del tiempo como expresión de dicha transformación interna. Al respecto, uno de los ejemplos más notables es la lectura del prontuario que se le hace en tres ocasiones distintas al Abanderado; en la primera de ellas, este reaccionará con brusquedad, escupiéndole a la cara al Teniente Bruna para luego, durante la segunda lectura que Gonzáles hace en tono burlesco para el cuerpo de baile, confesar a Torrealba la razón de dicho actuar:

ABANDERADO: ¿Sabe por qué lo hice?

TORREALBA: ¿Qué?

ABANDERADO: Por qué lo escupí. (*Hace el gesto de escupir*). Porque me dio vergüenza.

TORREALBA: ¿Vergüenza?

ABANDERADO: Sí, cuando empezó a leer esa lista, no sé, parecía que me estuviera sacando las pilchas, el cuero, el pellejo, todo. Me sentí como un hueso al sol.

TORREALBA: ¿Cuándo se la leyó mi teniente?

ABANDERADO: Tenía algo en la voz ese futre, una especie de risa.

TORREALBA: ¿Qué no era cierto lo que decía?

ABANDERADO: Cierto. Todo cierto. Y hay más todavía. (...) Pero cuando él lo leyó..., no sé. (*Hace un gesto como si quisiera desprenderse de algo sucio*). Las cosas que iba leyendo, las vi todas juntas, de golpe. Y me pesaban encima. Si no hubiera tenido las manos amarradas, le rompo la cara. (Heiremans 111).

Este es, en suma, el primer atisbo del viaje interior del bandido: un primer enfrentamiento a sus culpas que lo llevará a recordar su pasado y que derivará en una necesidad de encontrar algo limpio y trascendente dentro de sí. En cambio, hacia finales de la obra, cuando una nueva lectura del prontuario ocurra a manos del Teniente Donoso el Abanderado no reaccionará en absoluto, permaneciendo perdido en sus recuerdos; luego, cuando el pueblo lo ataque y le recrimine sus crímenes este confesará nuevamente a Torrealba lo que aquello le ha hecho sentir, expresando un profundo cambio en la relación que mantiene con su propio pasado y con sus culpas:

ABANDERADO: (...) Hace un rato, cuando me gritaron todo eso..., todo lo que me gritaron..., no sé, me sentí como si me estuvieran sacando las pilchas..., igual que allá en Coligüe cuando me leyeron las cuestiones del papel...

(...) Pero ahora no me daba vergüenza, no... Ahora me sentía más liviano. Parecía que al gritarme esas cosas, me las iban sacando de adentro. Me iban dejando vacío. No, vacío, no... No sé cómo. (Heiremans 138).

Con esta confesión se marcará el fin de su peregrinación, tras haberse reencontrado con su pasado y aceptado sus faltas, liberándose de sus pecados. Para ello, será fundamental el recuerdo que momentos antes le llega a la cabeza cuando Donoso lee su prontuario, motivado por el sonido de unas campanadas que evocarán una escena del pasado. Mediante un *flashback* inédito hasta entonces en el teatro chileno la obra nos mostrará el encuentro entre Cornelia y el Abanderado en el momento en que este lo recuerda, interrumpiendo la acción que transcurría en el retén de La Calavera y presentándose como una revelación. Tal ruptura, cabe destacar, solo será posible mediante un mecanismo de construcción temporal en el que el tiempo y el orden del relato se subordinará al proceso interior que experimenta el bandido, de tal modo que

este acontecimiento del pasado aparecerá solo cuando su transformación espiritual lo evoque, rompiendo con la organicidad que antiguamente tenía el drama absoluto. En este encuentro, Cornelia le expresará al Abanderado un amor sincero e ingenuo, libre de cualquier temor hacia el bandido, a quien ve no como el criminal legendario que aterra al resto del pueblo, sino como un valor, un símbolo de libertad y esperanza que le ayuda a sobrellevar las dificultades y la mediocridad de su vida:

CORNELIA: Es la hora en que me asomo para mirarlo, me paso todo el día trabajando en una pieza oscura... Pero no importa, porque a esa hora yo sé que usted pasa.

(...)

CORNELIA: (...) A veces, cuando lo veo a usted pasar por la loma pienso en el mar. Ese pañuelo que usa en la cabeza... es como dicen que son las velas, cuando sopla el viento. No sé, me parece que todo puede ser así cuando lo veo pasar...

ABANDERADO: ¿Cómo?

CORNELIA: Como con viento. ¿Sabe una cosa? Un día me gustaría dejar todo lo que uno tiene que hacer, la pieza y el lavado y la comida, y me gustaría galopar así, contra el aire, con un pañuelo blanco en la cabeza. (*Se produce un silencio. Durante un segundo él la mira. La luz ha ido decreciendo*). (Heiremans 133).

Por primera vez el bandido se encuentra con alguien que se aproxima a él auténticamente y que, al unir su figura a un valor superior, lo llama a trascender la esfera del *tener* para alcanzar la del *ser*, estableciendo con él una comunicación sincera que será capaz de frenar su violencia, mostrándole aspectos esenciales de la realidad e induciéndolo hacia una transformación interior (Thomas La poética 75). Será, en efecto, este encuentro el que iniciará inconscientemente en el bandido el proceso de su conversión espiritual y la búsqueda de un valor trascendente que le permita solucionar la soledad de su existencia marginal, motivo por el cual, por ejemplo, regresará inicialmente al prostíbulo de la Pepa de Oro en un intento de comunión con la madre, lugar donde será capturado por la policía. Sin embargo, no será hasta finales de la obra, cuando las campanadas de la iglesia le evoquen el recuerdo de este acontecimiento, que dicha peregrinación culminará como tal, cuando este acepte su pasado y comprenda el significado del valor que ha encontrado en Cordelia: el amor. Será el conocimiento de este amor lo que satisfecerá la búsqueda del Abanderado de algo limpio en él, al descubrir que hubo en su vida más que lo puramente criminal, un valor capaz de reencontrarlo con el otro y otorgarle esperanza a la joven; descubre que ha conocido el amor y aquello le permitirá redimirse de sus faltas ante la cercanía de la muerte, de tal modo que “desde que recuerda este suceso, siente

que su espíritu se llena de paz y percibe en la realidad un sentido nuevo que lo reconcilia con el mundo y hace de él un hombre radicalmente distinto del que fue” (Thomas *La poética* 27). El ambiente mágico que envuelve a la escena potenciará el carácter espiritual y trascendental de la revelación a la que se enfrenta el Abanderado, introduciendo al espectador en una dimensión simbólica a partir de elementos como una luz que decrece de intensidad para resaltar el carácter de recuerdo al son del eco de las campanas y el uso de un lenguaje poético marcado por la repetición de elementos simbólicos como el mar —que para Cornelia representa la libertad que expresa el bandido— y el color blanco —símil de la pureza de la joven y de su amor—. Enmarcada en tal atmósfera, el recuerdo no solo conllevará la comprensión del amor de la joven por parte del bandido, sino también expresará la situación existencial de este, quien por primera vez experimenta la revelación de un valor superior en el mundo que le permitirá redimirse, concretando su búsqueda espiritual y permitiéndole liberarse de sus culpas.

### **5.1. La Pepa de Oro: reencuentro con el hijo**

En el marco del correlato bíblico que envuelve la obra, puede entenderse a la Pepa de Oro como un doble de la imagen de la Virgen María, madre del Abanderado y, por tanto, de Cristo. Ahora bien, es indudable que esta nueva figura mariana distará en gran medida de la tradicional, no solo porque recaiga en una prostituta consolidada, sino también porque en la relación con su hijo demostrará un claro rechazo la dimensión maternal que caracteriza a la Virgen, de gran importancia en Latinoamérica. Ya desde antes de que ambos personajes aparezcan en escena la obra aludirá a la existencia de una relación complicada entre madre e hijo, de tal modo que en la conversación inicial que mantiene el cabo Gonzáles con el cuerpo de baile de la Cruz de Mayo, además de enterarnos de los lazos de parentescos entre ellos, se nos informará que Pepa es la dueña de un prostíbulo reconocido en la zona, del que el Abanderado huyó cuando que era solo un niño para dedicarse a la vida delictual; ese hecho marcará un quiebre definitivo entre ambos, de modo que tras la huida no se volverán a ver y Pepa decidirá olvidarse de su existencia: “GONZÁLES: Bueno, le vinieron a decir a mi teniente Bruna que estaba donde la Pepa de Oro. A nosotros nos pareció raro. Hace la punta de años que no se ven. Arrancó cuando era cabro. Y la Pepa ni siquiera desea oír hablar de él. Dicen que lo borró de su memoria.” (Heiremans 101). En miras a tal relación, llama la atención que sea en el prostíbulo de la Pepa de Oro que la policía capturará al bandido, lugar al que el Abanderado ha acudido tras veinte

años de ausencia en un primer intento frustrado de visitar a la madre por razones que inicialmente aparentan ser inexplicables, incluso para el mismo bandido: “No sé por qué vine. Me entraron ganas de repente” (Heiremans 116). Ahora bien, tal visita cobrará sentido a finales de la obra como expresión del proceso de búsqueda espiritual que ha iniciado el protagonista tras su encuentro con Cornelia, el cual lo obligará a enfrentarse a su pasado y a encarar la relación dolorosa que mantiene con su madre.

La primera (y única) aparición de la Pepa será a fines de la Parte Primera en su prostíbulo, a donde irán a parar tanto el cuerpo de baile de la Cruz de Mayo como los policías que escoltan al bandido. En una primera instancia la veremos sentada al centro de la casa, consolando a un hombre borracho —a quien posteriormente identificaremos como el Tordo, amigo del Abanderado que, a modo de Judas, lo traiciona y entrega a la policía a cambio de dinero— que descansa con la cabeza en sus faldas, en una escena que podría resultar sumamente maternal si no fuera por el contraste que establece con el resto del movimiento cotidiano del burdel y por el notorio desinterés que presenta la Pepa hacia aquel hombre. Si bien la mujer parece consolar al Tordo ante la traición a su amigo, lo que realmente hace es hablarse a sí misma en una especie de monólogo donde se lamentará por la pérdida del objeto máspreciado para ella: una ponchera de cristal que había comprado años atrás y con la que había iniciado su negocio del prostíbulo. Así, todo su diálogo irá orientado a señalar lo que para ella significaba la ponchera y el dolor de su pérdida:

PEPA DE ORO: Esa ponchera... era lo primero que había comprado, hace ya muchos años. Antes que los espejos y las camas para las niñas. La vi un día que fui a la ciudad, de cristal tras el cristal, y no sé... se me antojó que esa ponchera era mi barco. Cosas..., el barco donde tenía que hacer navegar mi negocio (...)

(...)

Verde, sí; sentí una rabia verde cuando llegué y me dijeron, para engañarme, para que no sufriera tanto, que la habían trizado... ¡Trizado! Rota estaba (...) Te juro que algo se me rompió adentro. Como a ti ahora. Me habían roto mi barco, le habían quemado las velas... Como a ti ahora que lloras por lo que hiciste... (Heiremans 113).

La Pepa de Oro depositará todas sus esperanzas en aquel objeto material, que le simbolizará la estabilidad económica y laboral que buscaba para sobreponerse a ese mundo que, por lo demás, está lleno de limitaciones. Por eso, como ella misma expresa, querrá a su ponchera más de lo que el Tordo podría haber querido a su amigo debido a que esta será más importante para ella que cualquier tipo de relación personal; a la luz de esa confesión y como consecuencia del símil

que la Pepa establece entre la situación de ambos, la destrucción de la ponchera significará también para ella una especie de traición que ha cometido, en la que de igual forma rechazará lo personal para inclinarse por lo material y el dinero (Thomas *La poética* 67). El carácter de dicha traición, cabe destacar, solo será comprensible una vez que la Pepa se reencuentre con el Abanderado y salga a la luz el pasado de ambos.

Ante la llegada de nuevos clientes, encabezados por el cabo Gonzáles, la Pepa cambiará radicalmente de actitud, dejando cualquier rastro de humanidad que había mostrado mientras consolaba al Tordo y a sí misma para alzarse como la regenta del prostíbulo que es; la transformación tendrá un tanto de teatral: como una mujer que se caracteriza para cumplir un rol, Pepa se peinará en un espejo mientras a su alrededor las prostitutas corren para cumplir sus órdenes. Como es de esperar, el Abanderado se quedará afuera, custodiado por Torrealba, a quien relatará su infancia en aquella casa y el lado oculto del burdel: a diferencia de la alegría y fiesta que la remolienda supone y de los esfuerzos de la Pepa de Oro por generar un ambiente de ese tipo (razón por la que, por ejemplo, manda a esconder al borracho para que no lo vean los nuevos clientes), el prostíbulo se mostrará al Abanderado como realmente es, un ambiente degradado y vicioso que le supuso el abandono materno y su encierro en el entretecho durante las noches, para que no interfiriera en los momentos en el que el lugar contaba con más actividad.

Posteriormente, en su intento de ganar clientes y dinero emparejando a todos los visitantes con prostitutas, la misma Pepa se ofrecerá a cuidar al preso relevando a Torrealba de sus labores para que este pueda ir a divertirse adentro, quedándose a solas con su hijo e iniciando una de las escenas de mayor relevancia en el proceso de transformación interior del bandido. Al comienzo el encuentro entre ambos será tenso y se verá marcado por una gran distancia física que expresará también la separación espiritual y personal que existe entre ambos, la cual irá acortándose en la medida que la conversación entre ellos se incline hacia el reencuentro entre madre e hijo. Si bien Pepa ignora inicialmente la identidad del bandido, poco a poco irá dándose cuenta de quién es y eso reducirá la distancia entre ambos; sin embargo, el reencuentro como tal nunca se producirá debido a que habrá cierta parte de ella que se negará a reconocerlo directamente como su hijo y, por tanto, impedirá la comunión entre ambos:

PEPA DE ORO: (...) (Él ha dejado de beber y la mira. Las palabras de ella disminuyen en potencia y vitalidad. Por un instante lo mira intensamente (...)) Pero luego, rechazando el pensamiento, vuelve a acercarle la botella a los labios. Él bebe con glotonería, como

escudándose en el gesto) ¡Tú parece que aprendiste desde niño! (Y comienza a reír. Él la imita, como si tratara de acercarse a ella. Pareciera que a través de la risa van a encontrarse, pero súbitamente ella se aleja.) (Heiremans 120).

Sin embargo, pese a que se rehúsa a aceptar que está frente a su hijo, el gesto hacia él ha cambiado y la distancia —física y espiritual— que los separaba ha disminuido, de tal forma que la Pepa ahora dará de beber al bandido con una dulzura que le es inusual y le permitirá permanecer sentado junto a ella, estableciendo con él una conversación que se irá haciendo cada vez más personal.

Dentro de la búsqueda de trascendencia que experimenta el bandido, este intentará encontrar una respuesta en el reencuentro con la madre, motivo por el cual acudió inicialmente al prostíbulo el día que fue capturado y por el que ahora permanece junto a ella durante toda la escena (incluso luego de que esta le suelte las ataduras y le permita escapar) tratando de establecer con ella una conversación sincera. Sin embargo, Pepa es incapaz de otorgarle tal respuesta; su vida se ve movida por lo material — la perspectiva del *tener*, como diría Marcel —, en un ansia de acumulación de bienes y riquezas que la motivará a construir el prostíbulo como un modo de surgir en el mundo. Dicha posición del *tener*, material y materialista, se verá simbolizada en la importancia que posee la ponchera para la mujer, ancla espiritual de su vida y de su negocio, en la cual deposita todas sus esperanzas. Como las velas de los buques que ve Cornelia en el pañuelo del Abanderado, Pepa verá en su ponchera el barco que la hará surgir económicamente y que le entregará la libertad; de allí que la ruptura de esta cause tal angustia en la mujer, quien verá en la destrucción del objeto una prueba de la precariedad del mundo y de la fragilidad de las cosas, sin ella no habrá ya ninguna certeza, todo se quebrará:

PEPA DE ORO: (...) Dicen que cuando uno se va a morir se pone a contar cosas.

ABANDERADO: Así dicen. Uno se pone a pensar hacia atrás. A buscar.

PEPA DE ORO: ¿A buscar qué?

ABANDERADO: Algo para llevarse. Nadie se quiere ir solo. Algo bueno

PEPA DE ORO: ¡Bueno! ¿Y qué va quedando de bueno? Todo se triza, todo se rompe, todo se pierde. Uno siente cuando la muerte se acerca. Hay como un ruido en el aire. (Heiremans 121).

Ante tal panorama, la muerte conllevará para el Abanderado un miedo profundo, como resultado de saberse incapaz de encontrar en su vida (y en la vida en general) algo puro, un valor superior capaz de redimirlo. Aquel miedo lo hará refugiarse en las faldas de su madre, en una posición que recordará a la escena inicial con la que se nos presentó a la Pepa de Oro

generando nuevamente un contraste entre su dimensión maternal y su lado de prostituta. Pepa será incapaz de recibir y abrazar al bandido en el abrigo materno, pero simultáneamente algo en ella le impedirá alejarlo; se mantendrán en esa posición, juntos y distantes al mismo tiempo:

ABANDERADO: Esta mañana, cuando me leyeron todas las cosas que había hecho, empecé a escucharlo..., ese ruido, el pitazo..., y supe que me iban a matar. (*De pronto*). Tengo miedo. (*Súbitamente se refugia en la falda de la mujer. El primer impulso de la Pepa de Oro es abrazarlo. Pero se retiene. Piensa luego en alejarlo; pero también deshace su gesto y, sin tocarlo, le habla*) (Heiremans 122).

El miedo que le produce la muerte será el mismo que el que le producirá, cuando era niño, el abandono materno, inaugurado con la compra de la ponchera. Cuando la Pepa de Oro suelte la mano del hijo para comprar la ponchera e iniciar su prostíbulo, realizará un acto que marcará simbólicamente el abandono del hijo —a quien desde ese momento comenzará a encerrar en el entretecho— y, por tanto, el rechazo de la maternidad para dedicarse completamente a la prostitución. De tal modo, ese punto marcará la definitiva inclinación de la mujer hacia la dimensión del *tener*, negando en ella todo lo que es humano y maternal para lograr constituir un negocio que le permita sobrevivir y que ya de por sí se presenta como una ocupación incompatible con el papel de madre. Para el Abanderado, por su parte, aquel momento le significará escuchar por primera vez el pitazo que marcará la cercanía con la muerte, dando inicio al camino que lo llevará hasta el fin que ahora enfrenta debido a su vida criminal. Bajo tal perspectiva, el bandido se nos presentará como resultado del mundo que lo rodea, inducido a una vida delictual debido al abandono y marginación que sufrirá con la compra de la ponchera y que será lo único que conocerá desde entonces, víctima de un orden social regido por el predominio de la materialidad y el dinero que le causará el abandono materno desde su temprana infancia; cuando la madre suelta la mano del hijo se marcará la condena del bandido, inaugurada mediante aquel ruido simbólico que desde entonces lo acompañará hasta el fin de sus días:

ABANDERADO: Cuando leyó las cosas que estaban escritas en ese papel me dio miedo. Miedo como ese día cuando era niño y usted me soltó la mano para mostrar la ponchera...

PEPA DE ORO: ¿De qué estás hablando?

ABANDERADO: De esa tarde en esa calle, cuando usted la descubrió en la vitrina...

PEPA DE ORO: No entiendo nada.

ABANDERADO: Y de repente me soltó la mano... Y me dejó solo. Sí, Y yo sentí un ruido, un ruido como el de esa bala que me anda buscando.

PEPA DE ORO: No entiendo nada. No quiero saber más.

ABANDERADO: Y volvimos. Usted con la ponchera entre los brazos y yo atrás, solo... Me dijo que subiera al entretecho, que esa noche iban a celebrar, que no bajara, que no bajara nunca más... (Heiremans 123).

Mientras que para la mujer la ponchera constituye un valor superior que alivia la angustia e ilumina la existencia, el Abanderado descubrirá el objeto como lo que realmente es: un símbolo de degradación, el cual en el correlato cristiano tomala forma de un cáliz invertido, promotor de una comunión ausente de espiritualidad, intrascendente y centrada en lo material (Thomas *La poética* 70). Bajo tal panorama, se entenderá la traición que la compra de la ponchera suponía inconscientemente para Pepa a partir de su conversación con el Tordo: con esta, dará inicio al abandono del hijo convencida de la superioridad del objeto material, traicionando sus labores con el niño y rechazando su dimensión maternal para dirigirse a una vida fundada en la materialidad y la mercantilización de las relaciones.

El encuentro con el hijo expresará aquel acto inicial, una lucha interna en la que la dimensión materna se debatirá con la de prostituta contra la voluntad de la misma mujer, quien se esforzará por reprimir sus impulsos de reunirse con el hijo. Finalmente, las ansias materiales volverán a ganar y la Pepa rechazará por última vez al hijo, negando el pasado y, con ello, alejándose definitivamente de su lado materno. Aceptar al hijo, reconocer directamente al bandido como tal y permitir el reencuentro espiritual entre ambos supondría aceptar las culpas que la misma Pepa posee por su pasado y reconocer las faltas que ha cometido con el abandono del hijo; aquello es algo que ella no está dispuesta a hacer, incapaz de someterse a un proceso espiritual como el que en ese momento está experimentando el Abanderado, de tal modo que cuando este le cuente cómo fue el acto de la ponchera bajo su perspectiva, esta solo reaccionará negándolo todo y rechazando al hijo de forma definitiva:

PEPA DE ORO: (*Interrumpiendo con un grito*). ¿Por qué me cuentas cosas que parece que me fuera a acordar? No quiero volver para atrás... No quiero acordarme nunca más... ¡No quiero! (*Hay un instante de silencio durante el cual ambos se miran, y luego viene de adentro la melodía y ella algo triza en el aire. Pepa de Oro vuelve a beber. Y su gesto cambia, su voz también, es nuevamente la prostituta*). ¡Tú estás de paso aquí, como todos! Háblame como ellos, dime nada más que lo que ellos me dicen. (Heiremans 123).

Con un último gesto, quizás el más maternal que ha hecho nunca, la Pepa se despedirá para siempre de su lado materno, entonando una canción como la de una madre que arrulla a un niño

mientras su cuerpo permanece inmóvil y rendido, incapaz de realizar una muestra de afecto hacia el hijo y denostando por última vez la lucha constante que mantiene por reprimir el amor de madre: “EL ABANDERADO: (...) (*Inclina su cabeza sobre la falda de la mujer. La mano e la Pepa de Oro, instintivamente, sube hacia los cabellos, pero se retiene. Deja caer los brazos a lo largo del cuerpo y, después de algunos segundos, comienza a cantar. Su voz, fría en un comienzo, poco a poco va tomando las entonaciones de alguien que arrulla a un niño*)” (Heiremans 123). Tras ello no quedará ya ninguna posibilidad de comunión, la Pepa de Oro ha vuelto a escoger la prostitución, rechazando en ella todo lo que tiene de materno; como consecuencia no habrá más alternativas que continuar con el papel que se había propuesto: pese al dolor que le causa, la mujer exigirá a gritos que se lleven al hijo y una vez que este se haya ido recobrará la compostura como si nada hubiese pasado, triunfando en ella —y esta vez para siempre— la prostituta: “PEPA DE ORO: (*Con una angustia casi insoportable*). Llévenselo... Llévenselo... Llévenselo de una vez... ¡Llévenselo! (*Los hombres salen. Ella permanece solo con las prostitutas. Se domina, y ahora les grita con una voz entera*). Y ustedes para dentro... ¡Para dentro, les digo!” (Heiremans 124).

En esta escena, ambos funcionarán como espejos del otro, en el que reflejarán sus propias faltas y buscarán comprenderse a sí mismos; de tal modo, el Abanderado comprenderá mejor su conflicto a través de la desesperación que le expresa la madre por la pérdida de la ponchera y la Pepa se enfrentará en la visión de su hijo al recuerdo de sus propias culpas y de las faltas que ha cometido en su rol materno y que se niega a aceptar (Thomas La poética 69). La imposibilidad de aceptar dichas culpas llevará a la mujer a un constante juego entre el reconocimiento del hijo y el rechazo de este, en el que Pepa consolará al bandido, pero al mismo tiempo realizará un esfuerzo sobrehumano por reprimir sus impulsos de acogerlo como una verdadera madre. Tal conflicto más que en el diálogo como tal, se verá sobre todo en las didascalias, las cuales a través de miradas y gestos irán retratando los estados emocionales y la situación espiritual de dos personas que se hablan a través de una gran distancia —física y espiritual— que nunca lograrán superar completamente. Si bien es indudable que la Pepa de Oro constituye una figura mariana, como extensión del paralelismo entre el Abanderado y Cristo, esta será una inversión de la imagen de la Virgen tradicional al recaer en una prostituta que negará su dimensión materna, transformándose tanto en una Anti-Virgen como en un Anti-madre, carente de espiritualidad y de comunión.

La madre representará un primer intento del bandido de encontrar un sentido trascendente en su vida, algo limpio en su pasado que vaya más allá de su vida delictual, pero este se verá frustrado y no prosperará porque la misma Pepa de Oro se niega a aceptar el encuentro con el hijo y es incapaz de asumir sus culpas; lo trascendente, por tanto, el Abanderado solo podrá encontrarlo en el recuerdo de Cornelia, que le supone la comunión con otro y el reconocimiento del amor como valor redentor de la existencia. De ahí que a finales de la obra, de cara al tren que lo llevará hacia la muerte, el bandido pida a Torrealba que comunique a la Pepa que por fin ha encontrado “algo que no se rompe” (Heiremans 139), algo puro y blanco, un valor superior que disipa todas las oscuridades del mundo viciado que los rodea y que le permite enfrentarse sin temor a una muerte que, más que castigo, se constituirá como la muerte redentora cristiana, un sacrificio con el que absolverá sus pecados. Al respecto, no es casualidad que dicha escena, los momentos finales del bandido donde tomará conciencia sobre tal valor redentor, ocurra en el momento justo que la procesión de la festividad religiosa ha llegado hasta la cruz marcando el fin del *via crucis* de Cristo: tal como este, el Abanderado experimentará el fin de su viaje de peregrinación y el término de su propio *via crucis*, completando el proceso espiritual que lo llevará a encontrar el valor superior que dará sentido a su existencia y que le mostrará que existe una realidad trascendente superior al hombre:

ABANDERADO: Cuando miraba cualquier cosa, la veía como yo... Cuando uno anda con algo revuelto adentro, todo lo ve así, revuelto... Negras parece que fueran las cosas..., aunque estén limpias y no sean negras. Uno echa el alma para afuera. Y como el alma tiene su tinta, el alma tiñe. (*Se detiene de pronto, como si hubiera recordado algo*). Pero, a veces uno piensa..., piensa en algo todo blanco ¿claro como un trozo de estrella no fue que dijo?, y con solo recordarlo, se disipan todas las oscuridades... Eso fue lo que ella dijo; pero ahora me doy cuenta que eso no es todo y que ella solo tenía razón a medias. Me doy cuenta que hay que pensar en algo que no se pueda trizar ni romper, en algo que no es una cosa, en algo que uno guarda adentro, muy adentro, no sé dónde, y que es más cierto que una cosa, más cierto que lo que se mira y se toca. Es algo como un pensamiento. Sí, eso podría ser. El pensamiento de algo todo blanco... (*Hay un silencio durante el cual vuelven a escucharse los cánticos con nitidez*). Cornelia... (Heiremans 139).

## 6. IMÁGENES MARIANAS

Si bien ambas obras son de épocas diferentes, presentarán una importante afinidad en la conformación de sus niveles simbólicos, de tal forma que, incluso, autores como Eduardo Thomas han señalado a *Chañarcillo* como uno de los antecedentes claves de la trilogía de Heiremans (*La poética* 107). Así, en ambas obras, se presentará una concepción similar de la existencia humana como búsqueda de valores trascendentes, la cual encontrará en el teatro un arte capaz de transmitir tales valores a través del símbolo (Thomas *La poética* 112). Junto con ello, ambos autores presentarán una clara conciencia sobre una necesidad de modernizar la escena nacional, objetivo por el cual incluirán una serie de novedades técnicas y estéticas que abrirán sus obras hacia lo simbólico y poético, dentro de las cuales se destaca un fuerte folklorismo —entendido como la incorporación de elementos propios del folklor popular chileno— para conformar un teatro que, si bien aludirá y será expresión de la realidad nacional mediante la representación del mundo popular, tomará sentidos universales.

En cuanto al tema que nos compete, es indudable que en ambas obras se puede identificar una reelaboración de la figura mariana tradicional a partir de su encarnación en una prostituta: Carmen, en *Chañarcillo*, y Pepa de Oro, en *El Abanderado*. Sin embargo, pese a las semejanzas que pueda haber entre ambas obras, estas reformulaciones tomarán valores específicos en cada una de estas, diferenciándose a tal punto que incluso resultarán contrarias. Carmen, por un lado, constituirá una advocación mestiza de la virgen mediante una reformulación del valor de la pureza mariana que, más que recaer en una ausencia de sexualidad (o sea, en ser virgen e inmaculada como tal), poseerá una dimensión ética que permitirá que la mujer se alce ante el mundo minero viciado como un ejemplo a seguir y un ideal que poseerá influencias sobrehumanas sobre quienes la rodean y que impulsará la renovación del orden social. Será una Virgen que, tal como postula el marianismo en América Latina, se planteará ante el resto como superior moral y espiritualmente, pero sin verse limitada por los estereotipos culturales restrictivos que envuelven comúnmente a la mujer a partir de la imagen de la Virgen María convencional. Al contrario, Carmen se verá caracterizada por una virtud interior única que irá más allá de los valores marianos y que, arraigada en su honradez y fortaleza, le permitirá sobreponerse a la violencia que la rodea y alzarse como Virgen pese a sus labores como prostituta. En ella, Virgen y prostituta no serán irreconciliables, sino que su virtud mariana nacerá también como resultado de haber logrado sobrevivir manteniéndose íntegra pese a ser,

como todos, víctima de un orden social injusto que la forzó a introducirse en la prostitución. Pepa de Oro, en cambio, conformará una Virgen donde el choque entre Virgen y prostituta será fundamental, constituyendo el conflicto principal al que esta se enfrentará en el reencuentro con el hijo. La Virgen Madre, sumamente importante Latinoamérica — tanto para la veneración de María como para la conformación del ideal de buena mujer—, se verá aquí degradada a partir de una figura mariana que voluntariamente niega su lado materno y reprime la ternura que caracteriza a la Virgen tradicional. La escena en la que conversa con el Abanderado marcará el triunfo final de la prostituta sobre la madre, reflejando un orden social orientado hacia la modalidad del *tener* y regido únicamente por la posesión de riquezas materiales. A diferencia de Carmen, Pepa no será una Virgen proclamada, sino que constituye una inversión de la figura mariana tradicional a partir del correlato cristiano, alzándose como un símbolo máximo de la mercantilización de las relaciones dentro de dicho orden social. En contraste con lo esperable, aquí la maternidad no será ya salvadora ni redimirá a la prostituta, sino que potenciará sus mismas culpas; en efecto, la culpa que siente Pepa y que es incapaz de asumir, junto con el continuo debate interno que en ella se establece entre aceptar o no al hijo, serán producto del triunfo de la prostituta sobre la madre, iniciado simbólicamente con la compra de la ponchera cuando suelta la mano del hijo y consolidada posteriormente cuando por última vez rechace a este y niegue su pasado. Si en Carmen la prostituta se subsume a la Virgen, en el sentido de que será una Virgen máxima pese a su paso por la prostitución, la Pepa de Oro conforma una anti-Virgen en la que predomina la prostituta, razón por lo que su representación será cercana a aquella que convencionalmente se ha hecho en nuestra sociedad de las mujeres que se dedican a tal labor: una mala mujer, viciosa (que continuamente aparece bebiendo o contando dinero como señal de sus excesos), preocupada únicamente de lucrar con su negocio para sobreponerse a la miseria a tal punto que es capaz de abandonar aquello que en el imaginario social es supuestamente lo más importante para una madre: su hijo. De tal forma, las Vírgenes que presentan ambas obras serán irreconciliables entre sí: mientras que una se llena de un valor positivo que fomentará la renovación del orden social, la otra será expresión misma de aquel orden viciado representado y cuestionado en su respectiva obra.

Estas diferencias entre ambas no serán casualidad y estarán en relación directa con los propósitos específicos de cada una de estas obras y, por tanto, con los objetivos del teatro de sus autores. Como el teatro de Acevedo Hernández se construye como un teatro social en el que el autor ve una herramienta para inducir a los grupos marginales hacia la superación (razón por la que los retratará interpelándolos y cuestionando sus vicios), la imagen mariana

conformada irá a favor de la transformación planteada. De tal modo, el ideal mariano que asume Carmen se construirá, precisamente, como un referente valórico y moral a partir del cual será planteada la renovación del orden imperante (tanto en la obra como en el Chile de la época) y la lucha por la reivindicación de las clases oprimidas. Heiremans, en cambio, si bien también realiza una denuncia social ante un mundo sumamente mercantilizado, su foco lo coloca en las implicancias filosóficas derivadas del viaje interior del bandido, enmarcado en una visión existencialista cristiana del mundo. De tal modo, la formulación de la Pepa de Oro como una anti-Virgen y anti-madre se orientará hacia el proceso de búsqueda de trascendencia que experimenta el Abanderado, conformando un contrapunto valórico que expresará el orden material del que es víctima el bandido, mismo orden que este superará una vez que halle en el amor un valor capaz de orientarlo hacia la trascendencia del *ser*. El objetivo principal de la obra será, en suma, impulsar al espectador hacia una conversión espiritual similar a la que vive el Abanderado, apelándolo directamente para que escoja entre una vida estática y material como la que experimenta Pepa y otra vida dinámica que se abre a lo trascendente, entregada a la búsqueda de un valor superior (Thomas *La poética* 105).

Pese a tales diferencias, estas figuras marianas, al igual que el acontecer dramático de ambas obras en general, girarán en mayor o menor grado en torno al ambiente del burdel, representado tanto por la cantina de Don Patricio como por el Prostíbulo de la Pepa de Oro. Ambos lugares, conformarán dentro del mundo rural en el que se encuentran espacios céntricos alrededor de los cuales se desarrollará la vida social. Más que representar un modelo escala del Chile de la época como era común en la literatura prostibular (sobre todo a comienzos del siglo XX), ambos burdeles se conformarán como un microcosmo particular donde confluyen distintos tipos humanos que serán producto del orden social viciado que los rige. De tal modo, ambos se constituyen como espacios heterotópicos que permiten recrear el orden social imperante en cada una de las obras, orden cuyos vicios y faltas encontrarán en el prostíbulo un espacio donde desarrollarse y potenciarse libremente. En *Chañarcillo*, la taberna donde transcurre gran parte de la obra expresará un único orden social violento, hostil e injusto que será extensible a todo el mundo minero chileno, de tal modo que el burdel se consolidará como un espacio que retratará el orden social dominante y servirá, por tanto, para cuestionarlo. En *El Abanderado*, en cambio, el burdel de la Pepa de Oro expresará la mercantilización extrema de las relaciones y un orden social regido por el dinero y lo comercial; mismo orden del que el Abanderado es víctima cuando niño tras el abandono materno y que lo impulsará hacia una vida criminal. De tal modo, si bien en ambas obras el espacio del burdel se construye de manera

similar, el foco específico de cada una será distinto al buscar denunciar diferentes aspectos de la realidad (en función de, como se mencionó anteriormente, los postulados dramáticos y el contexto específico de cada autor): Acevedo, por un lado, quiere denunciar bajo una ética anarquista las injusticias que sufre la clase obrera y los vicios por los que esta está atravesada, de tal modo que el orden social representado alude a ello y el cuestionamiento de este se encausa hacia la superación de dichos vicios como modo de transformación social, enmarcado en la causa de la reivindicación de las clases obreras y sus derechos: se dirige a ellos y los retrata en su propio orden para incitarlos a la superación moral y el mejoramiento de sus condiciones de vida; Heiremans, por otro, bajo su visión cristiana del mundo, se centra en retratar un orden mercantilizado carente de espiritualidad y comunión, realizando un llamado final hacia la trascendencia a partir de una búsqueda interior de un valor superior como la que experimenta el protagonista de su obra.

En ambas obras el prostíbulo se construye, además, como una parte fundamental del mundo popular retratado, centro de reunión en el que convergirán sus miembros y en cuyo seno se desarrollará gran parte de la cultura popular (a través, por ejemplo, de la música y el baile con las que las cantoras de ambas obras irán acompañando la acción dentro de sus respectivos burdeles). Gracias a ello, el prostíbulo se prestará como un espacio heterotópico capaz de representar el orden social imperante en dicho mundo y, por tanto, un lugar a partir del cual dicho orden puede ser cuestionado. De esta forma, más que constituir alegorías en la que se cuestiona a la nación y su orden burgués (como era habitual en la literatura prostibular de comienzos de siglo) o que critican la modernidad mediante juegos conceptuales (como en los tiempos del *Boom*), estas obras se adelantarán ciertamente a lo que en los años 90 harán obras como *La Negra Ester*, mediante un burdel que, pese a mostrar un orden social viciado, poseerá tal riqueza cultural al ser un producto del mundo popular que lo llevará a constituirse como parte fundamental de la identidad nacional y de los grupos marginales que la componen, los cuales, en vista de los niveles simbólicos conformados en cada una de las obras, adquirirán significados ampliables universalmente.

## 7. CONCLUSIONES

Como se ha visto en las páginas precedentes, es evidente que tanto *Chañarcillo* como *El Abanderado* presentan imágenes marianas que se escapan de la norma y que son fundamentales para la conformación del nivel simbólico de las obras y el desarrollo argumental de las mismas. En estas figuras, la unión entre Virgen y prostituta permite a los autores formular un nuevo sentido de Virgen que trasciende su significado tradicional y que está en directa relación con el orden social representado y cuestionado en cada una de estas. Al focalizar la imagen mariana en un aspecto específico de su relación con la prostitución (produciendo como en *El Abanderado* el abandono materno o bien ensalzando la pureza e integridad de Carmen en *Chañarcillo*), cada obra construye y expresa un orden determinado del mundo frente al cual la nueva Virgen se alzaría, ya sea reafirmando —como la Pepa de Oro— u oponiéndose a este —como Carmen—. Así, estas Vírgenes se prestarán para realizar el cuestionamiento de la realidad y del orden social representado, de modo que Carmen se erigirá como el referente máximo de las fuerzas renovadoras que buscan transformar el mundo violento que rige *Chañarcillo* y Pepa, por su parte, se consolidará como una expresión y producto del orden social mercantilizado al que se enfrentará el Abanderado en su transformación espiritual.

En la conformación de estas figuras marianas, llama la atención que ambas Vírgenes son concebidas, en mayor o menor grado, a partir de los imaginarios sociales y culturales del mundo popular chileno, de modo que su encarnación recae en mujeres marginales que están inscritas dentro de los órdenes sociales que rigen a los ambientes populares retratados y que, incluso, son víctimas de estos. En Acevedo, este punto irá incluso más allá, de modo que en sus afanes por representar la cosmovisión propia del pueblo chileno utilizará el mismo imaginario popular mestizo que lo caracteriza (donde el marianismo y la figura de la virgen tienen gran importancia) para reformular la imagen de la Virgen a través de Carmen, de tal modo que esta surgirá y enmarcará su actuar en la religiosidad popular y la superstición propia de este. A partir de allí, Carmen se construirá de manera similar a la forma en que son construidas el general de las Vírgenes en nuestro continente —como advocaciones mestizas en las que la figura mariana recaerá en mujeres populares que impulsarán veneración y servirán de guía a la lucha de los pueblos—, lo que le permitirá alzarse dentro del imaginario popular que envuelve a la obra como una Virgen proclamada y consolidada, la Virgen de los mineros que irá guiando a los personajes a lo largo de la obra. Heiremans, en cambio, autor que a

diferencia de Acevedo es un cristiano devoto y un individuo ajeno al mundo marginal que representa, si bien también encarnar a su Virgen en una mujer del pueblo, sentará las bases de su figura mariana en el correlato bíblico que sirve de fundamento para el total de su obra, estableciendo a partir de este (y no de la religiosidad popular en sí) la inversión de la Virgen tradicional.

Si bien ambas obras comparten un modo general de construir y presentar sus figuras marianas, las diferencias entre estas Vírgenes responden a los propósitos particulares de sus respectivas obras y del teatro de cada autor. De tal modo, el centro a partir del cual se construirán las Vírgenes variará en cada obra en función de los aspectos de la realidad que se busca denunciar mediante tales figuras marianas. En la crítica a un mundo carente de espiritualidad, Heiremans postulará una Virgen que será símbolo de aquella realidad centrada en la materialidad y el dinero, cuya imagen contrasta con el llamado final a la trascendencia que se realiza en la obra a partir del viaje del Abanderado de tal forma que, incluso, potenciará los efectos que esa búsqueda de un valor superior posee tanto para el bandido como para los espectadores/lectores de la obra. Acevedo, por su parte, en la denuncia social a las injusticias que afectan a la clase obrera, conformará una Virgen a partir de la cual postula la superación del orden social violento y viciado que envuelve al mundo minero chileno.

Si consideramos la importancia que una figura como la Virgen posee en nuestra cultura latinoamericana, la presencia de transformaciones de su sentido tradicional como la que encontramos en las dos obras analizadas son sumamente significativas, sobre todo debido a que estas reelaboraciones se orientarán hacia la postulación de una transformación social. Al respecto, resultan relevantes las observaciones que Juan Villegas realiza sobre la elección de ciertos tipos humanos como referentes para la conformación de personajes en el teatro y la literatura, en cuanto:

“la selección de agonistas se vincula ideológicamente con el sistema de valores del grupo productor del discurso teatral y el destinatario del mismo. Describir el discurso teatral chileno desde esta perspectiva hace posible postular que la selección y configuración de los personajes teatrales constituyen un indicio de las transformaciones ideológicas de los grupos sociales asociados con el fenómeno teatral (...) y especialmente un indicador de los intereses políticos del grupo productor dentro del contexto nacional” (85).

Bajo tales ideas, y considerando el contexto de profundos cambios sociales, culturales y políticos que envuelve a ambos autores en sus respectivas épocas, no resulta ya extraño que

ambas obras rescaten una figura tan consolidada en nuestro imaginario como lo es la Virgen para reinterpretarla y transformarla en función de sus propios intereses; estas reformulaciones marianas serán, precisamente, reflejos de las transformaciones ideológicas vividas en el Chile de la época, focalizadas a partir de los intereses políticos y sociales propios de cada autor para conformar una nueva imagen de mundo que permitirá criticar la realidad nacional a partir de la representación del mundo marginal que se hace en las obras. Cada Virgen, por tanto, se construirá como una figura que está íntimamente relacionada al cuestionamiento del orden social representado, de tal modo que, incluso, entregará una base a partir de la cual se postulará la renovación del mismo, ya sea estableciendo un referente positivo que se presenta como el ideal a seguir para la transformación social —tal como Carmen en *Chañarillo*— o, al contrario, conformando una anti-Virgen que expresará todo lo que está mal en ese mundo y que se constituye, por tanto, como un contrapunto a la renovación planteada —como la Pepa de Oro en *El Abanderado*—.

## BIBLIOGRAFÍA

### Obras teatrales

Acevedo Hernández, Antonio. “Chañarcillo”. *Antología: Un Siglo De Dramaturgia Chilena*. Ed. María de la Luz Hurtado. Vol I. Chile: Comisión Bicentenario, 2010.

Heiremans, Luis Alberto. “El Abanderado”. *Antología: Un Siglo De Dramaturgia Chilena*. Ed. María de la Luz Hurtado. Vol II. Chile: Comisión Bicentenario, 2010.

### Textos críticos

Cánovas, Rodrigo. *Sexualidad y cultura en la novela hispanoamericana: la alegoría del prostíbulo*. Santiago: LOM Ediciones, 2003.

Castoriadis, Cornelius. “El imaginario social instituyente”. *Zona Erógena* 35 (1997): 1-9.

Bianchi, Paula. “La subjetividad y el goce femeninos. Las nuevas representaciones de las prostitutas en la literatura latinoamericana contemporánea. Cuerpos, placeres y alteraciones”. *Hispanet Journal* (2008): 1-25. Web. 15 Sep. 2020.

Brncic, Carolina y Eduardo Thomas. “Panorama crítico de los hitos del drama chileno en la Revista Chilena de Literatura”, *Revista Chilena de Literatura* 100 (2019): 139-170. Web. 28 Sep. 2020.

Bürger, Peter. “El concepto de alegoría en Benjamin” (1974). *Teoría de la Vanguardia*. Trad. Jorge García. Barcelona: Península, 2000.

Foucault, Michel. “De los espacios otros” (1967). Trad. Pablo Blistein y Tadeo Lima. *Architecture, Mouvement, Continuité* 5 (1984).

Gálvez, Ana. “De lacra social a proletaria urbana. La novela social y el imaginario de la prostitución urbana en Chile: 1902-1940”

Gonzáles, María. “Amor, erotismo y prostitución en dos novelas uruguayas” *Fragmentos* 19 (Jul-Dic 2000): 67 - 82. Web. 27 Ago. 2020.

Kottow, Andrea. “Entre el deseo y la abyección: textualizaciones del cuerpo de la prostituta en el imaginario literario chileno”. *Taller de letras* 56 (2015): 143-152. Web 19 Ago. 2020.

Kristeva, Julia. *Historias de amor* . 2a. ed. Siglo Veintiuno, 1988.

Lamas, Marta. “El fulgor de la noche: algunos aspectos de la prostitución callejera en la ciudad de México”. *Debate Feminista* 8 (1993): 103-234. Dialnet. Web. 27 Ago.2020.

Melhus, Marit, “Una vergüenza para el honor, una vergüenza para el sufrimiento”. *Simbólica de la Femenidad*. Ed. Milagros Palma. Ecuador: Ediciones Abya Yala, 1990.

Monsanto, Carlos H. “El mundo dramático de Antonio Acevedo Hernández”. *Mapocho* 22 (1970): 53-60. Web. 6 Jun. 2020.

Montecino, Sonia. *Madres y huachos : alegorías del mestizaje chileno* . 6a. ed. Santiago: Catalonia, 2012.

\_\_\_\_\_. “Símbolo mariano y constitución de la identidad femenina en Chile”. *Estudios públicos* 39 (1990): 283-290. Web. 29 Jul. 2020.

Parker, Cristián. “Cultos y religiones populares en América Latina: identidades entre la tradición y la globalización”. *Aisthesis* 32 (1999): 47-59. Web. 29 Jul. 2020.

Pereira, Sergio. “Aproximación programática a Chañarcillo de Antonio Acevedo Hernández”. *Logos* 3-4 (1991): 219-226.

\_\_\_\_\_. “Dramaturgia social de Antonio Acevedo Hernández (fragmento)”. *Fundadores del teatro chileno*. Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile. Web. 16 Oct. 2020.

\_\_\_\_\_. “El drama legendario y bíblico de Antonio Acevedo Hernández”. *Revista Chilena de Literatura* 54 (1999): 71-88.

Pérez-Rioja, J. A. “Plata”. *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid: Editorial Tecnos, 1971.

Piña, Juan Andrés. *Historia Del Teatro en Chile (1890-1940)*. Chile: Ril. Editores, 2009.

\_\_\_\_\_. *Historia del Teatro en Chile (1941-1990)*. Chile: Taurus, 2014.

Prádenas, Luis. *Teatro en Chile : Huellas y Trayectorias Siglos XVI-XX*. LOM Eds., 2006.

Rojo, Grinor. "Explicación de Luis Alberto Heiremans". *Literatura Chilena. Creación y Crítica* 36/37 (1986): 23-26. Web. 1 Ago. 2020.

Salinas, Maximiliano. "Reflexiones sobre el canto a lo divino y la espiritualidad del oprimido en Chile". *Canto a lo divino y religión del oprimido en Chile*. Santiago: Ediciones Rehue, 1991.

Sarrazac, Jean-Pierre. "Fábula, Proceso, Pasión". *Juegos de sueño y otros rodeos: alternativas a la fábula en la dramaturgia*. México: Paso de Gato, 2011.

Stevens, Evelyn. "El marianismo: la otra cara del machismo en América Latina". *Artes, Letras, Ciencias humanas* 10.1 (1974): 17-24. Web. 7 Jun. 2020.

Szondi, Peter. *Teoría del drama moderno (1880-1950): tentativa sobre lo trágico*. Madrid: Dykinson, 2011.

Thomas, Eduardo. *La poética teatral de Luis Alberto Heiremans*. Chile: Red Internacional del Libro, 1992.

\_\_\_\_\_. "Luis Alberto Heiremans: Magia en la realidad cotidiana". *Antología: Un Siglo De Dramaturgia Chilena*. Ed. María de la Luz Hurtado. Vol II. Chile: Comisión Bicentenario, 2010.

Vera, Jessica. *Tres prostitutas en el teatro chileno (La Chepita, la Pepa de Oro y la Negra Ester)*. Tesis Universidad de Chile, 2004. Web. 29 Jul. 2020.

Villegas, Juan. "Los marginados como personajes: Teatro chileno de la década de los sesenta". *Latin American Theatre Review* 19.2 (1986): 85-95. Web. 29 Jul. 2020.

Viviescas, Víctor. "La crisis de la representación y de la forma dramática". *Revista científica* 7 (2005): 437-465. Web. 10 Oct. 2020.