



UNIVERSIDAD DE CHILE

Facultad de Filosofía y Humanidades

Departamento de Literatura

*LA CONFIGURACIÓN DE TIEMPO Y ESPACIO EN EL
TEATRO DE JAIME SILVA COMO PARTE DE UNA
POÉTICA AUTORIAL:*

*Análisis de *El Lado Oscuro de la Luna* y *Las Peregrinas de
Concepción**

Informe final para optar al Grado de Licenciado en Lengua y Literatura Hispánica con mención
en Literatura

VIRGINIA BELÉN ALBORNOZ VALENCIA

Profesor Guía

Eduardo Thomas Dublé

SANTIAGO DE CHILE

2015

A Jaime Silva,
Por su obra y por su magia.
(1934 – 2010)

Agradecimientos

En este espacio me gustaría agradecerle principalmente al autor Jaime Silva por todo lo que hizo por mí y mi familia en el período inicial de su vida que coincide con la vuelta a Chile tras el exilio. Sin duda su presencia en nuestra vida fue muy significativa para todos ya que era una persona muy especial y llena de historias.

También agradecerle al profesor Eduardo Thomas que creyó en nuestros proyectos y los fue guiando poco a poco, no siendo un trabajo fácil, pero que llegaron a buen puerto obteniendo como resultado nuestros informes finales de grado. También agradecer en este espacio a los compañeros de Seminario de Grado que aportaban con pequeños comentarios que fueron orientando mi trabajo.

Finalmente dar las gracias a mi familia –Jaimito y Patricia– y amigos que acompañaron y apoyaron en este proceso, especialmente a Joaquín que me ayudó a conseguir la bibliografía y con algunas críticas al trabajo y, por último, a Diego, Valeska, Constanza, Javiera y Daniela cuyas palabras y comentarios fueron esenciales al momento de avanzar.

ÍNDICE

1. Introducción.....	5
2. Teatros Universitarios	
2.1 Antecedentes.....	...7
2.1.1 Los Teatros Universitarios.....	8
2.1.2 El Teatro Experimental de la Universidad de Chile.....	8
2.1.2.1 La generación de los años 60.....	10
3. El autor, Jaime Silva.....	12
3.1 La Crítica.....	17

4. Obras y aspectos a trabajar.....	22	
	4.1 Las Obras	
	4.1.1 <i>El Lado oscuro de la Luna</i>	22
	4.1.2 <i>Las Peregrinas de Concepción</i>	24
5. La configuración del tiempo en el teatro.....	26	
6. La configuración del espacio en el teatro.....	29	
7. Análisis		
	7.1 <i>El Lado oscuro de la Luna</i>	32
	7.2 <i>Las Peregrinas de Concepción</i>	42
8. Conclusiones.....	55	

1. Introducción

Jaime Silva fue un autor que se formó intelectualmente bajo el alero de los Teatros Universitarios que tuvieron su origen y desarrollo durante la primera parte del siglo XX. Desde temprana edad expresó su interés por la literatura y, especialmente, por el teatro; sin embargo no fue hasta su ingreso a la Facultad de Artes de la Universidad de Chile que empezó a avocarse seriamente en el área.

Como veremos más adelante, los Teatros Universitarios tuvieron sus primeros indicios de gestación en el año 1934 (que casualmente coincide con el nacimiento del autor que vamos a trabajar), hasta su auge en la década de los 60 con la generación de los años 50 en la que se sitúa Silva. Los teatros de los años 60 tenían temáticas muy claras y estaban orientadas a la creación de un teatro propiamente chileno y centradas en un problema netamente social. María de la Luz Hurtado señala que existen tres grandes temas tratados en el teatro social de la época, estos son la familia, el rescate de la historia y el mundo popular, siendo este último en el que se inscribe nuestro autor, pero que en esta oportunidad no será nuestro centro de atención.

Jaime Silva utiliza múltiples recursos en común con otros autores de estos años. No me parece casual que el inicio de su carrera como dramaturgo haya sido desde el teatro infantil, ya que este subgénero permite realizar un desarrollo de la historia con total libertad, ya que no está condicionado por parámetros realistas ni debe responder a una estructura marcada de la obra. Si bien el teatro infantil nos entrega una imagen ingenua acerca de lo que ocurre en escena, podríamos decir que Silva nunca nos entregó una obra exenta de contenido social y popular: sus personajes habitaban en alguna zona rural de nuestro país (principalmente del sur) o eran insectos o híbridos entre animales que presentaban cierta problemática social que se resolvía por medio de un mundo utópico, que hacia el final de la historia se concreta. El teatro infantil requiere una creación de tiempo y espacio propios para la configuración de un mundo ficticio que permita el desarrollo de la acción.

La configuración de tiempo y espacio propios no se queda únicamente en el teatro para niños, sino que estos aspectos recorren toda la labor de Silva y de otros dramaturgos de su generación, como Jorge Díaz.

La gran obra que se le conoce a nuestro autor es *El Evangelio según San Jaime*, principalmente por la reescritura poco inocente que hace del evangelio cristiano desde el Génesis –libro que pertenece al Antiguo Testamento y, por tanto, es anterior al Evangelio mismo– hasta la resurrección de Cristo que el autor llena de matices populares, folklóricos y picarescos, a través de los cuales el dramaturgo realiza una crítica a la sociedad chilena.

Como sabemos, los autores van cambiando la perspectiva en las que escriben sus obras a causa del paso del tiempo, experiencias de vida, sucesos históricos, etc. Jaime Silva no estuvo exento de esto. La mayoría de los autores que pertenecieron a los Teatros Universitarios vivieron el Golpe de Estado y la dictadura que comenzó el 11 de septiembre de 1973, la cual produce un quiebre en la concepción y producción del arte, ya que no se podían decir cosas revolucionarias ni utópicas en escena. Algunos autores optaron por producir obras que recrearan sucesos históricos con la finalidad de una desmitificación (en *El Guante de Hierro* (1992) Jorge Díaz ficcionaliza la imagen de Inés de Suárez y de Pedro de Valdivia haciendo así una relectura de estos personajes históricos y, a su vez, de todo un período de nuestra historia) o que hicieran una relectura de casos policiales de otros países y que se pueden vincular a lo que ocurre en Chile, pero no directamente, otros prefieren la producción de obras que muestren una situación de crisis con la que se puede analogar con la situación en que se encontraba nuestro país (por ejemplo, *Hechos Consumados* (1981) de Juan Radrigán muestra la situación dramática y violenta en que se encuentran los personajes a los cuales se les niega un lugar dentro del mundo hostil en el que habitan); se montan adaptaciones de obras que pertenecen al canon dramático como *Hamlet*, *Romeo y Julieta* entre otras. Muchos autores y actores se fueron al exilio, ya sea a la fuerza o de forma voluntaria. Entre estos encontramos a Jaime Silva, quién en un primer momento se fue a España y luego a Canadá, para después volver a Chile cargado de nuevas ideas para sus obras. Él regresa a Chile en 1989 y escribe una serie de obras que distan en varios aspectos con sus creaciones anteriores: ya no existe una posible utopía, no existe un mundo justo en el que todos puedan ser iguales, sino que se escribe desde un punto en el que ya está todo dicho y que lo único que queda es releer y recordar.

Bajo este contexto surgen las obras en las cuales centraremos nuestro análisis: *El lado obscuro de la luna* y *Las peregrinas de Concepción*, que se escriben a principio de los 90 y

cuya visión de mundo se distancia de la idea anterior que viene desde el Teatro Experimental. Pero dijimos en un principio que este autor se forma bajo el alero de los Teatros Universitarios, por lo que, para nosotros, es relevante centrarnos en los aspectos configuradores de mundo (tiempo y espacio) para nuestro análisis, ya que creemos que la creación de un mundo autónomo es parte esencial en la producción teatral de Jaime Silva.¹

2. Los Teatros Universitarios

2.1 Antecedentes

Antes del surgimiento de los Teatros Universitarios en Chile, los espectáculos que se entregaban estaban dirigidos a la entretención: era muy común ver en los escenarios representaciones de zarzuelas u operetas, pero no una obra con un mayor trasfondo político, social o estético. Las primeras obras *originales* chilenas que vemos en las tablas son de carácter naturalista, como *La Viuda de Apablaza* de Germán Luco Cruchaga, en la que se nos presenta la historia de una mujer, patrona de fundo, que se enamora de un joven al que crió. En esta obra vemos elementos de carácter popular chileno, sin embargo, no de manera poética, sino más bien de manera naturalista: se dice que Luco Cruchaga andaba por los campos de nuestro país con una libretita anotando formas en que se decían las cosas para hacer que su obra fuese lo más fiel a la realidad posible. Posterior a esto, encontramos a Antonio Acevedo Hernández, quién en sus obras refleja una preocupación por los problemas sociales mineros de sus años, por el mundo campesino y la miseria de los conventillos, entre otros sectores de la sociedad; en este caso, el autor se preocupa tanto de lo que se está escribiendo, es decir, del conflicto en la obra como de la forma en que se representa. Al leerlas no encontramos este rastreo léxico que sí había en *La Viuda de Apablaza*, pero la preocupación estética y poética en la representación es evidente. No mencionamos las obras de Vicente Huidobro en las primeras obras originales chilenas únicamente porque no fueron consideradas hasta los inicios de los Teatros Universitarios.

¹ Es necesario aclarar que la creación de mundos autónomos es algo que viene de la vanguardia y que posteriormente es retomado por los Teatros Universitarios para actualizar la producción teatral en Chile. Lo que se busca es el hacer teatro en Chile como se hacía en el resto del mundo, modernizar los espectáculos nacionales.

Durante la Guerra Civil Española muchos de los grandes artistas, entre los cuales hallamos poetas, dramaturgos, actores, etc. fueron exiliados y llegaron a Chile. Estos trajeron nuevas ideas que fascinaron a los jóvenes entusiastas que estaban en busca de un arte propio. Margarita Xirgu (actriz que durante su estadía en Chile por una gira, se enteró por medio de la prensa que había sido exiliada y sus bienes habían sido expropiados) crea una Academia en Santiago de Chile (Pradenas, p.287).

2.1.1 Los Teatros Universitarios

Los Teatros Universitarios marcan un punto de desvío en la concepción del teatro y su práctica en lo que se llevaba hasta ese momento. No son casuales los nombres de los primeros grupos universitarios (Teatro Experimental y Teatro de Ensayo), estos reflejan “el deseo que anima a sus fundadores a cambiarlo todo, de sentar nuevas bases para construir una expresión ‘artística’ teatral propiamente nacional” (Pradenas, p.288). Este proyecto trae consigo múltiples labores, entre ellas se encuentra una revalorización del teatro, del actor y del espectáculo. Por otro lado, estos grupos “intensifican la difusión del espectáculo teatral hacia nuevos públicos, dirigiéndose a los sectores populares de la capital y de provincia, hasta donde llegan con la intención de transmitir un mensaje universal” (Pradenas, p. 288)

2.1.2 El Teatro Experimental de la Universidad de Chile (TEUCH)

Es esencial centrarnos en el TEUCH como cuna de nuestro autor. Este grupo es originado por iniciativa de un conjunto de estudiantes del Instituto Pedagógico que se organizan en el año 1934 para fundar el CADIP (Conjunto de Arte Dramático del Instituto Pedagógico), encabezado por Pedro de la Barra. Este último con miembros del conjunto “Orquesta Afónica” (grupo estudiantil vocal y humorístico) y otros colaboradores de diversa proveniencia se organizan para dar inicio a lo que llamarían el Teatro Experimental. Se comienza representando obras breves del repertorio clásico español únicamente para satisfacer su deseo de “hacer teatro” y, posteriormente, adquieren una cierta sensibilidad social la cual vincula a cada uno de sus integrantes “con el movimiento antifascista y de la solidaridad con la república española y entre los grupos de apoyo al Frente Popular.” (Pradenas, p.289)

Anteriormente señalamos que los artistas españoles exiliados en Chile habían ejercido gran influencia en los jóvenes entusiastas. Entre estas influencias encontramos las representaciones que hizo la compañía de Margarita Xirgú en el Teatro Municipal de Santiago en el año 1939, la cual inspiró enormemente a los estudiantes a intentar realizar montajes imitando el estilo/técnicas en sus propias producciones.

En los comienzos del Teatro Experimental, el conjunto se propuso alcanzar cuatro objetivos²:

1. Difundir las obras más representativas del teatro clásico y contemporáneo “universal”, a través de lecturas dramatizadas y representaciones;
2. Llevar el teatro hacia nuevos públicos, poniendo en práctica una labor de extensión cultural dirigida a los barrios populares, centros laborales, escuelas, cárceles, hospitales, etc.;
3. Promover, incentivar y difundir la creación dramática nacional,
4. Crear una escuela de arte dramático.

A medida que van pasando los años, el TEUCH se va constituyendo de manera progresiva en

“uno de los núcleos culturales de mayor efervescencia en la vida nacional, punto de encuentro entre directores, dramaturgos, escenógrafos, actores, músicos, bailarines, pintores, escritores, poetas. Desarrollando un trabajo colectivo “talleres teatrales pluridisciplinarios”, concebidos como apoyo y estimulación creadora para dramaturgos, el Teatro Experimental comienza a elaborar un programa de difusión de autores teatrales que comienza en el año 1943” (Pradenas, p. 292)

Como ya dijimos en un comienzo, los Teatros Universitarios buscan la creación de un teatro nacional y, tras la creación del TEUCH, comienza un proceso de institucionalización del teatro nacional. El ITUCH (Instituto de Teatro de la Universidad de Chile) se preocupa de la formación de autores en los aspectos pedagógicos. Muchos de estos alumnos de actuación, que asistían a las clases de técnica literaria del drama que dictaba el maestro Agustín Siré,

² Los cuales señala Luis Pradenas en su texto *Teatro en Chile: Huellas y Trayectorias. Siglo XVI-XX*. P. 290 ³ Domingo Piga, en Jorge Leiva, “Proceso al teatro chileno”, *Los Tiempos*, Santiago de Chile, 5 de septiembre de 1966, p.3

son los que posteriormente escriben mejorando técnicamente sus obras; entre ellos Alejandro Sieveking, Juan Guzmán y, quién nos interesa a nosotros, Jaime Silva.³

2.1.2.1 La generación de los años 60

Como dijimos en un principio, los Teatros Universitarios buscaban la institucionalización de un teatro nacional: “el tema de generar un Teatro Chileno, con todos los factores que esto implicaba, era importante para los involucrados en el medio y de él se generaba un constante debate, siempre muy crítico, sobre si se estaba logrando ese objetivo o no.” (Darrigrandi, p. 29) Hasta el día de hoy se cuestiona si esa misión se cumplió, pero aunque esto no fuera así, la generación que se gestó en los años 50 y que tuvo espacio en los escenarios durante los años 60, fue la llamada “generación de dramaturgos chilenos”.

El movimiento de los Teatros Universitarios encontró su punto cúlmine en los años 60 en Chile con un alto grado de participación de los estudiantes y una gran influencia en el espectador, algo que llamaba enormemente la atención en nuestros países vecinos, algo que no había sido nunca antes visto.

Algunos dicen que durante estos años el teatro sufrió una crisis por el incumplimiento de los objetivos planteados³ al comienzo del proyecto estético-cultural, sin embargo este movimiento tiene grandes defensores, entre ellos Juan Andrés Piña quién destaca la alta producción teatral (no particularmente nacional) que estuvieron en mano de los Teatros Universitarios dentro de los años 1950 y 1969, alrededor de 93 puestas en escena lo que nos da un promedio de 4,65 obras anuales en manos de la Universidad de Chile y 63 propuestas

³ Ochsensus señala que el período que abarca desde 1960 a 1973 se consolida como el momento de crisis de los Teatros Universitarios debido al incumplimiento de los objetivos que habían sido planteados en su proyecto estético-cultural. Entre las cosas que señala este autor –que nosotros expondremos superficialmente– está la baja de público asistente a los espectáculos en lugar del aumento; por otro lado tenemos que, pese a el proyecto de Teatros-Carpa que buscaban llevar los espectáculos a todo público, una alta presencia de la élite más que de los sectores populares, esto debido a las pocas posibilidades que tenía el sector popular de asistir a los montajes como por las temáticas retratadas en las obras. En tercer lugar, las influencias de los autores europeos y norteamericanos contemporáneos impiden la formación de un teatro *únicamente* chileno. Entre otras cosas, está también la ausencia de obras presentadas a los concursos de dramaturgia en reiteradas oportunidades y el descenso en el promedio de producciones nacionales.

de la Universidad Católica (3,15 obras al año). María de la Luz Hurtado, en diversos estudios, ha señalado que el aumento de la producción de teatro nacional es considerable a lo largo del tiempo; “la década del 40 se estrenó un 25% de obras nacionales que se repite en los cincuenta, en tanto en los sesenta rescata un 40%.” (Darrigrandi, p. 30) Pero no se queda únicamente en la producción, sino también considera el valor estético de los dramaturgos de esos años, además de la fuerza de este movimiento de renovación teatral.

En la década del cincuenta se comienzan a forjar las bases de lo que sería esta generación, entre sus integrantes encontramos a autores como Pedro de la Barra, Luis Alberto Heiremans, Sergio Vodanovic, María Asunción Requena, Alejandro Sieveking, Isidora Aguirre, Egon Wolff. Autores que seguirían estrenando sus obras en los años sesenta y a los cuales se sumarían otros autores de gran peso para esta generación como Jorge Díaz, José Pineda, Raúl Ruíz, Jaime Silva, entre otros. “Algunos estrenaron sólo una vez, otros desarrollaron una gran producción, numéricamente hablando, otros tantos no produjeron mucho pero fueron relevantes dentro de la creación de una dramaturgia nacional” (Darrigrandi, p.33)

José Pineda, dramaturgo cuya formación realizó en la Universidad de Chile, señala respecto al proyecto de esta generación, que en un comienzo se buscaba satisfacer las necesidades de los objetivos propuestos, sin embargo durante los años sesenta esto se desvía por la aparición de “todo el conflicto dramático en cuánto a mostrar las deficiencias del sistema social, por ejemplo, en cuanto a los desniveles sociales y empiezan la ideología política en las obras.”⁴ Por otro lado, Alejandro Sieveking rescata el teatro de los años sesenta calificándolos como *años dorados* y, además, rescatando la calidad estética de las obras que comenzaron a aparecer desde los años cincuenta: “con las obras de Pedro de la Barra, con el estreno de la *Viuda de Apablaza*, en fin, con *La Princesa Panchita* de Jaime Silva, se abrieron las puertas a lo que es el teatro de este medio, que tú no necesariamente tienes que retratar de una forma obvia, igual lo estás retratando.”⁶

⁴ Fragmento de entrevista realizada por Claudia Darrigrandi al dramaturgo José Pineda en “Dramaturgia y género en el Chile de los sesenta” ⁶ Ídem.

Si bien en estos años se comenzó a configurar lo que sería un teatro nacional profesionalizado⁵, también es un teatro que se caracteriza por haber llegado a la gente, esto implica que se producía un teatro que llamaba la atención del espectador, que atraía público y que se vinculaba de alguna forma u otra con la realidad actual chilena, ya sea por medio del tratamiento de los temas como por los temas tratados, que habían dejado de ser conceptuales o abstractos y se habían centrado en los elementos humanos de la problemática nacional.

3. El Autor, Jaime Silva

Jaime Silva es un dramaturgo chileno nacido en 1934 en Santiago. Fue educado en esta ciudad pero la parte más importante de su vida y que influyó directamente en su obra –en aspectos como la configuración de un espacio popular o la mirada centrada en personajes campesinos y mapuches– es su infancia y veranos en el fundo de sus padres en Pitrufquén.

Silva estudió tres carreras universitarias en su vida: literatura, filosofía y teatro; las dos primeras inconclusas. Cuando entró a la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile los teatros universitarios estaban en su punto máximo y dentro de este contexto estrena su primera obra *La Princesa Panchita*⁶(1958), que se convierte en uno de los clásicos del teatro infantil chileno. Su obra obtuvo el primer lugar en un concurso de dramaturgia organizado la Universidad de Chile en el que se presentó, dando inicio ‘oficial’ a su carrera como dramaturgo. Después de esto siguió trabajando en obras infantiles con temática y/o personajes populares, como *Arturo y el Ángel* y *Los Grillos Sordos*.

Cabe destacar que hoy en día ha perdido peso este teatro infantil y el poco enfoque que se le ha dado a Silva dentro de la historia del teatro se centra en *El Evangelio Según San Jaime* obra que en el momento de su estreno (1969) causó gran revuelo por su temática y la forma

⁵ Tenemos que tener en cuenta que en este período las funciones de los sujetos que participaban en la producción teatral comenzaron a distribuirse de manera que cada uno de los integrantes estuviese a cargo de una sola ocupación: actores, vestuaristas, iluminación, escenografía, etc. con el fin de que el resultado del trabajo fuese lo mejor posible. En este período surge también la figura del director teatral a quien se le dio el mayor grado de jerarquía dentro del espectáculo.

⁶ Es la primera obra llevada a escena por alguna compañía pero no la primera obra publicada. Cuando Silva perteneció al grupo El Joven Laurel, publicó dos de sus obras *El Otro Avaro* y *Edipo*, ambas reescrituras de obras tradicionales, la primera del *Avaro* de Molière y la segunda de *Edipo Rey* de Sófocles.

en que esta se representa. La tradición bíblica cristiana es llevada a escena de una forma popular con múltiples elementos folklóricos, con el humor y picardía que caracterizan la imagen tradicional del huaso chileno. Para esto, tenemos que tener en consideración un movimiento que se produjo en el ámbito eclesiástico que claramente influyó en la producción de esta obra. La llamada *Teología de la Liberación* fue un fuerte movimiento que se dio durante la primera mitad del siglo XX y que no perduró después de los años setenta por la serie de dictaduras que se llevaron a cabo en Latinoamérica. Este movimiento, cuyo representante más destacado es el padre Gustavo Gutiérrez quién escribió un libro llamado “Teología de la liberación, perspectivas” en el cuál expone los principales puntos de esta *nueva* teología. El siglo XX estuvo lleno de “declaraciones, movimientos e inclusive acciones guerrilleras de parte de un número apreciable de sus mejores religiosos a favor de movimientos de "liberación" nacional y a favor del socialismo,” (Ramos, p.51) lo que implica una preocupación social general, en que la religión no queda al margen. Es una preocupación social-religiosa que no consiste únicamente en ayudar al más necesitado, sino que existe una búsqueda de una reforma social que genere cambios estructurales y que no se quede en la caridad. La Teología de la

Liberación busca

“un argumento teológico, no ya para justificar casos aislados de individuos que luchan por el socialismo como forma de realizar su cristianismo, sino para que la Iglesia jerárquica como tal con todo el laicado tome posición, aquí y ahora, contra el subdesarrollo reinante y a favor del socialismo, a riesgo de ser infiel a su vocación cristiana.” (Ramos, p.52)

Tenemos entendido que la religión busca la salvación del alma del hombre, sin embargo el padre Gutiérrez señala que la salvación del hombre pasa por la liberación terrenal, lo que no significa que quien es libre obtiene su salvación, sino que todos los hombres deben luchar por la liberación de todos los seres humanos. Este es un punto altamente conflictivo si nos situamos en un continente vivía acorde a sus propias leyes y en armonía con sus costumbres, pero que con la llegada de los europeos cada territorio fue repartido como quien reparte una torta, en la que cada una de las porciones es una colonia distinta. Un continente que fue libre pasa a ser un grupo de colonias sometidas a un sistema que no les corresponde. Con el paso del tiempo la relación colonizador-colonizado dejó de ser tan fuerte con la conformación de las naciones y su posterior independencia, sin embargo la libertad no había llegado aún, esto

por la presencia de clases sociales, donde el poder –que proviene de la Revolución Industrial y consolidación del capitalismo– está en manos de los grandes empresarios, cuyos subordinados son los obreros, campesinos, etc. Hablábamos de un cambio en las estructuras, esto porque

“el pecado no es meramente un producto o reflejo de estructuras sociales injustas, sino consecuencia de esa ambivalencia intrínseca por resolver que caracteriza a cada hombre en su ser más íntimo. Esta ambivalencia en el hombre hace que toda estructura sea susceptible a la corrupción, aun cuando algunas estructuras son de por sí injustas.”
(Ramos, p.54)

A partir de lo anterior, el amor al prójimo no se ve únicamente reflejado en el trato con los demás, sino también por la voluntad y la participación en la transformación de las estructuras sociales para generar una sociedad que no avale el subdesarrollo. Si esto lo vinculamos con la obra de Silva, podemos encontrar a lo largo de ella una preocupación por generar un cambio en la sociedad, desde su teatro infantil hasta el *Evangelio según San Jaime*. En *Los grillos sordos*, por ejemplo, tenemos a las hormiguitas obreras que son muy pobres que trabajan para los grillos cuya sordera que claramente hace alusión a la incapacidad de los empresarios de escuchar las necesidades de los obreros. Estos grillos recuperan la audición tras escuchar una canción que habla de un mundo utópico en el que todos son iguales, un mundo en el que no existen las diferencias entre unos y otros. En *El Evangelio según San Jaime*, Jesucristo es el personaje que encarna la búsqueda de una igualdad social, que enfrenta a Dios Padre, creador y dueño de la tierra:

Jesucristo:
Si usted puso a los mortales
En el mundo a trabajar
El mundo será de ellos Pero
no de nadie más.
Entre usted, el Diablo y la Muerte,
Casi me atrevo a pensar
Que hay un acuerdo secreto
Para poder gobernar.
Los Fariseos, ahora
También en el baile están
Y por encima de todo; La
lucha del bien y el mal.
No hay más que los poderosos
Que por fuerza han de mandar
A los hombres que trabajan
Para ganarse su pan.

(...)
Que me claven y me maten
Con suplicio sin igual
Mis palabras verdaderas Todos
podrán escuchar.

Que esta búsqueda de igualdad social esté encarnada en un personaje bíblico tan potente no me parece casual, sino que podemos ver influencias claras de la Teología de la Liberación. Además, como dijimos en un comienzo, representada de una forma popular llena de canciones, imágenes y matices folklóricos que acerca la utopía socialista por medio de los personajes bíblicos a todo tipo de público, sin exclusión alguna.

Debido a la importancia de lo ya expuesto es que desarrollaremos con mayor profundidad en el siguiente apartado la postura crítica de Elena Castedo-Ellerman, quien sitúa a Silva dentro de un grupo de representantes de los Teatros Universitarios que utilizan elementos populares como medio de representación para los problemas sociales tratados en la dramaturgia de los años 60. Estos autores, reunidos en torno a la poética folclorista, no tienen en común temas tratados sino el medio, el uso de estos elementos populares ya sean de carácter ideológico e imaginativo o de carácter plástico visual o auditivo. El folclorismo se arraiga tanto en la fantasía popular como en sus costumbres.

Pero Jaime Silva no se queda únicamente en este folklore, sino que experimenta con otros estilos como el teatro comercial en su obra *Fausto Shock*, que María de la Luz Hurtado nombra superficialmente en uno de sus trabajos⁷. Esta obra le genera muchas ganancias económicas, las cuales posibilitan su viaje a Barcelona donde vivió algunos años de la traducción de novelas y de su Taller de Experimentación Teatral de Sitges, donde trabajó en adaptaciones teatrales de novelas de su gran amigo José Donoso. Posteriormente emigra a Canadá donde vivió algunos años más y donde funda el grupo de teatro popular La Barraca⁸ (1984-1990), estrenando un grupo de obras de su autoría pertenecientes a *La Trilogía del*

⁷ Hurtado, María de la Luz. *Dramaturgia chilena 1890-1990: autorías, textualidad, historicidad*. Santiago: Frontera Sur Ediciones, 2011.

⁸ El nombre de esta compañía es en honor a Federico García Lorca. Surge de la necesidad de un grupo de jóvenes chilenos pertenecientes al club deportivo Copihues. Este proyecto cuenta con el apoyo del ministerio de educación de Quebec. (Herrera y Tobar, p.38) Este taller de teatro tiene como objetivo y público personas de habla hispana provenientes de España, América Latina y Quebec. Las obras representadas son aquellas comprometidas con los países que viven bajo las consecuencias del imperialismo. Su principal propósito es despertar en el espectador una conciencia social e histórica. (Hervas, pp 76-77)

Nuevo Mundo, estas son *La Comedia Española*, *Vida, Pasión y Muerte de Juana la Loca* y *El Bobo de Indias*.

Después de *El Evangelio Según San Jaime* no se habló mucho más de Silva en Chile. Cuando volvió de Canadá en el año 1989 trajo consigo ideas nuevas, muy influenciado por la cultura española –esto se evidencia claramente en la *Trilogía del Nuevo Mundo* donde la temática tratada de forma crítica es el ‘descubrimiento’ y la conquista de América, haciendo de esta manera una relectura del relato oficial de este periodo desmitificándolo– pero también tuvo especial interés por la historia de nuestro país, y esto podemos verlo en algunas de sus obras como *Las Peregrinas de Concepción*, una de las obras de interés para nuestro trabajo. Silva siguió escribiendo hasta el día de su muerte, corrigiendo textos que ya estaban terminados pero cuya falta de prolijidad en su primera escritura le molestaba enormemente. La temática de las obras no cambió mucho, sin embargo podemos evidenciar una pluma más madura, con mayor experiencia e influencias en la escritura y diversas alusiones intertextuales.

Me parece importante señalar que la preocupación por lo social se mantuvo a lo largo de toda su obra, desde su teatro infantil hasta su obra inconclusa. Esta última, cuyos manuscritos entregó a Juan Radrigán para que la terminara, trataba la problemática actual donde se ven múltiples casos de corrupción y el poco poder que ejercen los gobiernos –que hasta el momento de su muerte, sólo habían sido de la Concertación– en el manejo del país, transformándose los presidentes en imágenes –caricaturizadas en su obra en cantantes de música pop– que siguen siendo manejadas por los vestigios de la Dictadura. Esta obra inconclusa sería llamada *El Cumpleaños de la Gran Cabrón*.

Si volvemos un poco más atrás, en la década de los 90, bajo su silencio teatral en Chile,⁹ Silva se dedicó a realizar una mirada retrospectiva en su teatro, buscando sus propios y una

⁹ Señalamos con anterioridad que Silva se fue voluntariamente al exilio durante el período de dictadura volviendo a su país en el año 1989. Durante este período no se dedicó mayormente a la escritura de obras dramáticas, sino que su foco central estuvo en la docencia, esto incluso en su regreso: trabajó en diversas Universidades de nuestro país haciendo clases de Actuación, Historia del Teatro, Dirección Teatral, Teatro en Verso, entre otras. Su producción disminuyó considerablemente, sin embargo nunca dejó de escribir ni de realizar montajes de obras dramáticas, pero estos montajes no corresponden a obras propias, sino a obras de otros autores que él admiraba como por ejemplo Federico García Lorca, Tennessee Williams, Samuel Beckett, Bertolt Brecht, etc.

justificación a su existencia como dramaturgo. De estos experimentos escriturales nacen las dos obras de interés para nuestro estudio: *El Lado Oscuro de la Luna* y *Las Peregrinas de Concepción*; ambas obras escritas a comienzo de los años 90, de las cuales hablaremos en detalle más adelante.

3.1 La Crítica

Me parece central detenernos brevemente en lo que la crítica, principalmente Elena Castedo-Ellerman, ha dicho sobre nuestro autor que ha sido mencionado muy superficialmente en muchos de los textos acerca de historia del teatro chileno y nunca con una mayor detención. Como señalamos anteriormente, lo único que se ha escrito sobre su obra es acerca de *El Evangelio según San Jaime*, esto porque ha sido la obra más conocida y que más impacto ha causado en el público chileno.

La crítica se ha centrado en dos aspectos fundamentales en la obra de Silva, el primero es el que Elena Castedo-Ellerman ha llamado *folklorismo* y, el segundo, centrado principalmente en la preocupación social que se deja traslucir en las obras de carácter infantil, descartando la posibilidad que estas sean obras infantiles que no tengan mayor profundidad que ello.

Como dijimos a modo introductorio, María de la Luz Hurtado señala que existen tres grandes temas tratados en el teatro de los años 60, estos son la familia, el rescate de la historia y el mundo popular, este último tema que es el que nos interesa en esta oportunidad –para realizar un acercamiento al folklorismo– asociado con parámetros ideológicos políticos. Este mundo popular se desarrolla a través de tres formas, la primera es la marginalidad social, la segunda es la crítica a la desigualdad y la última es la mítica folklorica ligada a simbología, donde se destaca la imagen campesina y la religiosidad popular. Existe una presencia de la leyenda popular, rescatando el folklore y valorando una identidad propia.

Habíamos señalado en un comienzo que los dramaturgos chilenos habían estado en busca de producir un teatro nacional, un teatro propiamente chileno y, en el período en el que enmarca

su estudio Elena Castedo-Ellerman (desde 1955 a 1970) se realiza una búsqueda de la chilenidad alejada de una visión costumbrista, es decir, se busca una chilenidad que no es un fiel reflejo de lo que pasa realmente, sino –como dirían Sieveking y Silva en sus años universitarios– que en sus obras se ve expuesto un folklorismo impresionista, un folklorismo que solo rescata la esencia del folklore sin realizar un retrato exacto de *lo chileno*. La representación del mundo popular se realiza mediante tres formas. La primera por medio de lo mítico-folklórico, en el que hay una gran presencia de las leyendas populares, la sobrenaturalidad, ritos y la religiosidad propia del medio campesino. La segunda recurre a la marginalidad social, principalmente la urbana, cuyos principales personajes son los sujetos que han sido producto de la migración campo-ciudad. Y la tercera forma de representación del mundo popular es aquella que se realiza mediante el rescate de la propia historia, es aquí donde aparecen personajes insignes como Bernardo O’Higgins (*O’Higgins* de Fernando Debesa), el Padre jesuita Luis Valdivia (*El guerrero de la Paz*, Debesa), entre otros.

Ahora bien, y volviendo a lo que señala Castedo-Ellerman:

“En el folklorismo se inmiscuyen ciertos aspectos de variadas corrientes hispanoamericanas: mundonovismo, teluricismo, criollismo, etc. lo que disfrutan en común estas obras no es tanto un tema sino el uso de elementos populares, ya sean de carácter ideológico e imaginativo (creencias, leyendas, mitos, tradiciones, fantasías), de carácter plástico visual (paisaje, arte textil, escultura, artesanía y vasija tradicional, ferias y cofradías), o de carácter auditivo (canciones, dichos y habla popular)” (Castedo-Ellerman, p.25)

Jaime Silva plantea que las creencias religiosas son esenciales para la vida campesina y de esta forma presenta la historia bíblica desde esta misma visión y los colores que ella posee. Pero a partir de esto nos expone “un mensaje dualmente religioso y de inmediatez social” (Castedo-Ellerman, 117). De esta manera se produce un reajuste de los valores de la cristiandad alegorizando por medio de esta representación la reforma social y exhorta a la rebeldía en contra del tirano –Dios Padre que se nos presenta como un patrón de fundo.

Elena Castedo-Ellerman plantea una serie de elementos que participan dentro de la composición de una obra folklorista que a nuestro parecer se encuentran en su totalidad en la obra de Silva. Estos elementos son los personajes populares, como obreros, campesinos, entre otros; las creencias y supersticiones, creencias que en el caso de la obra de Silva, y de manera

muy explícita en *El Evangelio*, se relacionan principalmente con la religión. El lenguaje aderezado con chilenismos: se utilizan palabras concretas, entonaciones, colores del lenguaje popular además de permanentes alusiones a la flora y fauna de nuestro país. El lirismo se liga también a esto, ya que se alude a los elementos naturales: las flores, los frutos, alimentos, etc. Por otro lado tenemos las canciones y los versos, en el caso de *El Evangelio*... la obra está escrita por completo en octosílabos, los personajes cantan cuecas y baladas. Esto se vincula con los bailes que vemos en La Fonda de Doña Muerte, o al final de la obra, la cual cierra con tres pies de cueca. Existen, además, otros elementos auditivos como los gritos y la música que potencian este ambiente popular que se está creando. El escenario sugiere ambientes campestres, puede incluso estar vacío, pero el lenguaje le otorga los colores del campo. Por último, el humor con que está escrita la obra y que nos parece un elemento central en *El Evangelio*... y que es parte también del folklorismo.

El humor presente en esta obra está cargado de elementos picarescos, los cuales se pueden atribuir principalmente a los personajes de Don Demonio y Doña Muerte, que a lo largo de la obra se encuentran en un constante juego de seducción, de erotismo. Por otro lado las vecinas que son los típicos personajes de las viejas copuchentas que intentan saber todo, personajes que todos eventualmente hemos conocido, ya sea que vivamos en la ciudad o en el campo, siempre se tiene una vecina que lo sabe todo y que intenta saberlo. Otros elementos, como los temporales, contribuyen también al humor, por ejemplo, las anacronías¹⁰. Una de estas sería la ida al cielo de las vecinas para pedir perdón a San Pedro, esto es temporalmente incorrecto, ya que Jesús aún no ha nacido ni muerto por lo tanto San Pedro no puede estar en las puertas del cielo, y sin embargo esa escena nos resulta hilarante debido a la situación en que los personajes se encuentran.

¹⁰ La ficcionalización, según Iser, es el proceso mediante el cual el artista toma un acontecimiento real y lo transforma bajo la mirada del arte. La ficcionalización es un acto de sobreposición de una nueva mirada, de una "mentira", según Platón, por encima de una verdad que sigue preexistiendo "Por lo tanto, la mentira y la literatura siempre contienen dos mundos: la mentira incorpora la verdad y el propósito por el cual la verdad tiene que esconderse; las ficciones literarias incorporan una realidad identificable, sujeta a una remodelización imprevisible. Así, cuando describimos la ficcionalización como un acto de sobreposición, debemos tener en mente que la realidad sobrepuesta no queda atrás: se mantiene presente, por lo que imbuje a la ficción con una dualidad explotable para diferentes propósitos." (Iser, p.1)

El segundo tema que ha tratado la crítica es el contenido social presente en tres de sus obras infantiles: *La Princesa Panchita*, *Arturo y el Ángel* y *Los Grillos Sordos*. En un texto titulado “De lo naif a lo social”, Álvaro Muñoz realiza una pequeña revisión de estas tres obras en las que resalta el valor estético de estas y, además, valora el gran contenido social que dejan traslucir pese a tratarse de teatro infantil. Esta reflexión de Muñoz nace a partir de una conversación que sostuvo con Silva un par de semanas antes de su muerte, en momentos de pequeña lucidez en los que solía hacer alguna reflexión crítica acerca de su creación. “Tal vez lo mío ha sido crear obras naif y tal vez esto defina mi paso por el teatro”, dijo Silva utilizando de forma peyorativa hacia sí mismo el concepto de “naif”. Sin embargo, Muñoz le rescata en su texto la dimensión social presente en todas sus obras. Hagamos un pequeño resumen de lo que dice Muñoz.

La Princesa Panchita, obra escrita en su juventud y estrenada en 1958, es un típico cuento de hadas pero cuyos personajes corresponden a un mundo campesino, que hablan como campesinos y no de una forma naturalista como en *La Viuda de Apablaza* de Germán Luco Cruchaga, sino un ‘folklor impresionista’, que va más allá de un lenguaje realista. Este intenta captar la esencia del lenguaje campesino y lo plasma, en el caso de esta obra, desde una mirada inocente. Esta obra en su trama no tiene nada nuevo que contar, es la historia de una princesa que debe encontrar un príncipe con quién casarse puesto que ‘ya está en edad’. Hay un príncipe Rudo, un príncipe Azul (que es la parodia del príncipe tradicional) y el príncipe Juan, que es el verdadero amor de la princesa. Finalmente el amor triunfa sobre todo y viven felices por siempre. La historia ya ha sido contada, sin embargo, la forma de contarla es novedosa: tiene canciones, rondas y personajes que pese a cumplir las funciones usuales dentro de un cuento de hadas, pertenecen a una realeza que no tiene nada que ver con la tradición artúrica, sino que son personajes del campo chileno, personajes humildes que según el mismo autor “merecían una fábula,” proponiendo así una conciencia popular arquetípica que busca plasmar la esencia de lo folklórico nacional yendo más allá del realismo.

En segundo lugar tenemos *Arturo y el Ángel*, estrenada el año 1963, ganadora del “Primer Concurso de Teatro Joven” en la Casa de la Cultura de Ñuñoa. Esta obra nos muestra la misma realidad campesina, pero ya no desde una visión de cuento de hadas, sino que nos

muestra un espacio social importante y más crudo. Esto lo vemos en las didascalias¹¹, las cuales nos sitúan en una escuela rural en la graduación de un grupo de estudiantes de sexta preparatoria, un pueblo que se prepara para recibir autoridades y que, pese a que todos los presentes llevan sus mejores ropas, se ve en las manos la tierra del trabajo y los grises de los trajes expresan su desgaste: *“a pesar de estar vestidos con sus mejores ropas, no han perdido el tono gris y terroso de su pobreza”*, La profesora: *“es una mujer de treinta años, de cara morena y manos toscas. Debe cultivar una huerta fuera de las horas de clases para poder subsistir. Se ha puesto sus galas para la ocasión: un vestido barato y zapatos de charol.”*

Se pone frente al espectador la realidad campesina, desde una mirada inocente la cual está encarnada por los niños quienes montan una pequeña obra de teatro en la que representan el Combate Naval de Iquique: un Arturo Prat con miedo y un Ángel que tiene la esperanza de encontrar un mundo utópico donde todo va a estar mejor. Pero se tiene una consciencia de que existe un enemigo y ese no es el extranjero, como sería evidente en esta representación, sino que es el mismo chileno, pero al que se desconoce, es decir, al poderoso.

Por último, tenemos a *Los Grillos Sordos*, obra estrenada en 1962 y que posee un alto carácter social que está representado, como en las fábulas, a nivel micro, es decir, utilizando pequeños insectos personificados que expresan una realidad problemática que abarca el sistema económico del país, y a su vez, el problema humano que este produce. Los personajes de esta obra son hormigas y grillos, las hormigas siempre se han caracterizado por su calidad de obreras y, en este caso, los grillos sordos corresponden a los dueños del sistema económico que no oye a la clase obrera. En esta obra encontramos el problema del hambre y huelgas de las hormigas, lo que refiere al momento histórico en que esta obra se estrena en el que era muy común que existieran huelgas obreras. Por supuesto que esta relación entre contexto de estreno y la obra es intencional, el autor señala que nada en esta obra es coincidencia invirtiendo la frase televisiva: *“cualquier semejanza con la realidad no es mera coincidencia”* evidenciando así su carácter social crítico.

¹¹ Nos referiremos con “didascalias” (Ubersfeld) a todas las matrices de representación, es decir, a las marcas de la expectativa de escenificación teatral. Entre estas matrices encontramos las acotaciones, que es todo aquello que tiene que ver con la puesta en escena y, por otro lado, las situaciones textuales como quién habla, qué habla y en qué circunstancias.

Hacia el final de la obra una de las hormigas canta una canción en la que se habla de un país maravilloso (este es el país de las abejas) donde todos los insectos son iguales, donde todo es bello, donde no existe diferencia. Esta canción ejerce influencia sobre los grillos quienes recuperan su audición y quieren ir también a este mundo igualitario.

4. Obras y aspectos a trabajar

Como factor común en las obras de Silva, hasta el *Evangelio según San Jaime* encontramos la búsqueda de la utopía, la representación del mundo popular, una gran presencia de la religiosidad y, todo esto, en pos de una reestructuración social. Pero, ¿qué ocurre con estos elementos comunes tras la dictadura? Tenemos que tener en consideración que la dictadura militar que se produjo a partir de 1973 produce un quiebre en la obra de muchos artistas, tanto en los que se quedan en Chile como los que se van al exilio.

Me gustaría en esta oportunidad realizar un análisis de la configuración de tiempo y espacio en dos obras de Jaime Silva escrita durante los primeros años de la década de los noventa. Estas obras son *El Lado oscuro de la Luna* y *Las Peregrinas de Concepción*.

Este análisis de tiempo y espacio lo realizaremos en relación a los elementos ya expuestos anteriormente: folklorismo, utopía¹² y conciencia social, ya sea para encontrar elementos comunes entre estas obras o definir una segunda etapa en el teatro de Jaime Silva.

4.1 Las Obras

4.1.1 El Lado oscuro de la Luna

¹² “La utopía (...) tiene dos elementos estructurales fundamentales: es crítica del presente existente y es propuesta de lo que debería existir. Como crítica, revela su carácter de denuncia del orden vigente. Por su propia condición “de no tener lugar”, acusa a este mundo de no haber permitido su existencia, y se orienta a favor de lo que debe existir, del derecho de aspirar otra realidad. En este caso, la utopía es elemento anticipador, ofrece modelos alternativos, anuncia la presencia de un mundo diferente, de algo totalmente nuevo y distinto. La perspectiva utópica implica un ideal, y un ideal que es humano, capaz de dar orientación a las actividades económicas y políticas. El expresar que se trata de un ideal humano obedece a dos finalidades: primero, afirmar a la humanidad como totalidad; y segundo, afirmar a la persona como singularidad. El ideal señala tanto un proyecto universalista para todos los hombres, como un proyecto de autorrealización para todo el hombre” (Flores, p. 9)

Esta es la obra que Jaime Silva consideraba secreta y personal, que mantenía oculta. El argumento es difícil de dibujar y, si bien no es la intención hacer una lectura biográfica, es inevitable hallar en ella distintos elementos que hacen referencia a su vida. Fue escrita durante su estadía en Las Cruces entre 1990 y 1992, poco tiempo después de su llegada del exilio en Canadá.

La obra consta de tres personajes (Julio, Carlos y Cucho) presentes en escena y un cuarto personaje que no aparece pero cuya presencia en la vida de los hombres es fundamental para el desarrollo de la acción y cuya aparición se anuncia desde momentos antes del final, pero que para el espectador no llega. Estos tres personajes (muertos) son familiares entre sí (Carlos y Julio son hermanos y Cucho es su tío) y sus vidas se enredaron de tal forma que acabaron por engendrar un sentimiento de culpa y fracaso que los lleva a encontrarse en este espacio límbico para resolver sus “temas pendientes.”

Como señalé anteriormente, el realizar una lectura biográfica no es la intención del trabajo, pero, a modo introductorio, me gustaría profundizar brevemente por qué me atrevo a decir esto. Carlos, Cucho, Julio y Margarita son los nombres de los integrantes de su familia que marcaron de forma significativa la vida de Jaime Silva¹³ aunque no los haya alcanzado a conocer, pero que aun así son parte importante de su historia familiar. Carlos y Margarita fueron sus padres; Cucho fue el primer marido de su madre, quien tras la muerte de él se casó con su sobrino y Julio fue su tío de quién no tengo mucha certeza haya conocido, y sin embargo en más de una ocasión escuché acerca de él: era un hombre que quería ser artista, su sueño era ser cantante o actor y triunfar en Buenos Aires, vestía siempre con trajes de última moda e intentaba esconder sus orígenes rurales. Margarita tuvo cuatro hijos con Cucho y Jaime Silva fue el único hijo que tuvo ella con Carlos. Nunca se llevaron bien estos cinco hijos. Silva, al ser hijo del segundo matrimonio nunca se sintió aceptado por ninguno de sus “hermanastros” (como él les decía) por lo que vivió su infancia en la compañía de la lectura y en sus viajes por los bosques de Pitrufrquén jugando con su perro.

¹³ Me parece importante señalar que no existe una fuente bibliográfica acerca de lo que digo en este párrafo, sin embargo puedo realizar dichas afirmaciones con base en los relatos que Jaime Silva me hizo en su momento de su historia familiar y de su infancia.

Todos estos datos biográficos que he dado aparecen en la obra de Silva, sin embargo la forma que se le da en la acción es la que principalmente llama mi atención. Esto porque encontramos en esta obra elementos comunes compartidos con casi toda su obra, pero con matices más lúgubres y con muchos cabos sueltos.

Me parece interesante la utilización de esta obra para mi análisis por varias razones. Primero porque es una obra muy personal de Silva y que no quería que saliera a la luz. Sin embargo, según mi opinión, esta es una de las piezas que resalta la influencia y admiración que tenía por grandes autores como Beckett, por ejemplo, a quien en su vida homenajeó tantas veces con el montaje de sus obras. Segundo, por el tratamiento del tema central de la obra que son aspectos que forman parte de su historia familiar pero que reflejan en cada uno de los personajes una imagen del artista: en Cucho tenemos la imagen del artista mediocre y fracasado quien refiere constantemente a su amigo Juan Francisco (el pintor), en Julio la imagen del artista entusiasta, que se siente incomprendido en este país por lo que su deseo es viajar al extranjero en busca de las oportunidades que no tiene acá y, por último, la imagen de Carlos que me parece un sujeto casi romántico que no logra sentir su vida completa, sino que todo lo que expresa viene desde una subjetividad lúgubre y sin esperanzas. Por último, la configuración de tiempo y espacio en esta obra me parece sumamente interesante porque, si bien habíamos referido anteriormente que los autores nacidos del Teatro Experimental tienden a configurar nuevos mundos que les permitan desarrollar la acción con la mayor libertad posible, en este caso se trata de un no-tiempo y no-espacio en el cual los personajes por medio del diálogo realizan viajes espacio-temporales de forma casi episódica en que la acción no parece tener cohesión y cuyo desarrollo es inútil.

4.1.2 Las Peregrinas de Concepción

Jaime Silva escribió esta obra en el mismo período que *El Lado oscuro de la Luna*, mientras hacía clases en la Escuela de Teatro Imagen. Fue estrenada en el año 2001 bajo su dirección y la participación de estudiantes de la escuela de Gustavo Meza en el Galpón 7.

El argumento consiste en el viaje no concluido de las hermanas Trinitarias a Valdivia, motivado por la orden del Canónigo Joaquín Unzueta en acuerdo con el Gobernador a causa

de una posible invasión a la ciudad que realizaría el bando de los patriotas. Es necesario destacar que esto corresponde a un acontecimiento histórico que relata con mayor detalle Benjamín Vicuña Mackenna en su libro *La Guerra a Muerte: memoria sobre las últimas campañas de la Independencia de Chile, 1819-1824*.

La historia está situada en un momento histórico: la lucha por la Independencia de las naciones. Para afirmar esto tenemos una serie de referentes en el comienzo de la obra: a modo introductorio la Madre Superiora contextualiza la obra y su conflicto. Para esto refiere a personajes históricos como Joaquín Unzueta, Bernardo O'Higgins, Ambrosio O'Higgins; lugares como el Virreinato del Perú, Lima, Concepción, Valdivia, etc. Dando toda información en función de la huida que deben emprender. Existe también la presencia de algunos libros que datan entre 1805 y 1817.

Me parece interesante el estudio de esta obra, cuyos personajes son principalmente mujeres de Dios y mapuches, por esta misma razón. Porque se produce una contraposición entre distintas visiones de mundo que se ven reflejadas de modo simbólico a lo largo de la obra. Por otro lado, la configuración de la obra es de carácter episódica, no vemos una continuidad directa en la acción, sino que estos episodios se van yuxtaponiendo casi en forma de viñetas de comics.

Cada uno de los personajes tiene una historia detrás que los motiva a actuar de determinada manera llevando la peregrinación de las hermanas al fracaso. Es una obra que está cargada de venganza (encarnada en el personaje de la Pulga, un fantasma) y de culpa (presente en las monjas).

Me llama la atención el análisis de esta obra en comparación con las obras previas de Silva, principalmente *El Evangelio según San Jaime* porque esta también está compuesta por episodios que, si bien tienen mayor cohesión que en este caso, de igual forma ficcionaliza una historia que pudo ser real como pudo no serlo. En *Las Peregrinas de Concepción* podríamos hablar de la ficcionalización de una historia en el contexto de la Independencia que, como señalamos anteriormente, corresponde a un hecho histórico.

Por otro lado, y aunque no será nuestro tema pero no podemos dejarlo de lado, existe una representación dentro de la representación, es decir, teatro dentro del teatro que no lo

analizaremos directamente como metateatralidad, pero sí desde la perspectiva de la construcción del tiempo y el espacio en el teatro dentro del teatro mismo.

5. Configuración del tiempo en el teatro

Antes de entrar directamente en el tiempo teatral, es necesario situarse en un tiempo de enunciación. Debemos tener en cuenta que la narrativa está situada en un pasado, esto debido a la presencia del narrador que es quien nos cuenta algo ya ocurrido, mientras que la ausencia de este mediador, la presencia de los actores en escena y la reactualización de lo ocurrido otorgan autonomía a la obra dramática, por lo que podemos decir que el tiempo de enunciación es en presente. Es la constante actualización de acciones, el texto ya está escrito pero nosotros como espectadores podemos revivirlo una y mil veces teniendo conciencia de que ninguna función teatral es igual a otra. El teatro es un “arte del hoy, pues la representación de mañana, que pretende ser idéntica a la de la velada precedente, se realiza con hombres en proceso de cambio para nuevos espectadores” (Ubersfeld, p. 11). Debemos considerar que tenemos un texto que al querer ser representado se necesita un mediador, este mediador es el director de teatro que realiza su propia lectura al momento del montaje. Esta lectura no es necesariamente la misma que puede hacer el espectador, sin embargo es la lectura que se lleva a cabo en la representación. Esto implica que la representación del texto dramático nunca es completamente fidedigna al texto, ya que se trata de una lectura. Además, como señala Ubersfeld, en cada una de las representaciones pueden ocurrir sucesos distintos: el olvido de un texto, una caída en el escenario, la pérdida de algún objeto de la utilería, etc. y estos pequeños acontecimientos siempre influyen en la representación, ya que los actores deben salir del paso. La función debe continuar.

Ahora bien, es necesario centrarse en cómo se configura el tiempo en el teatro. Para entender esto, tenemos que tener en cuenta que el teatro no es solo texto, sino que es un texto escrito cuya finalidad es la representación. Esto implica la existencia de diferentes niveles temporales que participan en el juego teatral. La obra está inscrita en una temporalidad concreta que corresponde al tiempo *real*, cronológico (que suele ser un par de horas), un tiempo que se sitúa en el aquí y el ahora del espectáculo teatral. “La representación es un

tiempo vivido por el espectador (...) detiene el tiempo ordinario y se convierte en otro tiempo” (Ubersfeld, p. 153)

Dentro de este tiempo tenemos el tiempo de lo representado el cual podemos dividir, al igual que en la narrativa, en el tiempo de la historia y el tiempo del relato. Tenemos entendido a qué refiere el tiempo de la historia, no se complica mucho más allá del ordenamiento cronológico; sin embargo, el tiempo del *relato* en el teatro es un poco más complejo ya que podemos distinguir diferentes niveles temporales correspondientes al momento de enunciación del relato, los saltos al pasado del punto de enunciación y los saltos a acontecimientos posteriores.

Antes de ir directamente a las temporalidades que aplican en las obras a analizar, parece necesario hacer un breve recorrido por las diferentes configuraciones temporales en el teatro. Si nos remontamos al origen de las obras dramáticas llegamos a la Antigua Grecia, en donde se establece una unidad clásica del tiempo de la cual tenemos conocimiento a través de las tragedias y comedias que han llegado a nosotros y por medio de *La Poética* de Aristóteles. En *La Poética* Aristóteles señala que una tragedia “es imitación de una acción completa y entera” (152), es decir, que debe tener un principio, un medio y un fin y de esta misma forma debe disponerse en el texto. Esto implica que la construcción temporal dentro del teatro clásico coincide con la acción de los personajes, aunque esto no quita que se pueda evocar por medio de los parlamentos algún recuerdo que interfiera directamente con el acontecer. Frente a una pieza teatral que posea una unidad temporal clásica, el espectador no debe reconstruir la historia, sino que “aparece, por ello mismo, como espectáculo mostrado, inmutable, hecho para ser visto, no para ser vivido: la historia es un espectáculo consumado.” (Ubersfeld, p. 147)

Por otro lado, la discontinuidad temporal es aquella que deja vacíos. “Las lagunas o vacíos temporales, conducen al espectador (y al lector) a componer una relación temporal que no se le ofrece para ser vista sino para ser construida,” (Ubersfeld, p. 148-149) esto implica que el espectador tiene un trabajo más activo en la construcción de la obra, ya que ésta abre espacios para llenar los vacíos y a su vez para hipotetizar acerca de lo que pudo o no pudo haber ocurrido en este lapsus.

Pfister señala otros tiempos en el drama. En el siglo XX se introdujo una *nueva* forma de concebir el tiempo, dejando de lado la concepción únicamente cronológica y pasando a la percepción subjetiva del tiempo, esto es cómo cada individuo *siente* su tiempo. Un ejemplo de esto lo podemos encontrar en una novela de Virginia Woolf *Mrs. Dalloway*, en la cual el tiempo cronológico está marcado por las campanadas del reloj mientras que las descripciones se realizan por medio de la visión de los personajes en las cuales un instante es descrito en una gran cantidad de páginas y momentos aún más largos ocurren en un par de líneas. Esto se vincula de forma evidente a la discusión científica y filosófica que se desarrolló en el siglo XIX y XX teniendo como máximos exponentes a Mach, Bergson y Einstein.

Otra forma de concebir el tiempo es la contraposición entre un tiempo progresivo y uno estático, la cual se caracteriza por la oposición entre “una progresión cronológica que es concomitante con un constante cambio y aquella en que el tiempo se percibe como ‘duración’, esto es, como prolongación cronológica de una condición estática.”¹⁴ (Pfister, p. 289) Por otro lado, algunas obras tienen una concepción a-cronológica del tiempo, esto es que “una sola situación estática predomina” (289), por lo que no existe una progresión en la acción y aunque la acción no avance, se produce un cambio en la percepción de los personajes en este no-transcurso del tiempo. Un ejemplo claro de este tipo de tiempo se puede apreciar en *Esperando a Godot*, de Beckett, donde la no-acción transcurre mientras los personajes esperan, y termina con los personajes aun esperando la llegada de Godot.

Otra concepción temporal al momento de realizar nuestro análisis es la oposición entre un tiempo cíclico y un tiempo lineal. El tiempo concebido como cíclico se remonta a pueblos muy antiguos, ya sea europeos como precolombinos, creencia en la que el tiempo es circular y en el que en cada uno de los ciclos existen eventos similares al otro, en que todo tiene una muerte y un renacer. El tiempo lineal, que ya existía en el zoroastrismo y en el judaísmo, se introduce de lleno en la cultura occidental junto con el cristianismo; este es un tiempo en el

¹⁴ Anteriormente predominaba una concepción progresiva del tiempo, como lo que señalábamos anteriormente con Aristóteles, donde toda obra debía tener un principio, medio y fin y que esa era la única composición posible y correcta de una obra.

que no existe tiempo atrás y en el que cada comienzo termina en un fin inevitable, a medida que el tiempo va transcurriendo, las situaciones cambian y no existe un recomenzar.

Para efectos de nuestro análisis, debemos dejar de lado la idea de que es un solo tiempo el que encontraremos en cada una de las obras. Tendremos que dejar los límites y las oposiciones entre estas concepciones y ver cómo se van imbricando y entretejiendo estas diversas –y a veces tan diferentes– nociones entre las obras escogidas para este estudio.

6. Configuración del espacio en el teatro

No solo la configuración del tiempo es esencial en una obra dramática, sino también la configuración del espacio, ya que es por medio de esto que se produce un distanciamiento de la narrativa.

Al igual que en la configuración del tiempo, tenemos diferentes niveles espaciales que Pavis clasifica como: el espacio dramático, el espacio escénico, espacio escenográfico, y el espacio lúdico. El espacio dramático es aquel que es “*representado* en el texto que el espectador debe construir con su imaginación” (Pavis, p.177), mientras que el espacio escénico es aquel espacio representado llevado a escena, “el espacio *representante* en el cual evolucionan los personajes y las acciones” (p. 177), por tanto es el que se reconstruye en un lugar concreto. El espacio escenográfico abarca tanto lo escénico como el espacio de los espectadores, por tanto se crea en la interacción, es decir, en el efecto que crea el mundo representado en el sujeto espectador como en la influencia que tiene la percepción del espectador en la visión de este mundo. Por último, el espacio lúdico es aquel que crea el actor en el juego escénico, dígase, en sus movimientos, en el desarrollo de la acción que se exhibe por medio de los personajes que a su vez encarnan los actores.

De estos tipos de espacios, el que nos interesa esencialmente para los análisis que realizaremos posteriormente es el espacio dramático, ya que trabajaremos directamente con textos.

Como ya antecedimos, el espacio dramático es aquel espacio figurado que debe ser reconstruido por el espectador y/o lector para establecer un marco en el cual se desarrolla la

acción dramática. Este espacio “se construye cuando tenemos una imagen de la estructura dramática del universo de la obra” (p.179). Esta imagen espacial se constituye incluso a partir de la lectura del texto dramático ya que esto da espacio para la imaginación de una posible puesta en escena por medio de las didascalias; por tanto, cada lector posee una visión subjetiva del espacio.

La construcción del espacio dramático está en constante movimiento, esto por la dependencia que se tiene con el actuar y el decir de los personajes; por ejemplo: tenemos tres personajes en un ascensor y el ascensor se queda detenido entre dos pisos, y obligatoriamente estos personajes empiezan a establecer una conversación acerca de lo que está ocurriendo, después no llega la ayuda requerida, uno de ellos se desmaya, etc. No podemos decir que el espacio dramático inicial es el mismo que el espacio dramático final, ya que por medio de las circunstancias en que están los personajes, este espacio comienza a densificarse hasta llegar a un posible desenlace. “El espacio dramático es el espacio de la *ficción*” (p.180), lo que implica que el espacio se crea tanto por lo que nos señala el autor en el texto mismo, como por la interpretación del lector/espectador.

Ahora bien, como podemos entender mediante lo ya dicho, el espacio se configura mediante dicotomías, partiendo por espacio de la representación y el espacio de lo representado. Pero si nos quedamos dentro del espacio representado, se nos presentan otras dicotomías como el adentro y el afuera. Por ejemplo, en *Neva*, de Calderón, tenemos a los tres personajes dentro de una sala de ensayo preparando el montaje de una obra; estos personajes constantemente refieren a un espacio exterior, a lo que ocurre en la calle en tiempos de una revolución. Este aspecto será fundamental en *El Lado Oscuro de la Luna* esto porque los personajes están en un espacio determinado pero constantemente refieren a un tiempo y, por tanto, a un espacio pasado con el fin de reconstruir algo que vamos enterándonos a medida que va transcurriendo la acción.

Otra de las dualidades que se nos presentan es la relación entre escenas con diferentes espacios, elemento que será central para nosotros dentro del análisis de *Las Peregrinas de*

Concepción, donde tenemos una serie de episodios¹⁵ que van yuxtaponiéndose pero entre los cuales no encontramos relación directa a medida que vamos leyendo/viendo el transcurrir de la acción, y sin embargo todos estos eventos desembocan en un final. Pero no nos adelantemos en el análisis.

Otro aspecto fundamental del espacio dramático son los acontecimientos y el lugar donde ocurren dichos acontecimientos (Pfister). Esto está cargado netamente de un elemento simbólico; no es lo mismo que la transformación de un personaje ocurra en una habitación que a la luz de la luna. Cada lugar tiene una carga semántica.

Por otro lado, Pfister señala que existen técnicas tanto verbales como no verbales de localización. La técnica verbal de localización conocida como “word-scenery” o spokenspace consiste en que el espacio se da a conocer por medio de la descripción del lugar y no por la escenificación, por lo que esta visión es subjetiva ya que está mediada por la visión del personaje. Como bien dice Pfister, esta concepción verbal del espacio no está puesta como sustitución de una escenografía –aunque puede ser este también un motivo- sino que esta descripción del lugar en que se está puede otorgar una carga semántica mayor al sitio en el que se encuentran los personajes.

Las técnicas no verbales son aquellas que configuran el espacio, pero no por medio de palabras, sino que por medio de las acciones y actividades de los sujetos en cuestión. Por ejemplo, las entradas y salidas de los personajes, lo cual nos establece un espacio ficcional y el espacio que encontramos fuera de éste. El desplante de los personajes en escena también constituye una significación espacial, la utilería, el vestuario, los cambios de los elementos en escena como sillas, mesas, paneles, etc. Cada uno de los elementos que configuran el espacio teatral tiene su significación dependiendo netamente del estilo que se utiliza al momento de construir la obra dramática, sin embargo, no podemos sobreinterpretar estos elementos, cada cosa tiene su significación mientras no nos salgamos de los límites que nos da el texto.

¹⁵ No podemos desligar en esta obra la configuración de tiempo y espacio. Tenemos consciencia que estos elementos de por sí están muy vinculados, sin embargo el tiempo y el espacio en esta obra se constituye de forma episódica por lo que cada uno de estos fragmentos tienen características especiales.

7. Análisis

7.1 El lado oscuro de la Luna

Esta es una obra dramática que desde las indicaciones introductorias que da el autor –en la descripción de los personajes y la descripción de la escena– da cuenta que se trata de una pieza que juega con los niveles temporales. Primero en la descripción de los personajes, que son tres, señala la edad y la vestimenta de cada uno acorde a la situación que se desarrolle en la escena, sin embargo se nos habla de “saltos temporales” en los que los personajes cambian su forma de actuar y rejuvenecen o envejecen de acuerdo a lo que señala el autor.

Por otro lado se nos habla de un “lado oscuro de la luna” que parece ser un no-lugar y un no-tiempo en el que se desarrollan ciertas acciones. Pero no nos adelantemos, me parece necesario detenernos en estas didascalias iniciales.

Cucho: setenta años, gordo y rechoncho. (...) Durante la obra viste un traje de verano blanco y sombrero de paja, todo esto a la moda de 1929. Nunca rejuvenece.

Carlos: setenta años, ágil en el picnic y débil y agotado en el lado oscuro, esta debilidad irá dando paso a una serena lucidez en la medida que recibe el apoyo de Julio y finalmente asume la muerte. (...) en el picnic viste pantalón oscuro, camisa blanca y chaquetilla de huaso. Para el baile de gala llevará chaqueta de smoking sobre los mismos, la misma camisa y la corbata correspondiente. En el lado oscuro lleva los mismos pantalones, un vestón oscuro algo ajado, calañé y una manta artesanal color gris terciada en un hombro. En los saltos del tiempo sugiere la juventud, la adolescencia y la niñez sin dejar de ser un hombre viejo. Proyecta la imagen de la juventud con sus elementos de anciano. Nos hace creer que es un niño, aunque vemos al viejo.

Julio: veinte años, delgado y ágil. Domina el espacio: se mueve con elegancia y sus manos dibujan todo lo que describe (...) Viste la moda rebuscada del verano de 1920 y lleva accesorios llamativos (...) Durante el baile de gala lleva smoking y está envuelto en un vaporoso echarpe de tul negro. En el lado oscuro vuelve a usar el traje de verano. En los saltos en el tiempo mantiene los 20 años y en la infancia puede transformarse en niño de una manera mucho más realista que Carlos. (p.1)

Ya desde la presentación de los personajes, solo para el lector, los actores y el director, se nos adelanta que existen saltos temporales y cambios de espacio, pero no sabemos de qué forma se hace esto hasta ver la siguiente anotación:

La iluminación: los saltos en el tiempo deberán ser destacados con cambios de luz que diferencien un nivel temporal del otro.

La luz del picnic es la de un mediodía de verano deslumbrador, y la de las tinieblas domina el lado oscuro donde las figuras se ven recortadas contra el fondo negro. (p.2)

Por otro lado, no se nos describe cómo es el espacio en el que se desarrollará la acción, lo único que se nos dice es:

Orquestación de pitíos, loicas, chercanes; con la voz inconfundible del chucao escuchándose a intervalos. Esta polifonía resuena con el eco característico que le da la dimensión catedralicia del bosque nativo. (p.2)

Este espacio que, si bien no se configura como tal, nos da indicios de elementos que ya encontrábamos anteriormente en la obra de Silva, estos son los cantos de pájaros y el eco del bosque nativo. Como señalamos anteriormente, Elena Castedo-Ellerman señala que la aparición de la flora y fauna nacional es característica del lirismo que caracteriza al folklorismo, sin embargo en esta obra no se presenta de forma explícita como sí ocurre en *El Evangelio...* donde los personajes integran en sus versos la referencia a plantas o lugares. En esta obra no es hasta más desarrollada la acción y por medio del diálogo donde nos dirán en qué lugar se encuentran. A lo largo de la obra se hacen diversas alusiones al lugar en que aparentemente se sitúan los personajes. Se alude a los volcanes, a lugares de Chile como el estero Intipulli, el río Mahuidanche, el Toltén, etc. por lo que la temática local en esta obra se mantiene, sin embargo, el sentido que le da es diferente, esto porque los personajes no se hallan en ese espacio pero simulan estar en él. Según mi lectura de esta obra formulada a partir de los indicios que se nos dan en el texto, los personajes se encuentran en una especie de limbo o purgatorio como se diría en la tradición cristiana, esto debido a *temas pendientes* que tienen los personajes entre sí y que finalmente no se resuelven pero cuyo tratamiento es el que produce una densificación del espacio en el que se desarrolla la acción.

En *El lado oscuro de la luna* pudimos contabilizar trece saltos temporales marcados por cambios de iluminación. Esto no me parece casual por la carga significativa que tiene el número trece. Según el diccionario de símbolos de Chevalier, el número trece posee distintas cargas, entre ellas como un número de mala suerte, lo que marca el inicio y el fin y, entre otros, el significado que más nos interesa a nosotros es la duración de la semana azteca (trece días), esto implica un ciclo, “de manera general este número correspondería a un recomienzo, con el matiz peyorativo de que se trataría menos de renacer que de rehacer alguna cosa. Representaría, por ejemplo, la subida perpetuamente repetida de la roca de Sísifo (Chevalier, p. 1012). El que el número trece signifique un recomenzar o, como el ejemplo dice, la subida

de la roca de Sísifo, esto explicaría la estructura relativamente circular¹⁶ de la obra en la que se anuncia la llegada de un nuevo personaje. Pero esto lo retomaremos más adelante.

La primera marca temporal está dada por el comienzo de la obra, el picnic: luz de mediodía, mesa plegable y canasto tapado. Nada parece fuera de lugar. Aparecen dos hombres: Carlos y Cucho. No sabemos en qué “lugar” se encuentran hasta que se preguntan por la altura del cerro a lo que Carlos responde “la suficiente como para ver desde aquí varios volcanes. Ya te los mostraré”, de esta pequeña respuesta da a entender que Carlos es el personaje que conoce el lugar en el que está situado, que él es el que posee manejo del espacio, sin embargo hacia el final de la obra nos daremos cuenta de que no es así. Los personajes en escena comienzan a conversar de cosas triviales, como la chicha que están bebiendo, los objetos que traen, el lugar en que *están*, entre otras cosas. Tras un “(beben y se miran en silencio)” se introduce el tema que produce conflicto entre estos personajes y, a su vez, los primeros indicios para el espectador –teniendo en cuenta que el lector ya debería saberlo por las indicaciones iniciales– que los personajes están muertos.

Cucho: así que te casaste con ella

Carlos: sí. Espero que eso no te cause... alguna molestia.

Cucho: ¿por qué? Yo ya había muerto. Ella esperó dos años para casarse contigo. Vistió de luto como lo exige la viudez. El muerto al hoyo y el vivo al bollo. (p.5)

Si bien la situación no parece ser mayormente conflictiva, a medida que el diálogo se va desarrollando, vemos cómo se va transformando esta realidad que parece normal. Tras una breve conversación sobre la familia de Cucho, se expone el problema del tiempo donde se dice “¿setenta años? No. No. No. Mi edad es la eternidad.” Aparece el tercer personaje, Julio, hermano de Carlos y Sobrino de Cucho. Ya el problema de la edad se había presentado con los dos personajes anteriores, sin embargo este lo hace más evidente:

Carlos: pero estás muy joven, Julio. Te ves como si tuvieras veinte años.

Julio: maravilloso, ¿no te parece?

Carlos: tú eres solamente un año menor que yo.

Julio: sin embargo, ahora tengo veinte años. (p.6)

¹⁶ La circularidad presente es relativa porque en este caso sí existe un desarrollo en la acción, sí existe un cambio en el mundo creado, llega este personaje al que se le espera a lo largo de la obra. Pero la forma espiral que tiene la acción –esto implica que hay elementos y motivos que se repiten pero no del mismo modo ni con las mismas consecuencias– nos lleva casi a un paralelismo por lo que no nos encierra en un círculo vicioso del que no podemos salir, sino que al final nos permite ver qué es lo que va a ocurrir aunque esto como espectadores nunca lo veamos.

Cambio de luz. Segunda marca temporal, en la que se realiza un viaje al pasado y a una reconstrucción de la vida de los personajes, a partir de una música que empieza a sonar: el Vals de la *Viuda Alegre* de Lehar.

Julio: (...) Primero cuéntame cómo estuvo la despedida que te dieron en la casa del tío Cucho.

Carlos: ¿despedida?

Julio: mañana te vas a Estados Unidos. Carlos:

¿Mañana?

Julio: (...) te acordarás al menos de las personas que asistieron. (p.8)

Esto da paso al salto temporal como tal en el que los personajes se trasladan y comienzan a hablar acerca del supuesto viaje que sería mañana pero que no llega, puesto que ya fue. Se produce un juego de pasado-presente en el que los personajes (Julio y Carlos) mezclan el tiempo en el que están insertos con un pasado que es la fiesta y un aparente futuro que es el viaje que también es pasado.

Tercera marca temporal, entra Cucho. Este viaje a Nueva York que se iba a hacer se sitúa en el espacio del cambio de luz:

Julio: (...) y se nos fue a Nueva York para siempre.

Cucho: sin embargo volvió pocos años después. Parece que el cordón umbilical con Chile no se pudo cortar. Dijo que se tuvo que venir precipitadamente porque Estados Unidos entró en la guerra¹⁷ y él estaba obligado a enrolarse en el ejército (p. 13)

La aparición de Carlos, que marca un nuevo cambio temporal y casi imperceptible, es como el recién llegado del extranjero, con muchas ideas, con muchos planes pero ninguno se llevará a cabo. Se organiza un baile y todo este cuadro lumínico consiste en la preparación, la música y las expectativas que se tiene de dicho baile que termina siendo un fracaso (quinta marca temporal):

Cucho: tu gran baile de gala fue un fracaso. Asistieron tus amigos y tus parientes. Total unas cincuenta personas deambulando como fantasmas en ese espacio iluminado y engalanado para quinientos comensales... la orquesta tocó hasta la una de la madrugada y luego cerraron las cajas de sus instrumentos como si fueran ataúdes. Se apagaron las luces. Las puertas del pabellón París se cerraron poniendo fin a tus sueños de organizador de eventos y tragándose todos tus ahorros. Sin embargo nada de eso parecía importarte comparado con tu reencuentro con ella. (p. 20)

¹⁷ Primera Guerra Mundial

El conflicto que tenían Cucho y Carlos en este momento comienza a exponerse de una forma más compleja con la sexta marca temporal. Carlos, sobrino de Cucho, se casa con Margarita tras la muerte del viejo. Según lo que se expone anteriormente en la obra, el viaje de Carlos a Nueva York está motivado por la intención de huir de los sentimientos. La didascalia previa al enfrentamiento de estos dos personajes me parece muy interesante, ya que cambia casi por completo lo que hemos visto hasta ahora en la obra. No parecía que fuese a ser algo que va más allá de tres personajes muertos comentando sobre su vida, pero vemos que en su relación existen momentos de tensión que se llevarán la escena desde este momento:

(Se escucha el vals de La Viuda Alegre) (...) (Julio sigue danzando. Cucho y Carlos están inmóviles. Oscuridad. Voces y risas de niños jugando empiezan a oírse cubriendo el ruido del vals. Después de un tiempo, las voces infantiles también se extinguen. Al fondo del escenario se empieza a encender una luz lo más lentamente posible. De manera casi imperceptible empezamos a ver la silueta de un hombre que parece avanzar o que intenta avanzar sin lograrlo. Parece muy cansado o agobiado por una enorme inquietud que le paraliza los miembros. Ahora lo reconocemos: Es Carlos. Va vestido con pantalón y chaqueta oscuros, sombrero de fieltro y corbata. Su ropa se ve algo ajada. En su rostro se puede leer su estado de ansiedad, sus tímidos ojos claros expresan temor y a medida que vemos estos detalles su respiración jadeante se deja oír hasta llenar el espacio. Lleva una manta de lana gris terciada sobre un hombro y carga dos maletas, al parecer muy pesadas. Después de esta marcha que parece muy larga deja las maletas en el suelo con un suspiro. Saca un gran pañuelo de color de uno de sus bolsillos y se enjuga el sudor de la frente y de la nuca. De pronto siente una presencia, gira la cabeza y ve a Cucho que está sentado frente a un caballete con una tela. En sus manos tiene una paleta y pinceles y parece muy concentrado en la pintura que está ejecutando. Carlos lo mira desconcertado y permanece inmóvil. Después de un tiempo habla con voz muy débil.)
(p.21)

Es a partir de este momento en el que nos damos cuenta que Carlos no sabe que ha muerto, cree que está en un descanso en su viaje a Mahuidanche:

Carlos: (...) ¿qué hora es?

Cucho: *(sacando un gran reloj de su bolsillo y se lo muestra)* está parado (p.22)

Esta detención en el tiempo funciona tanto como el tiempo de la muerte como una detención en los recuerdos que se dieron paso durante el picnic inicial. El lugar no es donde habían estado antes, estamos en presencia de un espacio sombrío, el llamado “el lado oscuro de la luna”. Nos encontramos frente a la situación compleja de Carlos de pérdida total de consciencia del espacio:

Carlos: ¿Dónde estoy? *(Pausa)* ¿Dónde estoy?

Cucho: en una etapa de tu viaje
 Carlos: ¿en qué lugar me encuentro ahora?
 Cucho: por lo que me cuentas parece que tu viaje ha sido interrumpido Carlos:
 ¿mi viaje ha sido interrumpido? ¿Qué ha pasado?
 Cucho: estamos en el lado oscuro de la luna
 Carlos: no comprendo
 Cucho: ya comprenderás
 (...)

Carlos: tú no me puedes ayudar porque estás muerto.
 Cucho: no me tengas miedo
 Carlos: tú moriste hace muchos años
 Cucho: dame un abrazo
 Carlos: no. (p. 23-24)

Esto da paso al quinto salto espacio-temporal, por tanto a un sexto espacio, en donde se produce de forma explícita el enfrentamiento de los personajes en este tiempo detenido, el enfrentamiento por la supuesta traición de Carlos a Cucho, eso se hace a través del mecanismo pregunta-respuesta en donde Cucho busca explicaciones de lo que ha sucedido, donde busca razones y orígenes. Poco a poco esta densificación va acorralando a Carlos, por lo que la culpa se convierte en el motivo central de este espacio. Ataques directos como el hacer evidente la calidad mediocre de Cucho como pintor y el fracaso de Carlos en su vida en general.

La tensión se rompe con la entrada de Julio en defensa de Carlos y la humillación de Cucho. Esto produce un cambio en la escena, dando paso a la séptima marca temporal. Aquí Julio realiza una acción que remite a la tradición bíblica: el lavado de pies²⁰:

²⁰ “Se acercaba la fiesta de la Pascua. Jesús sabía que le había llegado la hora de abandonar este mundo para volver al Padre. Y habiendo amado a los suyos que estaban en el mundo, los amó hasta el fin. Llegó la hora de la cena. El diablo ya había incitado a Judas Iscariote, hijo de Simón, para que traicionara a Jesús. Sabía Jesús que el Padre había puesto todas las cosas bajo su dominio, y que había salido de Dios y a él volvía; así que se levantó de la mesa, se quitó el manto y se ató una toalla a la cintura. Luego echó agua en un recipiente y comenzó a lavarles los pies a sus discípulos y a secárselos con la toalla que llevaba a la cintura. Cuando llegó a Simón Pedro, éste le dijo:
 — ¿Y tú, Señor, me vas a lavar los pies a mí?
 —Ahora no entiendes lo que estoy haciendo —le respondió Jesús—, pero lo entenderás más tarde.
 — ¡No! —protestó Pedro—. ¡Jamás me lavarás los pies!
 —Si no te los lavo, no tendrás parte conmigo.
 —Entonces, Señor, ¡no sólo los pies sino también las manos y la cabeza!
 —El que ya se ha bañado no necesita lavarse más que los pies —le contestó Jesús—; pues ya todo su cuerpo está limpio. Y ustedes ya están limpios, aunque no todos.
 Jesús sabía quién lo iba a traicionar, y por eso dijo que no todos estaban limpios.

Cuando terminó de lavarles los pies, se puso el manto y volvió a su lugar. Entonces les dijo:

— ¿Entienden lo que he hecho con ustedes? ¹³ Ustedes me llaman Maestro y Señor, y dicen bien, porque lo soy. Pues si yo, el Señor y el Maestro, les he lavado los pies, también ustedes deben lavarse los pies los unos a los otros. Les he puesto el ejemplo, para que hagan lo mismo que yo he hecho con ustedes. Ciertamente les aseguro que ningún siervo es más que su amo, y ningún mensajero es más que el que lo envió. ¿Entienden esto? Dichosos serán si lo ponen en práctica.” (Jn 13. 1-17)

Julio: (...) Cálmate, Carlitos. Mira lo que he traído para ti. (*Le muestra una palangana, un jarro con agua y una toalla blanca*). A ver, sácate esa chaqueta (*lo ayuda a hacerlo*). Pon las manos aquí dentro y yo te echaré agua fría (*le echa agua en las manos*) otra vez. Y ahora mójate la cara, eso es. Muy bien. ¿Ves que agradable sensación deja el agua fresca? Ahora te voy a sacar los zapatos y te voy a lavar los pies (...) esta agua tan limpia y tan helada la saqué de una vertiente escondida en un bosque. Vieras que lugar más hermoso. Es sombrío y húmedo, está lleno de helechos y de musgo. El agua brota de la tierra entre unas piedras de cuarzo. Después se desliza entre las raíces de los árboles haciendo un ruido muy suave. A veces el sol se filtra entre las ramas y cae sobre el agua haciéndola brillar” (p.30)

Como sabemos, en la tradición bíblica la ceremonia del lavado de pies de Jesús a sus apóstoles es una purificación previa a la Última Cena, en el caso de la obra de Silva, esta purificación se hace acompañada de descripciones del origen del agua con la que se está lavando. Esto, según mi lectura, implica una sacralización de lo natural por medio de este rito. Tras el lavado de pies, Carlos en lugar de recibir el cuerpo de Cristo recibe alfeñiques, dulces que los trasladan a la niñez (cambio de luz, octava marca temporal). En este caso los personajes viajan al pasado en donde las preocupaciones no existen, Cucho y Carlos se convierten en niños y se da paso al “caleidoscopio de la infancia” en el que los personajes reviven y reconstruyen eventos del pasado lejano: se habla de los padres, de los hermanos, de los sueños que tienen los niños para cuando sean grandes. Entre las proyecciones que ven los niños está el éxito de Cucho y de Julio como artistas, cosa que nunca llega. Tras un beso en la mejilla que da Julio a Carlos, vuelven al tiempo y espacio inicial, esto implica, al noveno espacio. En este encontramos problemas triviales de la vida de Julio, lo que llamaríamos enredos de faldas en donde él escapa de sus responsabilidades como adulto joven. Un fracaso matrimonial y el enamoramiento de la cocinera de la casa. Este momento no es esencial para el desarrollo de la acción, me parece que su principal función es volver a dejar solo a Carlos en el escenario para que aparezca Cucho. Cambio de luz.

Cucho entra y vuelven el cuestionamiento sobre el lugar en que se encuentran. Carlos no logra entender dónde está, está completamente desconcertado; pero Cucho sigue postergando

la explicación a su respuesta “el lado oscuro de la luna” y busca explicaciones de la traición y cada vez va indagando más en la “verdad” de los hechos:

Carlos: tienes mucha imaginación, Cucho, te traicionamos, como tú dices, pero muy pocas veces... en lo que tienes razón es en que nos sentíamos muy culpables y avergonzados... tan culpables y avergonzados que creo que nunca pudimos sentir ni una gota de felicidad. Las veces que lo hicimos fue porque no podíamos evitarlo. Fuimos muy desdichados, Cucho. (p.38)

Poco a poco estos dos personajes sienten que han limado sus asperezas:

Cucho: qué desperdicio nuestras tres vidas con tanta mentira y tanta tristeza

Carlos: Lo hemos dicho todo

Cucho: Casi todo. Lo más importante por lo menos

Carlos: entonces tal vez yo pueda salir de esto que tú llamas el lado oscuro de la luna y retomar mi viaje interrumpido (p.39)

Cambio de luz. La aparición de Julio en este momento es esencial para la anagnórisis¹⁸ de Carlos. A partir de este momento Carlos, por medio de la intervención de su hermano, comienza a comprender el lugar donde se encuentra. En un principio insiste en que debe partir a Mahuidanche, que debe continuar su viaje, sin embargo su hermano le explica que nunca saldrá de ahí:

“Julio: (...) Desde que llegaste a esta sombra hay una idea en tu cabeza que pugna por aparecer y que tú desechas porque te da miedo Carlos: ¿Acaso tú sabes lo que pasa en mi cabeza?

Julio: Sí (...)

Julio: Tal vez... y ahora, ¿puedes decirme qué idea es esta que te asusta tanto? ¿No te atreves a decírmelo? ¿Quieres que te ayude?

(...)

Julio: ¿Te lo digo yo? Tú tienes miedo a admitir que tu viaje ha terminado. Que no irás ya a ninguna otra parte. Y que te quedarás aquí definitivamente. Este es el destino final de tu viaje (...)

Carlos: explícame lo que aún no puedo entender. Después que me dormí en la casa del juez, ¿por qué volví a escuchar voces de niños?

Julio: eso fue al otro día. Ya no estabas en la casa del Juez. Estabas en una iglesia. Había silencio. Solo se escuchaba el murmullo de rezos

(...)

Julio: todos los demás rezaban y tú estabas en silencio. (p.41)

No sabemos cómo fue la muerte de Carlos, se puede inferir que fue mientras dormía. Se describe brevemente la muerte de Julio: murió atropellado por un camión. Carlos acepta su condición de hombre-fantasma. Julio también cierra su etapa aquí: Carlos y Cucho escuchan

¹⁸ Entendemos como “anagnórisis” el reconocimiento que experimenta el personaje sobre una parte de su propia identidad que desconoce y que produce un ‘vuelco’ en la acción.

el disco que grabó en su estadía en Buenos Aires. Con esto comienzan los acontecimientos finales de la obra.

Se escucha durante un tiempo, luego Cucho emerge desde la sombra. Está muy tenso y hace un ademán perentorio para que Julio pare la música. Su actitud es la de alguien que escucha “algo” imperceptible. (p.42)

Esto antecede a algo que va a ocurrir, tanto Cucho como Carlos perciben el sonido de pasos.

(Ambos se miran. Lentamente el lado oscuro de la luna se empieza a transformar en el lugar luminoso de comienzo de la obra. Se escucha el canto de los pájaros y volvemos a ver la mesa que esta vez está puesta para tres personas y al centro luce un cacharro de greda con un ramo de alstroemerias)

Podemos ver en esta didascalía, que corresponde al cambio de espacio número 13 que se vuelve al comienzo, que en este caso quien sobra es Julio y debe irse. Las flores representan un toque femenino del personaje que va a llegar. Sobre la mesa hay un canasto con comida, se inicia un nuevo picnic, pero la invitada a éste no alcanza a llegar para los ojos del espectador, sin embargo se nos dice que es Margarita quien viene subiendo este cerro.

En este momento existe de forma evidente la reconciliación de Cucho y Carlos, justo al final de la obra. Cucho insiste en que es Carlos quien debe salir a su encuentro, Carlos se rehúsa:

Carlos: Margarita... No puedo... no puedo (La escena está en penumbra. Una luz intensa brilla en el lugar por donde ella va a entrar) Ni tú ni yo supimos amarla. Tal vez ahora tengamos la posibilidad de darle el amor que ella merece. Los dos... los dos. La tenemos que recibir. (Carlos va donde Cucho, lo toma de la mano y avanzan juntos hacia la luz. El val de La Viuda Alegre resuena con vivacidad y llena el espacio mientras cae el...

Telón. (p.44)

La futura aparición de Margarita cierra y abre un nuevo ciclo. De cierta forma, la obra termina como comienza, con la llegada de una nueva alma muerta. Lo que ocurre a continuación lo desconocemos, sin embargo ya podemos ver el mecanismo de la obra. A esto nos referíamos cuando dijimos que el número trece es importante en el desarrollo de la obra aunque no de forma explícita, esto por la muerte y el renacimiento que trae consigo la significación del número.

La obra, como intentamos evidenciar, trabaja con distintos niveles temporales en los que se mueven los personajes con total libertad desde un no-tiempo y no-lugar en el que se encuentran al comienzo.

Si bien en las obras anteriores de Silva no se había experimentado el viaje en el tiempo, sí podemos decir que en *El lado oscuro de la luna* el autor configura su propio tiempo y

espacio, por tanto crea un mundo autónomo que no se rige por las leyes de un mundo realista sino por sus propias leyes: se producen saltos temporales, cambios de espacio que se generan por medio del lenguaje, el comportamiento de los personajes y la iluminación.

Este mundo, al igual que los de sus obras anteriores, tiene elementos que aparecen ya en el folklorismo, aunque en este caso con otro matiz. Como señalamos en algún momento, la obra posee constantes referencias a la flora y fauna chilena, los personajes hablan de lugares de nuestro país, sin embargo la forma en que los personajes conversan no corresponde a una imitación del habla del campesino ni tampoco a lo que se llamaba folklorismo impresionista. Estos personajes hablan un español neutro que facilita la comprensión pero que a su vez universaliza la obra.

Me parece que la configuración de tiempo y espacio en la obra están subordinados a la subjetividad de los personajes, ya que son ellos los que manejan los saltos temporales por medio de sus diálogos o por sus entradas o salidas que se ven marcadas por cambios en la iluminación.

En *El Lado oscuro de la Luna*, como vimos, el no-espacio se configura principalmente mediante el diálogo y la integración de objetos como una cámara fotográfica, una canasta de picnic, etc. Otro elemento importante en la configuración del espacio, pero que también se vincula al tiempo, es la música. Esta ambienta el lugar en el que los personajes se encuentran, como cuando refieren al baile o la vuelta de Carlos a Chile; pero también produce estos saltos temporales de los que habíamos hablado. Las marcas de tiempo en la obra se realizan principalmente por los cambios en la iluminación que llevan a los personajes al momento del picnic (que funciona como una especie de bienvenida para el “alma” que recién viene llegando a este purgatorio) al lado oscuro de la luna, donde los personajes enfrentan los fantasmas del pasado y se reconcilian entre sí de la mejor manera posible.

7.2 *Las Peregrinas de Concepción*

Esta obra a diferencia de la anterior posee una estructura un poco más tradicional, sin saltos temporales al pasado y sin alteración en el tiempo. Sin embargo su estructura episódica y poco cohesionada me parece sumamente interesante, ya que representa en mi lectura la relación entre los personajes y, a su vez, la división en la situación histórica del país. Tenemos que tener en cuenta que esta obra fue escrita pocos años después del regreso de la democracia

a Chile, por lo que la división entre los distintos sectores políticos era muy fuerte, algo similar a lo que ocurría en el período de la Independencia donde existían partidarios del Ejército Realista y otros que apoyaban a las fuerzas patriotas. La contextualización de la obra la da la Madre Superiora en su primer parlamento:

Superiora: Hermanas, las he reunido porque debo informarles de algo muy doloroso para mí y sé que para vosotras también. El Canónigo Joaquín Unzueta, en común con el Gobernador y, por lealtad al Rey, nos ha ordenado que nos vayamos inmediatamente del convento y de la ciudad de Concepción, porque aquí peligran nuestras vidas. Los Insurrectos, poseídos por las ideas diabólicas de los franceses, apoyados por bandidos argentinos y comandados por el hijo bastardo de Ambrosio O'Higgins, quienes aniquilaron a las heroicas tropas del Rey en el Valle de Maipú se dirigen ahora al sur y se han propuesto destruir Concepción. Debemos guardar los objetos de Culto, ropa, comida y todo lo que sea menester para el viaje. Cruzaremos en una balsa el Biobío, atravesaremos la Araucanía hasta llegar a la ciudad de Valdivia, allí nos embarcaremos en un bergantín que no llevará hasta el Virreinato del Perú, donde nos recibirán nuestras hermanas, las Trinitarias descalzas de Lima. Sé que es un trance difícil, pero corre la voz de que los insurgentes Patriotas no respetarían nuestra condición de mujeres ni de religiosas. Debemos tener fe en Dios, la fe es lo único que nos puede ayudar. Debemos reunir fuerzas, pasaremos penurias, angustias. Pero no somos las primeras siervas del Señor que pasamos por una prueba como ésta. Todas recuerdan el convento de las Isabelas de Osorno..., de cómo fueron atacadas por los indios cuando se sublevaron (*Gaspara comienza a toser*) y tuvieron que partir en una aventura llena de peligros y padecimientos. El Señor estará con nosotras, Alabado sea su nombre. (p.3)

Es en medio de esta situación de conflicto donde los personajes alistan sus cosas y se preparan para partir. Por lo tanto, desde un comienzo se nos presenta un escenario lleno de tensiones y oportunidades de cambio para los personajes que interactúan en la obra. Me parece necesario centrarme brevemente en los personajes, ya que cada uno de ellos es significativo en la acción, sobre todo los cambios que ellos experimentan en el transcurso de la obra.

Primero tenemos a la Hermana Romualda, la actual Madre Superiora, cuya actitud a lo largo de la obra suele ser dual, siempre en función de su conveniencia y la conservación de su poder en el cargo que se le dio en el convento. Su personaje se mantiene en constante pugna con la Hermana Gaspara, ex Madre Superiora que debió dejar sus funciones a causa de una enfermedad. La Hermana Gaspara no quiere abandonar Concepción, sino que quiere quedarse en el convento a como dé lugar, por lo que sus acciones, al igual que las de la Hermana Romualda, están en función de lo que ella quiere, manejando así las situaciones de forma poco transparente para obtener sus fines.

La Hermana Micaela, la llavera del convento, es una mujer de origen pobre que ingresó a la congregación para poder vivir. Está todo el tiempo siguiendo la voluntad de la Hermana Gaspara ya que cree que si está bajo el mando de ella puede conseguir mejores condiciones de vida y mayores beneficios que las demás Hermanas. Estos tres personajes, la Hermana Romualda, la Hermana Gaspara y la Hermana Micaela se mantienen relativamente constantes en la obra, no sufren ninguna transformación significativa.

Por otro lado, tenemos a la Hermana Magdalena, un hermafrodita que entró al convento para ocultar su condición de “monstruo” y que carga con la culpa innata de ser un ser de los infiernos. Este personaje sufre una transformación simbólica bajo la luna roja, –misma luna que alumbraba la noche el día de su nacimiento– la hermana Magdalena muere y en su lugar nace Juan.

Dos novicias, la Hermana Juliana y la Hermana Inés. La primera corresponde a la imagen de la novicia rebelde, que está en el convento contra su voluntad; ella está enamorada de un Patriota y por medio de los parlamentos y las lecturas que hace podemos ver que ella encarna los pensamientos liberales dentro de la obra. En oposición a ella tenemos a la Hermana Inés, quien entró al convento movida por su vocación y amor a Dios. Las dos mujeres jóvenes son personajes que se apoyan y que pese a que no comparten las mismas ideas, se van complementando: Inés muere a causa de una enfermedad y Juliana vuelve a convento pero ya no como novicia, sino como una mujer libre

El personaje que más nos llama la atención en esta obra es la Hermana Baltazara, una vieja de 170 que a medida que va avanzando la obra, va rejuveneciendo. Al comienzo de la historia se nos presenta esta vieja en calidad de bulto: no tiene dientes, no puede hablar ni caminar y hay que alimentarla y asearla diariamente; pero hacia el final la que en un principio era vieja termina convertida en una joven de 20 años buscando su libertad junto a su amiga Clara. Clara es una mujer esquizofrénica que ha llegado al convento, la tienen amarrada cual animal ya que creen que su enfermedad mental es producto de posesiones demoniacas, pero cuando la sueltan durante la peregrinación para que trabaje, ella comienza a comportarse como una joven inocente, remitiendo en cierto grado a la imagen de Ofelia, de *Hamlet*.

Encontramos, por último, cuatro personajes que corresponden directamente al territorio chileno: dos mapuches, un mestizo y un fantasma. La mayor de las mujeres mapuches, cuyo nombre para las monjas es Carmen, es machi y cocinera. Pichi Piuke, Dolores y Lihuén son

los nombres que recibe la niña mapuche a lo largo de la obra: el primero de ellos corresponde a su nombre de niña, el segundo el nombre que le dan las monjas y el tercero su nombre de mujer mapuche adulta. Me parece importante destacar en la obra que estos personajes hablan o dicen palabras significativas en su lengua, mapudungun; si bien esto no da un carácter realista a la obra en general, sí a las mapuches ya que les otorga mayor seriedad y firmeza a los personajes. El personaje mestizo, Ñenco, es un hombre con cierto retraso mental adoptado por el convento para su cuidado, su comportamiento es igual al de un niño y su transformación como personaje es producto de su enamoramiento por Lihuén y de su reconocimiento como mapuche. Por último, el personaje de la Pulga chilena (el fantasma) representa las tradiciones anteriores aplastadas por las colonias españolas. Este personaje está basado en la imagen de una mujer real que fue juzgada por hechicería en el siglo XVIII. La imagen de la Pulga encarna los vicios (como las apuestas, el cigarrillo, entre otros) pero también lo que consideramos parte de nuestra tradición, como las cuecas. Es un personaje mágico que está en escena para dar castigo a las peregrinas como representantes de toda una sociedad viciada.

Ahora, ¿por qué hacer una introducción a los personajes de la obra? Me parecía esencial comenzar así nuestro análisis especialmente por la configuración de tiempo y espacio. Cada uno de estos personajes tiene algún episodio propio y característico que dibuja su transformación a otro estado.

Las Peregrinas de Concepción es una obra en tres actos. Durante el primer acto se nos presenta, como ya dijimos, la situación en que se desarrollará la acción: la huida desde Concepción a Valdivia. Además se prepara la huida, se asigna la parte administrativa a Carmen quien se dedicará a dar órdenes de acuerdo a la alimentación y el trayecto a seguir, a través del bosque araucano, esto por ser una nativa que conoce su tierra.

Cada una de las Hermanas presenta su postura respecto al viaje, ninguna parece querer partir, sin embargo son órdenes.

Todas las escenas del primer acto son muy breves, a excepción de la primera, ya que solo se trata de dibujar las principales características de los personajes. A continuación haremos un breve resumen de estas escenas configuradoras.

En la segunda escena tenemos a la Hermana Juliana pidiéndole a Pichi Piuke que deje una carta a su amado en el ulmo que está afuera del convento, esta se niega pero en forma de pago la Hermana le entrega su rosario y ella acepta.

En la tercera escena podemos ver a las dos novicias y se presenta la oposición entre ellas. La Hermana Inés, amante de Dios, se encuentra lamentándose en su celda por no querer abandonar el convento mientras que Juliana, tras transgredir la norma que impide el ingreso de una Hermana a la celda de otra, cuenta su entusiasmo y alegría –casi en forma de confesión de amigas– sobre la carta que ha escrito a su amado. Inés siente que debe contar el plan de huida de Juliana a la madre superiora, pero por el pacto de amistad no lo hace. En la cuarta escena vemos la intención y entusiasmo de las mapuches por volver a su tierra: “Carmen: Pichi Piuke zdeu alkuimi (ya oíste) hay que recogerlo todo. Feulá amutuayín cheu taiñ tunmun (finalmente volveremos a donde pertenecemos). Volveremos a nuestra tierra.” (p.7) Esta escena funciona como una revelación del espacio íntimo de las indígenas, donde sacan su platería, donde utilizan sus nombres mapuches y donde se enseñan también tradiciones:

(Carmen se pone una platería o un chamal) Pichi:

es como el que usaba mi madre.

Carmen: algún día tendrás el tuyo.

(Comienza el ritual)

Futaje Pullí, que en este camino largo el Huecufe no nos toque, que el Calcu se vaya, que todo nos permita volver, para ver el Kakfu-Huenú (cielo) que cubre la Ñuke-Mapu (Madre Tierra).

(Carmen tiene en un recipiente de barro un poco de agua y se lo pasa a Pichi) Toma muday.

(Pichi va a tomar pero Carmen la interrumpe)

No, todo mapuche convida de lo suyo a la Mapu, para que ésta fructifique. *(Pichi deposita un poco de líquido en la tierra y luego bebe. Carmen limpia la vasija, la guarda y se levanta)* (pp. 7-8)

En la quinta escena vemos otro encuentro entre la Madre Superiora y la Hermana Gaspara donde se evidencia la tensión en su relación. La Madre Superiora impone su poder sobre la ex Madre Superiora quien cree que aún tiene el suyo.

Superiora: Ahora puede descansar y prepararse para nuestra partida.

Gaspara: yo me quedo aquí

Superiora: no, Hermana, usted partirá con nosotras, recuerde que ha hecho votos de obediencia (p.9)

Dentro de esta misma escena se nos presenta el personaje de la Hermana Micaela, la llavera, acusa la transgresión de la Hermana Juliana –acusación que la Madre Superiora ignora– y a

penas la Madre se va, comete la misma desobediencia a las leyes del Señor. Micaela sirve constantemente a Gaspara por conveniencia, le lleva comida cuando no hay que comer y critica a espaldas de la Madre Superiora la forma en que ella lleva el orden del convento.

Sexta escena, la comida a Baltazara. Lo único que aquí se menciona (ya que se trata de una escena en que se le alimenta) es que es una vieja de 170 años y se rescata la sabiduría del alma vieja y resistente.

Séptima escena, aparece la imagen de la Pulga Chilena hablándole al público:

Pulga: Padre de ellas que estás en el cielo, santo es el diablo si tú eres Padre nuestro. ¡Soy la Pulga Chilena! Y ustedes son mis invitados, porque a esta hora comienza la fiesta. Serán testigos de los extraños fenómenos diabólicos que ocurren cada noche en este convento, hoy me bailaré dos cuecas por cada Padrenuestro y tres por cada Ave María y me reiré hasta despertar los dulces sueños de estas mujeres que pretenden descansar sobre una tierra que no les pertenece, porque ellas han usurpado este lugar. Aquí, hace 165 años yo, con mis propias manos construí mi casa, en esta tierra eché mis raíces a la sombra de un boldo que crecía desde antes de la llegada de los huincas- por inspiración satánica aprendí a hacer conjuros y a preparar brebajes mágicos, mis sortilegios me hicieron tan poderosa como el boldo milenario. Pero los huincas me atacaron con su cruz y me entregaron a la inquisición de Lima donde fui juzgada por los delitos de supersticiosa, hechicera, maléfica, sospechosa hereditaria y de haber cometido muchos y graves sortilegios con invocación al demonio. Me azotaron desnuda por la calle, destruyeron mi casa y sobre sus ruinas elevaron este lugar de oración. Pero yo sé que debajo de este convento está el barro de mis adobes, está la huella de mis pies descalzos, está mi ira. (p.10)

Este personaje nos reafirma el tono de la obra, ya que habla desde un punto de venganza. No se nos dice que ella maneja las desgracias de las monjas hasta más adelante, sin embargo ella funciona como el castigo, en este caso a las peregrinas, por la usurpación de tierras que no le corresponden.

Por último, a modo de presentación, está la escena de Magdalena con Baltazara. Magdalena se castiga denominándose como un monstruo durante el baño que le da a la anciana, hablando desde la deformidad de su persona.

La salida del convento y el comienzo del viaje dan fin al primer acto.

Si bien, en este primer acto la serie de escenas pareciera no tener cohesión debemos tener en cuenta que están yuxtapuestas de modo de generar un panorama de los personajes que van a interactuar en la obra y mostrar sus condiciones y pensamientos para que después, algunos de ellos, sufran su transformación.

El segundo acto comienza con la Pulga Chilena cantando dos cuecas en las que cuenta que las monjas naufragaron al intentar atravesar el río Biobío, lo que da paso a la narración subjetiva de los personajes acerca de cómo fue el naufragio. Cada una de estas narraciones está cargada de distintas sensaciones ya que se trata de sujetos diferentes: la Madre Superiora piensa en pasajes bíblicos. Juliana en su amado. Inés en su amor por Jesús. Magdalena quería morir. Micaela estuvo a punto de morir ahogada lo que la hacía culpabilizarse por sus pecados. Gaspara piensa en su amor por Dios y en que eso la salvó. Pichi Piuke piensa en su madre muerta y relata la conexión con el agua, la tierra, los árboles desde un punto de vista ritual. Clara hace toda una descripción de la naturaleza, de las flores y del agua lo que nos hace recordar a Ofelia por la forma estética en que expresa su experiencia:

Clara: Y la balsa se hundió en el Biobío y el infinito desató mis amarras para dejarme escapar, para fundirme con el azul, con el verde, con el blanco, con la luz, con el sol... y ahí me diluí, me hice rocío, sudor, me hice cielo a través de mis manos y toqué mil nubes con mis labios... las besé... las mordí... escupí flores y estrellas, escupí árboles y luego tragué el llanto de todo el universo, las lágrimas de todos los deseos que se hacen realidad, de todos los sueños (p.16)

Tras el naufragio y por orden de Carmen, los personajes acampan frente al Mallín del Chanco, es en este lugar donde los personajes comienzan a sufrir transformaciones, algunas ligadas al tiempo otras no.

Las primeras de las transformaciones es la que sufre Ñenco. Recordemos que se trata de un hombre-niño que no sabe ni puede hacer nada, sin embargo es en este momento donde por comida comienza a dar sus primeros pasos:

(Carmen sirve otro plato y se ubica al otro lado del escenario) Carmen:
Ñenco, aquí está tu ziguilko. Ven a buscarlo.
Ñenco: ¿ah? *(no entiende)*
Carmen: Si no caminas, no comes. *(Ñenco comienza a gatear)* No, gateando no, de pie.
(Ñenco llora) Si caminas te doy ziguilko y pan.
(Ñenco se pone de pie, se cae y llora. Clara que ha estado observando la escena lo ayuda a levantarse. Avanzan juntos dos pasos).
Carmen: No, Clara, déjalo solo
(Ñenco camina y cae a los pies de Carmen, Toma el pan y se aleja gateando y llorando).
Carmen: Ñenco, estoy muy orgullosa de ti *(Comienza a darle el ziguilko)* (p.20)

Los primeros pasos que da Ñenco por comida son la marca inicial de su crecimiento como hombre en hombre.

En esta misma escena ocurre un acontecimiento sorprendente para nosotros, pero no para las mapuches: al momento de alimentar a Baltazara (la vieja) –cuya imagen es similar a la de un cadáver pero también a la de un feto– Pichi Piuke es mordida y tras esto se percata de que le ha salido un diente. Esto representa un tiempo cíclico en el que un sujeto en donde no tiene más que morir vuelve a comenzar desde cero. Más adelante este mismo personaje comienza a hablar en una escena en la que nos detendremos en mayor detalle ya que en ella se puede analizar el tiempo en el teatro. Cuando Baltazara comienza a articular sonidos de gaviota – tras la escena de representación de *La Camila o la patriota de América* de Fray Camilo Henríquez– “Ah... Oh... Ah” hasta terminar diciendo frases aún más complejas que no tenemos certeza si corresponden al mismo juego representativo pero sí que juegan en función de una búsqueda de libertad (de América, encarnada en la imagen de Clara) y de búsqueda y reconocimiento en el caso de Baltazara: “El cielo es azul. El mar es azul. ¿Y dónde estoy yo? ¿Dónde estoy yo? (...) (*Con creciente angustia*) ¿Dónde estoy yo? ¿Dónde estuve yo? Hace tanto tiempo, ¿dónde estuve? (p.26)

Baltazara va experimentando cambios acorde a un ciclo, primero: “Me ha crecido el pelo, me han salido dientes, puedo hablar, puedo caminar, Magdalena. Cada segundo que pasa me vuelvo menos vieja. La naturaleza es sabia y extraña.” (p.36) La transformación definitiva de la anciana ocurre por incidencia de la Pulga Chilena y Clara: ambas bañan a Baltazara con el agua de una vertiente:

Clara: echémosle agua para que la piel muerta se desprenda de su cuerpo Pulga:

¿Cómo las sabandijas? ¿Así era en tu sueño?

Clara: Así era y así tendrá que ser. Más agua, más agua.

Pulga: El agua es la madre, el agua es la mujer.

Clara: Más agua, más agua.

Pulga: El agua es la vida.

(*Baltazara surge desnuda como una hermosa mujer de veinte años*) (p.54)

Según el diccionario de símbolos de Chevalier, las significaciones del agua se reducen a tres, principalmente: agua como fuente de vida, como purificación y como regeneración. En este caso encontramos al agua en sus tres principales dimensiones imbricadamente: la mujer vieja sale del agua como una joven de 20 años, por tanto su imagen requiere de un lavado/purificación de la piel antigua para dar origen a la nueva y completamente renovada. Ya no quiere ser monja, nunca quiso ser monja pero ahora no volverá al convento. Baltazara

y Clara finalmente huyen por los bosques como una especie de ninfas jugando a ponerse nombres e inventándose historias mezclándose finalmente con la naturaleza.

Otro personaje que muere y renace es la Hermana Magdalena, hermafrodita, quien al sentirse un monstruo y verse acorralada por los chantajes de la Hermana Gaspara y Micaela decide suicidarse en el Mallín. Al comienzo de esta escena están Magdalena y la Pulga conversando y se describe la escena del nacimiento de la Hermana:

“La noche en que yo nací la luna estaba ensangrentada y maléfica, igual que ahora. Los caballos relinchaban asustados en sus establos y pateaban la tierra haciéndola temblar. El Tué-tué cantó en la rama del Palqui y una niebla espesa como un poncho empapado de lluvia se arrastró por los valles y los montes. Mi madre murió al amanecer y a mí me crió la partera hasta que entré al convento a los quince años (...) Cuando caí al Biobío quise morir, lo que no hice entonces lo voy a hacer ahora. Pulga: ¿por qué? Magdalena: no puedo soportar mi vida.” (p.36)

La aparición de Clara con la Hermana Baltazara, vieja aún pero más joven en un comienzo, y la posterior intervención de Carmen son los acontecimientos que abren la posibilidad a Magdalena de un renacer:

Magdalena: ¿y por qué debo renunciar a mi muerte? Baltazara:
para comenzar una nueva vida, como yo.
(...)
Clara: uno muere tantas veces en la vida, tantas veces en un día y siempre sabemos resucitar. (...) tantas muertes, tantas resurrecciones.
(...)
Carmen: (...) Magdalena, yo hace tiempo sé tu secreto. No eres hembra, eres un varón. Aquí te traigo pantalones y una camisa. (...) puedes llamarte Juan, es un buen nombre para un huinca.
Clara: Magdalena entró en el agua turbia del Mallín y murió para siempre.
Baltazara: Juan salió de las aguas oscuras y empieza una nueva vida. Magdalena:
¿qué voy a hacer? ¿Dónde voy a ir?
Carmen: aquí te traje charqui y pan, camina hasta Renaico, allí nadie te conoce... a las demás les diremos la verdad, que la hermana Magdalena cayó al Mallín y murió.

La muerte simbólica y ritual ocurre bajo la luz de la luna llena (que corresponde a la última fase lunar) y en la inmersión de Magdalena al agua. Al igual que en el caso de Baltazara, el agua tiene una función renovadora y revitalizadora y que, al tratarse de un río cuya corriente es variable, el cambio que se produce en Magdalena es radicalmente opuesto a su estado inicial. La muerte pública de la Hermana la comunica Carmen a la Madre Superiora y a Gaspara mostrando como prueba los hábitos manchados de barro.

En contraposición a la concepción del tiempo cíclico que vemos representadas en las muertes y renaceres presentes en la obra, tenemos el tiempo lineal presente en la vida y muerte de la Hermana Inés quien se contagia de una enfermedad muy infecciosa y muere en brazos de Juliana. Ella no tiene renacimiento en este mundo y, probablemente según la tradición cristiana, tampoco tendría inmediatamente la salvación, sino que pasaría por el Purgatorio para después llegar al Paraíso. En la concepción cristiana del tiempo, la muerte es el fin de todo en esta tierra y todas las acciones que realicen los hombres en esta tierra deben estar en función de la búsqueda de la salvación. Por otro lado, en los renacimientos que vimos en la obra siempre, de alguna forma estuvo implicada alguna de las mujeres mapuches: los pueblos precolombinos tenían una concepción del tiempo cíclica donde este era representado como una rueda o un círculo que giraba. Si bien los mapuches carecen de la noción de días, semanas, etc. sí corre para ellos la importancia de los rayos solares o de las estaciones del año. Tenemos que tener en cuenta que los mapuches celebran el año nuevo y que esto ocurre en junio con la llegada del solsticio de invierno, por lo que los ciclos son de importancia ya que implican una muerte y un renacer. Es curioso cómo esto se intenta aplicar en las sociedades occidentales con las celebraciones de año nuevo el 31 de diciembre pero que aunque no queramos aceptarlo, para nosotros el tiempo sigue corriendo de forma homogénea y uniforme, rigiéndonos por las agujas del reloj y no hallando manera de pararlas.

Otra escena simbólica y de cambio en esta obra es la que experimenta Pichi Piuke poco después de pisar la tierra araucana. Esta niña mapuche pasa de ser una niña a una mujer tras la llegada de su menarquia, recibiendo por parte de Carmen su nuevo nombre de mujer mapuche: Lihuén.

Un cambio a modo general en la obra se produce en el orden social que se tiene en un comienzo, ya que quien posee el poder finalmente no lo conserva. El poder que cae en manos del puesto de Madre Superiora que en la primera escena ocupa Romualda al final de la obra es destituido y regresado al orden previo, a la hermana Gaspara.

Esta escena la dejé para el final aunque ocurre en la mitad del segundo acto, principalmente porque se trata de un juego teatral que realizan las novicias (Inés y Juliana) con Clara y Baltazara y que dan paso a una reflexión sobre el teatro. Según lo que se nos va diciendo en la obra, Juliana es una gran lectora de teatro y pese a que no podía llevar ningún libro para el viaje, escondió los suyos en la caja de huesos de una Hermana muerta hace ya mucho tiempo.

La primera obra que aparece leyendo Juliana es *Pentesilea* de Kleist, en el que una mujer (Pentesilea) ama desmedidamente a un hombre que no le corresponde y que termina llevándola al suicidio. La Hermana Inés cuestiona la dimensión valórica del final de la obra, ya que el suicidio es el peor pecado que se puede cometer, a lo que la Hermana Juliana responde que en el tiempo en que se desarrolla la historia no existía la Iglesia Católica. El nombramiento de la iglesia da paso a que Juliana hable sobre el interés de los religiosos de escribir sobre amor o con fines patrióticos, como ejemplo se menciona la obra de Fray Camilo Henríquez, *La Camila o la patriota de América* de la que un fragmento será representado a continuación:

Juliana: Respetable público, les presento “Camila o la patriota de América”. Con ustedes: Camila (*muestra a Clara*)... Don José (*Inés*)... los indios Omaguas (*muestra a Lihuén, Ñenco y Baltazara*) y Yari, el jefe de los Omaguas (*se muestra a sí misma*) “¿no me diréis ahora cómo el sanguinario Arredondo, jefe de las tropas de Lima, prendió a los patriotas, faltando a las promesas y proclamas que se habían precedido?” (p.24)

Me parece interesante la aparición por dos motivos, el primero por el contexto mismo en que se desarrolla la obra. Si bien no sabemos la fecha exacta en que se produce esta peregrinación de las monjas, sí tenemos una serie de datos que nos pueden hacer acercarnos al tiempo histórico en que transcurre la acción: la obra de Kleist fue escrita en 1805, la primera publicación de *La Camila* es en 1817 y la Batalla de Maipú fue en mayo de 1818; por lo que se nos va diciendo en la obra estamos en pleno contexto de lucha por la Independencia de Chile, lo que implica que existe una pugna ideológica muy fuerte: unos apoyan al Ejército Realista y los otros son partidarios de la fuerza patriótica. Si extrapolamos este contexto histórico, encontramos algo muy similar a lo que ocurre durante los años noventa en nuestro país, esto por la reciente vuelta de la democracia lo que implica una polarización a causa de ideologías que incluso encontramos hasta hoy en día; este enfrentamiento se produce entre los partidos políticos que apoyaban la dictadura y que posteriormente lo niegan y los partidos de izquierda que rechazaban el modelo de gobierno anterior. La extrapolación del contexto histórico permite relacionar el acontecimiento que se ve en la obra con nuestra propia realidad lo que permite generar una postura crítica referente a la realidad social actual.

El segundo motivo por el que me parece central la aparición de este pequeño fragmento en la representación es porque a partir de él se nos permite realizar una reflexión acerca del teatro mismo. Hablábamos en la introducción teórica de la configuración del tiempo en el

teatro que existen distintos niveles temporales dentro del drama. Decíamos que la obra teatral está inscrita en un tiempo real que es el tiempo del espectador, donde los sujetos están sentados en sus butacas presenciando una representación. Este tiempo puede ser aproximadamente entre una y dos horas. La obra teatral tiene su propio tiempo, en ella pueden transcurrir incluso años si es de forma condensada; me parece que *Las Peregrinas de Concepción* transcurre en un margen de dos semanas, sin embargo el transcurso de estas semanas se ve interrumpido por este juego teatral. El tiempo real en que se inserta la representación de *La Camila* es el tiempo de la obra de Silva que a su vez se inserta en el tiempo del espectador. Por tanto existe en este fragmente un juego de tres niveles temporales donde dos de ellos se intercambian debido a los cuestionamientos de los personajes acerca de los parlamentos:

Inés: “Sin duda la América será... sin duda... la América será...”

Juliana: Libre

Inés: No, es un pecado...

Juliana: Inés, este libro lo escribió un fraile, no es pecado. “Sin duda la América será libre” (p.24)

Posterior a esto, y la escena de la Gaviota de Baltazara y Clara, la Madre Superiora mantiene una conversación con Juliana en la que agradece por los juegos teatrales que ha realizado con las demás Hermanas:

Madre Superiora: Cuando partimos de Concepción pensé que usted sería el problema más grande que yo tendría en este viaje. Y ha resultado todo lo contrario, su valor nunca ha flaqueado, ha acatado sumisamente todas mis órdenes y ha sabido alegrar a los más débiles de mi rebaño en los momentos más difíciles. Con juegos mundanos... ya lo sé... pero su intención ha sido buena. Juliana: No sé de qué me está hablando, Madre.

Madre Superiora: de sus representaciones teatrales, ¿usted cree que no me entero de todo lo que pasa a mi alrededor? Tal vez soy una monja vieja, pero no estúpida, Hermana. No me diga nada. Y sobre todo estoy agradecida por haber transmitido algo de su valor a la Hermana Inés (...) (p.27)

El valor del que habla la Madre Superiora es transmitido a la Hermana Inés mediante el teatro, ya que esta es la única manera en que la Hermana Juliana expresa sus ideales y los de su amado. Inés momentos previos al momento de su muerte dice:

Inés: Quiero decirle que su manera de pensar me da miedo, pero creo que con el tiempo tal vez habríamos podido compartirla. (...) No, no las llame. Quiero estar a solas con usted en estos momentos... Hermana, quiero que me recite algo de *La Camila o la patriota de América*. (p. 43)

De esta forma el teatro se muestra como un medio de transmisión de conocimiento e ideales que pueden ser vistos únicamente como ficción como puede repercutir en la vida diaria, asumiendo los ideales como propios y finalmente poniéndolos en práctica.

La obra termina con cuatro décimas cantadas por la Pulga Chilena quien cuenta cómo termina cada uno de los personajes: las mapuches felices en su tierra; las monjas llenas de discordia igual que en un principio y perdidas por no conocer el camino; Clara y Baltazara recorriendo bosques y ríos; y, por último, la imagen de Magdalena e Inés quedaron como fantasmas a la orilla del río.

He intentado mostrar diferentes episodios, la mayoría inconexos entre sí para mostrar la gran gama de acción que tiene esta obra. Según mi parecer esta obra tiene un carácter bastante ambicioso que no estoy segura de que esté completamente cumplido. Es una obra que intenta abordar por medio de un acontecimiento histórico muchos problemas sociales que encontramos incluso hoy en día: la pugna por una libertad, la discriminación a los pueblos mapuches, la desunión de la sociedad representada por la relación de las monjas dentro del convento, una lucha por el poder y el cumplimiento de los intereses personales. Encontramos en esta obra, también, elementos a los que ya nos habíamos referido anteriormente cuando tratamos el tema del folklorismo principalmente encarnados en el personaje de la Pulga Chilena –que canta cuecas y que baila en el escenario– en las mapuches quienes apelan constantemente a la importancia de su tierra y, por último, en Clara y Baltazara, mujeres que rescatan el valor y la poesía de la naturaleza presentes sobre todo en los delirios y en los juegos que tienen estos dos personajes.

Me parece –haciendo referencia a la preocupación social del autor– que en esta obra encontramos la pérdida de la utopía donde los personajes ya no pueden ser libres, donde la única forma de conseguir cierta libertad es tras la muerte para lograr un renacer que permita a los sujetos desarrollarse con menos límites y lejos de la organización central, que en este caso sería el convento. Finalmente los únicos personajes que logran la libertad son aquellos que se van y deciden abandonar la congregación, los otros se siguen sometiendo al mismo sistema del principio, incluso más conservador porque la que asume como Madre Superiora

es Gaspara, quien todo el tiempo estuvo buscando la forma de recuperar su puesto en el convento para poder recuperar el poder que había perdido.

Me parece que esta es una obra bastante compleja y, pese a que se puede narrar la historia de forma ordenada, es muy difícil poder describir la acción de la obra sin intentar hacer nexos. Creo que esto es de lo que se trata, del tiempo y espacios dramáticos que buscan que el espectador –y en este caso, lector– vaya llenando los vacíos que dejan las escenas inconexas porque, al tratarse de una obra llena de tanta crítica e ideales se pretende que sea el receptor de la obra quien saque sus propias conclusiones de los acontecimientos.

8. Conclusiones

Toda obra dramática posee una configuración de tiempo y espacio diferente, ya que esta se construye en función de la temática y de la poética del autor. La configuración de estas dimensiones en Silva siempre está en función de lo que el autor quiere expresar, únicamente para hacerlo con la mayor libertad posible.

Me parece que la configuración de un mundo teatral autónomo es un elemento central en toda la obra de Jaime Silva, desde su teatro infantil hasta sus últimas obras no terminadas, por lo que podríamos incluirla como un aspecto fundamental de su poética autorial y que proviene de su formación bajo el alero del Teatro Experimental.

Vimos de modo superficial en las obras analizadas, ya que ese no era el tema central del estudio, que el folklorismo está presente en el teatro de Silva, pero con matices distintos, cada vez menos humorísticos. La utopía socialista que encontrábamos en su obra datada antes del año 1973 tiene un carácter más optimista, sin embargo en las obras escritas en Chile post-dictadura poseen una mirada más bien nostálgica que ya no buscan un mundo justo e ideal, sino que hace una relectura del pasado desde un estado irremediable. En el caso de *El Lado obscuro de la Luna*, se hace una lectura del pasado familiar desde la muerte donde la única salida es la reconciliación. En el caso de *Las Peregrinas de Concepción*, se relea un acontecimiento histórico pero ya no a modo de enaltecimiento, sino bajo una mirada crítica que lo que busca es generar una reacción en el lector.

Creo que el haber realizado una mirada a estas dos obras, una oculta y la otra muy poco conocida, da cuenta de que este autor no se queda únicamente en *El Evangelio según San Jaime* como ha sido leído hasta ahora. Tiene alrededor de 50 obras, no todas leídas, no todas estrenadas, pero que sí merecen ser rescatadas por su temática o por su calidad estética. Jaime Silva siempre pensó que no iba a ser considerado en la historia del teatro más allá de su producción infantil y por *El Evangelio...*, decía que el resto de sus obras no tenían mayor peso y que si lo tenían, era ignorado porque nunca quiso ser partidario de ningún grupo político. No podemos decir que esto es verdad, sin embargo podemos evidenciar un descuido en la crítica al solo enfocarse en estas obras, lo único que pude encontrar acerca del autor que no tuviese que ver con el folklorismo y el teatro infantil es una tesis de pregrado que se hizo en nuestra casa de estudios, lo cual me parece llamativo, pero que no deja de parecerme

injusto con el autor ya que se le encasilla en una taxonomía en que, si bien encaja, anula el resto de sus experimentos autorales en estilo, en forma, en temática, etc.

Silva es un autor que experimentó hasta los últimos años de su vida en el teatro, incluso cuando trabajaba haciendo clases en distintas universidades donde se atrevía a crear nuevas obras en conjunto con sus estudiantes, tiene una serie de manuscritos en un morral de cuero que pronto habrá que digitalizar e inscribir y quizás interesar a alguna compañía de teatro para que llegue a montarlas y así dar a conocer al autor.

Me parecería interesante, a modo de proyecciones de este estudio, el poder hacer un análisis de la intertextualidad en algunas de las obras de Silva, esto porque cada una de ellas tiene referencias a autores de su interés, la mayoría de estos pertenecen al canon literario: Shakespeare, Goethe, Tirso de Molina, etc. En el caso de *El Lado obscuro de la Luna*, Silva cita en más de una oportunidad parlamentos de *Hamlet* relacionados con la concepción de la vida. En el caso de *Las Peregrinas de Concepción* cita la obra de Kleist, *Pentesilea*, y *La Camila o la patriota de América* de Fray Camilo Henríquez, dando siempre espacio, sobre todo en la segunda etapa de su obra, a la reflexión sobre el teatro y su repercusión en el espectador y en el actor mismo.

BIBLIOGRAFÍA

Corpus literario:

- Silva, Jaime. *El Lado Oscuro de la Luna*. Documento inédito.
- Silva, Jaime. *Las Peregrinas de Concepción*. Documento inédito
- Silva, Jaime. *El Evangelio según San Jaime*. Santiago, Chile: Quimantú, 2006.

Teoría:

- Aristóteles. *La Poética*. Madrid, España: Editorial Gredos, 1974.
- Iser, Wolfgang. "Ficcionalización: la dimensión antropológica de las ficciones literarias." *Cyber Humanitatis*. 2004. SISIB Universidad de Chile. 2016 http://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/texto_sub_simple2/0,1257,PRI D%253D14079%2526SCID%253D14081%2526ISID%253D499,00.html.
- Villegas, Juan. *La Interpretación de la obra Dramática*, Santiago de Chile:

Universitaria, 1996.

- Pavis, Patrice. *Diccionario del Teatro: Dramaturgia, Estética y Semiología*. Barcelona: Paidós, 1980
- Pfister, Manfred. *The Theory and Analysis of Drama*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- Ubersfeld, Anne. *Semiótica Teatral*. España: Cátedra/Universidad de Murcia, 1998.
- Vaisman, Luis. "La obra dramática: un concepto operacional para su análisis e interpretación en el texto." *Revista Chilena de Literatura* octubre 1979: 5-22.

Contextualización

- Darrigrandi, Claudia. *Dramaturgia y Género en el Chile de los Sesenta*. Santiago de Chile: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 2001.
- Hurtado, María de la Luz y Valenzuela, Loreto, "Teatro y sociedad chilena. La dramaturgia de la renovación universitaria entre 1950 y 1970", en *Apuntes*, Santiago, N° 94, marzo 1986, págs. 3-69.
- Pradenas, Luis. *Teatro en Chile: Huellas y Trayectorias siglos XVI-XX*. Santiago, Chile: LOM Ediciones, 2006.

Crítica

- Castedo-Ellerman, Elena. *Teatro chileno de mediados del siglo XX*. Santiago, Chile: Editorial Andrés Bello, 1982.
- Herrera Gálvez, Pamela; Tobar Maturana, Alejandra. *Teatro Chileno del Exilio*.
Jaime Silva. Santiago de Chile: Tesis de Seminario de Grado: "Humanismo y Marginalidad: Una década de Teatro Chileno", Universidad de Chile, 2000.
- Hervas, Roberto. *La Historia del Teatro y Cine Chileno del exilio en Montreal (1973-1990)*. Documento de trabajo.
- Hurtado, María de la Luz; Barría, Mauricio (comp.). *Antología: Un Siglo de Dramaturgia Chilena (Tomo II)*. Santiago de Chile: Comisión Bicentenario, Presidencia de la República, 2010
- Muñoz, Álvaro. "De lo Naif a lo Social" Ponencia presentada en IV Congreso internacional de dramaturgia hispanoamericana actual. Valdivia, Chile 2011.

Textos de consulta:

- Chevalier, Jean. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, España: Herder, 1986.
- Eliade, Mircea. *Imágenes y símbolos: ensayos sobre el simbolismo mágicoreligioso*. Madrid, España: Taurus, 1979.
- Flores, José Humberto. "La Utopía en Paul Ricoeur." *Revista Teoría y Praxis*, N°7, 2006. Versión electrónica: <http://www.uca.edu.sv/filosofia/admin/files/1235684831.pdf>
- Grebe, María Ester. "La concepción del tiempo en la cultura mapuche." *Revista Chilena de Antropología* No 6, 1987, 59-74
- Ramos, Joseph. "Teología de la Liberación" en Eliodoro Matte (ed.), *Cristianismo, Sociedad Libre y Opción por los Pobres* (Centro de Estudios Públicos, Santiago, 1988).
- Vicuña Mackenna, Benjamín. *La Guerra a Muerte: memoria sobre las últimas campañas de la Independencia de Chile, 1819-1824*. Santiago de Chile: Editorial Universidad de Chile, 1940.

