



UNIVERSIDAD DE CHILE  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES  
ESCUELA DE POSTGRADO

EXPULSIÓN DE LA CASA

Interpretación del siglo XX chileno en cinco textos dramáticos

Tesis para optar al grado de Doctor en Literatura con mención en Literatura  
chilena e hispanoamericana

FEDERICO ZURITA HECHT

Profesor Guía:  
EDUARDO THOMAS DUBLÉ

Santiago de Chile, año 2017

## **RESUMEN**

**Nombre del autor:** Federico Zurita Hecht

**Profesores guías:** Eduardo Thomas Dublé

**Grado académico obtenido:** Doctor en Literatura, Mención en Literatura Chilena e Hispanoamericana.

**Título de la tesis:** Expulsión de la casa. Interpretación del siglo XX chileno en cinco textos dramáticos

**Breve Currículo:**

Licenciado en Lengua y Literatura, Universidad Alberto Hurtado

**Datos personales:** federico.zurita@gmail.com

# INDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>1</b>
<b>I. LA LITERATURA COMO INTERPRETACIÓN DE LA HISTORIA</b>	<b>9</b>
EL TEXTO DRAMÁTICO	10
<i>El texto dramático como texto literario</i>	10
<i>El drama y el teatro</i>	19
<i>El drama y la historia</i>	20
TEXTO Y MUNDO	<b>38</b>
<i>Niveles de significado del texto literario de ficción: el sentido literal y el sentido otro</i>	43
<i>Objeto e imagen.</i>	69
<i>Figura.</i>	76
<i>Interpretación de la historia.</i>	89
CRISIS SOCIALES	105
<i>Crisis social y fases de desarrollo de las fuerzas productivas materiales</i>	108
<i>Crisis social en el margen de Occidente</i>	117
<i>Capitalista y Guerra Fría como motor de las crisis sociales chilenas</i>	119
<i>Crisis sociales de la Historia de Chile</i>	135
<i>Expulsión de la casa como rasgo identitario de la comunidad nacional</i>	144
<i>Drama chileno y crisis social</i>	153
<b>II. LA VIUDA DE APABLAZA, INSTAURACIÓN DE LA LÓGICA CAPITALISTA</b>	<b>161</b>
BREVE PRESENTACIÓN DE LA BREVE OBRA DE GERMÁN LUCO CRUCHAGA	161
EL MOMENTO DE ORO DEL TEATRO CHILENO, PRIMER INTERVALO (1920-1930)	162
<i>Preparación del esplendor</i>	164
<i>Esplendor</i>	176
LUCO CRUCHAGA, LECTURA DE LAS COSTUMBRES O LECTURA DE LOS CAMBIOS SOCIALES	186
LA EXPULSIÓN COMO TRANSFORMACIÓN, NUEVOS HABITANTES EN EL CENTRO DE LA CASA	202
<i>Los tipos sociales</i>	203
<i>La casa</i>	216
<i>La expulsión de la casa</i>	218
<b>III. LOS INVASORES, CONSOLIDACIÓN DE LA RACIONALIDAD CAPITALISTA</b>	<b>222</b>
BREVE PRESENTACIÓN DE LA OBRA DE EGON WOLFF	222

DECAIMIENTO Y RENACER DEL TEATRO Y EL DRAMA CHILENO, SEGUNDO, TERCER Y CUARTO INTERVALO (1930-1967)	226
<i>Decaimiento del teatro y la dramaturgia</i>	228
<i>Surgimiento de la nueva generación</i>	234
<i>Consolidación de la nueva generación</i>	238
WOLFF, ENTRE EL REALISMO Y EL SIMBOLISMO COMO INTERPRETACIÓN DE LA CONCIENCIA DE LA CLASE DOMINANTE	241
LA EXPULSIÓN EN UN MUNDO MONSTRUOSO, EL CENTRO Y EL MARGEN EN LA CONCIENCIA DE LA CLASE DOMINANTE (ANÁLISIS)	251
<i>Los tipos sociales</i>	252
<i>La casa</i>	257
<i>La expulsión de la casa</i>	259
<b>IV. LOS QUE VAN QUEDANDO EN EL CAMINO, AIRES DE REVOLUCIÓN</b>	<b>267</b>
BREVE PRSENTACIÓN DE LA OBRA DE ISIDORA AGUIRRE	267
UNA NUEVA ESTRUCTURA SOCIAL EN EL TEATRO Y UNA PRODUCCIÓN DRAMÁTICA ACORDE, QUINTO INTERVALO (1967-1973)	269
AGUIRRE, ENTRE EL PROYECTO Y LAS PREOCUPACIONES DE LOS GRUPOS SUBORDINADOS	281
CONTRA LA EXPULSIÓN, LA REVOLUCIÓN	284
<i>Los tipos sociales</i>	285
<i>La casa</i>	295
<i>La expulsión de la casa</i>	297
<b>V. HECHOS CONSUMADOS, RESTAURACIÓN DE LA RACIONALIDAD CAPITALISTA</b>	<b>300</b>
BREVE PRESENTACIÓN DE LA OBRA DE JUAN RADRIGÁN	300
SOBREVIVENCIA DEL TEATRO Y LA DRAMATURGIA EN DICTADURA, SEXTO Y SÉPTIMO INTERVALO (1973-1990)	302
<i>Grupos teatrales estrangulados a partir de 1973</i>	303
<i>Teatro de director y la dramaturgia del espacio como manifestación de la contracultura en la década de 1980</i>	315
RADRIGÁN, LOS SUJETOS DEL MARGEN Y LA EVIDENCIA DE LA EXPULSIÓN DE LOS GRUPOS SUBORDINADOS	319
EXPULSIÓN Y ANIQUILACIÓN, NUEVOS LÍMITES DEL MARGEN	327
<i>Los tipos sociales</i>	328
<i>(Fuera de) La casa</i>	334

<i>La expulsión de la casa</i>	336
<b>VI. NORTE, NUEVA CONSOLIDACIÓN DE LA RACIONALIDAD CAPITALISTA</b>	<b>345</b>
BREVE PRESENTACIÓN DE LA OBRA DE ALEJANDRO MORENO	345
DEL RENACER DEL TEATRO Y LA DRAMATURGIA A LA CONSOLIDACIÓN, OCTAVO, NOVENO Y DÉCIMO INTERVALO	346
<i>El festejo democrático y la pregunta por la identidad nacional en la dramaturgia de la imagen</i>	352
<i>La revaloración de la dramaturgia en contexto de intento por deshistorizar</i>	357
<i>Esfuerzo por rehistorizar a través de la desarticulación del relato histórico heredado</i>	359
MORENO, EL MUNDO GROTESCO COMO UNA NUEVA FORMA DE MARGINALIDAD	360
LA EXPULSIÓN COMO ENCIERRO, EL MARGEN EN EL CENTRO	363
<i>Los tipos sociales</i>	364
<i>La casa</i>	367
<i>La expulsión de la casa</i>	368
<b>VII. CONCLUSIÓN</b>	<b>373</b>
PRODUCCIÓN DRAMÁTICA COMO INTERPRETACIÓN DE LA HISTORIA DE CHILE	373
<i>Conocimiento de la historia de Chile en el siglo XX</i>	374
<i>Condición dominante de la figura de la expulsión como proyecto identificador de rasgos identitarios</i>	378
<i>Importancia de la literatura de ficción en la interpretación de la historia</i>	382
NUEVAS PERSPECTIVAS	384
<i>Propuesta de periodización de la historia del siglo XX</i>	385
<i>Bosquejo para una propuesta de periodización del siglo XIX</i>	386
<i>Bosquejo para una historia de la conformación dominante de las figuras en la producción dramática chilena</i>	389
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>392</b>

## INTRODUCCIÓN

La siguiente investigación tiene como propósito formular, desde la crítica literaria, un relato explicativo sobre el conocimiento general de un período de la historia de Chile comprendido entre 1920 y 2010 (considerado, en esta reflexión, como siglo XX chileno), que en su potencial discursivo construyen los dramas chilenos *La Viuda de Apablaza* (1928), de Germán Luco Cruchaga; *Los invasores* (1963), de Egon Wolff; *Los que van quedando en el camino* (1969), de Isidora Aguirre; *Hechos consumados* (1981), de Juan Radrigán y *Norte* (2008), de Alejandro Moreno. Este conocimiento histórico general, producido por estos textos literarios de ficción a partir de la imagen resultante de una serie de figuraciones articuladas como parte de una estrategia posible de desplegarse en un contexto de producción específico, se sostiene en los conocimientos históricos particulares formulados por cada uno de los dramas estudiados sobre las fases de desarrollo de las condiciones materiales de producción de la historia de Chile en el siglo XX, entendidas éstas como crisis o transformaciones sociales. Hay que agregar que este conocimiento, en su condición de saber histórico, se presenta como una interpretación histórica del mundo social, con el propósito de articular un discurso con forma de construcción significativa que formule juicios y, por tanto, conocimiento sobre este mundo. La interpretación general de parte de la historia de Chile que aporta a construir la producción literaria nacional de género dramático antes mencionada (a partir de la identificación, descripción y explicación de las crisis o transformaciones sociales que dan forma al período) es posible a través del diálogo al que son expuestas las diversas interpretaciones particulares que produce cada uno de los dramas estudiados, resultantes de la potencialidad cognitiva que reside en la naturaleza discursiva y, por tanto, significativa de las construcciones denominadas de ficción. En relación con esto, es relevante en esta investigación reflexionar en torno a cómo los textos literarios de ficción producen conocimiento histórico a partir de posibilidades discursivas diferentes a las de los textos de no ficción.

La unidad discursiva identificada en los cinco dramas estudiados en función de que sus potenciales significativos apunten a dar forma a la interpretación histórica antes señalada y correspondiente al período delimitado, se sostiene en la presencia, en estos, de la

figura de la expulsión de la casa como motivo recurrente que forma parte (junto a otros variados elementos de cada texto, incluidas otras figuras por ejemplo) de las estrategias textuales que dan forma al tramado específico, en cada caso, para participar de la construcción de significados con la forma de interpretación histórica. Se vuelve relevante en esta investigación detenerse en la importancia de la figura de la expulsión de la casa como herramienta de construcción de significados en los textos literarios de ficción aquí estudiados pues ésta, además de participar de la representación antes señalada, podría ser recurrente en la historia de la producción dramática chilena precisamente porque el referente de estos mundos ficticios se articula con condiciones culturales, políticas y económicas específicas que determinan su presencia en los textos. Es decir, los textos literarios encuentran en la figura de la expulsión de la casa una herramienta útil para construir conocimiento histórico porque las condiciones históricas en las que estos textos son producidos han instaurado una lógica de la expulsión como rasgo cultural de la sociedad chilena en un período específico entendido aquí como siglo XX y que va, como ya se adelantó, desde 1920 hasta 2010.

Es, por tanto, a partir de la determinación que el referente ejercería sobre las características de la producción dramática que, en esta reflexión, sería posible avanzar en la identificación de un período que considera la expulsión del proyecto nacional (entendido éste como articulación de relaciones de poder dentro de la estructura de poder que delimita el mundo –la casa– que habita la comunidad nacional) como rasgo propio de un período de tiempo caracterizado por una unidad cultural. Como consecuencia de la necesidad de pensar la producción dramática chilena del modo en que hasta ahora se ha explicado, en esta reflexión se genera la propuesta utilitaria de que la expulsión de parte de la comunidad nacional del proyecto nacional caracteriza en Chile a un período de noventa años en que se despliega transversalmente una racionalidad específica determinada por las modalidades de producción de la vida que dan forma a la estructura base sobre la que se articula la estructura social, cultural, jurídica y económica de la sociedad. En este caso, se trataría de una serie de fases de las condiciones materiales de producción de la vida interrelacionadas por el despliegue de una etapa extensa del desarrollo del capitalismo a partir de cómo (Latinoamérica, en general y) Chile, en particular, se ha integrado al sistema económico

mundial, luego de que su articulación como sociedad occidental se gestara en los procesos de occidentalización propiciados por el colonialismo. En relación con esto último, más adelante se explicará con fuentes historiográficas que ya en el siglo XIX tanto Chile como gran parte de Latinoamérica participaban de la estructura económica mundial (y que esto es una herencia de la génesis colonial de Latinoamérica que propicia que hasta hoy las sociedades continentales se desarrollen bajo los parámetros de un contexto caracterizado por relaciones económicas de dependencia). Pero también se buscará demostrar que es en los noventa años que van de 1920 a 2010 que estos procesos se consolidan y propician que se despliegue en profundidad una lógica específica que se desarrollaría, en Chile, a partir de un ingreso tardío de su estructuración social al funcionamiento característico del siglo XX (recién en el año 1920) y una prolongación de éste, hasta donde las pugnas propias del período se han desarrollado de forma homogénea<sup>1</sup> (hasta el año 2010). La extensión del siglo XX en Chile hasta 2010 estaría condicionada por una situación particular en la que, pese a que la conformación de la lógica capitalista en este país avanza ya desde 1973 desde una lógica liberal (inaugurada en el siglo XIX) hacia una lógica neoliberal, las pugnas políticas siguen hasta el comienzo del 2010 determinadas por la gran pugna que ha caracterizado al siglo XX en Occidente: la oposición entre socialismo y capitalismo. Esto porque la lógica capitalista en Chile (y Latinoamérica) se ha desplegado a partir de relaciones de dependencia que las economías continentales han mantenido con los poderes hegemónicos de Occidente. Tal pugna ha sido conocida con el nombre de Guerra Fría, y pese a que su extensión se habría fechado entre 1947 (aproximadamente) y 1991, se puede demostrar (y tal asunto se realizará en la exposición del marco teórico de esta investigación) que esta etapa de la historia de Occidente puede encontrar su punto de partida ya a fines de 1917 y, para el caso de Chile, podría extenderse hasta 2010.

Por tanto, se puede señalar (y será explicado más adelante) que en Chile este siglo XX determinado por las pugnas propias de la Guerra Fría como marco de las relaciones de dependencia económica, se extiende desde antes de 1945 (ya en 1920) y hasta después de 1991 (aún en 2010). Se manifestaría desde antes de 1945, porque el ingreso definitivo de

---

<sup>1</sup> Hegemonía desarrollada en términos generales, pues más adelante se va a demostrar, también, que el siglo XX chileno transcurre como parte de la sucesión de una serie de fases que conforman una continuidad que integra un proceso histórico.

Chile al sistema capitalista mundial en 1920 se lleva a cabo como parte del proceso en que, en el país, se comienza a discutir sobre la desigualdad social que produce la estructura económica, lo que propicia que por primera vez en la historia los sectores subordinados busquen transformaciones estructurales; y hasta después de 1991, porque la pugna que ha determinado la concreción de la última fase de desarrollo de las condiciones materiales de producción de la vida es propia de una Guerra Fría extendida (hasta el término del último gobierno de la Concertación de Partidos por la Democracia en 2010) que ha producido que la expulsión se presente como rasgo cultural de la sociedad chilena. A partir de 2010 la lógica que produce la desigualdad ya no tendrá como oponente a quienes propugnan las ideas que cruzaron las disputas propias del siglo XX. A partir de esto, es posible entender que el listado de los dramas estudiados no considere a los producidos antes de 1920 y sí, en cambio, considere a uno producido después del año 2000.

Tras considerar lo anterior, se postula en esta investigación, a modo de hipótesis, que **los dramas estudiados tienen la facultad de realizar, a través de un proceso de construcción significativa, una interpretación de la historia de Chile en un período que aquí es definido como siglo XX chileno, el que se articularía (como período específico que comprende un proceso con un punto de partida, un desarrollo y un fin) a partir de la instauración de una de las etapas de la lógica capitalista como estructura que determina las relaciones de poder en la sociedad chilena. Esta investigación propone, además, como aspecto que participa de la hipótesis, que la construcción significativa que los dramas estudiados realizan con la forma de interpretación de la historia de Chile en el siglo XX, se lleva a cabo recurriendo al motivo de la expulsión de la casa, desplegado como parte de la conformación de los discursos de cada drama a través de una articulación figural específica que en el siglo XX se presentaría como consecuencia de que el objeto referencial propicia en los textos la necesidad estratégica de recurrir a determinadas herramientas representacionales. Sin embargo, pese a considerarse que este motivo se manifiesta como necesario para hacer referencia al contexto del desarrollo de una etapa de la racionalidad capitalista en el período de la producción dramática aquí estudiado, la expulsión de la casa se presenta, en cada uno de los cinco dramas, con diferentes características estructurales**

**y discursivas. Esta diferencia sería consecuencia de que cada drama realiza una interpretación de una crisis social específica dentro de la totalidad de lo considerado como siglo XX y responde a necesidades estéticas diferentes a partir de cómo las decisiones formales y estéticas se vinculan con las necesidades discursivas dando forma a una estrategia textual que está determinada históricamente. De esta forma, la expulsión de la casa en los distintos dramas participa de la discusión sobre la articulación de las diferentes fases de desarrollo de la lógica capitalista que se despliega en el siglo XX en Chile, todas éstas mediadas por la influencia de lo que se ha llamado Guerra Fría en la historia de Occidente, pues se toma en consideración que el despliegue de los modelos económicos en Chile, en forma específica, y en Latinoamérica, en forma general, se lleva a cabo a partir de una relación de dependencia con las transformaciones que operan en el espacio que es considerado el centro de Occidente.**

Hasta aquí se ha subrayado la importancia de pensar los dramas estudiados, en su condición de literatura de ficción, como textos que dan forma a una estrategia que se presenta mediante una trama que incluye figuraciones específicas que, al dar forma a una imagen de la realidad, realizan una construcción significativa con forma de interpretación de la realidad social que ofrece conocimiento histórico sobre ésta. Es relevante, también, el hecho de que los textos estudiados sean de género dramático pues su naturaleza propicia que se desplieguen representaciones específicas constituidas a partir de la interrelación, en el tramado, de matrices textuales de representatividad que obligan a pensar la producción dramática en vínculo con la producción teatral. Hasta aquí, los conceptos expuestos como posibles herramientas para la explicación que esta investigación busca realizar forman parte de teorías desarrolladas por Platón, Erich Auerbach, Hayden White, Gastón Bachelard, Mieke Bal, Georg Lukács, Juan Villegas, Aristóteles, Anne Ubersfeld y Patrice Pavis, entre otros. Pero dado el potencial discursivo de los textos literarios que esta investigación busca subrayar se vuelve relevante pensar, también, conceptos como expulsión (de la casa) del proyecto nacional, comunidad nacional, siglo XX chileno, capitalismo, relaciones de dependencia, Guerra Fría, y su variante (propuesta utilitariamente para esta investigación) Guerra Fría extendida. Como componente de la necesidad de interpretar los textos literarios

como construcciones significativas que producen conocimiento histórico, se suma a lo anterior la necesidad de pensar la historia de Chile a partir de criterios de periodización determinados por variables sociales. Para todo lo anterior, la reflexión puede sostenerse en conocimiento teórico e histórico desarrollado por Karl Marx, Raymond Williams, Terry Eagleton, Benedict Anderson, Erich Hobsbawn, Cristián Gazmuri, Sofía Correa, Jorge Larraín y otros. Por último, como parte de la aproximación crítica a los textos literarios y al intento de periodización de esta producción, como reflexión complementaria en esta investigación, es posible sostenerse en el conocimiento formulado por María de la Luz Hurtado, Juan Andrés Piña, Luis Pradenas y Julio Durán-Cerda, entre otros. Esta investigación puede encontrar en estas ideas el sustento teórico (y así será explicado en el capítulo siguiente) necesario para comprender cuál es el conocimiento que ofrecería la presencia de la expulsión de la casa como motivo recurrente en la producción dramática chilena del siglo XX.

Es en la aparición del motivo de la expulsión de la casa como conformador de las interpretaciones particulares que realizan los dramas estudiados, que es posible sostener que estos, en su conjunto, realizan una interpretación general. Este motivo, que se presenta como situación típica, que se repite y que manifiesta significado humano (en una dimensión social), se articula como una figura (es decir, aquello creado a partir de un modelo semejante de su objeto referencial) que participa de la construcción de una imagen de los aspectos del siglo XX chileno que el criterio de análisis aquí esgrimido considera relevantes. Esa imagen, por tanto, que forma parte de una construcción significativa de la realidad, que está constituida de signos ideológicos, desplegada en una ficción con forma de dramatización, participa, a nivel de formulación discursiva, de una ficción que despliega una interpretación de la historia de Chile en el siglo XX. Es, por tanto, el principal objetivo de esta investigación, demostrar que tal interpretación se lleva a cabo y que, de esta forma, los textos de ficción estudiados producen conocimiento histórico.

Es de interés de esta investigación advertir cómo se lleva a cabo la mencionada interpretación de la historia a partir de la conformación de ficciones que recurren a figuras que dan forma a imágenes de la realidad que se presentan con un potencial interpretativo. En relación con esto, es importante pensar que, según señala Hayden White, las

formulaciones del discurso histórico se articulan a partir de modalidades de figuración en las que el referente de aquel texto se transforma de objeto de percepción (en el mundo) a objeto de cognición (en el texto), dando forma, así, a una interpretación de algún hecho de la realidad. Para que la reflexión antes expuesta pueda concretarse como herramienta de esta investigación es necesario comprender que, pese a que las ideas de White se podrían formular para referirse primeramente al relato histórico (texto que presenta un discurso factual y que manifiesta como propósito de esa factualidad interpretar el campo histórico), este investigador considera, también, que en el texto ficcional el conocimiento de la realidad se articula igualmente a partir de una modalidad de figuración. De hecho White está explicando que la formulación discursiva del relato histórico es semejante a la desarrollada por los textos de ficción. La idea de la interpretación de la historia de Chile que realizan los dramas que aquí se estudian, se puede establecer, por tanto, a partir del conocimiento de las modalidades de figuración que en estos se despliegan y que participan de la construcción de conocimiento en el texto en vínculo con un referente percibido.

La expulsión de la casa, y la consecuente nostalgia que se siente de ésta, se presenta en los cinco dramas como una figuración de la realidad que contribuye, en diferentes períodos del siglo XX (y por tanto en diferentes fases de desarrollo de este tiempo), a la realización de la interpretación de determinadas fases o crisis sociales de la historia de Chile. De esta manera, la misma figura se presenta, en diferentes momentos de la historia de la dramaturgia chilena, a través de formas particulares propias del período de desarrollo al que corresponden cada uno de estos dramas y con la finalidad de desplegar ideas relacionadas con las crisis de la historia de Chile a las cuales aluden. Es fundamentalmente, en esta investigación, afirmar que estos dramas realizan, de forma individual, una interpretación particular de fases de la historia de Chile y, de forma general (en el diálogo establecido por este relato entre todas las interpretaciones), una interpretación del siglo XX chileno en su totalidad a partir del criterio de despliegue de la lógica capitalista en el contexto de desarrollo de las pugnas propias de la Guerra Fría.

Por tanto, se presenta como objeto de interés de esta investigación describir y explicar la evolución de la figura de la expulsión de la casa a partir de su representación de las crisis sociales de la realidad histórica chilena, pues la figura, en su presencia en los

cinco textos estudiados, contribuye a dar forma a la imagen de un fragmento del mundo. A su vez, la imagen, como parte de una construcción significativa, se presenta como la plataforma sobre la cual se despliega la interpretación de determinados acontecimientos referidos por cada texto. Se formularán preguntas, por tanto, en los próximos capítulos, sobre la conformación de las figuras, las imágenes y las construcciones significativas en los textos literarios como elemento indispensable en la interpretación de la realidad histórico-social y, también, por la potencial participación de la literatura en la construcción de conocimiento sobre el mundo a través del ejercicio de la interpretación.

Establecido aquello, la narración que resulta del relato formulado en esta investigación pretende acceder, desde la crítica literaria, al entendimiento de los procedimientos por los cuales la figura presente en los dramas estudiados participa de la interpretación antes señalada desplegada como conocimiento. Ese entendimiento que busca alcanzar esta investigación es un ejercicio que consiste en interpretar aquellas interpretaciones presentadas por los dramas para, así, formular el mencionado relato crítico.

## **I. LA LITERATURA COMO INTERPRETACIÓN DE LA HISTORIA**

El desarrollo de una lectura crítica de textos literarios, como la que se pretende llevar a cabo en esta investigación, se sostiene en la reflexionar sobre determinados asuntos ineludibles presentes en los textos estudiados. Entre estos asuntos, lo primero en destacar, por sobre la naturaleza representacional de los textos literarios en general, es la comprensión de las particularidades de las representaciones de los textos de género dramático. Esta diferenciación de la representación de los textos narrativos y dramáticos implica la consideración, en estos últimos (siguiendo a Anne Ubersfeld, tal como se explicará más adelante), de las matrices teatrales con el propósito de identificar aquello que caracteriza a los textos literarios estudiados que puede ser objeto de análisis para la identificación de las interpretaciones históricas que estos realizan. El segundo asunto es el vínculo representacional entre textos de ficción (a partir de sus potencialidades significativas y cognitivas) y la realidad referencial de estos textos (a partir de su condición de fenómeno perceptible, en función de que el conocimiento sobre el mundo que estos textos producen pueda ser comprendido desde una perspectiva histórica). El tercero es, en vínculo con los dos asuntos antes señalados, las potencialidades de los dramas, en relación con su naturaleza, de producir conocimiento histórico. El cuarto es la delimitación de un período de la historia de Chile posible de ser denominado, por su unidad y continuidad, como siglo XX, relevante, en esta investigación, porque constituye el período perceptible de la historia de Chile que los textos literarios presentan con la forma de conocimiento. El quinto asunto es la subdivisión de este período a partir de la identificación de fases de desarrollo de las condiciones materiales de producción de la vida, vinculadas, cada una, a alguno de los textos literarios que se presentan aquí como objeto de estudio. Y el sexto es la identificación de intervalos de producción literaria de género dramático en el siglo XX chileno en los que sea posible situar a los textos literarios aquí estudiados.

Concretada la explicación de estos asuntos en este capítulo, será posible, en los

cinco capítulos siguientes, llevar a cabo un análisis de los textos literarios que permita acceder, mediante la identificación de mecanismos textuales de figuración<sup>2</sup>, a los significados históricos que estos producirían a partir de la imagen con forma de interpretación histórica que ofrecen los textos. El primer asunto a tratar en este capítulo es el de la naturaleza del texto dramático.

## EL TEXTO DRAMÁTICO

Como ya se ha advertido, el objeto de estudio de esta investigación está constituido por cinco textos literarios de género dramático. En relación con la posibilidad de acceder, mediante una lectura crítica, a las interpretaciones que estos textos ofrecen, a partir de una de las reflexiones necesarias antes señaladas, es relevante reparar en aquellos asuntos que ubican a la producción dramática en posición de ofrecer, mediante construcciones significativas, conocimiento sobre la realidad desde una perspectiva histórica.

Esta reflexión debe considerar, además, las diferencias que la naturaleza textual de los dramas establece con los textos de género narrativo, y la conformación en los dramas de matrices textuales de representatividad que dan cuenta de cómo su naturaleza textual se vincula con la práctica teatral.

### *El texto dramático como texto literario*

Pese a que en la historia de la producción dramática, ya sea en Occidente en general o en Chile en particular, es posible visualizar transformaciones en la relación de formas y estilos en función de la formulación de discursos a partir de la evolución en los contextos en que estos textos son producidos (asunto a considerar en el análisis de los siguientes capítulos a propósito de la producción chilena), en esta etapa de la reflexión también se vuelve pertinente pensar la diferencia entre la naturaleza del texto literario de género

---

<sup>2</sup> El concepto figura ocupará un lugar importante en esta reflexión. Más adelante, en este mismo capítulo, se intentará definir este concepto a partir de las propuestas formuladas por Erich Auerbach y Hayden White, y se intentará explicar qué rol cumple su uso en el análisis que se desarrollará en esta investigación, a partir del entendimiento de cómo la literatura formula alusiones a asuntos extratextuales.

dramático y otros textos, por ejemplo el texto de género narrativo. Aun considerando que la evolución de las formas del drama han propiciado que, en algunos casos en las últimas décadas, puedan borronearse los límites entre género (en Luis Barrales, Alejandro Moreno o Juan Claudio Burgos, por ejemplo), la comprensión de estas diferencias de naturaleza pueden ser útiles para explicar los mecanismos por los cuales los textos dramáticos estudiados pueden realizar una representación histórica.

Antes de comenzar la explicación de la diferencia de la naturaleza entre texto dramático y narrativo, es relevante señalar que el concepto imitación puede ocupar un lugar importante al pensar cómo los textos se relacionan con asuntos extratextuales, discusión que se desarrollará más adelante. En los siguientes párrafos, de momento, se hará referencia a la distinción entre drama y narrativa formulada por Platón y Aristóteles, y se verá que ambos entienden el concepto imitación de forma diferente. Hay que señalar que hay otros investigadores posteriores a estos dos pensadores griegos que también usarán el concepto, por lo que las diferencias en su uso se harán más complejas. Pese a que la distinción entre drama y narrativa de Platón<sup>3</sup> se presentan, en este caso, con mayor posibilidad práctica para ser aplicada a esta investigación, se hará una referencia general a qué entienden otros teóricos al señalar que los textos literarios realizan una imitación. El entendimiento de este concepto, hay que aclarar, está subordinado al objetivo principal en esta etapa, que es comprender las particularidades de los textos de género dramático.

Ya en la Grecia antigua, Platón primero y luego Aristóteles teorizaron acerca de estas diferencias en la producción de la poesía, concepto que hacía referencia tanto a la tragedia y la comedia como a la epopeya (y también a la lírica que en este caso no será considerada para realizar la reflexión sobre las diferencias entre drama y novela que se desarrollará en los siguientes párrafos). Bajo la consideración de estilos en la poesía, Platón advierte que en las llamadas narraciones simples “el poeta habla en su nombre y no trata de hacernos creer que sea otro el que habla y no él” (Platón, 1999:234). Platón se refiere a la lírica, pero también a la epopeya (que es en lo que en este momento de la reflexión está puesto el foco). Hay que advertir que el filósofo griego alude al poeta en ausencia de los

---

<sup>3</sup> Y, por tanto, su uso del concepto imitación, de donde proviene la distinción moderna entre mimesis para referirse a manifestaciones representacionales presentes en la literatura de género dramático y diégesis para referirse a las de la literatura de género narrativo

conceptos narrador y hablante poético. Agrega que “si el poeta no se encubre bajo otro nombre, toda su composición y todos sus relatos no serán imitativos” (Platón, 1999:235), pues en estos se manifestarían pocas variaciones en la voz por parte de quien realiza la enunciación. Por el contrario, las narraciones imitativas son aquellas en que el poeta le cede la palabra a los personajes que participan de la acción, y, al hacerlo, el poeta se adapta en todo lo posible al lenguaje de aquellos cuyo discurso anuncia, adoptando los gestos y palabras del otros (Platón, 1999:235). En este proceso, por tanto, el poeta imita a otros en diferentes momentos del proceso de mostrar la acción y manifiesta variaciones en la voz para acceder a esa imitación, generando la ilusión de que son ellos y no él mismo los que hablan. Pero esta imitación de lo dicho y hecho por otros se integra a la imitación de una acción total que incluye lo dicho y hecho por varios. Mediante esta imitación producida por el texto en su totalidad, lo imitado es la acción. Por tanto, esa acción imitada se presentaría mediante la provocación de la ilusión de que todos los acontecimientos que la componen están ocurriendo en el tiempo presente, asunto que la narración simple no concretaría, pues en ésta la acción se encuentra contenida en el relato que el narrador formula en la narración, propiciando que lo que ocurre en el presente no sea la acción sino la narración de ésta. Es decir, la ilusión de presente conforma a un sujeto (o varios, según la complejidad del texto narrativo) narrando y no a múltiples sujetos actuando.

Platón también señala la existencia de la narración mixta, que sería una mezcla entre la narración simple y la imitativa. Se refiere a la epopeya, en la que el narrador (el poeta, dice Platón, en ausencia de la distinción entre autor y narrador) formularía un relato en que la narración, junto a lo que hoy se denomina narraciones escenificadas, descripciones, elipsis y sumarios, incluye discursos de los personajes. No considera, aquí, Platón, que mientras en la narración imitativa los personajes hablan en un tiempo presente, en la narración mixta, en aquellos momentos en que, según él, aparece la supuesta imitación, aquellos personajes *imitados por el poeta* ya hablaron en un tiempo diferente al de la narración y, de esta forma, en la narración son apenas citados por el narrador (el poeta, siguiendo todavía a Platón). Por tanto, lo que Platón llama narración mixta no es precisamente mixta, pues ciertamente no intercala la narración simple con la imitativa. Es, de hecho, siempre simple, pero el narrador repite las palabras pronunciadas por otros

(mediante la cita en estilo directo o, también denominada, discurso referido) sin participar de una estrategia textual en que se construya la ilusión de presente que sí existe en la narración imitativa. Se vuelve relevante, en un primer momento, a partir de lo dicho por Platón y de la readecuación de algunas de sus ideas, destacar esa ilusión de presente de la acción como un rasgo propio de la naturaleza del drama, asunto que estaría ausente del texto narrativo, y que en este momento de esta reflexión es mencionado en función de subrayar un aspecto propio de la naturaleza textual de los textos literarios de ficción que aquí se analizarán. Destacada esa ilusión de presente como rasgo de los dramas, ahora se puede revisar la clasificación de Aristóteles en función de seguir identificando cuáles son las características propias de los textos de género dramático.

Aristóteles, en tanto, a propósito de lo que llama los modos de imitación, dice que “es posible imitar las mismas cosas unas veces narrándolas (ya convirtiéndose hasta cierto punto en otro, como hace Homero, ya como uno mismo y sin cambiar), o bien presentando a todos los imitados como operantes y actuantes” (Aristóteles, 1974:133). Es importante señalar que cuando Aristóteles dice “ya convirtiéndose hasta cierto punto en otro”, se aproxima a la distinción entre autor y narrador que Platón no realiza, pues este último dice que es el poeta el que habla (por sí mismo o fingiendo que son otros los que hablan). En la distinción de narración y acción (que Platón sí formula), Aristóteles, al igual que el seguidor de Sócrates, ofrece la posibilidad de entender que en la tragedia y la comedia (hoy se diría en el drama) el mundo contenido por la ficción es mostrado mediante la ilusión de conformación de un tiempo presente en que la acción aparece directamente ocurriendo ahora por primera y única vez, y no mediada por un relato, mientras que en la epopeya (hoy se diría la novela) el mundo es presentado como contenido por un relato que alude a una acción realizada, en la mayoría de los casos, en un tiempo anterior (al menos en los textos narrativos cuya relación entre el tiempo de la narración y el tiempo de la historia se presenta con la forma de narración ulterior). Para Aristóteles, eso sí, son imitativos tanto el modo textual en que se relata la acción como en el que se la presenta directamente sin ser contenida por un relato.

En estas distinciones que formulan los primeros teóricos de la literatura en Occidente se advierte, pese a las diferencias en la consideración de qué es imitación<sup>4</sup>,

---

<sup>4</sup> Platón advierte, en una etapa final de sus reflexiones, que solo la tragedia y la comedia, en su condición de narraciones imitativas, constituyen imitaciones, mediante la consideración de múltiples variaciones ejercidas por el poeta, y la epopeya, en su condición de narración simple o mixta, no daría forma a la imitación. Dice Tatarkiewicz que, antes de lo explicado en su texto *La República*, Platón había aceptado “el amplio concepto de Sócrates que comprendía [como imitación] casi todo el arte de la pintura, escultura y poesía” (Tatarkiewicz, 2001:302). Establece Platón, sin embargo, que “no aceptaba que el arte imitase la realidad porque, según él, la imitación no es el camino apropiado hacia la verdad” (Tatarkiewicz, 2001:303). En síntesis, pareciera que, coronada su reflexión con lo dicho en *La República*, cuando Platón dice imitación, quiere decir drama, y quiere decir también que este falsea la verdad. Pese a este rechazo, su explicación acerca de cómo la poesía construye una imagen de la verdad (separada de ésta en varios grados), permite articular con posterioridad la noción de representación como potencialidad de la poesía. Aristóteles, en cambio, afirma que la imitación se manifiesta tanto en la tragedia y la comedia (las construcciones dramáticas) como en la epopeya (las construcciones narrativas). Sobre ésta, Aristóteles sostuvo que “el arte imita la realidad, pero la imitación no significa, según él, una copia fidedigna, sino un libre enfoque de la realidad; el artista puede presentar la realidad de un modo personal [...]. Para Aristóteles, la «imitación» fue, en primer lugar, la imitación de las actividades *humanas*; sin embargo, fue convirtiéndose gradualmente en la imitación de la naturaleza, de la que se suponía que derivaba la perfección” (Tatarkiewicz, 2001:303). En síntesis, pareciera que cuando Aristóteles dice imitación, quiere decir ficción, y valora en ésta, a diferencia de Platón, la posibilidad de ofrecer un enfoque de la realidad diferente de otro (es decir, una representación y no un reflejo). Auerbach, por su parte, señala que el tema de su libro *Mimesis* es “la interpretación de lo real por la representación literaria o «imitación»” (Auerbach, 2011:522). Agrega que para esto se sostiene en Platón, que entendería la *Mimesis* en tercer lugar después de la verdad, y en Dante, que tiene la pretensión “de presentar en la *Comedia* una auténtica verdad”. Sin embargo, cuando Auerbach señala que Platón dice *Mimesis*, en realidad dice *Imagen*, que es algo que, según el griego, sería producido por toda la poesía (tanto la dramática como la épica). Auerbach, a diferencia de Platón (que cuando dice imitación, quiere decir drama), cuando dice *Mimesis* quiere decir literatura de ficción. En ese sentido, la noción de imitación formulada por Auerbach se vincularía más a la de Aristóteles que a la de Platón. Es por esto que en las palabras del alemán tanto el drama como la novela dan forma a una mimesis o representación de la realidad, y no distingue en estos dos modos de representación entre mimesis y diégesis (ya en las próximas líneas se hará referencia a esto). En relación con la alusión a Dante, puede pensarse que esa comedia entendida como una auténtica verdad haría referencia a que la literatura de ficción tiene la facultad de reproducir la realidad y, por tanto, reflejarla. Auerbach titula su libro *Mimesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*. Es relevante, por tanto, señalar aquí que al evitar decir reflejo, busca eludir la afirmación de que la literatura calca la realidad, pues Auerbach más bien considera que, en función de construir un objeto (imagen, diría Platón) que alude a otro objeto (la realidad), la literatura realizaría más bien una representación de éste. Representación y mimesis (imitación) quedan igualadas en las ideas de Auerbach. No sería igual en Platón, pues, como ya se dijo, de sus ideas es posible desprender que solo las representaciones dramáticas son imitativas, mientras las representaciones narrativas no son imitativas. La oposición mimesis/diégesis se ajustaría más a lo señalado por Platón, al corresponder la primera a lo que hoy se denomina texto dramático, y la segunda a lo que hoy se denomina texto narrativo. En relación con esta distinción formulada por Platón, en el siglo XX Wayne Booth señala que ningún relato puede mostrar los acontecimientos relatados, sino solo contarlos. A partir de cómo Booth sigue a Platón, por tanto, se formulan los conceptos *showing* (que alude al acto de mostrar) y *telling* (que alude al acto de contar) para referirse respectivamente a texto dramático y texto narrativo. De esta forma, solo el drama, mediante el acto de mostrar, imita, mientras que la novela y el cuento, mediante el acto de contar, logra generar sólo una ilusión de imitación que no es tal. Waler Benjamin, por su parte, ocupa el concepto imitación no solo desde una perspectiva estética sino también filosófica-histórica en la que el concepto representación es entendido no solo como un intento de copia sino como una concreción, por lo que, por ejemplo, tal como dice José Luis Delgado Rojo, “[e]n el cine, como en el símbolo teológico, representar es ser” (Delgado Rojo, 2015:70). Esto posiblemente desvincula de las pretensiones de esta

semejanzas en la clasificación de las ficciones de acuerdo a la distancia entre el foco del mundo y éste. Ambos filósofos del mundo antiguo proponen que en la narración de la epopeya el que habla formula un relato que hace referencia a hechos ocurridos en un tiempo diferente al tiempo en que se enuncia tal historia (en las narraciones ulteriores y anteriores, por ejemplo; como en *Ilíada*, donde se *relata* lo ocurrido en más de cincuenta días que han ocurrido en un tiempo anterior al de la narración del poeta, y *Odisea*, donde se *relatan* los hechos ocurridos durante diez años, también en un tiempo anterior al del acto de la enunciación, que serían, ambos, ejemplos de narración ulterior; o como en el libro del *Apocalipsis* en la Biblia, donde se relatan los hechos de un tiempo posterior al momento en que se formula la narración, que sería un ejemplo de narración anterior), mientras que en las dramatizaciones de la tragedia y la comedia nadie formula un relato de lo realizado y dicho por los personajes, sino que estos se hacen presentes como si realizaran las acciones ahora, por primera y única vez (como en *Agamenón*, donde se *muestran* acontecimientos ocurridos en un solo día, desde que se anuncia el triunfo de los griegos en Troya hasta que

---

investigación el uso que Benjamin le da al concepto imitación, pues en estas páginas se pretende advertir que los textos literarios (mediante figuraciones que, en una trama, dan forma a una imagen que, como construcción significativa, da forma a una interpretación histórica) construyen una representación concebida como un segundo mundo que alude a un referente concebido como un primer mundo, y que el vínculo entre estos dos se concreta en relaciones de semejanza y no de igualación. Más adelante se explicará la importancia que para esto tiene la interpretación figural, la que considera una prefiguración anterior al texto que luego se presenta consumada en el texto, y, sin embargo, esa consumación no implica ser, sino solo parecer. En apariencia apoyando lo dicho por Benjamin, es cierto que el cine y el teatro, a través de su carácter performativo, recurren a la representación, por ejemplo, de la violencia sobre el cuerpo mediante la composición de la violencia sobre el cuerpo. Sin embargo, la violencia que aparece en la ficción es otra diferente de la que actúa como referente y ambas sólo se vinculan por relaciones de semejanza, pero no de igualación. El evento aurático explicado por Benjamin, por tanto, no se concretaría, pues la relación entre objeto y representación nunca alcanza, en esta última, la posibilidad de volver a ser, sino solo la apariencia de volver a ser, por lo que modelo y copia (u objeto e imagen) mantienen un vínculo que parece aproximarlos totalmente cuando esa proximidad apenas se manifiesta a través de las posibilidades de la curva que describe una asíntota (curva que se aproxima al eje pero que nunca lo toca), en la que el referente sería el eje y la representación la curva asíntótica. Esta discusión, cabe señalar, rebasa las necesidades explicativas de esta etapa de la reflexión. Aquí se busca solamente diferenciar los modos de representar en el drama, por un lado, y en la novela y el cuento, por el otro, aproximándonos al entendimiento del lugar que ocupa la imitación (diferenciado este concepto del de representación) en la conformación de las estrategias de un texto literario de ficción. En síntesis, Platón y Booth dicen drama cuando dicen imitación, mientras que Aristóteles y Auerbach dicen ficción cuando dicen imitación. Finalmente, es posible advertir que, con fines utilitarios, en esta investigación el concepto imitación será pensado en oposición a narración. Por tanto, el concepto imitación hará referencia a los textos de género dramático bajo la consideración de que tanto la imitación de la acción (drama) como la narración de la acción (novela y cuento) corresponden a modos de representación usados por diversos textos literarios de ficción, pero mientras la construcción mimética genera la ilusión de presente de la acción (en el drama), la construcción diegética contiene a la acción en el relato resultante de una narración (en la novela y el cuento), y por tanto carece de la ilusión de presente de la acción.

los habitantes de Argos encaran a Clitemnestra por haber asesinado a Agamenón, recién llegado de la victoria en Troya; o como en *Los Invasores* en que se *muestra* la llegada de los mendigos del otro lado del río a la casa de Lucas Meyer, a medida de que estos se reparten, primero por el barrio y luego por toda la ciudad). Así, en el texto de género dramático, el mundo contenido por la ficción se presenta a través de la presentación directa de la acción y en el texto de género narrativo mediante la presentación de un relato que contiene a la acción. De esto se desprende que mientras en la epopeya los hechos se presentarían a los oídos del que escucha (el narratario, se puede decir hoy, que es alguien que habita el mismo plano de realidad que habita el narrador), mediados por el que narra, en la tragedia y la comedia los hechos se presentarían directamente ante quien los contempla ocurriendo ahora por primera y única vez, lo que introduce ya en el texto dramático una naturaleza teatral<sup>5</sup>. Podría señalarse que en la narración el juicio sobre los hechos ficticios es formulado por el que habla (el narrador, que naturalmente no sabe que habita una ficción) para guiar al que escucha (el narratario, también habitante de la ficción) a que crea determinadas ideas y no otras. La concreción de este acto de habla dentro de la ficción forma parte de la estrategia que, mediante el entendimiento de los mecanismos del texto, pueden identificar los lectores. Así es como dentro de la ficción el mundo ficticio está siendo juzgado por el narrador y fuera de ésta, el mundo extratextual está siendo juzgado por el texto mediante alusiones a la realidad que éste formula (y estas alusiones se manifestarían mediante las posibilidades que tienen los textos de ficción de mantener una relación de referencialidad con asuntos extratextuales –idea que será desarrollada más adelante– y que se manifiestan de modo diferente a como las llevan a cabo los textos de no ficción). Mientras, en la dramatización, el mundo ficticio que ha cobrado vida dentro de la ficción es juzgado por quienes son capaces de contemplarlo (los personajes), pues, aunque el mundo se presente directamente a través de acciones ocurridas ahora, por primera y

---

<sup>5</sup> No por esto se pretende señalar que drama y teatro quedan igualados. Más bien se intenta advertir en este momento de la reflexión (siguiendo las explicaciones de la distancia entre drama y teatro formuladas por Ubersfeld, por un lado, y por Pavis, por otro) que la naturaleza del drama está determinada por la alusión a la naturaleza de lo teatral, y, sin embargo, ambas manifestaciones discursivas corresponden a disciplinas artísticas diferentes, que recurren a herramientas diferentes para construir significados y que, por tanto, pueden ser interpretadas mediante el uso, en términos generales, de herramientas teóricas diferentes (pese a que puedan existir algunas de uso común, como las relacionadas con la comprensión de la estructura de la acción dramática).

única vez, el fragmento de mundo presentado es consecuencia de la concreción de un foco intencionado por el texto (una estrategia). Todo esto forma parte, fuera de la ficción, al igual que en el texto narrativo, de una estrategia que, con la forma de un mecanismo textual, puede ser identificada por los lectores. En síntesis, es importante destacar que se está haciendo referencia a juicios y sujetos que habitan la ficción, y que en ambos tipos de textos los juicios o interpretaciones que formula el texto fuera de la ficción responden a una estrategia textual que, con pretensiones discursivas, propicia que al interior de la ficción los elementos se presenten con determinadas características y no con otra. Así, tanto el juicio posible de identificar en la voz del narrador en la epopeya como el juicio que podría identificar el que ve los hechos en la tragedia y la comedia, se subordinan a las necesidades estratégicas desplegadas para que el texto, en su totalidad, y ya fuera de la ficción, formule una interpretación sobre algún asunto de la realidad. Puede agregarse, por tanto, que incluso la decisión del autor (consciente o no)<sup>6</sup> de optar por el género dramático o el narrativo, ya es resultado de una necesidad estratégica. En suma, optar por un estilo u otro (siguiendo a Platón) o por un modo u otro (siguiendo a Aristóteles) puede ser determinante para la formulación de imágenes representacionales de algunos asuntos de la realidad en un texto, y para señalar, en este texto, juicios, interpretaciones y conocimiento sobre aquellos asuntos.

Con lo anterior no se busca decir que determinado género es más apropiado para formular determinadas ideas. La formulación de una estrategia textual es mucho más compleja y la elección del género estaría mediada por una serie de decisiones de disposición de la acción, el tiempo, el espacio, el orden, la velocidad, la frecuencia, la duración, los personajes, el foco, etc.

Ya se adelantó que es posible desprender inicialmente, como parte de las herramientas posibles de destacar en esta investigación, el hecho de que los dramas

---

<sup>6</sup> Aquí se hace referencia al autor implícito. Este concepto alude a una figura que el autor real crea, de manera no planificada, en la escritura y que, según Wayne C. Booth, constituye “una versión implícita de «sí mismo» que es diferente de los autores que aparecen implícitos en la obra de otros hombres” (Booth, 1961:70-1) (la traducción es mía). Según Selden, Widdowson y Brooker el concepto de autor implícito creado por Booth –o implicado, como menciona la traducción de Blanca Rivera de Madariaga– corresponde a una voz autorial “que el lector inventa por deducción de las actitudes articuladas en la ficción” (Selden, 2001:36).

presentan la acción simulando que los hechos contemplados estuvieran ocurriendo en el presente. Aquí ya queda confirmado. Esto va a propiciar que el texto dramático muestre determinadas características que son propias y exclusivas. Anne Ubersfeld dice que lo propio del llamado texto teatral o texto de género dramático es la inclusión de diálogos y didascalias, y que esto es lo que permite que estos textos puedan “ser conceptualizados como textos de teatro” (Ubersfeld, 1998:17). De esta afirmación de Ubersfeld es importante comenzar a destacar que ciertos elementos propios de la naturaleza de los dramas están constituidos a partir del vínculo de estos textos con la producción teatral. Ya se retomará este asunto.

Se entiende como diálogo a la “[c]onversación entre dos o más personajes” (Pavis, 1983:127), y éste “se considera a menudo como la forma fundamental del drama” (Pavis, 1983:127). Es mediante la ausencia de una voz narrativa que contenga en su relato la acción de los personajes de llevar a cabo la conversación, lo que participa de la conformación de la ilusión de presente en el texto dramático y lo diferencia, en este aspecto, del texto narrativo. Didascalia, por su parte, corresponde a una acotación o “[i]nstrucción dada por el autor a sus intérpretes” (Pavis, 1983:136). Esta definición de Pavis considera la sugerencia de que los textos dramáticos están dirigidos específicamente a los profesionales del teatro y que acceden a él solamente para realizar una obra. Puede señalarse que esta posibilidad de interpretación de estas breves palabras del teórico francés no consideraría la lectura del texto dramático como texto literario, asunto problemático a propósito de la distinción entre drama y teatro que él mismo formula en otro texto. Antes de hacer referencia a tal distinción es importante señalar otras características de los diálogos y las didascalias. Anne Ubersfeld se pregunta, en relación con estos elementos del drama, “quién es el sujeto de la enunciación” (Ubersfeld, 1998:17). En su respuesta advierte que “[e]n el diálogo habla ese ser de papel que conocemos con el nombre de *personaje* (que es distinto del autor); en la didascalia, es el propio autor [...] [quien] nombra a los personajes (indicando en cada momento *quién habla*) y atribuye a cada uno de ellos un *lugar para hablar* y una *porción del discurso* [...] [y además] indica los gestos y las acciones de los personajes” (Ubersfeld, 1998:17). En los textos narrativos (y también en los textos líricos), en cambio, no hay momentos en que la voz del autor manifieste esa presencia. Esta necesidad de incluir la voz

del autor en las didascalias, a modo de indicación, parece insistir en la lectura del texto en función de la realización de un trabajo teatral. Sin embargo, pese a que esa utilidad de las didascalias es posible, esta característica del texto dramático ofrece una posibilidad de lectura literaria sostenida en el hecho, ya mencionado, de que el drama se constituye como un texto que busca generar la ilusión de que la acción está ocurriendo en tiempo presente, y por primera y única vez. Esta particularidad es literaria, pero heredera de un vínculo que estos textos literarios establecen con la actividad teatral.

Así, tal posibilidad de lectura de los dramas como texto literario a partir de sus particularidades que lo diferencian del texto narrativo, es consecuencia de la existencia en estos de las llamadas matrices textuales de representatividad, que vinculan a estos con el trabajo teatral. En estas matrices se comenzaría a construir la naturaleza del texto dramático.

### *El drama y el teatro*

El drama es un texto literario. Por tanto, el drama y el teatro son actividades artísticas diferentes que, además, no ostentan equivalencia o coincidencia. El drama, en su condición de texto literario, presenta sus significados a través de un único sistema significante<sup>7</sup>. Este es el texto lingüístico que se presenta como lenguaje verbal. El teatro o puesta en escena, en su condición de texto espectacular, formula sus significados mediante la interrelación de múltiples sistemas significantes de naturaleza muy variada a la del texto lingüístico que se presenta como lenguaje verbal, mientras otros, como la iluminación, el vestuario, el tipo de declamación, la escenografía, la música, constituyen formas de lenguaje no verbal. Esto, pese a “la relación existente [...] entre los signos textuales y los signos de la representación” (Ubersfeld, 1998:9), manifiesta la imposibilidad de considerar una coincidencia entre drama y teatro. Anne Ubersfeld advierte que al “rechazar la

---

<sup>7</sup> Pavis entiende por sistema significante al “[c]onjunto de signos que pertenecen a un mismo material (iluminación, decorados, gestos, etc.) y que forma uno de los elementos de la representación. Su organización puede ser estudiada en sí misma o, preferentemente, en relación con los otros sistemas” (Pavis, 1988:456). Mientras que en el texto dramático el único sistema significante presente es el lenguaje verbal, en la puesta en escena se suman a éste otras manifestaciones significativas constituidas como lenguaje no verbal.

distinción texto-representación, nos veríamos abocados a una serie de confusiones dado que, de entrada, no son los mismos instrumentos los requeridos para el análisis de cada uno de estos dos componentes” (Ubersfeld, 1998:12-3), de esta forma, agrega la teórica, “no se puede hablar de equivalencia semántica entre T (conjunto de los signos textuales) y R (conjunto de los signos representacionales) ya que estos dos conjuntos tienen una intersección variable en cada representación” (Ubersfeld, 1998:13). Esta zona variable de intersección es posible finalmente porque “existen, en el interior del texto de teatro, matrices textuales de representatividad; [...] [por lo que] un texto de teatro puede ser analizado con unos instrumentos (relativamente) específicos que ponen de relieve los núcleos de teatralidad del texto” (Ubersfeld, 1998:16). Hay que recordar que formarían parte de estas matrices de representatividad la presencia de los diálogos como parte la acción (y no de una narración), la función descriptiva de las didascalias y, principalmente, el hecho de que el drama ofrece los acontecimientos mediante la ilusión de que estuvieran llevándose a cabo en el presente, y por primera y única vez.

En relación con estas características de la naturaleza del texto dramático es importante, para esta investigación, preguntarse acerca de las posibilidades de realización de construcciones significativas que se presenten con la forma de interpretación histórica de la realidad, y ofrezcan, consecuentemente, conocimiento sobre la historia social de determinada comunidad.

### *El drama y la historia*

Desde la década de 1930, el teórico húngaro Georg Lukács y el autor alemán Bertolt Brecht han intentado proponer (y han estado en desacuerdo) cuáles son las formas de los textos literarios que con mayor eficiencia propondrían una representación de la realidad histórica del modo en que en esta investigación se entiende como una interpretación de la historia. Ambos están considerando la idea de Marx de que la sociedad capitalista genera contradicciones que son ocultadas<sup>8</sup> por los responsables de esta estructura de poder y que,

---

<sup>8</sup> Marx llama falsa conciencia al ejercicio de ocultamiento de las contradicciones de la realidad en el contexto de desarrollo del capitalismo. Esa falsa conciencia es lo que este filósofo alemán denomina ideología (habrá

en cambio, el marxismo hace evidente ese ocultamiento para denunciarlo. La formulación de las ideas de ambos desde el marxismo, por tanto, busca discutir con una lógica histórica que se ha desplegado en Occidente<sup>9</sup>. Las formas más eficientes del texto literario propuestas por cada autor para la representación de la realidad histórica, entonces, actuarían sosteniendo e impulsando el desarrollo de la denuncia del ocultamiento de las contradicciones de la lógica capitalista a través de la comprensión de su desarrollo histórico, asunto del que, puede agregarse en estas páginas, participarían los dramas aquí estudiados a partir de la formulación de una interpretación de la historia de Chile. Comprender el debate entre Lukács y Brecht puede ser útil, en estas páginas, para identificar, entre las diversas visiones sobre la interpretación histórica formulada por los textos literarios, herramientas teóricas para este análisis sin que tenga que resolverse cuál de los dos pensadores tenían la razón, sino identificando aquello formulado por ambos que permite sostener la base teórica sobre la cual se articula, en estas páginas, la reflexión propuesta.

Pese a que en gran parte de Europa el realismo, en sus formas desarrolladas en el siglo XIX<sup>10</sup>, ganó descrédito entre los creadores y los críticos cercanos a la mitad del siglo

---

que llegar al siglo XX para que “ideología” deje de designar la idea de falsa conciencia y sea entendido como diferentes formulaciones discursivas a partir de las relaciones de poder de una estructura dada; sin embargo, la idea de que el capitalismo oculta sus contradicciones seguirá siendo útil). Advierte, además, que es la ciencia la encargada de develar esas contradicciones. Por tanto, el capitalismo desarrolla ideologías para ocultar las contradicciones que despliega, y el marxismo, considerado una ciencia, participaría del acto de develar lo que el capitalismo oculta. Tanto la ideología como la ciencia pueden manifestarse, por un lado, en los textos literarios que plasman las contradicciones del capitalismo como rasgos propios de un período histórico, ya sea adhiriendo a esas contradicciones o denunciándolas (y conforman así una interpretación de la historia) y, por otro, en la crítica literaria que interpreta esas interpretaciones, destacándolas en el contexto del desarrollo de las discusiones académicas.

<sup>9</sup> Ambos teóricos proponen sus ideas en relación con el desarrollo y consolidación del capitalismo como marco cultural en que son producidas las formas de la literatura y los referentes de ésta. Este asunto es también relevante en el análisis de los textos literarios chilenos aquí estudiados. Más adelante se intentará explicar cuáles son las características de esta lógica histórica.

<sup>10</sup> Según María Teresa Gramuglio, la complejidad del concepto realismo, que es responsable de la dificultad del conocimiento definitivo de su significado, permite, sin embargo, que se entienda de dos modos en su desarrollo en el arte, en general, y la literatura, en particular. Por un lado, el realismo es una actitud en el arte que intenta alcanzar algún tipo de semejanza con lo real, por lo cual sería una manifestación en el arte que podría desarrollarse a través de los siglos. Por otro, es un concepto que remite a la producción artística desarrollada en un período delimitado de la historia del arte y la literatura, por lo cual su desarrollo sería una actitud (la señalada anteriormente como la búsqueda de algún tipo de semejanza ilusionista con la realidad) específica del siglo XIX. Cualquiera sea el caso, un requisito fundamental del realismo, todavía siguiendo a Gramuglio, es la semejanza entre dos órdenes heterogéneos: uno, el universo de lo real; y otro, el del lenguaje. Este vínculo entre ambos órdenes, sin embargo, no debe entenderse como carente de problemas. Lo

XX, como Brecht por ejemplo, Lukács lo valoró, no del modo en que se presentaba en la novela del siglo XVIII<sup>11</sup> ni como se manifestó en la evolución que experimentó la novela del siglo XIX posterior a 1848<sup>12</sup> ni como en el siglo XX lo valoraron los adherentes al realismo socialista<sup>13</sup>, sino a través de una variante que él consideró que podía llevar la denominación de novela histórica y drama histórico<sup>14</sup>. Contrariamente, cuestionó las nuevas

---

que busca el realismo es crear una forma de representación que logre generar la ilusión de referirse a la realidad, y no convencer de que reproduce la realidad.

<sup>11</sup> Lukács considera a Walter Scott el mayor exponente de la novela histórica en el siglo XIX. Este autor sería un continuador de la novela social realista del siglo XVIII, pero en su trabajo residen diferencias con esa otra manifestación de la novela. Mientras Scott plasma en sus obras los rasgos propios de una época completando esta noción histórica de la representación con la plasmación de las relaciones de causalidad entre pasado y presente, la novela del siglo XVIII sólo realizaría la plasmación de un período determinado sin considerar sus causas, anulando así el potencial histórico. Ian Watt, citado por Gramuglio, considera el siglo XVIII como el marco temporal que da comienzo al realismo moderno a través de la escritura de Daniel Defoe, Samuel Richardson y Henry Fielding (que para Lukács son diferentes a Scott). El realismo de estos autores es concebido a partir de la noción de que lo real son los objetos particulares (en oposición a la idea medieval de que lo real es lo abstracto, lo universal). Por tanto, la idea (iniciada ya en Descartes) de que el conocimiento de la realidad es el conocimiento de los objetos singulares por parte de un sujeto individual, propicia que la manera en que realizan la representación los textos de los autores ingleses antes mencionados, pueda ser considerada realista.

<sup>12</sup> Posterior a la fracasada revolución proletaria de 1848 ocurrida en Europa, el triunfo de la burguesía sobre el proletariado, y la instauración de una racionalidad capitalista por parte de la clase dominante, produce que la literatura pierda el carácter historicista que había ganado en la primera mitad del siglo XIX. Lukács dice que, en ausencia de la posibilidad de plasmar la totalidad relativa de los procesos vitales a través de un reflejo artístico de los rasgos esenciales de la realidad objetiva, se articula la plasmación de la realidad a partir de la fragmentación de la visión que la literatura produce de ésta. En ausencia de la plasmación de la totalidad relativa, ya no importan los “tipos” históricos que dan forma a la plasmación histórica, y en su lugar aparecen las descripciones detalladas. La principal consecuencia de aquello es la deshistorización de la literatura como parte de los propósitos de la racionalidad capitalista triunfante. De esta forma, la sociedad se concibe como un hecho natural que no precisa ser discutido.

<sup>13</sup> El realismo socialista corresponde a una manifestación literaria desarrollada en la Unión Soviética a partir de lo determinado en el Primer Congreso de Escritores Soviéticos llevado a cabo en 1934. Su propósito es conocer la verdad a partir de una visión mecanicista de los procesos representacionales de la literatura. En el concierto soviético, el realismo socialista se convirtió en norma y todo aquello que se alejara de esta visión fue considerado decadente. Lukács lo rechazó por razones semejantes a las que lo llevaron a rechazar al naturalismo: la construcción de una forma que presenta la apariencia de la realidad, pero que no es capaz de interpretar esta realidad ni en su presente aislado ni en su dimensión histórica.

<sup>14</sup> El realismo según Lukács es un tipo de estrategia textual que no plasma la totalidad de los procesos vitales, sino un reflejo artístico de los rasgos esenciales de la realidad objetiva. Por tanto, la realidad se presenta de manera relativa. Además, esta relatividad debe confesarse en el texto pues la pretensión de absoluto sólo produce falsificación. En esa plasmación artística la imagen relativa causa la impresión de la vida. Los rasgos esenciales aparecerían a partir de nexos personales de hombres concretos y situaciones concretas. Este realismo es diferente al que se desarrolla con posterioridad a la fracasada revolución europea de 1848 (en que la burguesía actúa en función de la consolidación del capitalismo en Europa), pues este último, dice Lukács, se vuelve formalista al seguir, por ejemplo, modelos mecanicistas en el naturalismo (este mismo problema se presentaría en el realismo socialista en el siglo XX), pero además al carecer de la plasmación de la totalidad relativa de los procesos vitales (que sí se manifestaría en Scott y en Balzac, por ejemplo) y acceder a una

formas del siglo XX, aquellas que en su momento fueron llamadas modernismos<sup>15</sup>, que buscaban oponerse al realismo y, a partir de esta oposición, las consideró “formalismos decadentes”, pues en su concreción de una representación no realista abandonarían la posibilidad de constituirse como plasmaciones de la historia, tal como la evolución del realismo meramente formal después de 1848 y el naturalismo (según insiste Lukács) ya la abandonaron.

Brecht, por su parte, creador de obras que pueden ser consideradas “formalismo decadente” por Lukács, cuestionó el realismo como la forma apropiada para el desarrollo artístico de una comprensión de la historia que pudiera propiciar transformaciones en ésta. La argumentación de su cuestionamiento se sostuvo en que consideró que el realismo estaba formulado para espectadores (y lectores, en el caso de la literatura) pasivos por

---

noción fragmentaria de la realidad (en Zolá, en Maupassant) que produce como efecto la deshistorización en la literatura como resultado de este mismo proceso en la realidad social.

<sup>15</sup> Matei Calinescu (*Cinco caras de la modernidad*, Madrid, Teknos, 1991) considera el modernismo literario en relación con el interés propio de la modernidad. Es decir, su significado original, al igual que el significado de la modernidad se sostiene en lo cambiante como contraste con lo tradicional. Por tanto, en esta investigación, siguiendo a Calinescu, se entiende modernismo como una desviación de la tradición realista. Este teórico rumano explica las circunstancias de desarrollo del modernismo en Latinoamérica (con Darío como precursor) y España (con Unamuno como exponente, a su pesar), con sus semejanzas y diferencias, y también en Europa y Norteamérica. A partir de esta amplitud es fundamental entender modernismo no como una escuela, sino como el fin total de todas las escuelas. Siguiendo a Vanessa Palomo Berjaga, se puede entender, también, por modernismo a aquella literatura europea del siglo XX que reacciona contra el realismo. Según esta investigadora, a propósito del trabajo de James Joyce, el modernismo busca, al igual que el realismo, representar la realidad, pero de forma diferente a como lo realiza la novela decimonónica. Mientras el realismo se articula a partir de una pretensión de objetividad, el modernismo parece motivarse en intenciones subjetivas y personales, dejando fuera las problemáticas sociales. Otra forma de entender el modernismo manteniendo la noción de oposición con el realismo, pero sin centrarse en la cuestión de la objetividad y la subjetividad, es a partir de la consideración de que, mientras el realismo ofrece la ilusión de estarse refiriendo a la realidad, el modernismo presenta una abstracción de la realidad que, sin embargo, nos permite identificarla a través de una construcción simbólica en el texto. Esta definición vincula el concepto modernismo con el de vanguardia. Aquí se trata de la producción literaria que Lukács rechaza por considerarla incapaz de plasmar la totalidad relativa de los procesos vitales de la realidad social. Brecht, en su valoración de las formas de vanguardia, destaca que en cada período de la historia son distintas las formas apropiadas para plasmar las interpretaciones de la realidad histórica y participar así de las transformaciones. Como defensa de lo que aquí se entiende por modernismo, Brecht advierte que Lukács quiere proyectar en el tiempo general el uso de una forma que es propia de un tiempo específico. En coherencia con esta noción, es que la controversia entre Lukács y Brecht puede nutrirse con lo expuesto en la controversia que, además, Lukács mantuvo con Adorno en relación con el realismo y (precisamente) las formas de vanguardia. A partir de lo anterior, cuando hablemos de la producción dramática chilena en esta investigación, se propone utilitariamente entender la oposición realismo/modernismo a partir de esta discusión formal. Por tanto, si los textos dramáticos chilenos se aproximan a las formas modernistas, lo hacen en función de oponerse al realismo y no necesariamente en vínculo estricto con la producción acotada a un período histórico de la obra modernista hispanoamericana de Darío, Rodó, Martí y otros.

ofrecer una visión de las contradicciones de la realidad como situaciones inmodificables, y, por tanto, por prescindir, como texto, de una verdadera aproximación histórica a la realidad, al excluir la posibilidad de transformarla. De esta manera, pese a que ambas propuestas se desarrollan desde las ideas marxistas y buscan formular una interpretación de la historia, es en el desacuerdo de la valoración de las formas (y la importancia de éstas en la producción de significados) que se origina una controversia entre Lukács y Brecht.

Georg Lukács reflexiona sobre las potencialidades históricas de la representación de la literatura. El teórico húngaro advierte que, en la novela, lo específicamente histórico es “el derivar de la singularidad histórica de su época la excepcionalidad en la actuación de cada personaje” (Lukács, 1966:15). Advierte, además, que en la novela este potencial habría sido alcanzado por el realismo.

Lukács llama realismo a la forma literaria que tiene la capacidad de realizar una plasmación de los rasgos esenciales de la realidad, pero no plasmando la totalidad de los procesos vitales, sino la totalidad de manera relativa a través de un reflejo artístico que es capaz de causar la impresión de la vida. Esa impresión de la vida, por tanto, se puede conseguir en el texto literario a partir de la captación que éste haga de los rasgos esenciales de hombres concretos y situaciones concretas. Pero esto, que muy probablemente puede encontrarse en novelas europeas del siglo XVIII y en las del siglo XIX posterior a 1848, no es suficiente para el teórico húngaro, por lo que esta literatura (a diferencia de la novela europea de la primera mitad del siglo XIX) no sería capaz de formular plasmaciones históricas. Lukács considera que la plasmación de esa totalidad relativa de la vida puede ser histórica no sólo por captar los rasgos esenciales de una época concibiéndola como un período aislado de otros. Lukács considera que lo histórico en la novela y en el drama debe construirse a través de la presentación de personajes que surgen de la singularidad histórica de su época, pero que deben aceptar esa singularidad temporal no como algo dado, sino como parte de un proceso histórico que es concebido como una evolución. Lo que resulta de este tipo de novela realista es lo que el teórico húngaro llama novela histórica. Por tanto, la novela histórica debe presentar aquello que es propio de una época pero incluyendo las causas que lo convierten en algo singular del período en que se presentan.

Al hablar de novela histórica, existen múltiples intentos por definirla. Seymour Menton realiza una revisión de esas múltiples definiciones y en su mayoría coinciden en que se trata de un tipo de novela cuya construcción argumental es tomada de la historia. Desde esa perspectiva se podría señalar que toda novela es histórica pues, en mayor o menor grado, logra captar aspectos de un período de la historia. Sin embargo, pronto aparece en su argumentación sobre las múltiples propuestas de definición de novela histórica, la presencia de la necesidad de que esa ficcionalización de la historia realizada por aquellas novelas aluda a períodos ubicados en un pasado del autor. En algunos casos se busca fijar cuán anterior a la época del autor debe ser el período histórico presente en sus novelas para que se cumpla que éstas sean históricas. Pese a que esto se cumple en las novelas de Walter Scott, autor que, como ya se verá, goza de la valoración de Lukács, este teórico húngaro no explicita la necesidad de que la plasmación histórica deba aludir a hechos del pasado. Se puede desprender de las palabras de Lukács (y ese es el interés que tiene esta investigación en reparar aquí en su propuesta) que la plasmación histórica que realizan las obras literarias puede ser tanto de un tiempo anterior a su aparición como texto, como de su propio tiempo. No debe olvidarse que al autor de cada novela no le queda más opción que hablar del pasado desde la conciencia que posee en su propio tiempo. Es posible agregar que al crítico literario igualmente le corresponde hablar desde su propio tiempo de las plasmaciones que consigue producir cada autor de novelas o dramas en cada tiempo, ya sea que aludan al pasado o al propio tiempo del texto estudiado. La valoración de este último asunto se realiza en función de subestimar la potencialidad de reproducción del pasado en la novela histórica, pues éste, al ser comentado por el historiador o (como aquí se advierte) por el novelista, siempre va a estar mediado por el presente del comentarista, y se va a presentar más bien como una interpretación de ese tiempo.

Para Lukács el período de la historia de Occidente que propicia la aparición de las formas realistas específicas que él denomina novela histórica (pese a existir precursores en los siglos inmediatamente anteriores) se extiende desde comienzos del siglo XIX hasta, como ya se adelantó, 1848. En este período, que se desarrolla luego del tiempo de revoluciones, la historia, dice Lukács, se convierte, por toda Europa, en una experiencia de masas. Esto sucede porque la visualización masiva de los conflictos sociales a partir de la

Revolución Francesa, permite que las transformaciones dejen de ser pensadas como fenómenos naturales y comiencen a pensarse como acontecimientos históricamente determinados. El ser humano comienza, entonces, a pensarse a sí mismo como condicionado por la historia. Posteriormente a la revolución de 1848 se instala en Europa un pensamiento científicista que, en su afán productivo de construir una ilusión de realidad en su representación, sólo ofrece una visión de un fragmento de la historia. El realismo de fines del siglo XIX y el naturalismo son, por tanto, según Lukács, históricos sólo en apariencia, a partir de la generación de la ilusión de que presentan la realidad dada por los rasgos de una época, pero sin la consideración de las causas que propician esos rasgos. Lo que se obtiene finalmente es un fragmento de la realidad y no la totalidad relativa defendida por Lukács.

El desarrollo de una etapa del capitalismo también es pensado históricamente a partir del siglo XIX. Esta estructura económica encuentra en el siglo XVIII europeo el impulso que la lleva a su consolidación en el XIX. Así, la formulación de la historia como experiencia de masas avanza paralela a la era burguesa y al impulso del capitalismo, y en esta continuidad se sientan las bases de la aparición de la novela histórica de la que Walter Scott, considera Lukács, es uno de sus principales exponentes. Esta valoración de Scott es crucial para comprender qué es lo que Lukács considera histórico en la novela y el drama. Para entender esto es importante considerar que Lukács distingue a Scott de los románticos, pues estos últimos, en sus fabulaciones semejantes en cierto sentido a las de Scott, se diferencian de él en que construirían, más bien, novelas pseudohistóricas. Pese a que la novela romántica se aproxima a la presentación de aspectos singulares de determinada época en su ejercicio fabulador y que, por tanto, ostentaría la presentación de una dimensión histórica, y pese, también, a que critica el desarrollo del capitalismo, Lukács considera a este movimiento como reaccionario pues su denuncia de la sociedad capitalista se sostiene en una valoración de la medieval sociedad feudal. Así, el romanticismo piensa la realidad consciente de que se articula a partir de períodos históricos, pero no es histórico en su formulación discursiva, porque considera el Medioevo como un período idealizado al que habría que retornar. El problema de esta visión aparentemente histórica es que, en su valoración del regreso al Medioevo, instala la noción de inmovilidad, y se opone, así, a la

idea del condicionamiento histórico de los acontecimientos y los sujetos, y a la noción de evolución histórica presente en las novelas de Scott.

Con esta distinción Lukács insiste en que no basta con presentar los aspectos propios del presente o de un período específico del pasado (como hace la novela del siglo XVIII) ni con articular la noción de períodos a través de la valoración de otra época (como hace el romanticismo con el rescate del Medioevo) para dar vida a la novela histórica, sino que se debe incluir en la plasmación de los rasgos de una época la noción de causalidad que propicia que el presente se manifieste de la forma en que lo hace hoy (en el presente de Scott, por ejemplo). En esta investigación se planteará que esta noción de proceso histórico estaría presente en los dramas chilenos estudiados y participaría de la construcción significativa que da forma a una interpretación de la historia de Chile que considera las causas de los hechos. Esta distinción del carácter histórico de la literatura formulada por Lukács y ejemplificada con la obra narrativa de Scott, elimina cualquier rasgo de idealismo en la labor de interpretar la historia a través de textos literarios y, en cambio, la aproxima a una reflexión materialista. Esto, pese a que Lukács en sus comienzos estuvo influenciado por Hegel y en su etapa marxista mantiene algunos elementos de esa influencia.

Esta influencia se manifiesta en la valoración de la idea de Hegel de que las revoluciones son elementos necesarios de la evolución histórica, lo que le permite al filósofo alemán pensar que el ser humano es producto de sí mismo y de su propia actividad en la historia. Pese a que Hegel encamina estas ideas al desarrollo de la noción de espíritu universal, Lukács destaca de este asunto la dialéctica del desarrollo histórico y la consideración de la totalidad de la vida humana como parte de un gran proceso histórico. Así, en la interpretación de la historia que realiza la novela histórica debería plasmarse esa totalidad de la vida humana no como la totalidad vital, sino, como ya se dijo, como una totalidad relativa que cause la impresión de la vida. Esta totalidad relativa se presenta en la novela y en el drama de diferente modo. Lukács se sostiene en Hegel nuevamente para explicar esta diferencia.

En la novela la plasmación del mundo se hace a través de la inclusión de la “totalidad de los objetos”, los que deben ser presentados como importantes en cuanto participan de la actividad humana, y así forman parte de la totalidad de una etapa del

desarrollo de la sociedad humana. En cambio, cuando esos objetos se representan como autónomos, separados de la actividad del hombre, carecen de un contenido poético que pretenda plasmar la historia. Esta “totalidad de los objetos” estaría presente, por ejemplo, en la obra de Walter Scott. Pero Lukács está consciente de que Scott es un conservador y que pese a presentar una visión de la miseria en que vive la sociedad inglesa embarcada en el proyecto capitalista, no presenta esta estructura social de forma violenta. Sin embargo, sus personajes participan de la plasmación de la singularidad de su época y se presentan así a partir de causas expuestas para la concreción de ese presente. Esa singularidad y sus causas se manifiestan, entonces, a partir de la inclusión en la plasmación de la “totalidad de los objetos”. Es en esta visión conservadora del condicionamiento histórico como algo inmodificable que se puede iniciar la revisión de lo que Brecht rechazaría en la producción textual. Brecht identifica esta visión con una textualidad dirigida a un público pasivo, que comprendería su perspectiva conservadora de las contradicciones del capitalismo como un aspecto de la historia que se presenta como fijo, firme y que por tanto no se puede cambiar, pues su causalidad histórica presentaría esas circunstancias del presente como situaciones dadas por los condicionamientos históricos. Sin embargo, Lukács considera que los personajes de Scott, pese a surgir de su mentalidad conservadora, son individuos que se constituyen como figura histórica al ser representantes de una corriente considerable que abarca grandes capas de la población. Lo interesante de esos “individuos históricos” que configuran la imagen de un grupo social es que no son pensados como realizadores de experiencias individuales, pues estas experiencias se presentan conectadas a la totalidad social. En esta idea se podría comenzar a sostener el rol que cumplirán en la interpretación de la historia de Chile los personajes de los dramas chilenos estudiados aquí. Pero hay que agregar algo más antes de seleccionar las ideas de Lukács que pueden ser útiles para esta reflexión. Luego, hay que considerar también algunas ideas formuladas por otros pensadores para discutir con el húngaro y, así, dar forma a una síntesis teórica apropiada para esta investigación.

En el drama, la plasmación del mundo se lleva a cabo a partir de la inclusión de la “totalidad de los movimientos”, la que se consigue a partir de la colisión que experimentan los diferentes intereses humanos presentados en la acción dramática a través de una lucha

de unos contra otros. En esta lucha participan, por un lado, las contradicciones del desarrollo social y, por otro, el intento de develarlas. Así, los grandes movimientos son históricos pues constituyen las tendencias morales típicas de los hombres. Lukács explica que es así porque la plasmación de la colisión debe representar las más características actitudes humanas, restringiéndose a lo imprescindible para la configuración dinámica de la colisión. Esto sería, los movimientos sociales, morales y psicológicos. Para dar forma a la “totalidad de los movimientos”, Lukács advierte que el drama debe recurrir a aquellos hombres que representen a las fuerzas cuyo choque constituye el contenido objetivo de las colisiones. Sólo estos hombres pueden ser las figuras centrales de los dramas. Estos hombres no son los grandes hombres de la historia o del mito, como presenta la tragedia clásica, sino, otra vez, el llamado “individuo histórico”, que es quien participa de un acontecimiento histórico-social decisivo vinculando, en la colisión, su pasión individual y el contenido social. Siguiendo a Manzoni, Lukács advierte que las personas ficticias presentes en el drama actúan como tipos abstractos de determinadas pasiones humanas históricas, lo que insiste en la noción de “individuo histórico”. Esto permite entender que los personajes, al encarnar las fuerzas que dan vida a la colisión en el drama, se presentan como tipos abstractos que, mediante el uso de técnicas de figuración (se puede agregar), construyen una imagen de aquellas fuerzas sociales que participan de la pugna que da vida a la colisión. De esta forma, la colisión es histórica porque las fuerzas que participan de ella son históricas. A partir de esto, se puede señalar, sosteniéndose en Lukács, que las fuerzas que participan de la pugna que, como parte de una acción dramática, formula interpretaciones históricas, asumen la condición textual de tipificaciones de grupos sociales. Derivada de la explicación de Lukács de tipos abstractos constituidos por los sujetos históricos, una definición utilitaria, en esta investigación, del concepto *tipos sociales*<sup>16</sup> advierte que estos corresponderían a articulaciones figurales que, en su conformación plástica, manifiestan dentro de la trama textual una semejanza estratégica con las fuerzas sociales que participan de los movimientos de la historia aludidos por los discursos del texto. Más adelante se explicarán conceptos contenidos en este intento de definición, como

---

<sup>16</sup> Cuando en el análisis de los textos literarios considerados en esta investigación se intente explicar el rol que los *tipos sociales* cumplen en la estrategia textual, se estará haciendo referencia a esta definición.

figura, configuración plástica y trama, en función de hacer evidente la coherencia de esta definición en particular y de todo el análisis de esta investigación en general.

Lukács, finalmente, parece ser más flexible con la consideración temporal de lo que denomina drama histórico en relación con la consideración de la novela. Esta última, como ya se dijo, aparecería a comienzos del siglo XIX y su apogeo se extendería hasta 1848. El teórico húngaro, sin embargo, propone que se lleve a cabo su desarrollo en el siglo XX para concretar, por medio de la producción literaria, la interpretación de este período de la historia. Respecto del drama histórico, Lukács considera que su realización se concretaría en diferentes períodos desde la Grecia clásica hasta que Georg Büchner escribe *La muerte de Danton* en 1835. Pese a esta diferenciación, Lukács ve como rasgo común de la novela y el drama su deformación y decadencia hacia la segunda mitad del siglo XIX, alejándolos del potencial histórico.

Pero no sólo la deformación del realismo después de 1848 le pareció decadente a Lukács. Los llamados modernismos europeos del siglo XX, en sus múltiples manifestaciones que nos permiten entenderlos como representaciones no realistas, se caracterizan precisamente por descartar al realismo como la expresión formal más apropiada para sostener los nuevos contenidos propios de este período. Según Lukács, esto propiciaría la formulación de abstracciones en las que el personaje que debía tender a presentarse como individuo histórico se desfigura o queda desvinculado de las fuerzas sociales. De esta forma, tanto el drama histórico como la novela histórica desaparecerían. Es a partir de estas afirmaciones que esta investigación busca, en esta etapa, en función de utilizar las ideas que en este caso se presentan como las más destacadas de Lukács, evidenciar la contraposición entre el realismo valorado por Lukács y, en términos generales, el “modernismo” valorado por Brecht (y no entre el realismo y, en términos específicos, el Teatro Épico), para luego proponer, aquí, la posibilidad de que tanto en la representación que busca causar la impresión de la vida a través del realismo como en la que realiza una abstracción de la realidad a través del alejamiento del realismo circule una reflexión histórica en torno a las posibilidades de construcción y desvelamiento de las contradicciones de la estructura de poder. Esto dará forma a una síntesis de la oposición de las ideas de Lukács y Brecht en función de conformar parte de la base teórica que permita

señalar, en esta investigación, que los dramas chilenos estudiados tienen la facultad de formular interpretaciones históricas ya sea que desplieguen sus discursos recurriendo al realismo o alejándose de éste. Para eso va a ser importante pensar a los personajes, ya sea que participen de la ficción de un drama realista o uno no realista, como sujetos históricos cuya experiencia individual está conectada con la totalidad social. La próxima revisión de las ideas de Brecht, por tanto, busca, en esta parte de la reflexión, proponer que las ideas de Lukács relacionadas con la presencia en los dramas de la totalidad de los movimientos sociales a partir del entendimiento de los personajes como sujetos históricos, no se restringe a las periodizaciones que el mismo teórico húngaro plantea. Precisamente, en los dramas chilenos estudiados aquí es posible identificar la noción de causalidad histórica a través de los movimientos sociales encarnados por los personajes, pese a que estos responden a formas estéticas variadas (posibles de vincular, en términos generales, a lo que se ha denominado realismo, pero también a lo que, en oposición a éste, se ha denominado modernismo) desarrolladas a lo largo de todo el siglo XX.

Brecht, por su parte, en concordancia con otras manifestaciones teatrales europeas de las primeras décadas del siglo XX, a partir de diferentes influencias y con distintos propósitos formales y discursivos, busca formular una propuesta teatral que se oponga al realismo y al naturalismo, y que ostente un potencial histórico en la representación. Esta oposición se sostiene en que, pese a ser desarrolladas en plenitud a fines del siglo XIX, terminada la Segunda Guerra Mundial el realismo y el naturalismo aún ocupan el nivel dominante de la producción teatral tras seguir siendo la forma que la clase dominante aprecia. Por lo anterior, Brecht denomina como teatro burgués a estas formas que buscan producir ilusión de realidad y denuncia de ellas el que se sostengan en que es su deber ofrecer una reproducción del mundo de forma directa.

Pero esta crítica no abarca sólo al realismo de la segunda mitad del siglo XIX, pues el ilusionismo de que estarían realizando una reproducción directa del mundo se presentaría también en la propuesta realista que Lukács llama novela histórica y drama histórico. Pese a que Lukács distingue a la literatura realista de la primera mitad del siglo XIX de la producida en la segunda mitad, para Brecht todas estas manifestaciones se vinculan con las formas de pensamiento de la burguesía (es decir, de la clase dominante), pues, aun

plasmando las particularidades de un período de la historia de un modo en que éste se presentaría lo más fielmente posible, esta visión de la realidad presenta al mundo como si no pudiese haber sido de otra forma. Esa interpretación de la historia que concibe las circunstancias de determinado período como inmodificables actuaría, para Brecht, al servicio de las ideas de la burguesía. Esta forma del arte, por tanto, en lugar de denunciar las contradicciones del mundo capitalista participaría de su defensa. La propuesta de Lukács, con la que acusó a los románticos de hacer pseudohistoria y pensar la realidad como inmodificable a causa de la necesidad (presente en sus obras como formulación discursiva) de regresar al modelo feudal, es igualmente acusada por Brecht de ser pseudohistórica y de proponer una visión de la realidad presente como inmodificable pues excluye la posibilidad de transformar la realidad.

Brecht, entonces, que es en primer término un creador teatral, y que despliega sus ideas en la formulación del llamado “Teatro Épico”, busca realizar una propuesta que permita al teatro alejarse de la lógica burguesa y participar, a partir de su formulación discursiva, del desvelamiento de las contradicciones del mundo capitalista y su racionalidad para luego transformar ese mundo. La importancia del Teatro Épico aquí radica en que constituye un ejemplo de cómo las representaciones de la realidad que buscan presentarla a través de abstracciones, sí pueden formular una interpretación de la historia. Brecht propone que, a partir de la consideración del divertimento como finalidad del teatro, en distintos períodos de la historia son diferentes las formas que producen aquel divertimento. Con esta idea, el dramaturgo y director alemán comienza a formular la afirmación de que el teatro está condicionado históricamente por la estructura económica de cada período, pues advierte que, dado el estado de la sociedad moderna europea de mediados del siglo XX, una época en que las ciencias determinan la convivencia social, el teatro debe encontrar cuál es la forma de ser auténticamente actual y desechar las formas inactuales que, a causa de cómo se articulan las estructuras de poder desplegadas por la clase dominante, siguen presentes por ser, como ya se dijo, las preferidas de esos sectores. A partir de esto, Brecht afirma que la mejor forma de divertir por medio del teatro a mediados del siglo XX es recurriendo a la crítica social. Naturalmente, ese condicionamiento histórico que le da las formas al teatro, también es experimentado por los personajes y sus circunstancias, produciéndose en el

teatro la narración que en determinado período puede participar de la transformación de la historia. Así, a diferencia de como ocurre en la formulación de la novela y el drama históricos valorada por Lukács, ese condicionamiento no se presenta como algo fijo e inalterable. El hecho de que cada época deba encontrar las formas actuales de desarrollo del teatro, incorpora la posibilidad de que el ser humano pueda intervenir en la construcción de la historia tanto de la cultura de una sociedad, en términos generales, como del teatro, en términos particulares. La obra, así, más que un reflejo de la realidad histórica, se articula como una reflexión sobre ésta. Este último punto es fundamental en esta investigación, pues la crítica, como manifestación trascendente de la recepción de la literatura (por su posibilidad de perdurar como texto), es la encargada de aproximarse, en este caso, al drama chileno no como una proyección de un reflejo sino como una fuente de conocimiento que permite ser comprendida a partir del ejercicio analítico e interpretativo de sus contenidos.

Para completar el propósito de la concreción de una reflexión por sobre la visualización de un reflejo, Brecht desarrolla, como parte del teatro épico, lo que él llama “efecto de extrañamiento”. El objetivo de éste en el teatro es participar de una propuesta representacional que no busque construir la ilusión de que se está presentando la realidad. Por el contrario, dado que el efecto de extrañamiento es una representación que busca mostrar los objetos conocidos como extraños, el espectador del teatro épico puede mantenerse distanciado de las emociones y darle espacio a las reflexiones. Nuevamente se hace visible la idea de que más que intentar reflejar la realidad y hacer que el espectador se emocione con sus contenidos, prima la necesidad de reflexionar sobre ésta a través del ejercicio representacional. La reflexión es posible, debe advertirse, a causa de la posibilidad de que los dramas realicen una construcción significativa que formule una interpretación histórica que ofrece conocimiento sobre la realidad, asunto valorado por esta investigación.

Se hace evidente que para Brecht el arte no debe constituir un reflejo de la base económica a partir de la mayor capacidad de semejanza con ésta, pues es precisamente a través de esta articulación (presente en las ideas de Lukács) que la realidad instaurada por la burguesía sostendría su perdurabilidad. El arte debía desarrollarse, todavía siguiendo a Brecht, de la mano de una dimensión crítica del estado de la sociedad, para negarlo y transformarlo.

Brecht ofrece, así, una forma concreta de elaboración de un teatro materialista que, recurriendo a abstracciones de la realidad, se vincule directamente con ella, pensándola, juzgándola y transformándola. Pero además, ofrece una apertura hacia la valoración de determinadas formas de lecturas que exigen que el que lee (o ve en el teatro) participe de forma activa de este ejercicio. Este punto es el que mayormente es útil para esta reflexión, pues la limitación formal y transformacional de la propuesta de Lukács puede abrirse a otras formas en el texto y otros efectos en la lectura. Brecht, de esta forma, trasciende al teatro épico en esta reflexión y ofrece una herramienta teórica para comprender la relación entre forma, significado y producción de conocimiento histórico.

La interpretación de la historia que ofrecen como posible sentido los dramas chilenos aquí estudiados, puede ser comprendida a partir de una evaluación de la controversia antes descrita. La reflexión que esta investigación busca desarrollar pretende poner el énfasis de la lectura histórica en el ejercicio de la crítica literaria que estudia la relación entre formas y discursos en el texto literario, por sobre el ejercicio de la creación literaria que, al dar determinada forma al texto, cerraría e individualizaría su lectura. Con esto no se busca desechar la importancia de la forma del texto literario en la construcción de significados. Lo que se busca es afirmar, siguiendo a Brecht, que diferentes formas pueden producir eventuales interpretaciones de la historia en distintos períodos, y es la crítica con énfasis histórico la que debe discutir sobre las potencialidades interpretativas de esas formas. Lo anterior permite establecer que no es posible afirmar que “siempre” el realismo es la forma literaria más útil para interpretar la historia (como señala Lukács) o que, dada la supuesta noción de la historia como inalterable que ofrecería el realismo (según Brecht), no es el Teatro Épico (o los modernismos en general) “más eficiente”, como forma artística, en el ejercicio de la representación histórica. Como consecuencia de esto último tampoco sería posible, por tanto, afirmar que el realismo presenta la realidad social como inmodificable y que eso anularía su potencial participación en la transformación de la historia.

Dado que el objetivo de una crítica literaria con énfasis marxista podría centrarse en explicar la obra literaria a partir de la relación entre sus formas, sus contenidos y su realización como producto histórico (Eagleton, 2013:36), es en esta actividad en donde

debe concretarse la puesta en circulación de las eventuales ideas desarrolladas por un texto literario a propósito de sus alcances en la interpretación y transformación de la historia. Es materia conocida que, pese a que en esta investigación se ofrece como evidente que *La Viuda de Apablaza*, de Germán Luco Cruchaga, puede ser leída a partir de la representación de las transformaciones que la sociedad chilena experimentó en la década de 1920, cuando la oligarquía rural dejó de ser la clase dominante y la burguesía urbana comenzó a ostentar esta posición, otras lecturas de esta obra con un afán histórico menos explícito también son posibles (como, por ejemplo, la relectura del mito de Fedra, o la concreción de un cuadro de costumbres del campo chileno en un período determinado revisado de forma aislada), e incluso cualquiera de éstas u otras pueden presentarse como la lectura canónica en diferentes períodos de la historia de la crítica literaria. Esto confirma que el énfasis de la lectura histórica está puesto en la crítica literaria a partir de las posibilidades que los mismos textos ofrecen. Para entenderlo es fundamental, aquí, rescatar y descartar algunos aspectos de las ideas expuestas tanto por Lukács como por Brecht.

La noción de drama histórico formulada por Lukács es un asunto relevante en esta investigación, pues efectivamente, la comprensión de las fuerzas en pugna presentes en el drama como participantes de la colisión dramática pueden permitir la plasmación de la totalidad relativa de los movimientos que caracterizan los rasgos de un período de la historia de Chile. De esta forma, los personajes se articulan como tipos históricos que, al ser parte de la totalidad social, permiten comprender el presente (del tiempo de producción de cada drama) como parte de una continuidad histórica. Sin embargo, en oposición a lo que plantea Lukács, la plasmación histórica que pueda producir la literatura no se juega en la rigurosidad del intento de similitud que el texto literario mantenga con la realidad representada por éste, sino a partir del establecimiento de ciertos niveles de semejanza. La propuesta de Brecht precisamente manifiesta cómo, a través de una de las tantas formas de conformación del efecto de extrañamiento, una obra puede aludir, mediante la construcción de semejanzas, al presente de su producción recurriendo a historias de otro tiempo. *Antígona* presentada de la forma apropiada puede aludir a los totalitarismos europeos (o incluso latinoamericanos) del siglo XX, y Creonte y su sobrina pueden participar de la plasmación ya no de la realidad histórica griega del siglo V a. de C. sino de la realidad

europea (o latinoamericana) del siglo XX. El ejemplo anterior considera un eventual montaje teatral a partir de un texto dramático de otro período. Pero el ejemplo de la novela con un alto carácter dramático *Balmaceda, diálogos de amor y muerte*, de Isidora Aguirre, es más claro en evidenciar el rol de la lectura crítica en la reflexión histórica presente en los textos literarios. Esta novela, siguiendo la propuesta de Brecht para la formulación del efecto de extrañamiento en el teatro, ofrece al lector una historia ocurrida en Chile en 1891 que permanentemente va a estar evocando otra historia ocurrida en 1973. Esto es posible porque la muerte de Balmaceda en el texto de Aguirre, pese a parecer un intento de reflejo de las circunstancias que llevaron al Balmaceda histórico al suicidio, constituye, más bien, una representación (como abstracción) de las circunstancias que llevaron a Allende al suicidio a partir de cómo ambas muertes y las circunstancias que las producen se presentan como semejantes, pero no por eso como reflejos mutuos. Así, Balmaceda se presenta como una figura de Allende que participa de la construcción de la imagen de prácticas de ejercicio del poder por parte de la clase dominante que concluye con la destitución del presidente de la república. Esto puede quedar demostrado, como parte del desarrollo de una poética en la obra de Aguirre, con el análisis del drama *Los que van quedando en el camino*, creado a partir de las influencias del Teatro Épico e incluido en esta investigación. La propuesta de Brecht, además, abre la posibilidad de considerar igualmente históricas a otras formas dramáticas incluidas en esta investigación que no están influenciadas ni por el realismo (como sí ocurre en *La Viuda de Apablaza*) ni por el Teatro Épico (como sí lo está la mencionada *Los que van quedando en el camino*), sino que presentan otras formas de abstracción de la realidad (como ocurre en *Los invasores*, *Hechos consumados* y *Norte*). De esta forma, ciertos requisitos del drama histórico, como la posibilidad de representar la totalidad de los movimientos a través de la colisión dramática, pueden ser útiles para el estudio de la interpretación de la historia de Chile hecha por la dramaturgia chilena, pero la exigencia del realismo es, en este caso, desechada.

Brecht, en tanto, insistió, como ya se dijo, en la imposibilidad que recaía en el realismo para participar de una construcción histórica marxista pues presentaba la historia como inmodificable. Brecht, sin embargo, pese a formular la necesidad de un teatro dinámico, consideró, con este rechazo, el ejercicio de la lectura del arte como algo estático.

Si Brecht insiste en las limitaciones del realismo es porque considera que esta forma literaria será leída (por la crítica y por los lectores de la periferia, hasta donde Brecht considera que el teatro debe llegar) de la misma forma en diferentes tiempos, produciendo significados inmodificables. Brecht, por tanto, ignora que no solo los creadores y sus representaciones son históricas, sino también los lectores y sus interpretaciones. Si, por tanto, se considera al lector (y al espectador) como condicionado por la historia y capacitado, además, para incidir en ésta, el realismo puede participar de la interpretación de la historia no sólo presentándola como circunstancias dadas, sino participando, a través de la labor del crítico, en las transformaciones.

Pero es necesario volver a reparar en que, como ya se ha dicho, esta propuesta de lectura crítica de los dramas chilenos del siglo XX en que se valoran y, a la vez, se descartan aspectos de lo señalado por Lukács y Brecht sobre la relación entre forma y significado en los textos literarios, se formula a partir de la necesidad de pensar la producción literaria en relación con una estructura social que evoluciona históricamente. En ese sentido, esta formulación teórica con énfasis en lo histórico y social de las producciones del arte, y realizada, por tanto, desde una perspectiva marxista, necesita complementarse con una formulación teórica que aluda al lenguaje como herramienta para el desarrollo de las diversas opciones de construcciones discursivas.

Para Hayden White el discurso histórico es una narración semejante a la que produce la literatura. White no está igualando las actividades realizadas por el historiador y el escritor de literatura de ficción, sin embargo afirma que ambos usan una serie de herramientas en común para la realización de sus narraciones. En esta investigación tampoco se busca realizar una igualación de las labores del historiador y del autor de textos literarios, pero se busca establecer que ambos son capaces de formular una interpretación de la historia. Como aquello es evidente en el trabajo del historiador y, en cambio, no lo es en el trabajo del autor de textos literarios, es necesario señalar cuáles son los puntos de contacto de estas actividades diferentes para que, luego, en esta investigación, pueda desarrollarse esa interpretación bajo los parámetros establecidos por la controversia entre Lukács y Brecht. Hayden White es quien puede permitir, en la argumentación iniciada en esta investigación, comprender esos puntos de contacto. Pero además de establecidos los

puntos de contacto entre discurso histórico y literario, es necesario establecer que, no siendo evidente la dimensión histórica en la literatura, es labor del crítico literario “interpretar” esas interpretaciones formuladas por las novelas o los dramas. Podría pensarse entonces que lo que se busca igualar aquí es la labor entre historiador y crítico literario. Esto, sin embargo, tampoco es cierto. Las opciones de la crítica son múltiples y la opción de la crítica que le otorga un lugar central a la visión histórica, no iguala el trabajo del crítico con el del historiador, pues el objeto del crítico literario no es interpretar la historia sino los discursos de los textos literarios (que podrían ser históricos) a partir de cómo éstos se desprenden de la relación entre formas y estilos mediante determinaciones históricas.

White advierte que la interpretación de asuntos de interés de las ciencias humanas y sociales puede ser considerada como una explicación que conlleva descripción y que se realiza a través del lenguaje. La realización del lenguaje en estas interpretaciones se concreta a través de diversas técnicas de figuración por las cuales se puede construir una imagen de su referente en la conciencia. De esta forma, aquellas imágenes figuradas tanto por el discurso histórico como por el literario constituyen al referente como objeto cognitivo. Con esto, cualquier intento por señalar que sólo la historia puede generar conocimiento de la realidad histórica es falso, pues la literatura también ostentaría ese potencial. Las ideas de Hayden White serán desarrolladas más adelante en este mismo capítulo. Antes es necesario detenerse en la comprensión del vínculo entre texto y mundo fundamental para sostener en los siguientes capítulos que los textos literarios estudiados tienen la facultad de formular discursos que pueden ser leídos como interpretaciones de la historia de Chile.

## EL TEXTO Y EL MUNDO

En las siguientes páginas será importante explicar el uso que en el análisis de esta investigación se le dará a los conceptos imagen, figura e interpretación. Esto será relevante a partir de la constatación de lo que ya se ha dicho al comenzar esta investigación, en relación con que un elemento común en los dramas *La Viuda de Apablaza*, de Germán Luco Cruchaga, *Los invasores*, de Egon Wolf, *Los que van quedando en el camino*, de

Isidora Aguirre, *Hechos consumados*, de Juan Radrigán y *Norte*, de Alejandro Moreno es la presencia recurrente, con forma de figura, del motivo de la “expulsión de la casa”. También se ha señalado (y aquí es donde los tres conceptos se relacionan) que a partir de la participación de las figuras en la conformación de discursos en cada uno de los textos literarios estudiados, se concreta la construcción de imágenes del mundo que, a su vez, participan de la interpretación de las crisis sociales de la historia de Chile del siglo XX, entendidas estas crisis o fases como fenómenos en el mundo. Por último, se ha anunciado que dichas interpretaciones formularían un conocimiento de estos fenómenos. De esta forma, se hace manifiesto que los textos literarios desarrollan un tramado estratégico que, con la forma de una secuencia del discurso hacia la conformación de conocimiento en el entendimiento del lector, tiene como punto de partida la articulación de figuras y como punto de llegada la conformación de una interpretación del mundo.

Es en relación con lo anterior que en las siguientes páginas se busca establecer cuál es la importancia de la interpretación del mundo que realizan los textos literarios para dar forma al conocimiento de un fenómeno que está fuera del texto, a través de un procedimiento discursivo en que el fenómeno se constituye como un referente del texto. Tras destacar la secuencia de conformación de discursos que el lector identifica en un texto literario que va desde la construcción de figuras hasta la generación de conocimiento, la siguiente reflexión pretende establecer cuáles son los elementos de los dramas estudiados que permiten que éstos se refieran al mundo extratextual y cómo se interrelacionan estos elementos en función de concretar la mencionada referencialidad. Tras el entendimiento de la participación de las figuras en la construcción de conocimiento histórico mediante una interpretación en los términos explicados por White, puede pensarse, en esta investigación, de acuerdo a lo planteado por Lukács (y rescatadas aquí por la síntesis formulada sobre el debate entre este pensador húngaro y Brecht), que esas figuraciones hechas de lenguaje hacen referencia a la totalidad de los movimientos de la historia a partir de la colisión de sujetos históricos que, mediante sus experiencias que se conectan a la totalidad social, se presentan como tipos sociales.

La reflexión busca, de esta manera, establecer de qué forma la presentación de figuras participa, en el texto, de una articulación mayor que permite el despliegue de una

construcción significativa como interpretaciones del mundo. Para concretar esta explicación va a ser necesario describir y explicar cómo se concreta, según se propone en esta investigación, el funcionamiento de los textos literarios de ficción. Este funcionamiento considera cuatro asuntos importantes que en los siguientes párrafos serán mencionados y brevemente descritos para, en las siguientes páginas, ser explicados en profundidad.

Primero, a propósito de la articulación de la construcción significativa: debe considerarse que los textos literarios de ficción tienen algunas particularidades que los diferencian de los textos de no ficción, sean o no sean, estos últimos, considerados textos literarios. Una de estas es el rol del lenguaje en la conformación de sentido. Así, sosteniéndonos en la diferencia que establece Aristóteles entre Historia y Poesía es posible decir que, mientras un texto no ficcional ofrece principalmente sólo un sentido literal propiciado por un decir particular de un acontecimiento de la realidad extratextual, un texto literario de ficción ofrece, además del sentido literal que alude a un hecho particular ficticio, uno simbólico que permite el despliegue de un decir general sobre aquella realidad extratextual. En ambos tipos de textos, sin embargo, ya sea en la constitución de sentidos literales con la forma de un decir particular o de sentidos simbólicos con la forma de un decir general, lo que se lleva a cabo es una construcción significativa hecha de discurso. Pero cabe destacar, eso sí, que la interpretación de la realidad histórica o conformación de conocimiento del mundo no funciona del mismo modo en el texto de no ficción y en el ficcional. Si así fuera, se podrían igualar los discursos históricos y ficcionales, asunto que no es posible, pese a que en ambos tipos de texto es viable identificar una interpretación de la realidad histórica. Mientras en el texto de no ficción, la interpretación de la realidad se presenta como un discurso manifestado en el sentido literal o decir particular (pues éste se manifiesta como expresión lingüística pragmática que debe ser identificada por el lector), en el texto ficcional, pese a que el sentido literal aporta a la construcción de la interpretación de la realidad histórica, la interpretación de la historia termina de tomar forma de discurso más bien en el sentido simbólico o decir general (pues ese sentido simbólico es identificado como tal sólo por el lector a partir de una relación que este sentido establece entre texto y mundo, o, dicho de otro modo, entre imagen y objeto; y el sentido literal, en cambio, se manifiesta como expresión lingüística pragmática sólo al

interior del mundo creado por la ficción y, por tanto, es entendido como literal sólo por los personajes y no por los lectores<sup>17</sup>, pues estos últimos lo identifican pero participan del pacto de lectura de ficción a través del cual entienden que ese discurso no se dirige a ellos).

Segundo, a propósito de la articulación del texto como la imagen de un objeto: como ya se adelanta en las ideas del párrafo anterior, el sentido simbólico o decir general sobre la realidad se manifiesta a partir de la posibilidad de que las estrategias discursivas del texto le den a éste la apariencia de una imagen de un fenómeno del mundo. De esta forma, el fenómeno en el mundo se constituye como un objeto del cual el texto literario formula su imagen. En el caso de esta investigación, el objeto es la historia de Chile del siglo XX y su imagen, manifestada aquí como texto literario, se sostiene en la interrelación estratégica de diversas figuras que se articulan como signos ideológicos dentro del tramado literario que considera, como se verá luego, la interrelación de formas, estilos y discursos determinados históricamente.

Tercero, a propósito de la interrelación de figuras que dan forma a la imagen: siguiendo lo ya adelantado en las ideas del párrafo anterior, la constitución del sentido simbólico en los textos literarios de ficción se lleva a cabo a partir de la interrelación de múltiples signos dispuestos en el texto de forma estratégica. Estos signos se pueden presentar con la forma de figuras que, podría decirse, consuman en el texto literario un significado prefigurado, con forma de discurso, en la historia cultural que ha producido este texto, o, dicho de otro modo, se vinculan con un *modelo* al constituirse como una *copia* de éste. El concepto copia, sin embargo, contiene la idea de reproducción, pero su uso en teoría literaria se relaciona más bien con la concreción de una representación a partir de cómo esa copia es semejante al modelo y no a partir de una relación de identidad entre copia y modelo. Las figuras se pueden presentar de formas muy diversas como parte de una operación de composición lingüística que se manifiesta como narrativización. Como en esta

---

<sup>17</sup> Sobre este asunto pueden establecerse diferencias entre texto literario de ficción de diferentes géneros. Por ejemplo, es posible señalar que en una novela o un cuento toda manifestación de lenguaje que se lleva a cabo como un acto de habla pragmático, es realizada por los personajes al interior del mundo creado por la ficción. Así, en estos textos de género narrativo, todos los que hablan son habitantes del mundo ficticio y se dirigen a alguien que habita ese mismo mundo. En los dramas, en cambio, hay partes del texto que, a partir de las necesidades impuestas por la virtualidad teatral que reside en estos, no constituyen actos de hablas pragmáticos realizados por los personajes y que (como no podría suceder en un cuento o novela) se le atribuyen al autor y están dirigidos al lector. Esta idea será desarrollada más adelante.

investigación los textos que constituyen el objeto de estudio presentan las formas de lo que se ha denominado género dramático en la tradición literaria occidental, la operación de narrativización es presentada como operación de dramatización. Como consecuencia de esto, la articulación de figuras responde a las características específicas del texto dramático y no del narrativo. La operación de dramatización, por tanto, va a considerar que el tiempo, el espacio, la acción y los personajes se presenten en el discurso a través de una operación de composición lingüística en la que el poeta, siguiendo la explicación de Platón sobre la imitación en la poesía, finge que son otros los que hablar y no él mismo, y además presenta los hechos en el discurso como si estuvieran ocurriendo ahora por primera y única vez, y no mediados por una narración que da cuenta de una acción ocurrida en un tiempo diferente al tiempo en que se narra. Como consecuencia de lo anterior, en esta investigación se van a considerar como más relevantes para el análisis solo algunas operaciones de composición lingüística con la forma de dramatización que van a recurrir a la conformación de figuras. Entre éstas, se va a considerar a las figuras con la forma de tipos sociales e históricos que forman parte de la comunidad nacional, las figuras que exhiben la forma de la casa que representa el espacio en que habita la comunidad nacional y, además, las más importantes para la interpretación de la historia de Chile que aquí se busca identificar, las figuras que presentan con recurrencia el motivo de la expulsión de la casa. De esta forma, los tipos en su conformación de figuras son los que participan de la acción de la expulsión de la casa, siendo algunos de ellos los expulsados y otros los que expulsan. Para completar la conformación de la imagen de la historia de Chile en el siglo XX, los espacios y los tiempos van a actuar interrelacionados con los tipos y la acción de la expulsión en función de que se articule la interpretación de la realidad histórica.

Y cuarto, a propósito de la interpretación de la historia: tras la confluencia de los tres asuntos antes destacados, la imagen de los fenómenos del mundo que ofrecen los textos literarios para dar forma al sentido simbólico se presenta con la forma de una interpretación de la realidad histórica. Esta condición del texto literario es posible a partir de la consideración de la conformación de múltiples objetos de percepción o de cognición. Así, los objetos o fenómenos del mundo se presentan como objetos de percepción para la literatura, la imagen de los objetos o fenómenos que conforma la literatura se presenta

como objeto de percepción para los estudios literarios y las interpretaciones de la historia construidas por el sentido simbólico de las imágenes en los textos permite dar forma, desde los estudios literarios, a la opinión crítica del lector, presentando al texto literario, en la mencionada opinión crítica, como objeto de cognición. Finalmente, la literatura concebida como objeto de cognición a partir de la facultad que reside en ésta de construir significados, va a permitir que, en el ejercicio de la lectura crítica, el mundo referencial que fue objeto de percepción de la literatura se presente, a partir del conocimiento que produce la actividad crítica, como objeto de cognición. Este objeto de cognición es finalmente una construcción hecha de discurso y alude al objeto de percepción. Pero para que esto sea posible, la lectura crítica debe sostenerse en la posibilidad de formular una descripción y una explicación exhaustiva de la interrelación de las formas y estilos (que en el caso de esta investigación se concentra en la construcción en los textos literarios de figuras que dan forma a una imagen de la realidad), en función de la construcción de discursos (con forma de interpretación de la historia), determinadas históricamente las diversas posibilidades de esta interrelación.

Hay que señalar que la que aquí se propone es sólo una de las formas de entender el funcionamiento de los textos literarios, y es la que, en esta investigación, guiada por la valoración de la figura de la expulsión de la casa, pareciera presentarse como la más productiva.

*Niveles de significado del texto literario de ficción: el sentido literal y el sentido otro.*

Para comprender cómo los cinco dramas aquí estudiados participan de la construcción de conocimiento sobre las crisis sociales de la historia de Chile en el siglo XX, es necesario internarse en una reflexión que explique cómo operan los textos literarios en la construcción de significados con la forma de interpretaciones del mundo. Esta reflexión debe considerar que los textos literarios de ficción se diferencian de los textos no ficcionales (o textos factuales) en cómo participan en la construcción de conocimiento del mundo y que, a partir de esta diferenciación con los discursos factuales, las ficciones establecen, en su condición de textos, un vínculo con el mundo extratextual, que se da a partir de un funcionamiento específico y complejo.

Para insistir en la resolución del asunto de la diferenciación entre texto factual y ficcional, puede ser útil recordar las categorizaciones de los textos narrativos explicadas por Teun Van Dijk y que Umberto Eco recuerda en su texto *Lector in fabula*:

Van Dijk distingue entre *narrativa natural* y *narrativa artificial*: ambas son ejemplos de descripciones de acciones, pero la primera se refiere a unos eventos presentados como realmente acontecidos (por ejemplo, las noticias de las crónicas periodísticas), mientras que la segunda se refiere a unos individuos y unos hechos atribuidos a mundos posibles, distintos del de nuestra experiencia (Eco, 1987:100).

Van Dijk sugiere que la relación entre texto ficticio (o narrativa artificial) y realidad no se concreta a partir de un ejercicio de explicitación en que el texto indica que las acciones ocurren en determinados espacio y tiempos, y que le ocurren a determinados sujetos que tienen una existencia fuera del texto; o que la reflexión es sobre ideas desarrolladas, también, en espacios y tiempos específicos, como hacen, por ejemplo, textos que formulan relatos históricos o reflexiones filosóficas, que, más bien, ostentarían (en oposición a las ficciones) un carácter factual o no ficcional.

En relación con esto, los dramas estudiados, en su condición de textos literarios de ficción, se relacionan con el mundo exterior al texto a través de la representación simbólica. En ausencia del concepto Literatura, Aristóteles ocupa el concepto Poesía, y establece las diferencias que ésta tiene con la Historia. La explicación que formula Aristóteles es precisamente sobre la distinción entre discurso ficcional y factual o, como diría Van Dijk, entre narrativa artificial y natural. Aristóteles afirma que, en oposición a lo que sí corresponde al historiador, “no corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad” (Aristóteles, 1974:157). Agrega, más adelante, que “la poesía es más filosófica y elevada que la historia; pues la poesía dice más bien lo general, y la historia, lo particular” (Aristóteles, 1974:158). No es interés de esta investigación respaldar la idea de la superioridad de la poesía. Sí, en cambio, resulta productivo destacar la importancia de decir lo general en la literatura de ficción, en oposición a lo particular de la historia. De eso se ocupará ahora esta

investigación y en las próximas páginas habrá, además, un tiempo para explicar la importancia de lo verosímil y lo necesario, pues a través de su comprensión se completa el entendimiento de la articulación del decir general en los textos de ficción.

Tanto el carácter general como el particular de lo dicho por los textos se manifiestan a partir de la relación que, en la comprensión de los lectores, lo significado por el lenguaje mantiene con el mundo fuera del texto. Mientras los textos factuales le ofrecen al lector ideas específicas que dicen lo particular sobre el mundo a través de la conformación de un sentido literal, los textos ficcionales le entregan a éste ideas generales sobre el mundo que son posibles de concretarse sólo a través de la manifestación de un sentido simbólico. En ambos tipos de texto se realiza una interpretación de la realidad referida y, ya sea que ésta se diga en su particularidad a través de un sentido literal o en su generalidad a través de un sentido simbólico, se trata de expresiones lingüísticas que constituyen una construcción significativa.

Por lo dicho hasta aquí, pareciera que la formulación de un sentido literal, asunto que será explicado más adelante, es propia y exclusiva de los textos factuales, mientras que el sentido simbólico, que también será explicado más adelante, es propio de los textos ficcionales. Pero la distinción entre los mecanismos de producción de conocimiento de los textos factuales y ficcionales es más compleja, pues no es posible realizar afirmaciones a través de las cuales se lleve a cabo una identificación concreta entre texto factual y sentido literal y entre textos ficcional y sentido simbólico. Los diferentes sentidos pueden hacerse presente en diversos textos con propósitos variados, aunque sí es posible adelantar que en el texto factual el lector es receptor del sentido literal, y, en cambio, en el texto ficcional, el lector es receptor del sentido simbólico, pese a que este último tipo de textos formule, además, un sentido literal. Se revisará, primero, qué caracteriza la conformación de un sentido literal en los textos para entender cómo éste participa de la comunicación y la construcción de significados en uno u otro tipo de texto.

En la totalidad del significado de un texto factual, el sentido literal es el único posible. Es a partir de la formulación de éste que estos textos dicen lo particular del mundo. Por ejemplo, recurriendo a textos históricos (y por tanto factuales) que ocupan un lugar en la base teórica sobre la que se sostiene esta reflexión, cuando los autores de *Historia del*

*siglo XX chileno* (Sofía Correa, Consuelo Figueroa, Alfredo Jocelyn-Holt, Claudio Rolle y Manuel Vicuña) dicen “[...] la respuesta de Chile a la crisis tendió a la autosuficiencia, reduciendo su dependencia de los mercados externos” (Correa, 2001:139), están entregando a sus lectores información sobre decisiones políticas tomadas por el Gobierno de Chile para evadir los efectos de la crisis mundial de 1929. Esta información es entregada a través de la formulación de un sentido literal que nos dice algo particular de la historia de Chile. Del mismo modo, cuando Cristián Gazmuri dice en su libro *Historia de Chile 1891-1994* “[...]a gran crisis de 1929 tuvo un fuerte impacto en el ámbito político. Puso en tela de juicio al liberalismo y también a la democracia. Los nuevos modelos políticos contrapuestos fueron el socialismo, el fascismo y el cooperativismo, que tenían en común la convicción de que el Estado debía tener mayor injerencia en la sociedad” (Gazmuri, 2012:165), también a través de la formulación de un sentido literal, entrega a sus lectores información particular sobre la historia de Chile. En ambos casos el que debe entender los significados de estas ideas en su sentido literal es el lector. No debe olvidarse, eso sí, que aquel sentido literal o decir particular sobre la historia de Chile en ambos ejemplos constituye una interpretación de la realidad histórica y se presenta como un discurso que es, en su condición de expresión lingüística, una construcción significativa, y que puede haber otras construcciones significativas que aludan al mismo fenómeno histórico. Tanto Correa como Gazmuri hacen referencia a determinados acontecimientos de la historia de Chile y, a través de la conformación de una expresión lingüística que se presenta como discurso, producen, en el texto, un hecho con la forma del sentido de una construcción significativa. Esta distinción entre acontecimiento y hecho puede ser entendida del siguiente modo. Dice Hayden White:

Los acontecimientos ocurren y son atestiguados más o menos adecuadamente por los registros documentales y los rastros monumentales; los hechos son construidos conceptualmente en el pensamiento y/o figurativamente en la imaginación y tienen una existencia sólo en el pensamiento, el lenguaje o el discurso.

Decir que uno “descubre” hechos no tiene sentido [...] (White, 2003:53)

Esta explicación del funcionamiento de la construcción de significados en los textos históricos puede parecer irrelevante para esta investigación y una digresión de la diferenciación entre textos de ficción y no ficción en la que esta parte de la reflexión está concentrada. Sin embargo, el procedimiento por el cual el texto histórico produce significados sobre el mundo (a través de la conformación de figuras en la articulación discursiva que dan forma a imágenes de la realidad que despliegan una interpretación de ésta que produce conocimiento) puede ser útil para, luego, entender cómo, de un modo semejante, los textos ficcionales también producen conocimiento sobre el mundo.

Pero el sentido literal también puede hacerse presente en los textos de ficción. Pese a que el lector puede identificarlo, no es a él a quien está dirigido el sentido literal del lenguaje en estos textos. Los personajes que habitan los mundos de la ficción en diversos textos no están conscientes de ser ficticios, y el lenguaje que es puesto por las estrategias del texto en boca de estos sujetos ficticios construidos de palabras es entendido por ellos, dentro del mundo creado por la ficción, en un sentido literal. Como ese lenguaje que produce tal sentido forma parte de una estrategia discursiva mayor y diferente a la de la formulación de aquel sentido literal, es precisamente sobre esta literalidad que se erige, en el texto, el sentido simbólico formulado para ser recibido por el lector. Pero antes de hablar del sentido simbólico, conviene terminar de explicar cómo se articula el sentido literal en los textos literarios de ficción de diferente género.

En los textos de género narrativo todo el lenguaje enunciado formula un sentido literal sólo dentro del mundo creado por la ficción. Todo lo dicho es enunciado pragmáticamente por el narrador (o los narradores) y es informado al narratario (o los narratarios), el que igualmente, aunque no sea identificado por la narración, habita el mundo ficticio y entiende lo literal de lo dicho. Esto incluye los momentos en que hay diálogos entre los personajes pues éstos son, en realidad, formulados por el narrador al reproducir lo dicho por otros, recurriendo a la cita en sus diferentes modalidades: directa, indirecta o indirecta libre. En la novela *Casa de campo* de José Donoso, cuando el lector lee la frase “Cordelia se adhería al círculo de admiradores de Melania, ansiosa de que la animalidad de su prima la contagiara” (Donoso, 2007:83), entiende que dentro de la ficción el narrador (y no el autor) está diciéndole al narratario de forma literal algo particular que

hizo Cordelia. Cuando el lector lee “–¡Cállate! –le gritó Mauro” (Donosos, 2007:83), entiende que dentro de la ficción el narrador está reproduciéndole al narratario, con la forma de una cita en estilo directo y con el propósito de formular un sentido literal, palabras pronunciadas por otro personaje y que también fueron dichas con el propósito de formular un sentido literal para referirse a algo particular que ocurrió en algún momento del tiempo de la acción (Mauro está haciendo callar a Cordelia, que se había puesto a tocar la guitarra y a cantar, y el narrador le cuenta a su narratario, precisamente, que Mauro hizo callar a Cordelia). Así, en un texto narrativo el que siempre habla es el narrador o los narradores y lo dicho está dirigido al narratario o los narratarios. De este modo, no hay forma de que el lector se constituya como el destinatario de aquel sentido literal. Más bien, el lector puede ser capaz de comprender el proceso a través del cual el sentido literal participa de una organización que, siendo estratégica, buscaría erigir sobre éste un sentido “otro”, el sentido simbólico.

Como ya se ha explicado antes, los textos de género dramático son diferentes a los narrativos en la articulación de lo que Platón llama estilo y Aristóteles modo. En síntesis, en el texto narrativo los hechos mediados por la formulación de un relato y en el dramático se presentan como algo que ocurre en el mismo tiempo que es construido por el texto y que es presentado por este mediante la ilusión de presente. Pero (retomando un asunto ya tratado que aquí vuelve a ser relevante, en relación con la articulación de los sentidos literal y simbólico), pese a que gran parte del lenguaje desplegado en los textos dramáticos se articula en los mismos términos que en los textos narrativos (esto es, con un sentido literal sólo al interior de la ficción, siendo formulado por los personajes que habitan ésta), existen algunas partes de los dramas cuyo carácter literal se manifiesta fuera de la ficción y, por tanto, está dirigido al lector.

Los diálogos de los personajes, que son propios de la naturaleza del texto dramático, son entendidos como literales sólo por los personajes al interior del mundo creado por la ficción, mientras que el lector identifica el sentido simbólico erigido sobre la estrategia a través de la cual se presentan estos sentidos literales, en el interior de la ficción, como parte de un tramado. En *Los Invasores* de Egon Wolff, Lucas Meyer, dueño de la casa donde transcurre la acción, dice tras sentir ruidos: “¿Qué hay? ¿Quién anda?... ¿Quién anda ahí?

[...] ¿Y usted?... ¿Qué hace aquí? ¿Qué hace dentro de mi casa?” (Wolff, 2002:79). China, el intruso en su casa, le contesta: “Un pan... Un pedazo de pan” (Wolff, 2002:79). Este diálogo se produce al interior del mundo que crea la ficción y forma parte de una situación particular de este mundo en la que Lucas manifiesta la especificidad de su preocupación por el ingreso de un desconocido a su casa, y China manifiesta, con semejante especificidad, su deseo de que Meyer comprenda que tiene hambre y, como efecto, sienta compasión por él<sup>18</sup>. Pero a su vez, forma parte de una gran cantidad de diálogos que se interrelacionan en función de dar forma a una estrategia textual que permita erigir, sobre el carácter literal de lo dicho, un sentido simbólico que ni Lucas ni China serán capaces de reconocer y, en cambio, podrá ser reconocido sólo por los lectores; y, sin embargo, nada de esto es dirigido al lector en un sentido literal.

Las acotaciones o didascalias, en cambio, constituyen el único momento en los textos de género dramático en que se manifiesta un sentido literal fuera de la ficción y dirigido al lector, asunto imposible en los textos narrativos. Podría considerarse como enunciaciones formuladas por el autor y dirigidas al lector con el fin de explicar el funcionamiento de la ficción, a partir de su potencial estratégico para contribuir así a erigir el sentido simbólico que también es percibido por el lector y nunca por los personajes. Hay que recordar que Anne Ubersfeld aclara que en el texto dramático, mientras “[e]n el diálogo habla ese ser de papel que conocemos con el nombre de *personaje* (que es distinto del autor); en las didascalias, es el propio autor quien [...] nombra a los personajes (indicando en cada momento *quién habla*) y atribuye a cada uno de ellos un *lugar para hablar* y una *porción del discurso* [...] [e] indica los gestos y las acciones de los personajes independientemente de todo discurso” (Ubersfeld, 1998:17). En el comienzo de *Los Invasores* las acotaciones indican: “Cuando se alza el telón, está en penumbra. Es de noche. Después de un rato, ruido de voces en el exterior, llaves en la cerradura, y luego, una mano que prende las luces” (Wolff, 2002:75). En este fragmento se presenta una especificación

---

<sup>18</sup> Esto podría ser descrito usando los conceptos acto locutivo, ilocutivo y perlocutivo formulados en el contexto de desarrollo de la teoría de los actos de habla. Cuando China dice “Un pan... un pedazo de pan”, el acto locutivo se manifiesta en la enunciación, el ilocutivo se manifiesta como petición y el perlocutivo se manifestaría en la posibilidad de que Meyer sienta compasión por el hambre de China comunicado en la petición.

de cómo debe imaginarse la ficción que forma parte de este texto, pero para hacerlo, el que habla lo hace desde fuera de esa ficción. Por tanto, aquí no hay un personaje diciendo a otro, asuntos particulares del mundo ficticio en un sentido literal. Lo que se presenta aquí de forma literal es formulado por el responsable del texto, guiando al lector en el entendimiento de éste. De esta forma, se presenta en un texto literario de ficción un instante en que lo literal se enuncia fuera de la ficción y se interrelaciona con el entendimiento simbólico de lo dicho por los personajes también de forma literal al interior de la ficción.

Sobre el sentido simbólico, que corresponde a un sentido “otro” en relación al sentido literal, ya se ha adelantado que se erige a partir de la articulación de éste como parte de una estrategia discursiva. El discurso con sentido literal que el autor formula en las didascalias (ya sea en las instrucciones generales o en los momentos en que indica quién es el que habla) se integra al tramado del drama para actuar interrelacionándose con el sentido simbólico y participa, así, de la estrategia textual. Más adelante se expondrá cómo la simbolización que realizan los textos literarios se sostiene en la articulación, en los textos, de una imagen del mundo. También es importante insistir, en esta explicación, que el sentido “otro” es entendido como simbólico sólo por el lector.

Ese sentido “otro” que constituye el sentido simbólico en los textos literarios de ficción es el “decir general” propio de estos textos y que los diferencia del decir particular de los textos factuales. La identificación del sentido literal y, además, del sentido “otro” de carácter simbólico, permite comprender que en los textos literarios de ficción existen diferentes niveles de entendimiento de la verdad. De esta forma, los personajes habitan un mundo en que el lenguaje dice lo particular de ese mundo a través de un sentido literal, pero toda esta configuración en el texto se articula como una estrategia que es capaz de formular un decir general sobre el mundo del lector a partir del sentido simbólico. A continuación, se hace pertinente explicar en qué ideas se podría sostener la lógica de lectura de los textos literarios de ficción, en función de la identificación de más de un sentido circulando en diferentes niveles de realidad.

La afirmación sobre la existencia de más de un nivel se podría sostener en múltiples propuestas en las que se intenta vincular la relación entre texto y realidad. Esto es importante porque permite sostener la idea de que los textos literarios de ficción ostentan

una dimensión cognitiva que, para el caso de esta investigación, ofrece conocimiento histórico. En el Medioevo y la antigüedad hay ejemplos destacados que siguen siendo relevantes para el entendimiento de cómo funciona la producción de significados por parte de la literatura. Ya se ha mencionado la importancia del carácter imitativo en la poesía, según Aristóteles, mediante la cual ésta tiene la facultad de decir lo general del mundo. Más adelante se explicará la relación entre objeto del mundo e imagen textual a partir de cómo lo plantea Platón, pese a que éste duda de las posibilidades de la poesía de aproximación a la verdad. Ambas formulaciones se realizan en la Grecia del período clásico. Pero en el Medioevo también hay propuestas relevantes. Las ideas sobre los cuatro sentidos del texto se desarrollan durante el período de la historia de Occidente conocido como Medioevo. A propósito de la distancia temporal que el presente latinoamericano mantiene con este período, desde el comienzo de esta explicación es necesario advertir que la formulación de un sentido “otro” en la lectura propuesta por esta investigación es la propia de un marco cultural diferente al del Medioevo. Como consecuencia de esto, las herramientas teóricas aquí expuestas, ya sea que hayan sido formuladas en el mundo antiguo, en el medieval o en el moderno, deben integrarse a esta reflexión adecuándose a la lógica de funcionamiento que esta investigación delimita a partir del marco cultural en que se desarrolla. Cabe destacar que la selección de información teórica responde precisamente al ejercicio de un intento de adecuación de las herramientas a las necesidades críticas de esta investigación. Por ejemplo, algunas teorías medievales a considerarse, como las relacionadas a la noción de figura que Auerbach explica (ya desde la modernidad), son pertinentes precisamente porque esta investigación ha puesto atención a la presencia de una figura habitual (la expulsión de la casa) en el corpus literario estudiado. El resto de herramientas teóricas estarían participando de esta reflexión en función de necesidades semejantes.

Maurizio Ferraris señala como propio de la hermenéutica medieval “la hipótesis de la coexistencia de un *sensus litteralis*, histórico, con un *sensus spiritualis*, místico, repartido a su vez en alegórico, moral y anagógico” (2000: 26). Dante Alighieri, quien vivió a fines del siglo XIII y comienzos del XIV, explica en su texto *Convivio* cómo se articulan los cuatro sentidos del texto antes mencionados, distribuidos en los niveles histórico y espiritual, a propósito de una lectura de *La Divina Comedia*. Dante establece la existencia

de los cuatro sentidos del texto, siguiendo la tradición cristiana de lectura de la Biblia. En la propuesta de Dante los sentidos literal, alegórico, moral y anagógico poseen un carácter teológico metafísico. Según Ferraris este carácter manifestado en el Medioevo sería una “extensión teológica de la experiencia de la canonicidad de los textos registrados en la cultura clásica” (Ferraris, 2000:26).

En su argumentación, Dante ocupa al personaje Beatriz para explicar el sentido literal a través del amor por esta mujer, y, luego, el sentido alegórico a partir del amor por la filosofía, lo que involucra, además, una visión moral y una visión de trascendencia. Así, el amor por Beatriz, presentado de forma literal, corresponde alegóricamente a un amor por la filosofía. Es posible agregar que el amor por Beatriz, por tanto, es un decir particular enunciado dentro de la ficción, y el amor por la filosofía es un decir general erigido a partir de la formulación estratégica de los hechos de la ficción. Ese amor por Beatriz presentado literalmente dentro de la ficción como un decir particular es (por una serie de elementos incluidos en el texto de manera estratégica) semejante al amor por la filosofía presentado como un decir general, y es a partir de esa semejanza que se puede establecer el sentido “otro” del texto. Queda así establecida, además, una semejanza entre las ideas de Aristóteles y las de Dante con el propósito de formular una comprensión de cómo, en esta investigación, los textos literarios desarrollan un decir general que puede ser entendido como un sentido “otro” diferente del sentido literal, y erigido sobre éste. Pero esto requiere ampliar la explicación.

Dante entiende por sentido literal “aquel que no se extiende más allá de la letra de las palabras ficticias, tal como son las fábulas de los poetas” (Alighieri, 2008:48). Se refiere a que se entiende explícitamente lo que ha querido señalar el autor en el caso de los textos bíblicos y, se puede agregar aquí además, lo que ha querido señalar el narrador en el caso de los textos literarios de ficción. Esto último nuevamente subraya que en el texto narrativo de ficción este acto de habla es realizado por el narrador y no por el autor, porque, como ya se ha adelantado en esta investigación a propósito de la responsabilidad de formulación del decir general, el autor (al menos en su existencia implícita y, por tanto, teórica) muy probablemente es el responsable del sentido alegórico, y le otorga al narrador (en su condición de emisor al interior de la ficción) la tarea de formular un discurso que debe ser

entendido por el narratario (en su condición de receptor, también al interior de la ficción) en un sentido literal; y en un texto dramático que, en oposición a la lógica de funcionamiento de la construcción diegética del texto narrativo, carece de narrador y narratario (tal como estos son contruidos en la literatura de género narrativo), los personajes que dialogan al participar de la acción se intercambian el rol de emisores y receptores del discurso para formular dentro de la ficción, en los términos ya antes explicados, el sentido literal de sus turnos en los diálogos.

Es interesante insistir, entonces, aunque Dante no lo diga, que los diferentes sentidos actúan como acceso al conocimiento del mundo o verdad (con forma de discurso) en distintos niveles de realidad. El sentido literal (queda establecido) se articula entre participantes de la comunicación que no reconocen ser parte de una ficción. Estos son los personajes, que no tienen consciencia de ser parte de ésta. Los otros sentidos, en cambio (ya se verá), se realizan en un nivel que está fuera de la ficción y que reconoce el funcionamiento del sentido literal al interior de la ficción para, sobre éste, poder articularse discursivamente.

Dante entiende por sentido alegórico “aquel que se esconde bajo el manto de estas fábulas, y es una verdad disimulada bajo una bella mentira” (Alighieri, 2008:48). La alegoría “es lo otro”<sup>19</sup>. Alude a “otro sentido” diferente del literal. Como el sentido literal

---

<sup>19</sup> Walter Benjamin intenta definir el concepto “alegoría” a propósito de su articulación como herramienta de la estética barroca. José Luis Delgado Rojo dice:

Con los dos polos de la mimesis Benjamin distingue dos modos distintos de relación entre una *copia* sensible y un *modelo* inteligible: la unidad inmediata y la relativa separación. [...] el libro del Barroco definía el funcionamiento de la *alegoría* según una «dialéctica de convención y expresión». En esta polaridad Benjamin detectaba la «transposición a ámbito semiótico» (es decir, al ámbito de las relaciones entre signo y significado) del conflicto más general que afectaba a la experiencia histórica del Barroco, dividida entre la asunción desencantada de la inmanencia terrenal y la aspiración a alguna forma de trascendencia (Delgado, 2015:61).

Se desprende de Benjamín la identificación de la herencia medieval en el teatro español y, a partir del vínculo del Medioevo europeo, en general, y la Modernidad española, en particular, destaca la noción de *copia* y *modelo*, que en esta investigación apunta al entendimiento de la relación entre realidad (concebida como objeto) y texto (concebido como imagen de aquel objeto). Es interesante volver a Benjamin luego de mencionarlo, en otra nota al pie, al hacer referencia en esta investigación al uso del concepto mimesis. Es interesante porque se había destacado que para este pensador representar (mediante una mimesis) consistía en volver a ser, por tanto la relación modelo y copia se desarticulaba. Así es como sucede, según postula Benjamin desde su punto de vista del entendimiento filosófico de la ficción, en el siglo XX, mientras que en el siglo XVII en España, mediante el uso de la alegoría, sí se concretaría la formulación de un sentido que

está explicitado por el mismo lenguaje, se podría creer que el sentido alegórico, al ser “otro sentido”, es de carácter arbitrario, y que, por tanto, cualquiera que lee, guiado por su experiencia como lector, puede establecer cualquier idea que se articule como “otra” en relación con el sentido literal. Eso, por supuesto, no es cierto. En el estudio de los textos bíblicos, y en general en el conocimiento del mundo durante el Medioevo, queda establecido que ese “otro sentido” es guiado por la fe para el descubrimiento de Cristo. Ferraris lo explica sosteniéndose en Hans Blumenberg, quien dice que “el hombre, en cuanto investigador de la naturaleza, queda limitado a aquello que el Creador, imaginado celoso, estaba dispuesto a revelar de su secreto” (Ferraris, 2000:27). Más adelante, aún citando a Blumenberg, agrega:

El entero mundo de los fenómenos [...] es un libro escrito por la mano de Dios, y las criaturas individuales son como signos y palabras de este libro, no inventadas por el arbitrio humano, sino instituidas por decreto divino a manifestar la sabiduría invisible de Dios. Si uno que no supiera leer tuviese ante sí el libro, sin duda que vería los signos, pero no los reconocería como letras (Blumenberg citado por Ferraris, 2000:28)

Pero Ferraris también advierte, citando a Henri de Lubac, que “[l]a «piedad» de la interpretación no basta, o mejor dicho, la interpretación no es verdaderamente «piadosa» si la relación de la tropología a la alegoría y la historia no es sólida, si no se respeta el contexto, si se establecen relaciones entre cosas demasiado diferentes” (Lubac citado por Ferraris, 2000:26). No es por la “piedad” alcanzada por la interpretación, sino por las relaciones de semejanza que se pueden identificar entre lo alegorizado y su alegoría, que la teoría de Dante del cuádruple sentido de la escritura puede constituir una base teórica que,

---

conformaría una *copia* (una representación podría decirse y, así, explicar lo que pueden hacer las ficciones en concordancia con las potencialidades de la literatura) con la forma de un sentido “otro” diferente del literal, pero que alude (con distancia pero manteniendo grados de semejanza) a aquello que está fuera del texto y que no ha sido dicho pero ha sido aludido. Si bien esta investigación no va a señalar que las construcciones alegóricas forman parte de una tendencia en la producción dramática chilena del siglo XX, el entendimiento del vínculo que la alegoría (tanto en Dante como en Benjamin) establece, en su condición de *copia* (representación con forma de imagen), con un *modelo* (fenómeno de la realidad percibido como objeto) clarifica la noción de sentido “otro” formulado por un texto literario.

desplazándola de su contexto de lectura del mundo durante el Medioevo, se articule como herramienta de la teoría literaria.

Cabe destacar como paréntesis a la reflexión en torno al sentido alegórico, que la misma teoría medieval, en su desconexión con el contexto moderno en que aquí se estudian cinco dramas chilenos del siglo XX, ofrece, sin embargo, un elemento relevante a considerar para subrayar el carácter tropológico de las interpretaciones de la realidad histórica que en esta investigación se busca identificar en los textos estudiados. “El entero mundo de los fenómenos [...] es un libro escrito por la mano de Dios” se había destacado más atrás, de lo dicho por Blumenberg citado por Ferraris. Pese al carácter espiritual de la visión de mundo que produce esta idea medieval, hay en ésta una intención de pensar el entendimiento del mundo como una “lectura” de un “texto” que, como tal, se presenta como un discurso que participa de una construcción significativa de una interpretación de la realidad. La alegorización medieval se realiza, una vez que se erige sobre el sentido literal, a partir de figuraciones, asunto que explica Erich Auerbach y que en esta investigación participará de la reflexión en páginas próximas. Este asunto será relevante, pues mientras la lectura alegórica medieval se caracteriza por la condición teológica y metafísica de los elementos que la componen, en la lectura figural ya en el Medioevo los elementos que participan de ésta ostentan un carácter histórico. Hayden White, mucho después de que Auerbach formule su explicación sobre la exégesis medieval, recurrirá, también, al concepto figura para explicar cómo los discursos históricos, en su semejanza (y por supuesto con diferencias también) con los discursos posibles de formular por la literatura de ficción, participan de la conformación de una imagen del mundo que, en su conformación como discurso, produzca una interpretación de la realidad histórica. Mientras en el Medioevo explicado por el autor medieval Dante y por el investigador moderno Auerbach, la “lectura” es de un mundo creado por Dios que posee una dimensión espiritual (con elementos históricos en la explicación que Auerbach formula de la interpretación figural), en la tradición moderna explicada por White, la “lectura” es de un mundo conocido a partir de la circulación de discursos. Esta condición de la teoría de la literatura transversal a la historia que se despliega en esta reflexión es coherente a partir de la ponderación de la noción de “lectura” a través de la historia de Occidente. Esta noción de White, mediante su

derivación de lo señalado por Auerbach a partir de su intento por comprender, en el siglo XX, el pensamiento Medieval, será útil en esa investigación. Pero para su comprensión, la distinción medieval de Dante<sup>20</sup> entre sentido literal y sentido “otro” constituye un soporte de esta reflexión.

Retomado el asunto del sentido alegórico, en el contexto de los estudios literarios la formulación de este “otro sentido” alejado de una condición arbitraria, se da a partir del establecimiento de parámetros de análisis e interpretación sostenidos en relaciones de semejanza posibles de identificar entre mundo y texto. Así, la identificación de la alegoría y lo alegorizado sería, más bien, el resultado de un ejercicio de comprensión de la articulación simbólica del texto literario, en el que se establecen relaciones entre un referente en el mundo y una representación de éste en el texto. Para establecer esta relación, por tanto, se deben identificar una serie de semejanzas que permitan que el lector asocie la alegoría con el asunto alegorizado. Así, como consecuencia de la explicación desarrollada hasta ahora, es posible afirmar que aquello que no es leído de forma literal sino alegórica, como un sentido “otro”, puede ser pensado como semejante a la condición de la poesía, destacada por Aristóteles, de “decir lo general”; y ese proceso de simbolización puede entenderse como participante de la realización de una interpretación de la realidad histórica del modo que lo explica White. De esta forma, las propuestas del filósofo griego y el poeta italiano (y del historiador estadounidense)<sup>21</sup> pueden complementarse para que se entienda la articulación de dos niveles de realidad, y para que se comprenda, además, que, a través de esta articulación, se produce la relación entre texto y mundo extratextual, con la ficción como interpretación del mundo. Pero debe destacarse que el concepto alegoría mantiene, como ya se ha señalado, una carga discursiva que es teológica y metafísica, pues, de hecho, nuevamente siguiendo a Dante, sobre el sentido alegórico se articulan los sentidos moral y anagógico.

El sentido moral, por su parte, es para Dante “aquel que los lectores deben ir buscando atentamente a través de los textos, para utilidad de ellos y de sus discípulos” (Alighieri, 2008:48). Por tanto, la identificación del sentido moral permitiría que el sentido

---

<sup>20</sup> Y se puede agregar la comprensión de lo alegórico en Benjamin como forma representacional barroca.

<sup>21</sup> Y del filósofo alemán Walter Benjamin.

alegórico pueda conducirnos a actuar de manera justa. De esta forma, el sentido alegórico produce un efecto moral que conduce al lector a actuar en determinada dirección. Y el sentido anagógico es para Dante “cuando espiritualmente se expone un texto que, aunque sea verdadero también en el sentido literal, a través de las cosas significadas alude a las cosas de la gloria eterna” (Alighieri, 2008:48). La búsqueda de este sentido, por tanto, se manifiesta a partir de un marco cultural medieval en el que la meta del ser humano no está en la tierra sino en la eternidad. De esta forma, este sentido se constituye como un punto de llegada y todos los anteriores no serían posibles, en este marco cultural específico, si no es a través de la búsqueda de éste. Y el sentido anagógico, a su vez, no es posible en un marco cultural diferente a uno determinado por una visión cristiana.

Como ya se adelantó en la revisión del uso histórico de análisis de los textos a través de la identificación de los cuatro sentidos en el contexto del mundo medieval, tras su comprensión, la teoría literaria puede ofrecer herramientas para la lectura de textos producidos en un contexto diferente al medieval. Conscientes, por tanto, de que hoy existe un marco cultural diferente al que produjo las reflexiones de Dante, muy probablemente esta lógica de los cuatro sentidos, que ofrece la herramienta útil de pensar la lectura inicialmente en un sentido literal y un sentido “otro”, requiere ser adaptada a un nuevo contexto de lectura. Esta adaptación debería considerar el desplazar la lectura desde el reconocimiento de una vía a la trascendencia espiritual propia de la exégesis cristiana del Medioevo hacia una nueva lógica en que se pueda entender cómo los textos literarios de ficción participan de una interpretación de la realidad histórica y producen conocimiento sobre ésta, asunto que se concretaría en la conformación de juicios a partir de la realización de la construcción significativa. En la búsqueda de este conocimiento, el sentido “otro” o decir general producido por los textos literarios no puede ser entendido como una alegoría, pues, con este nuevo propósito, el sentido “otro” no formaría parte de un *sensus spiritualis*, místico, que manifiesta en sus efectos un sentido moral y otro anagógico como participantes de la formulación de lo alegórico.

Aquí ya se ha hablado del sentido literal: se ha recurrido a la definición que formula Dante y, además, sosteniéndose en Aristóteles, se ha entendido cómo en este sentido se despliega un decir particular. El sentido alegórico, ahora, es el que requiere ser entendido a

partir de una adecuación a las necesidades de esta investigación, y seguir, luego, hasta la consideración de la figura como herramienta para la construcción de imágenes que dan forma a la simbolización, al decir general o sentido “otro”.

Para que este desplazamiento pueda llevarse a cabo, puede ser importante considerar la afirmación ya antes señalada del teólogo francés del siglo XX Henri de Lubac sobre la importancia en la exégesis medieval de la relación de la tropología a la alegoría y la historia sostenida en el vínculo de cosas semejantes. Para de Lubac esto puede ser importante para demostrar que lo piadoso, en el sentido moral por ejemplo, justifique su formulación en el texto, pero en el desplazamiento que propone esta investigación lo que queda justificado a partir de esa articulación tropológica es la interpretación del mundo histórico. De esta forma, puede proponerse que el sentido “otro” de la lectura, diferente al sentido literal, se debería manifestar aquí como *una forma que relaciona una cosa con otra*, desprendiéndose de la necesidad de que represente el estado del alma humana. La lógica de relación entre objeto e imagen que vincula cualquier objeto del mundo con una representación de éste es apropiada para entender qué hacen los textos al construir una interpretación del mundo. Ya puede afirmarse que el sentido “otro” que se busca identificar en esta investigación en los dramas chilenos estudiados no puede ser alegórico pues en el ejercicio de lectura de estos no habría una búsqueda de acceso a una dimensión espiritual ni tampoco, como sí es requisito de las alegorías, una representación de “una virtud (como la sabiduría), una pasión (la envidia) o una institución (el derecho) o a lo sumo la síntesis genérica de un fenómeno histórico (la paz, la patria): [y] nunca la plena historicidad de un acontecimiento determinado” (Auerbach, 1998:100). Como consecuencia, para los requerimientos de esta investigación la existencia de los sentidos moral y anagógico se anularía.

Efectivamente, los sentidos moral y anagógico que componen la exégesis medieval como consecución del sentido alegórico, aquí, al anularse, también experimentarían adecuaciones. Después del sentido literal, el “otro” sentido podría ajustarse a la relación entre objeto e imagen que establece Platón (y que será revisada luego) para entender el funcionamiento de la poesía, pese a que este filósofo griego señala que la imagen que produce la poesía sobre un objeto de la realidad material desplegada en el plano visible o sensible carece de cercanía con la verdad residente en el plano inteligible, y, por tanto, de

esta forma, cuestiona el valor del trabajo de los poetas. Pero también el sentido “otro” se ajustaría al funcionamiento del conocimiento del mundo según Aristóteles, el que, en el caso de la literatura, es entregado como un decir general; y los sentidos moral y anagógico podrían ser reemplazados por la comprensión de un sentido interpretativo de la imagen construida en el sentido simbólico para darle forma a la formulación de juicios como parte del decir general. Por tanto, en un contexto en que la literatura se produce y circula bajo las determinaciones de la racionalidad desplegada por la actual etapa del capitalismo<sup>22</sup>, los sentidos posibles de articularse a partir de un texto literario de ficción sería el literal y el simbólico, y como efectos de este último se articularía un conocimiento de los fenómenos del mundo y un juicio sobre los fenómenos y sobre el conocimiento de estos. Esta última afirmación es interesante porque permite tomar conciencia de que la interpretación del mundo que realizan los textos literarios tiene forma ideológica a partir de una conformación estratégica tropológica que, como parte de una construcción significativa, relaciona signos. Dicho de otro modo (y como ya se ha dicho en páginas anteriores), las formas y los estilos se interrelacionarían para construir discursos mediante una determinación histórica de su vínculo estratégico.

Hablar de estrategias del texto literario, implica reconocer que éste tiene un propósito y que todos sus elementos, que están hechos de lenguaje, deben disponerse en función de su realización. La disposición de elementos en un texto en función de la realización de su propósito es parte de un proceso complejo que involucra la circulación de discursos tanto dentro de la ficción, en el mundo habitado por los personajes, como fuera de ésta, en el mundo habitado por los lectores.

A partir de lo que ya se ha señalado en párrafos anteriores, puede desprenderse que el propósito de la estrategia de un texto literario consiste en desplegar, como parte de su articulación lingüística, una serie de elementos que den forma a una trama coherente. La coherencia estratégica de la trama se manifiesta tanto dentro de la ficción como fuera de

---

<sup>22</sup> Este asunto será tratado más adelante en este capítulo, con el propósito que se establezca a que se refiere esta reflexión cuando señala que los textos dramáticos estudiados realizan una interpretación histórica de las diferentes fases de un siglo que en Chile ha estado determinado por la implantación de una racionalidad específica: la lógica capitalista, caracterizada por dar forma a modalidades de producción que propician que aquello representado por la figura de la expulsión de la casa se presente como un rasgo cultural de la sociedad chilena.

ésta y, por tanto, a partir del vínculo estrecho (estratégico, podría decirse) de mutua dependencia entre ambos mundos a través de las formulaciones de lenguaje.

Al interior del mundo creado por la ficción, el tramado de lenguaje propicia la realización del sentido literal. Pero éste, a su vez, debe responder, y así subordinar su coherencia, a los requerimientos de realización del decir general fuera de la ficción, para que este sentido “otro” se manifieste también de manera coherente en su conformación lingüística. Como efecto de la articulación estratégica, el sentido “otro” del texto sostenido sobre su sentido literal se presenta como una imagen del mundo referencial del texto que permite la construcción de una interpretación de aquel mundo mediado por juicios sobre éste. De esta forma, sobre aquella interpretación se formula un conocimiento sobre determinados fenómenos del mundo.

Para que la estrategia del texto literario de ficción se despliegue, y como síntesis de lo descrito hasta aquí, hay que reparar en que: el sentido literal construido al interior del mundo de la ficción sostiene la realización, fuera de aquel mundo, de un sentido “otro”; este sentido o decir general del mundo relaciona al texto ficcional con el mundo extratextual a través de la conformación en el primero de una imagen del segundo; el mundo extratextual actúa, por tanto, como un referente del texto ficcional; la ficción es una representación, con forma de interpretación, de aquel mundo referencial; y a través de la interpretación propiciada tras el decir general del mundo, la ficción produce conocimiento sobre este mundo. Todo este proceso es el resultado de una articulación estratégica en el texto literario de ficción. La estrategia a través de la cual se despliega la interrelación de los sentidos literal y “otro” es el resultado de una articulación compleja del lenguaje que considera semejanzas entre texto y mundo, pero esa articulación se sostiene en la realización de la coherencia en el texto, la que se articula a partir de la formulación de lo verosímil y lo necesario como parte de éste. Primero se revisará lo verosímil.

Cuando Aristóteles señala que la poesía dice lo que podría suceder en tanto verosímil (en un mundo posible contenido por una ficción, se puede agregar), se refiere a que tales sucesos se presentan acordes con la lógica de las leyes que rigen el funcionamiento de aquel mundo creado. Por tanto, lo que es verosímil en un texto, no lo es necesariamente en otro, pues en diferentes textos las leyes que rigen el funcionamiento del

mundo son diferentes. Algunos ejemplos pueden servir para aclarar esto. En *Coéforas*, de Esquilo es coherente que el dios Apolo induzca a Orestes a cometer una venganza contra su madre. Sin embargo, no sería coherente que en *La Viuda de Apablaza*, de Germán Luco Cruchaga, la Viuda se viera inducida a casarse con su hijastro por una aparición y decisión de la diosa Afrodita. Esto, pese al posible diálogo intertextual que puede establecerse entre el drama de Luco Cruchaga y la tragedia *Hipólito* de Eurípides, donde Afrodita sí es responsable de inducir a una mujer (Fedra, en este caso) a enamorarse de su hijastro. Hay que aclarar eso sí que en el mundo griego del período clásico es posible considerar inverosímil el comportamiento de la Afrodita del texto de Eurípides. Pero, mientras en *La Viuda de Apablaza* la acusación de falta de verosimilitud, si se concretara el ejemplo de la inclusión de Afrodita en la acción, respondería a la incorporación de un personaje perteneciente a un mundo sobrenatural, en *Hipólito* lo inverosímil sería el comportamiento caprichoso de Afrodita y no su participación en la acción. En relación con esto, comienza a hacerse evidente que, además de que cada texto construye los límites de lo que en el mundo que crea es verosímil, esta condición también manifiesta límites que son históricos y culturales, pues la producción literaria de cierta cultura en determinado momento de la historia establece, de acuerdo a las determinaciones del contexto de producción, ciertos límites o tendencias para la constitución de lo verosímil. La tragedia *Hipólito* fue señalada como inverosímil por quienes consideraron que se trataba de un texto hereje y defendieron la idea de que los dioses no se comportan como ahí lo hace Afrodita. *La Viuda de Apablaza*, si incorporara a la diosa, sería inverosímil no por hereje, sino porque no es posible su aparición en un drama leído habitualmente como un cuadro de costumbres del campo chileno a comienzos del siglo XX, pues la naturaleza del cuadro de costumbre no consideraría la ocurrencia de hechos justificados a través de leyes entendidas como sobrenaturales. Esto confirma lo dicho algunas líneas antes en que se explica que, pese a que lo verosímil en un texto está determinado por el funcionamiento de su coherencia interna, la determinación también depende de razones históricas y culturales, como la conformación de los estilos dominantes derivado de las visiones de mundo desplegadas en diferentes tiempos y en diferentes culturas.

La determinación de lo que es verosímil en un texto, articulado por su coherencia interna, como ya se adelantó, se va construyendo a medida que la acción se va desarrollando. Ya en la introducción de un texto se puede establecer una lógica de funcionamiento, pero esta lógica se da por conformada en distintos instantes en diferentes textos. *Coéforas*, por ejemplo, como tragedia que forma parte de una trilogía titulada *Orestiada*, despliega una acción que forma parte del mundo ya creado por la acción de *Agamenón* (la tragedia que la precede) y se completa con lo sucedido en *Euménides* (que la sucede). Ya en *Agamenón*, en una de las primeras intervenciones del coro, se narra que el rey de Argos tuvo que sacrificar a su hija Ifigenia para obtener buenos vientos que permitieran que la flota griega pudiera llegar hasta Troya y vencer a los habitantes de esa ciudad. El plano mítico ha quedado incorporado. De ahí en adelante, si el mismo Zeus bajara del Olimpo y participara de la acción, aquello sería verosímil. De hecho, en esta misma tragedia, Cassandra llega a Argos como prisionera de Agamenón cargando con el castigo que le dio el dios Apolo: tener el don de la predicción pero el padecimiento de que cada uno de sus vaticinios no fueran creídos por los demás, y, de hecho, sus primeros parlamentos están asociados a una predicción relevante dentro del desarrollo de la acción que quienes la escuchan no creen posible. Es decir, en esa tragedia es importante que sea Cassandra el personaje que llega como prisionera de Agamenón, pues su facultad otorgada por un Dios es relevante para que la acción avance en función de la intensificación de la tensión<sup>23</sup>. En coherencia con lo ya establecido en *Agamenón*, una vez que la acción de *Coéforas* se manifiesta como su continuación queda establecido en ésta que puede desarrollarse la dimensión mítica como componente del mundo creado. Así, el hecho de que en *Coéforas*, Orestes sea inducido por Apolo a vengar la muerte de su padre se presenta como un acontecimiento verosímil. Se hace visible en este ejemplo que una vez conformada la ya mencionada condición de *Coéforas* de continuación de *Agamenón*, quedan establecidos los límites de lo que aquí se considera verosímil. Naturalmente si Esquilo puede construir la verosimilitud de sus tragedias considerando a la dimensión

---

<sup>23</sup> Ya se ha dicho que el asunto de Cassandra ha sido usado en esta parte de la reflexión para desplegar la explicación de cómo se articula lo verosímil, pero además, adelanta la explicación de lo necesario pues se ha subrayado en esta reflexión que la prisionera de Agamenón no podía ser otra que no fuera Cassandra. En relación con esto, es *necesario* que la prisionera sea ella y no otra.

mítica como parte de su estrategia para dar forma al mundo y a la acción que ocurre en éste, es porque produce en el contexto de desarrollo de una sociedad que ha heredado una tradición religiosa de siglos anteriores y la ha recontextualizado, en el siglo V a. de C, a una lógica en que lo mítico y lo cívico se interrelacionan para permitir que lo religioso sea el soporte de lo político. En relación con esto, la verosimilitud está determinada por variables históricas y culturales, pero (como se intenta explicar acá a partir de la relación de elementos en las diversas tragedias de la trilogía *Orestiada*) también se va construyendo a medida que la acción avanza. Si Esquilo hubiese desprovisto de elementos míticos a su tragedia *Agamenón*, sería demasiado tarde introducirlos ya en *Coéforas*, a través de la aparición de un Orestes inducido por Apolo. En ese caso, la influencia del dios se presentaría como inverosímil. Si en el tercer acto de *La Viuda de Apablaza* apareciera Afrodita para liberar de eventuales culpas a la Viuda y a Ñico explicándole al mismísimo Finao Apablaza que ella, en su condición de diosa celosa, produjo el conflicto, se estaría frente a acontecimientos considerados inverosímiles. La sola participación en la acción del Finao Apablaza robustecería la falta de verosimilitud porque en un drama costumbrista (propio de la producción dramática chilena de comienzos del siglo XX a partir de las determinaciones históricas y culturales que actúan sobre la sociedad chilena de este período) los muertos no pueden realizar acciones entre los vivos. Si, en cambio, recién comenzada la presentación del conflicto, en el primer acto, Afrodita se hiciera presente en las tierras de la Viuda, se comenzaría<sup>24</sup> a pavimentar la posibilidad de que su aparición al final de la acción, tal como fue antes descrita, no fuera considerada inverosímil. Aquello requeriría, eso sí, de otros elementos que justificaran la presencia de seres sobrenaturales en la acción<sup>25</sup>, lo que propiciaría que la construcción del mundo se desplazara desde la lógica de la representación costumbrista a la folclorista, por ejemplo, como ocurre en *Ánimas de día claro*, de Alejandro Sieviking, drama cuya acción también se lleva a cabo en el campo chileno, pero que, a diferencia del drama de Luco Cruchaga, considera una dimensión mítica como parte del mundo, asunto que la distancia de lo costumbrista y la acerca a lo

---

<sup>24</sup> Es aquí importante usar el condicional, porque hay otras razones para cuestionar esto que aquí se afirma.

<sup>25</sup> Para enfrentarse a las razones cuestionadoras señaladas en la nota al pie anterior.

folclórico<sup>26</sup>. Otros elementos deberían formular la justificación de la presencia de dioses griegos en un ambiente campesino en el sur de Chile. Naturalmente, esto no sería posible y, más bien se requeriría que los seres sobrenaturales fueran acordes al espacio donde se desarrolla la acción, remplazando la mitología griega por el folclor local, a menos que la presencia de asuntos griegos constituyera una *necesidad* de la estrategia de determinado texto sudamericano del siglo XX (como sí ocurre en *Antígona furiosa*, de la dramaturga argentina Griselda Gambaro, o en *Electra Garrigó*, del autor cubano Virgilio Piñera). De esta forma, la concreción de la verosimilitud le permite al lector entender que los acontecimientos de un relato de ficción, aunque no pudieran ocurrir en su propio mundo, tendrían, para él, apariencia de verdaderos porque son posibles de suceder en el mundo que se ha construido en el texto. Es importante mencionar que, pese a que *Hipólito* de Eurípides y *Ánimas de día claro* de Alejandro Siéveking incorporan la dimensión mítica en sus respectivas acciones, sólo en el caso del chileno esto permite a la obra ser considerada, a nivel estilístico, como exponente del folclorismo. La tragedia del griego, en cambio, a partir del desarrollo de los estilos históricos dominantes en el teatro griego del período clásico antiguo, podría ser considerada como una forma de realismo (entendido este concepto de una manera amplia, que considera su realización no como una propuesta textual propia y exclusiva del siglo XIX europeo y principalmente francés), al incorporar problemas de la vida cotidiana como componentes de la acción y al presentar a los dioses actuando como humanos. Esto permite contemplar, nuevamente, que la concreción de lo verosímil es histórica y cultural, pues en el caso de Chile la posibilidad de que lo mítico forme parte de las representaciones del campo en el siglo XX es mediante la formulación de formas y estilos propios de lo folclórico que, precisamente, de algún modo rompen con los parámetros del realismo, aunque en el caso de *Ánimas de día claro* se conserve una ambientación y un uso del lenguaje que parece acorde con las necesidades del realismo, lo

---

<sup>26</sup> Siguiendo a Elena Castedo-Ellerman, puede advertirse que la principal diferencia entre costumbrismo y folclorismo (pese a que ambas formas textuales formulan representaciones que se sostienen en la construcción de un mundo campesino) es que mientras el primero articula un mundo cuyos elementos se despliegan regidos por las leyes naturales, el segundo puede articular un mundo cuyos elementos se despliegan regidos por leyes sobrenaturales.

que ha propiciado que las puestas en escena de esta obra de Sieveking usualmente recurran a declamaciones actorales realistas en representaciones que no son realistas.

De alguna forma, ya se ha adelantado en estas páginas lo que Aristóteles denomina como necesario. Pero antes de realizar una introducción en el análisis de este otro elemento propio de la poesía se requiere advertir que, pese a que el reconocimiento de lo que es (o no) verosímil se lleva a cabo por el lector, los actos verosímiles ocurren en un nivel constituido por el mundo que el texto crea al interior de la ficción. Así, los personajes de *La Viuda de Apablaza* no podrían sospechar de la verosimilitud de su mundo si es que llegara a aparecer Afrodita en las tierras de la Viuda. Tampoco estarían en condiciones de celebrar la conservación de la verosimilitud por la ausencia de esta diosa o de Apolo en su mundo. De todos modos, pese al requerimiento del lector como reconocedor de su existencia, la verosimilitud adquiere forma en el mundo creado por la ficción para ser comprendida por los lectores. Todo cuanto ocurre en la acción contenida por una ficción es considerado (o no) verosímil a partir de una lectura literal que realiza el lector de la articulación lingüística que da vida a ese mundo, pese a que ese sentido literal no esté dirigido a él sino a los personajes, asunto que (tal como ya se ha demostrado en páginas anteriores) insiste en evidenciar que los sentidos literales desplegados por los discursos de los personajes se articulan como soporte de los sentidos simbólicos dirigidos como discursos a los lectores. Por tanto, para esta consideración aún no es necesario vincular el mundo que construye el texto con el mundo extratextual, pero su conservación en el mundo creado por la ficción va a participar, junto a otras conformaciones que dan lógica de funcionamiento al texto, de la posibilidad de que el lector visualice la relación que la historia ficticia mantiene con el mundo.

Ahora se verá cómo se articula lo necesario. Si se sigue a Aristóteles, es posible señalar que lo necesario es aquello que propicia que la acción avance en función del cumplimiento de objetivos determinados. En *Agamenón*, por ejemplo, el hecho de que el rey acceda, inducido por su esposa Clitemnestra, a pisar una alfombra púrpura (homenaje destinado sólo a los dioses y jamás a los hombres) se presenta como necesario para que luego se justifique su muerte, y no para que la haga verosímil. En *Los invasores* de Egon Wolff, Pietá le dice a su esposo Lucas Meyer, “¡Oh, Lucas, es maravilloso..., es

maravilloso! [...] ¡La vida es un sueño..., un sueño!” (Wolff, 2002:75). La asociación entre vida y sueño es necesaria para justificar (pero también para darle verosimilitud, podría decirse) que los hechos siguientes (y que abarcan una gran extensión en la acción dramática), una vez que China se introduce a la casa de los Meyer rompiendo la ventana, puedan ser presentados, ya en el desenlace de la acción, como si hubiesen sido parte de un sueño. En el ejemplo antes dado de *Agamenón*, el hecho presentado es necesario para participar de la construcción de la unidad de la acción. Si Agamenón no hace algo que propicie su muerte, parecería que no habría razón para que ésta formara parte de la historia principal presentada por esta tragedia. En el ejemplo de *Los invasores*, el hecho mencionado como necesario ostenta esta condición para permitir que el sueño de Meyer no parezca que se excede de los límites de lo que contribuye al desarrollo de la unidad de acción, pero también para darle verosimilitud al despliegue de un mundo donde los sueños ocupan un lugar importante en su conformación. Así, lo necesario puede ayudar a que la acción avance con unidad o para determinar que algo pueda ser considerado como verosímil. En *Los que van quedando en el camino* de Isidora Aguirre, la presentación de hechos ocurridos varias décadas antes que los hechos que forman parte del tiempo principal de la acción, participa de la construcción de unidad en la acción y para sostener, como elemento delimitador de la unidad, la reflexión que guía la acción: el “hoy igual que ayer”. Este asunto será explicado con mayor desarrollo en el análisis del drama de Aguirre.

Como es posible ver, mientras lo verosímil participa de la constitución de la coherencia del *mundo* construido por la ficción, lo necesario participa de la construcción de la coherencia de una estrategia *textual*. Así, se despliegan en los textos literarios de ficción los elementos suficientes que permiten que el lector identifique una lógica estratégica de funcionamiento tendiente a la producción de significados. Hay que agregar que, pese a que siempre lo necesario es identificado por el lector y no por los personajes, esta lógica puede darse al interior de la ficción (en la concreción de la unidad de acción y la verosimilitud, como en los ejemplos de *Agamenón*, *Los invasores* y *Los que van quedando en el camino*), pero también en relación con asuntos que están fuera de la ficción (en la concreción de la acción como una construcción simbólica que hace referencia al mundo extratextual). Un ejemplo de esto último se halla en *La canción rota* (1921), de Antonio Acevedo Hernández.

En este drama la elección de los nombres de algunos personajes es determinante para el entendimiento de la interpretación del mundo que aquí se estaría realizando. Manuel Jesús y Salvador son, en comunión, un Cristo en el campo chileno que, en este caso, en lugar de buscar la salvación espiritual de la humanidad tienen como objetivo la realización de la salvación de los campesinos de las injusticias llevadas a cabo por el administrador de la tierra. El administrador lleva por nombre Abdón, que significa “siervo de Dios”. El que, en este caso, el siervo de Dios se presente como el opresor, apunta a que el lector entienda, como parte de los significados de esta obra, que lo que se busca es desacralizar los motivos bíblicos aquí presentados. Así, se hace aún más coherente que Manuel Jesús y Salvador actúen en función de una salvación terrenal y no una espiritual. Por tanto, los nombres de los personajes son necesarios a partir del vínculo que establecen con asuntos extratextuales.

Queda demostrado que el entendimiento de lo verosímil y lo necesario se relaciona con la conformación de textos que formulan un sentido “otro”. De esta forma, tanto la ocurrencia de lo verosímil como la inclusión de lo necesario participan de la posibilidad de que el texto literario de ficción diga lo general en oposición a lo particular contado por la Historia. *Agamenón* (y toda *Orestíada*) dice que los seres humanos deben subordinarse a las leyes universales para evitar la muerte con forma de caída trágica. No es Agamenón en particular el que puede morir si desafía las leyes de los dioses, es Agamenón en representación de la humanidad o de cualquier miembro de lo que, en determinado contexto, se llame humanidad. Podría decirse, incluso, que no es la muerte de Agamenón la que evidencia esta idea “general” y que ésta es, más bien, *necesaria* para que en *Coéforas* sea Clitemnestra, la verdadera heroína trágica de la trilogía *Orestíada*, la que deba morir. Con la muerte de Clitemnestra se termina de decir que las leyes de los dioses son superiores a cualquier normativa sin origen divino que deseen establecer los seres humanos. Por tanto, la muerte de Clitemnestra se articula como “un decir general” de la muerte de cualquiera que desafíe la lógica divina. El juicio a Orestes en *Euménides*, el asesino de Clitemnestra, es, a su vez, *necesario* para que se complete esa idea general, pues éste es absuelto por Atenea del asesinato de su madre. No es la absolución de Orestes la que interesa decir, es la absolución general del que quiso combatir al que buscó atentar contra la normativa superior. Es, por tanto, la ley como institución que ejecuta la justicia la que está siendo

ponderada en la absolución de Orestes. En esta parte de la trilogía se formula, además, la idea de que las leyes de los dioses son representadas en la tierra por una institución política. Así, aquello “general” que dice *Orestíada* funciona, en el contexto de desarrollo de la sociedad ateniense del mundo clásico, como una articulación discursiva de control.

En *Hechos consumados*, de Juan Radrigán, no se busca “decir” la expulsión de Marta y Emilio del sitio cuidado por Miguel como algo particular. Marta y Emilio participan de los elementos estratégicos que le permiten al texto de Radrigán decir que, en el contexto de la dictadura chilena iniciada en 1973, hay en general quienes viven una expulsión tanto política como económica al interior de la comunidad a la que pertenecen. En *Norte* de Alejandro Moreno, no se busca manifestar la nostalgia que sienten cuatro hombres de su norte añorado. Estos cuatro hombres participan de una estrategia por la cual se establece que en un Chile postcolonial la comunidad nacional experimenta la nostalgia de un norte que, a su vez, alude a una idea general. Estas ideas serán desarrolladas con mayor extensión en los capítulos siguientes, pues su análisis es, de hecho, parte central de lo que esta investigación se propone.

Se hace evidente que el carácter general de lo dicho por la literatura de ficción se manifiesta en la relación que la fabulación mantiene con el mundo fuera del texto. Aquello general no puede ser entendido si no es precisamente en relación con algo que está fuera del texto, pues si no pudiera pasar los límites de la ficción estaría aludiendo a asuntos específicos: lo que le ocurre a Clitemnestra en lugar de lo que le ocurre a la sociedad ateniense que desafía las leyes universales, lo que le ocurre a la Viuda y a Ñico en lugar de lo que le ocurre a los grupos sociales que ostentan la condición de clase dominante antes y después de las transformaciones de 1920 en Chile, lo que le ocurre a Lucas Meyer en lugar de lo que le ocurre a la burguesía industrial a propósito de su sentimiento de culpa por su posición de privilegio, lo que le ocurre a una familia campesina específica en lugar de lo que le ocurre a los campesinos chilenos (o a los chilenos que habitan el margen, en general) a propósito de la realización de la reforma agraria, lo que le ocurre a Marta y Emilio en lugar de lo que le ocurre a los marginados económica y políticamente por la dictadura militar de Pinochet, y lo que le ocurre a cuatro internos de una fundación en lugar de lo que

le ocurre a la sociedad chilena postdictatorial que vive como si estuviera encerrada y sintiéndose expulsada de su norte.

A través de los ejemplos de lo verosímil y lo necesario, se puede tomar conciencia de que en un texto literario de ficción hay operaciones que se pueden desplegar, por un lado, como parte del entendimiento del mundo al interior de la ficción o, por otro, como parte de la comprensión de los significados de aquel mundo asociados a la interpretación de la realidad extratextual. Naturalmente, ni las operaciones desplegadas en el texto para dar forma a cada uno de los niveles de entendimiento de la verdad ni esos dos niveles se desarrollan de forma independiente. Todos los elementos, operaciones y entendimientos de los textos actúan interrelacionados, ya sea que se considere como fin último del texto literario de ficción dar vida a un mundo contenido por la ficción que se presente diferenciado del mundo real o que se busque construir un falso mundo que diga algo “general” sobre el (o interprete al) mundo extratextual. Incluso si el fin último del texto es construir una lógica de articulación de lenguaje que tenga un valor en sí (y tanto la formulación de un mundo al interior de la ficción como la interpretación de la realidad a través de esa ficción sean sólo una excusa para dar vida a esa forma), todo en el texto actúa interrelacionado para perseguir ese propósito.

En el caso de los textos estudiados, el decir general que estos ofrecen se relaciona con la representación de los rasgos característicos del siglo XX chileno a partir del criterio de comprensión y conocimiento del período como un tiempo determinado por la instauración y consolidación de la lógica del capitalismo con rasgos de la Guerra Fría como marco cultural. Este decir general que ofrecerían los textos literarios que motivan esta reflexión se presenta como la articulación de una imagen de un objeto. La realidad chilena del siglo XX es el objeto y la formulación discursiva que hacen los textos literarios estudiados es la imagen de ese objeto.

### *Objeto e imagen*

Al estudiar las ideas de Platón como un aporte a la teoría de la literatura, nuestra revisión del sistema platónico debería poner su foco en el entendimiento del lugar que

ocupan los conceptos imagen y figura. Esta revisión puede ser útil, aquí, para comprender cómo los textos literarios formulan, como un sentido “otro” del literal, un decir general.

Platón señala que existen dos mundos, el de las ideas (o inteligible) y el de la materia (o sensible). En *República* llama género visible al mundo de la materia y género inteligible al de las ideas. Platón advierte de la existencia de dos secciones en cada uno de estos géneros.

En el género de lo visible o sensible, Platón advierte que hay una relación de secciones según el orden de claridad u oscuridad con que se presenten los objetos. Para que esto se manifieste, establece que existen dos secciones por las cuales se manifiesta la existencia del objeto con mayor o menor verdad. La primera sección es la de la imagen. Define imagen como: “en primer término, las sombras, y en segundo, las figuras reflejadas en el agua y en la superficie de los cuerpos opacos, pulidos y brillantes, así como todo lo constituido de forma semejante” (Platón, 1999:434). Hay que aclarar que tanto la sombra como lo reflejado y lo semejante constituyen una figura, pues a fin de cuentas la sombra y el reflejo se presentan como algo semejante a un objeto y constituyen esa semejanza a partir de un “otro”. De esta forma, la figura (a través de su articulación como sombra o reflejo de un objeto, presentándose como semejante a éste) daría forma a la imagen del objeto. ¿Pero qué objeto es éste y qué lugar ocupa en el sistema platónico? Aún en el género de lo visible, surge la segunda sección correspondiente al objeto (posible de representarse mediante una imagen, por ejemplo, en la poesía), que consideraría a “los animales, las plantas y todas las cosas fabricadas por el hombre” (Platón, 1999:434). De esta forma, la sombra de un florero es una figura semejante al florero que construye una imagen de éste, porque la sombra no es el florero sino otro elemento que alude, en su semejanza, al objeto; la estatua de Sócrates es una figura de Sócrates que constituye una imagen de éste; el reflejo en un espejo o en una superficie brillante construye una figura semejante al objeto reflejado, y por tanto ofrece una imagen de éste. En algún poema hay elementos que se presentan como semejantes a otros, y, por tanto, en su semejanza, constituyen una figura que puede participar de la formulación una imagen de aquel objeto al que se asemejan.

En *Agamenón*, de Esquilo, el Coro señala:

[...] contra la tierra teucra lo envió el bélico augurio de un ave: dos reinas de las aves –negra la una y de blanca cola la otra– se aparecieron a los reyes de nuestros navíos muy cerca del palacio, del lado de la mano que blande la lanza en un lugar muy destacado. Estaban devorando una liebre preñada con su gravidez, tras haberle cortado su última carrera (Esquilo, 2006:163)

Las dos aves, a partir de semejanzas dadas por connotaciones que puedan ostentar éstas y que se relacionen con la fortaleza, son figuras de los hermanos Atridas, que encabezan la ofensiva contra Troya; y la liebre preñada, en tanto, también a partir de semejanzas dadas por la idea de fragilidad que hay en ésta, pero también de posible proyección en el futuro a partir de la procreación, se presenta en este caso como una figura de los troyanos, un pueblo que pudo ser grande pero cuya grandeza potencial fue impedida por los aqueos. De esta forma, estas figuras participan de la construcción de una imagen del golpe violento que los aqueos dieron contra los troyanos. Destaca en este ejemplo el hecho de que las figuras, como conformaciones semejantes a un modelo, al interrelacionarse dan forma, en el texto, a una imagen de un asunto extratextual. Esta es la forma en que los conceptos imagen (que intenta ser definido aquí a partir de ideas propuestas por Platón) y figura (que será definido en próximas páginas a partir de lo señalado por Erich Auerbach)<sup>27</sup> participan de la reflexión formulada en esta investigación.

En los cinco dramas aquí estudiados hay personajes que, en base a semejanzas, conforman figuras de sectores de la sociedad chilena. Por tanto, estos personajes, en su condición de figuras dentro de los textos, pueden ser entendidos como tipos históricos y sociales, y en su participación en la acción cooperan en la formulación de una imagen de las crisis sociales de Chile en el siglo XX. El hecho de la expulsión de la casa, figuración que se presenta consumada en los cinco dramas estudiados, participa del mismo modo en estos textos de la conformación de la imagen antes señalada.

En el género de lo inteligible, por su parte, Platón explica la presencia de otras dos secciones que se relacionan por una distancia que mantienen con la verdad o la falta de verdad. La primera sección correspondería a la opinión que se sostiene en los objetos de la

---

<sup>27</sup> El entendimiento histórico del concepto figura será revisado en la siguiente etapa de este mismo capítulo.

sección anterior para formular una hipótesis que nos permita ir hacia los resultados y acceder al principio que no necesita de hipótesis, es decir la verdad. Por tanto, en esta sección se articularía, sosteniéndose en los elementos del género visible que corresponde a la sección denominada como objeto, una imagen de lo que está en la otra sección del género de lo inteligible. En esa segunda sección, en tanto, encontraríamos el principio de todo, que correspondería al objeto que aquí se presenta como el conocimiento o como la verdad. Así, la opinión es una imagen del objeto que constituye el conocimiento. Otra forma de entenderlo es la siguiente. Platón establece una equivalencia entre los objetos y las imágenes en el género de lo visible con las categorías que están en el género de lo inteligible. Según esto, la imagen es al objeto como la opinión es al conocimiento. En otras palabras, en el mundo inteligible, la opinión (sostenida en el objeto del género visible) es una imagen del objeto denominado conocimiento, al cual se buscaría acceder a través de construcciones significativas que, con la forma de interpretación, iluminan el camino a aquel conocimiento. Este conocimiento, sin embargo, se encuentra fuera del mundo físico, y la poesía, que sí se construye en el mundo físico, estaría, siguiendo a Platón, lo suficientemente alejada de éste como para ofrecer, más bien, una falsa verdad. Este juicio a la poesía formulado por Platón se sostiene en su visión metafísica de la realidad, la que, sin embargo, se articula a partir de la comprensión, además, del mundo físico. En una comprensión material del mundo, en cambio, el conocimiento se manifiesta como un efecto una actividad que precisamente es material. Raymond Williams advierte que “[u]na definición del lenguaje es siempre, implícita o explícitamente, una definición de los seres humanos en el mundo” (Williams, 2009:32) y, por tanto, la reflexión sobre el lenguaje debe pensarlo a éste como una *actividad*. En relación con esto, Williams dice:

El acento principal puesto sobre el lenguaje considerado como actividad comenzó en el siglo dieciocho, en estrecha relación con la idea de los hombres como constructores de su propia sociedad [...]. En la tradición previamente dominante, a través de todas sus variaciones, «lenguaje» y «realidad» habían sido definitivamente separadas, por lo que la investigación filosófica era desde el comienzo acerca de las conexiones entre estos órdenes en apariencia separados. La

unidad presocrática del *logos*, en la cual el lenguaje era visto como una unidad con el orden del mundo y de la naturaleza, con la ley divina y humana, y con la razón, había sido definitivamente rota y, en los hechos, olvidada. La distinción radical entre «lenguaje» y «realidad», así como entre «conciencia» y «mundo material», que corresponde a las verdaderas divisiones prácticas entre actividad «mental» y «física», se había convertido en algo tan habitual que la atención sería parecía naturalmente concentrada en sus consecuentes relaciones y conexiones, excepcionalmente complicadas. La investigación fundamental de Platón sobre el lenguaje, en el *Cratilo*, se centraba en el problema de corrección en el *nombrar*, en la que la interrelación de «mundo» y «cosa» puede ser vista como originada en la «naturaleza» o en la «convención». La solución de Platón fue, en efecto, la fundación del pensamiento idealista: hay un reino intermedio pero constitutivo, que no es ni «mundo» ni «cosa», sino «forma», «esencia», o «idea». La investigación tanto de «lenguaje» como de «realidad» sería entonces, en su raíz, siempre una investigación de estas formas (metafísicas) constitutivas (Williams, 2009:33-4)

La explicación del lenguaje como actividad que formula Williams en función de avanzar en una dirección diferente de la visión metafísica formulada por Platón, se sostiene en ideas formuladas por Marx y Engels en *La ideología alemana*. Williams destaca de estos autores que “[e]l lenguaje es tan viejo como la conciencia, el lenguaje es conciencia práctica, ya que existe para los demás hombres, y por aquella razón está realmente comenzando a existir personalmente para mí; ya que el lenguaje, como conciencia, sólo surge de la necesidad, la necesidad de intercambio con otros hombres” (Marx y Engels citados por Williams, 2009:43). El camino hacia la consideración ideológica del signo explicada por Valentin Voloshinov (y que será considerada en esta investigación más adelante a propósito de la consideración de la figura como herramienta para la articulación de discursos) parece estar pavimentado. En esta investigación se comienza a pavimentar la idea de que los textos literarios estudiados pueden formular, mediante los potenciales de la ficción, una imagen que, con la forma de una construcción significativa, interpretan la realidad histórica y ofrecen conocimiento sobre ésta. Pero se necesita retomar las ideas de

Platón para comprender el lugar que ocupa la imagen en este proceso de construcción de significado.

En esta investigación, las ideas de Platón pueden ser útiles de la siguiente forma. Las secciones del género visible pueden ser entendidas como lo que se articula en el texto literario, y las secciones del género inteligible pueden pensarse como parte de lo que la crítica produce como ideas a partir de los textos literarios (entendida la crítica como la realización de una potencial lectura de los textos y, por tanto, como un ejercicio de desciframiento de la verdad que permanece oculta en éstos a partir de la consideración del lenguaje como una actividad). La literatura construye una imagen de un objeto en el mundo. Todo esto ocurre en el género visible. A su vez, el objeto de este último género (presentado imaginariamente por la literatura) constituye el soporte sobre el que se erige una imagen en el género inteligible. Aquí adquiere la forma de una opinión formulada de forma crítica de aquello que en el otro género era objeto, pero que es conocido por su imagen. Esa opinión, no es otra cosa que interpretación del mundo. Esta opinión, al ser interpretación del mundo, se presenta como imagen de una verdad o imagen del conocimiento (como posibilidad) de una verdad. El texto literario, al llegar al lector, quien realiza la opinión con forma de interpretación, a partir de una lectura crítica, busca acceder al conocimiento del mundo o de algún aspecto de éste. Hay que señalar, sin embargo, que mientras en Platón ese conocimiento constituye la verdad, y las otras tres secciones se articulan a partir de ésta, alejándose de la verdad, en esta propuesta la verdad corresponde más bien a una construcción significativa derivada del ejercicio reflexivo que inaugura la imagen del objeto en el mundo visible, es decir, la imagen del mundo que construye el texto. Este conocimiento, por tanto, no se presenta como universal o como verdad definitiva alojada allá en un plano metafísico. Por lo que no se está proponiendo un camino para estar al alcance de lo que Platón considera verdad. Se hace referencia, más bien, a posibles verdades formuladas como discurso que, con una intención, ostentan una dimensión ideológica. Hay en este último énfasis una intención de pensar a la literatura, en su potencialidad de construir discursos a través del lenguaje, como parte de la realidad material. Por esto, cuando en estas páginas se habla del conocimiento, que corresponde a la segunda sección de lo que Platón denomina el mundo inteligible y que está más allá de la

materia, se está aludiendo más bien a un conocimiento que se despliega en las múltiples conciencias individuales que conforman una sociedad y que, para interrelacionarse, necesitan de una serie de prácticas comunes, como por ejemplo el lenguaje. Destaca en esta parte de la reflexión el lugar que ocupa la conciencia individual en su condición de estar determinada por el mundo.

Este puede ser un momento importante de la reflexión para retomar la idea ya adelantada en que los sentidos moral y anagógico expuestos por Dante pueden desplazarse hacia la búsqueda en la lectura de un sentido ideológico. Marx entiende por ideología a la formulación de la falsa conciencia que busca ocultar las contradicciones de la realidad material en el contexto de desarrollo de determinadas relaciones de producción que dan forma a la estructura social. Esa falsa conciencia se presenta como idea dominante producida, a su vez, por la clase dominante. En oposición a esta ideología o falsa conciencia, agrega Marx, existiría la ciencia cuyo rol es develar esas contradicciones de la realidad o, en otras palabras, develar las ideologías que ocultan esas contradicciones. Así, tanto el ejercicio de ocultar las contradicciones de la realidad como el de develarlas correspondería a formulaciones de ideas, pero sólo el primero correspondería a ideología. Posterior a Marx, con Plejanov y mucho después con Voloshinov (quien será retomado más adelante para hacer referencia al signo ideológico), se reformula la definición de ideología. En esta renovación, tanto el ejercicio de ocultar como el de develar las contradicciones de la realidad material serían considerados ideología. Así, la pugna entre las ideas dominantes dictadas por la clase dominante para construir una falsa conciencia y las ideas que develan esa falsa conciencia a partir de lo pronunciado por los grupos afectados por la dominación (o incluso la pugna entre múltiples falsas conciencias que buscan imponerse), sería una discusión ideológica o discusión entre formas de ideológica. Esto es precisamente una interpretación que convierte un objeto de percepción en objeto de cognición.

La literatura, ya sea que participe del ejercicio de ocultar las contradicciones de la realidad o ya sea que busque develarlas, formula, a partir de la identificación de un sentido “otro” por sobre el sentido literal, un sentido ideológico que le permite participar de opiniones o interpretaciones de fenómenos que ocurren en el mundo con el fin de aproximarnos a un conocimiento con forma de verdad, una verdad que puede ser rebatida

por otras conformaciones ideológicas. Es así como en esta investigación se busca demostrar que los textos estudiados, al construir una imagen de las crisis sociales de Chile en el siglo XX, dan cuenta de una opinión con forma de interpretación para propiciar la formulación de un tipo de conocimiento sobre estos fenómenos. En este proceso de construcción de un sentido otro y del tránsito al sentido ideológico se da forma a juicios sobre el desarrollo de estas crisis sociales, los que se presentan contenidos por la interpretación.

Pero existe todavía una unidad más pequeña, ya adelantada su descripción cuando se habló de la relación entre objeto e imagen, que permite que precisamente esa relación sea posible. Ésta es la figura, que se presenta como elemento componente de las imágenes del mundo y que en esta investigación va a ser central pues el análisis que busca participar del reconocimiento de potenciales interpretaciones que formulan los textos literarios estudiados, se sostiene en la identificación y explicación del funcionamiento dentro de la estrategia textual de diversas figuras como son los tipos sociales, la casa y la situación de la expulsión de la casa. Muy probablemente en los textos literarios estudiados en esta investigación se presenten más construcciones figurales, pero estas tres forman parte central en la conformación de las ideas que, mediante la delimitación que establece el criterio de análisis de esta investigación, se busca analizar aquí. Ahora corresponde explicar cuál es la relevancia de la interpretación figural en función de comprender cómo se llevará a cabo el análisis que considera su presencia en los textos literarios estudiados.

### *Figura.*

Para esclarecer cómo se usará el concepto figura en el análisis contenido por esta investigación es necesario revisar el uso del concepto en parte de la historia de Occidente. Para el desarrollo de esta reflexión se vuelve relevante la revisión de las ideas desarrolladas por Erich Auerbach en el siglo XX acerca del uso del concepto figura en el Medioevo, cuando se usa para entender el mundo desde una perspectiva espiritual. No es esa perspectiva la que hace relevante a esta propuesta, sino la noción de entendimiento de aquel mundo como si se tratara de una lectura. Esta comprensión del mundo como texto, que es propia del Medioevo, ya fue mencionada en esta investigación a propósito de la propuesta

sobre los cuatro sentidos del texto formulada por Dante. Es relevante recordar que es a partir de esa noción de escritura/lectura que estas ideas medievales pueden influir en visiones modernas de entendimiento de los significados de los textos literarios. Así, la lectura figural del mundo en el Medioevo, aunque desde una perspectiva espiritual, ofrece la posibilidad de que se desarrolle, en un tiempo diferente al Medioevo, una noción del concepto figura en que se aluda a la construcción significativa de interpretaciones de la realidad histórica a través de la conformación de figuras que forman parte de una imagen del mundo. En ese sentido, la construcción de significados en un texto literario puede ser el efecto de las potencialidades de la articulación figural. Es en este proceso discursivo que se sostiene, en esta investigación, la necesidad de analizar el uso de figuras en los textos literarios de ficción. A continuación se explicará cómo la lectura espiritual del mundo se articularía como punto de partida de la instauración de la lectura histórico-social del mundo a través de interpretaciones que producen conocimiento mediante discursos.

En la tradición cristiana occidental, el concepto figura adquiere ciertos matices que lo distinguen del uso que se le da al concepto en el mundo romano antiguo. Erich Auerbach señala que la idea de figura en el Medioevo se usa para entender el mundo desde una perspectiva cristiana, pero que esta forma de pensar la realidad debe convivir con otras y que, por tanto, presenta particularidades en el contexto de su uso en el Medioevo. Auerbach subraya el hecho de que en el mundo antiguo el concepto figura pudo ser entendido como referencia a “configuración externa” o “contorno” y, en cambio, en el mundo medieval su significado evolucionó hacia “configuración plástica”. La importancia de esta evolución se sostiene en el hecho de que, mientras contorno hace referencia a que el borde de un objeto figura a este mismo, configuración plástica propone que esa forma plástica figura a otro objeto. El hecho de que “uno” refiera a “otro” (y no “uno a sí mismo”) constituye un asunto importante en relación con las potencialidades de construcción de significados que ostentaría la literatura. Auerbach subraya, también, que, ya en el Medioevo, mientras la lectura alegórica consideraría la revisión de los acontecimientos presentados por la Biblia como parte de distintas etapas de los estados del alma, la interpretación figural ofrece una relación entre elementos que se sitúan en un tiempo que les permite ostentar una historicidad real. Ya es posible adelantar, por tanto, que el hecho de que los componentes

de la figura (lo que figura y lo que es figurado con la forma de consumación en el texto) arrastren su condición histórica a la conformación de significados, permite que los procesos a través de los cuales se constituyen interpretaciones de la realidad mediante una lectura figural, sean útiles para acceder a un conocimiento que se propone ostentar una perspectiva histórica. A continuación se revisarán esos procesos.

Una primera operación que debe desarrollar la concepción figural en la base de esta comprensión del mundo es la que permite la lectura de los textos bíblicos. En relación con esto, el *Antiguo Testamento* debe pasar de ser pensado como “un libro de ley e historia del pueblo de Israel a consistir en un conjunto de figuras de Cristo y de la redención” (Auerbach, 1998:98). De esta forma, agrega Auerbach:

[...] la historia nacional y el carácter étnico del pueblo judío desaparecieron del Antiguo Testamento, y así se abrió la posibilidad de que pudiera ser recibido por los pueblos célticos y germánicos; se constituía, pues, en una parte integrante de la religión redentora y en una pieza necesaria para la tan grandiosa como unitaria visión de la historia universal que se transmitía simultáneamente con esta religión. En su configuración inicial, como código de leyes e historia de un pueblo extraño y lejano, habría sido inaccesible para otros pueblos (Auerbach, 1998:98).

Este tránsito propicia que los textos bíblicos, a través de la conformación figural, pudiesen participar de la expansión del Cristianismo por Europa. Una vez que esto sucede, la conformación figural logra constituirse como parte fundamental del pensamiento cristiano. Auerbach explica que:

La interpretación figural establece entre dos hechos o dos personas una conexión en la que uno de ellos no se reduce a ser él mismo, sino que además equivale al otro, mientras que el otro incluye al uno y lo consume. Los dos polos de la figura están temporalmente separados, pero ambos se sitúan en el tiempo, en calidad de acontecimientos o figuras reales (Auerbach, 1998:99)

Hay varias ideas importantes en este fragmento.

El primer asunto importante en que se puede reparar es la relación entre “figura” y “consumación”. Estos elementos son los que conforman la interpretación figural, pues en “[e]sta modalidad de interpretación se impone el cometido de esclarecer la identidad de las personas y los acontecimientos del *Antiguo Testamento* en cuanto figuras o profecías reales de la Historia sagrada del *Nuevo Testamento*” (Auerbach, 1998:70). De esta forma, hay un elemento textual que es una figura (y que constituye una profecía figural), y otro elemento que, profetizado por el anterior, es la consumación y se manifiesta como significado. Así, la figura adelanta o prefigura la consumación. Agrega Auerbach que, a partir de esta relación, a la figura se le denomina *umbra* (sombra) o *imago* (imagen), mientras que a la consumación se le denomina *veritas* (verdad). Es interesante aquí ver cómo la sombra o la imagen se relacionan con figura, pues de alguna forma esto va a permitir seguir afirmando, en esta investigación, que la consumación de figuras permite la articulación de imágenes. Esta idea va a permitir que se pueda asociar esta etapa de la reflexión con el momento en que en estas páginas se habló de la relación entre “prototipo” y “copia” y que es hacia donde se busca avanzar. Esto será relevante para entender la evolución del concepto figura. Algunos ejemplos que menciona Auerbach (tomados de San Agustín) sobre la interpretación figural en contexto medieval son Moisés como sombra o figura de Cristo, y Cristo como consumación de Moisés (o dicho de otro modo, Cristo como significado del significante Moisés); y Jacobo y Esaú como figuras de los pueblos cristianos y judíos<sup>28</sup>. Interesante en esta conformación de la interpretación figural es que, por ejemplo, en el caso

---

<sup>28</sup> En concordancia con estos ejemplos, en esta investigación se podría explicar que la expulsión de la casa constituiría una figura de las relaciones jerárquicas violentas al interior de la estructura de poder en Chile, y estas relaciones jerárquicas consumarían en el texto a la expulsión de la casa. Así, la expulsión de la casa sería la figura y la relación social jerárquica sería su significado presentado como consumación en los textos. Del mismo modo, algunos personajes como La Viuda, Níco, Lucas Meyer, los dueños del terreno, el jefe de Rafael, son figuras de la clase dominante en diferentes fases de la historia de Chile, y otros como los campesinos, Marta y Emilio, y los internos de la institución psiquiátrica son figuras que consuman en el texto a las clases subordinadas. Y por último las tierras de cultivo, la casa, el terreno y las instalaciones de la institución psiquiátrica son figuras del espacio que habita la comunidad nacional. Esto sería posible (y la reflexión podría desarrollarse, luego, en función de identificar esto) porque la expulsión de la casa contiene semejanzas con la articulación de las relaciones de poder en el Chile del siglo XX, y de esa forma es concebida como figura de las crisis sociales que se consumaría en cada texto estudiado. Como consecuencia, la interrelación de las figuras en un entramado textual propiciarían la conformación de una imagen de la realidad social en Chile que contenga juicios sobre el carácter violento de la articulación estructural de la sociedad.

de Moisés como figura de Cristo, ni la figura, por ser *umbra* o *imago*, tiene un carácter menos histórico que la consumación, ni la consumación es una idea abstracta. Esto permite avanzar hacia el segundo asunto importante.

El segundo asunto importante es que tanto la figura como su consumación se presentan en la tradición cristiana como algo real y no como algo espiritual. Auerbach advierte que “la figura es ese algo verdadero e histórico que representa y anuncia otro algo igualmente verdadero e histórico. La relación de reciprocidad entre ambos acontecimientos se deja reconocer por su coincidencia o semejanza” (Auerbach, 1998:69). Auerbach agrega que, en el contexto de una visión cristiana, “[l]as figuras históricas y reales se han de interpretar espiritualmente [...], pero esta interpretación remite a una consumación carnal y, por tanto, histórica” (Auerbach, 1998:75). De este modo, la interpretación espiritual contiene elementos (la figura y la consumación) que son históricas. Esto permite establecer que la interpretación figural puede ser concebida incluso fuera del contexto cristiano, pues su consideración de lo histórico abre esa posibilidad. Hayden White así lo considera cuando piensa en la prefiguración como parte de la conformación de la interpretación de la historia. Este asunto se verá más adelante en este capítulo, pero ya ha sido adelantada su explicación páginas atrás al destacarse que, mientras en el Medioevo la “lectura”, sostenida en la articulación de figuras, es de un mundo creado por Dios que posee una dimensión espiritual, en la tradición moderna, en cambio, la “lectura” es de un mundo conocido a partir de la circulación de discursos, generándose, en relación con esta condición transversal a la historia de la teoría de la literatura desplegada en esta reflexión, una coherencia a partir de la ponderación de la noción de “lectura” a través de la historia de Occidente.

Auerbach explica el procedimiento por el cual se manifiesta la interpretación figural recurriendo al texto *Divina Comedia*, de Dante. En este texto aparece Virgilio, que es un personaje histórico. El poeta romano del mundo antiguo se articula, dentro de la interpretación figural de la *Divina Comedia*, como figura del guía, y esa condición se consume en cómo es presentado y dispuesto Virgilio en el texto de Dante. Desde ahí proyecta la noción de guía en un contexto específico, que es el de la época de Dante. Así, tenemos los siguientes elementos de una interpretación figural de *La Divina Comedia*. La

figura es el Virgilio histórico que se ha constituido, por su obra, en guía de los poetas y que aparece, como personaje, en el texto de Dante. La consumación es el contenido del Virgilio personaje de *La Divina Comedia* como guía del personaje Dante. El significado de esta interpretación figural es la concreción de la guía del espíritu, a propósito de que la imagen del amor a una sabiduría espiritual que (recurriendo a una construcción alegórica) busca construir el texto de Dante. En esta operación se tiene que tanto la figura como su consumación son reales e históricas, pero el significado es espiritual. Dice Auerbach:

La plenitud de la perfección terrenal, que capacita y predestina para guiar hasta alcanzar los límites mismos que nos separan de la perfecta comprensión divina y eterna, se encarnaban para Dante en el Virgilio histórico, que para él es una *figura* respecto del personaje, ahora consumado en el más allá, del poeta-profeta que cumple el papel de guía. El Virgilio histórico se “consume” como habitante del *limbo*, como compañero de los grandes poetas de la antigüedad que por deseo de Beatriz asume el cometido de dirigir a Dante. De la misma manera que en otro tiempo Virgilio, en calidad de romano y poeta, hizo descender a Eneas a los infiernos por voluntad divina, para que conociera el destino del mundo romano (Auerbach, 1998:121)

La consumación da como resultado la presentación de la totalidad de un mundo, que es terrenal e histórico. Así, la *Divina Comedia* da cuenta de la totalidad de los aspectos del mundo medieval en que este texto fue creado. Pero ese mundo terrenal está subordinado a un orden superior, por tanto la figura y su consumación participan, desde su terrenalidad e historicismo, de la manifestación de un orden divino. Para esto, la figura participa de una construcción significativa que para la consumación, que actúa en un contexto histórico diferente al del origen de la prefiguración, ofrece elementos que la nutren discursivamente en su propio ejercicio de nueva construcción significativa. El valor de guía en un contexto cristiano que se manifiesta en el Virgilio de Dante se sostiene en la readecuación de lo que

ya significa como guía el Virgilio histórico<sup>29</sup>. En ese rescate de lo ya existente en la construcción previa es que la consumación convierte a lo anterior, para el caso de su propia construcción significativa, en herramienta de la articulación discursiva. Es importante aquí subrayar la importancia de la alusión a Dante formulada por Auerbach. Ya en páginas anteriores en esta investigación se había destacado cómo las ideas de Dante permiten la comprensión de la distinción entre un sentido literal y un sentido alegórico y también la interrelación de estos. Ya se ha dicho cómo Dante entiende que un texto, al formular un sentido alegórico, formula un sentido “otro” diferente del literal pero sostenido en éste. En estas páginas se ha asociado aquel sentido “otro” con la idea de Platón en la que la poesía construye una imagen de un objeto del mismo modo en que el sentido “otro” sostenido en el sentido literal formula un “sentido” acerca de algún asunto extratextual. También se ha asociado este sentido “otro” (o imagen) del mundo con lo que Aristóteles señala como un decir general, posible de decir por la poesía (a diferencia del decir particular que dice la Historia). El ejemplo de *La divina comedia* que usa Auerbach para explicar cómo se articula la figura dentro del texto, ofrece un puente para solidificar las asociaciones que aquí se están formulando. Auerbach explica cómo una figura consume un significado en un texto al aludir a algo que está fuera de ese texto y, por tanto, construye un significado “otro”. Así, las figuras manifestadas en los textos de Dante, tal como lo explica Auerbach, participan de un tramado complejo que permite que en la totalidad del texto se articule lo que el mismo Dante llama sentido alegórico con la forma de un sentido “otro”. Se comienza a demostrar que las figuraciones presentes en las ficciones participan de las construcciones significativas que dan forma en la totalidad de los textos a una imagen de algún aspecto de la realidad extratextual, presentada potencialmente con la forma de interpretación histórica que ofrece conocimiento.

---

<sup>29</sup> En el caso de la dramaturgia chilena estudiada en esta investigación, la figura de la expulsión de la casa, entendida, en su origen, como una herramienta estructuradora de la sociedad, adquiriría nuevos significados al consumarse en cada uno de los textos. Así, la estructuración de una sociedad violentamente jerarquizada ostentaría características particulares en cada una de las cinco fases de desarrollo de las condiciones materiales de producción que serán estudiadas en esta investigación. Pero esos significados particulares (y, por tanto, históricos) consumados en cada drama estudiado se sostienen en potencialidades que posee la prefiguración y que, desde su carga discursiva, permiten el desplazamiento significativo a cada una de las posibilidades de la consumación.

Un tercer asunto importante está en relación con los dos anteriores ya tratados y, de alguna forma, ya ha sido adelantado. Esto es el carácter histórico de la conformación figural (o interpretación figural o predicción figural). Ambos elementos, tanto la figura como su consumación se ubican en diferentes tiempos. Así, si se considera que la figura se articula como un significante y la consumación como un significado “otro” del que originalmente ese significante portaba, ambos ostentarían una historicidad real. Muy probablemente es a partir de este elemento que, en el siglo XX, el historiador Hayden White señala que los relatos históricos pueden realizar una interpretación de la historia a partir de su articulación figural, asunto que, finalmente, se vuelve relevante para la comprensión de cómo también la literatura puede realizar interpretaciones de la historia.

Para Hayden White, el conocimiento histórico es el resultado de una construcción discursiva que realizan los historiadores a través de una composición que es denominada “Historia”, pero estos, en busca de la objetividad de la ciencia, intentan ocultar esta condición de compositores (White, 2003:43) que sería propia del relato histórico. Su afirmación se sostiene en el hecho de que, para él, el trabajo del historiador es, antes que lógico, tropológico. White dice:

En aquella rama de la teoría lingüística, literaria y semiótica denominada tropología, entendida como una teoría de la figuración y la trama discursiva, tenemos un instrumento para relacionar las dos dimensiones de la significación denotativa y connotativa por la cual los historiadores dotan a los acontecimientos pasados no sólo de facticidad sino también de significado (White, 2003: 44)

Agrega que:

La tropología es la composición teórica del discurso imaginativo, de todas las formas por las cuales los diversos tipos de figuración (tales como la metáfora, la metonimia, la sinécdoque y la ironía) producen los tipos de imágenes y conexiones entre imágenes capaces de desempeñarse como señales de una realidad que sólo puede ser imaginada más que percibida directamente. Las conexiones discursivas

entre figuraciones (de personas, acontecimientos y procesos) en un discurso no son conexiones lógicas o implicadas discursivamente entre sí, sino metafóricas en un sentido general, es decir, basadas en las técnicas poéticas de la condensación, el desplazamiento, la representabilidad y la elaboración secundaria (White, 2003:45)

Hay dos asuntos que pueden ser destacados de esta cita. El primero está sugerido y se relaciona con una readecuación de lo que Auerbach entendería por figura, asunto muy relevante en esta investigación. El segundo es explícito y se relaciona con la importancia del carácter tropológico en la participación de la figura en la conformación de discursos.

En relación con el entendimiento del concepto figura, al sugerir White que las conexiones entre figuraciones son metafóricas en un sentido general está subrayando que la manifestación de figuras en un texto implicaría el uso de un significante en la construcción de un significado diferente del que habitualmente se le atribuye semánticamente. En ese sentido, intensifica la importancia de la semejanza entre elementos asociados en la conformación de una figura ya no mediante la consumación de una prefiguración de dos asuntos distanciados históricamente, sino mediante la concreción de semejanzas de dos asuntos distanciados históricamente o contemporáneos vinculados a partir de la relación de “modelo” (referente de la figura) y “copia” (o más bien, en lugar de copia –que parece aludir más cómodamente a lo que se entiende por reflejo, asunto imposible de concretar por la literatura–, representación del referente). De esta forma, la figura, que aparece en el texto, alude a un asunto extratextual. Así, el ejemplo de Auerbach en que el Virgilio histórico prefigura al guía en la historia de la cultura y el Virgilio que aparece en *La Divina Comedia* consume al otro al presentarse como el guía de Dante, puede entenderse mediante la relación referente (el Virgilio histórico como guía de la poesía romana) y representación (el Virgilio ficcional como guía del poeta Dante). En ambas lecturas la asociación es posible de realizarse a partir de la identificación de semejanzas que son viables de ser establecidas (esto es, que no requiere de un esfuerzo poco económico al formularse como asociación)<sup>30</sup>, pero en la lectura medieval la asociación de elementos históricos está

---

<sup>30</sup> En *Interpretación y sobreinterpretación*, Umberto Eco desarrolla una larga explicación de cuáles son los límites de la interpretación de los significados de los textos literarios a partir del establecimiento de

subordinada a un entendimiento espiritual de la realidad, mientras que en la lectura que busca identificar cómo se realizan interpretaciones de la realidad, el conocimiento ofrecido por los textos es histórico. Esta relación entre figura y referente concebida a partir de cómo un texto literario hace alusiones a elementos extratextuales a partir de la formulación de semejanzas es la que en esta investigación ocupa un lugar central, por sobre el entendimiento de la interpretación figural a partir de una prefiguración y su consumación.

En relación con la importancia de lo tropológico (y esto permitirá terminar de comprender la relación expuesta en el párrafo anterior), White sugiere que la Historia se constituye como una construcción discursiva de manera semejante a como se realizan las construcciones discursivas en los textos literarios de ficción. Se sostiene en que “ningún campo de sucesos aprehendidos como una serie de acontecimientos discretos puede ser descrito de forma realista como si poseyera la estructura de un relato” (White, 2003:46), lo que propicia, por tanto, que los acontecimientos son narrativizados al ser presentados en un relato, a través de un proceso tropológico. De esto se desprende que el acontecimiento, que no tiene la forma de relato, se presenta mediado por la forma del discurso para formar parte de un relato, por lo que, como ya se dijo páginas atrás (y es relevante recordar ahora), White distingue entre “acontecimiento”, como lo “que sucede en un espacio y tiempo material” (White, 2003:53), y “hecho”, como “un enunciado acerca de un acontecimiento en la forma de una predicación” (White, 2003:53). Así, para White “los acontecimientos ocurren y son atestiguados más o menos adecuadamente por los registros documentales y los rastros monumentales; [en cambio] los hechos son contruidos conceptualmente en el pensamiento y/o figurativamente en la imaginación y tienen una existencia sólo en el pensamiento, el lenguaje o el discurso” (White, 2003:53). Debe advertirse, eso sí, que el carácter tropológico se manifiesta en la composición del discurso y ahí sobresale al carácter lógico, pero, excediendo la explicación de White, es indudable que tal composición es el efecto de una reflexión lógica en la que se articula una elección de las herramientas tropológicas apropiadas en función de dar forma, en la composición, a los significados. En ese sentido, pese a que White destaca el carácter tropológico sobre el lógico en la

---

semejanzas económicas que producen interpretaciones sanas y el rechazo de semejanzas ilusorias que producen interpretaciones paranoicas.

composición, es posible deducir que no estaría sugiriendo la ausencia de este último, pues su propuesta no avanza en función de señalar que la formulación de significados quedaría determinada por eventuales elecciones ilógicas de tramados.

Los acontecimientos, revisados de forma aislada, no ostentarían un significado. Pero, siguiendo a White en su valoración en la composición de las operaciones tropológicas por sobre las lógico-deductivas, un conjunto de acontecimientos pueden ser transformados en una serie, la serie en una secuencia, la secuencia en una crónica y la crónica en un relato que se constituye como una narrativización (White, 2003:46) que contendría, en su condición de discurso, significados que se manifiestan como una construcción. El historiador, por tanto, no descartando el carácter lógico previo a la composición, seleccionaría de forma lógica qué acontecimientos pueden formar parte de una composición tropológica. El historiador, en la secuencia de acontecimientos señalada por su relato, transforma en un hecho a un acontecimiento determinado que en otro relato formaría parte de otra secuencia al establecerse una interrelación con otros acontecimientos. A partir de esto se desprende que la secuencia podría ser el resultado de una estrategia textual. Es así como sólo en la transformación en hechos, los acontecimientos adquieren significados como parte de una construcción discursiva. Los hechos, por tanto, formarían parte de la conformación de la interpretación que podría establecerse de la interrelación de los acontecimientos al presentarse como parte de una serie en un relato narrativizado que responde a una estrategia.

Se desprende de lo anterior que el *hecho* no puede ser pensado más que como una construcción. Es a partir de esta idea que White piensa a los hechos en el relato histórico como “ficciones” “en sentido etimológico de «fictio», es decir, como algo hecho o fabricado” (White, 2003:55). Ya se ha dicho que la operación tropológica que transforma un conjunto de acontecimientos en hechos considera el establecimiento de la serie, la secuencia, la crónica y el relato con forma de narrativización. Ahora es posible agregar que cuando el historiador “construye” una narrativización de la realidad está incurriendo en una ficcionalización, pues a través de ésta “le impone a la realidad la forma y la sustancia del tipo de significado encontrado sólo en los relatos” (White, 2003:55). No por esto propone la disolución de la diferencia entre texto ficcional (parte de la literatura, como las novelas, los

cuentos y los dramas) y no ficcional (la historia, por ejemplo, e incluso algunos textos literarios como la crónica y otros considerados como parte de lo que se conoce como género referencial), pues White está aludiendo al procedimiento de tramado de los textos y no al estatuto de relación de referencialidad. Debe, por tanto, aquí, establecerse una diferencia entre Historia y Literatura derivada ya de la tradicional diferenciación aristotélica que señala que la primera cuenta lo que sucedió y la segunda (en su denominación de poesía en el mundo antiguo), lo que podría suceder. Los hechos que en la Historia son presentados con la forma de una serie (con el propósito de formular un significado) aluden en un sentido literal a acontecimientos reales que constituyen el referente del relato histórico. Por tanto, el significado que el texto de historia le otorga a la narración que contiene está subordinado a la interrelación de acontecimientos reales que, como resultado de un procedimiento lógico, establece mediante una articulación tropológica. Los acontecimientos no tienen significados hasta que se presentan con la forma de hechos en una serie. Los hechos que en la Literatura son presentados con la forma de una serie (con el propósito de formular un significado) no aluden en un sentido literal a acontecimientos reales, sino en un sentido simbólico desplegado a partir de relaciones de semejanza entre estos hechos y determinados acontecimientos reales que constituyen el referente del relato literario. Por tanto, el significado que el texto literario le otorga a la narración que contiene se despliega a partir de elecciones estratégicas de interrelación de hechos sin referente real que, como resultado de un procedimiento lógico, establece el texto literario mediante una articulación tropológica. La serie de hechos tiene significados que hacen referencia a acontecimientos sin significado o a hechos que, en otro texto (histórico por ejemplo), significan algo. Dicho de otro modo, pese a que tanto en el discurso histórico como en el literario los elementos que componen el texto forman parte de un tramado que produce significados, el carácter histórico de cada uno de éstos es consecuencia de diferentes procedimientos. Por un lado, el carácter histórico del discurso histórico depende de la conversión de acontecimientos en hechos mediante una relación de referencialidad literal. Por otro lado, el carácter histórico del discurso literario depende de la relación de semejanza no literal (sino simbólica) entre hechos textuales y acontecimientos referenciales.

La condición de construcción se intensifica si se considera que, “debido a que el lenguaje ofrece diversas formas de construir un objeto y fijarlo en una imagen o concepto, los historiadores tienen una elección en las modalidades de figuración que pueden usar para tramar las series de acontecimientos manifestando diferentes significados” (White, 2003:49). Para establecer, por tanto, el funcionamiento de una interpretación de la realidad histórica cobra importancia el entendimiento del funcionamiento de las técnicas de figuración que, como herramientas lingüísticas, formulan significados que se despliegan en los relatos a partir de una conformación estratégica que permite a los conjuntos de acontecimientos presentarse como hechos. Aquí conviene recordar que el lenguaje puede ser pensado como una *actividad* realizada en el mundo material.

Como ya se ha adelantado, estas modalidades de figuración permiten el despliegue de imágenes de los objetos del mundo con forma de ficciones o construcciones. Esta ficcionalización, a partir de su condición de construcción, constituye una interpretación de la realidad histórica que, al formular opiniones sobre ésta, produce conocimiento con la forma de un juicio ideológico.

Hasta ahora se ha explicado cómo las modalidades de figuración participan de la construcción de significado en los relatos desarrollados por los historiadores mediante métodos semejantes a los de los autores de textos de ficción pero con propósitos diferentes a los de estos últimos. Esto, sin embargo, pese al uso de las herramientas ya señaladas, no explica cómo operan en los textos literarios de ficción las modalidades de figuración con propósitos históricos, pues es pertinente recordar que las reflexiones de White son inicialmente formuladas para pensar el desarrollo de la disciplina “Historia”. En los siguientes párrafos, además de explicar cómo se despliegan las interpretaciones de la realidad histórica a partir de las construcciones significativas que, con forma de discursos, ostentan los relatos, se va a explicar cuáles son las semejanzas y diferencias que, en este proceso, se manifiestan entre las conformaciones de conocimiento que realizan los relatos históricos y los relatos literarios de ficción.

*Interpretación de la historia.*

Hayden White destaca la importancia de la descripción y la explicación en los procesos de interpretación de la realidad que permiten conocerla. Sobre este asunto dice:

[...] podríamos caracterizar perfectamente la descripción y la explicación como diferentes tipos de interpretación o, inversamente, considerar la interpretación como un tipo de explicación que conlleva la descripción por medio de argumentos formales o la demostración como su *modus operandi*. [...]. Podríamos decir que interpretar es lo que hacemos cuando no tenemos seguridad en cómo describir apropiadamente un objeto o situación que nos interesa y tampoco sabemos cuál de los métodos analíticos disponibles debemos utilizar para explicarlo. Vista de esta manera, la interpretación es un producto del pensamiento en el estadio preliminar de aprehender un objeto conscientemente, pensamiento en el esfuerzo de decidir no sólo cómo describir y explicar dicho objeto, sino si éste puede ser descrito o explicado en absoluto (White, 2005:919)

Aludiendo aún a White, la interpretación, que finalmente se va a presentar de forma semejante a una narración, está, por tanto, hecha de lenguaje, y consiste en conceptualizar los posibles objetos de percepción a través de técnicas de figuración. El efecto de interpretar, entonces, es el entendimiento que se produce a través del uso del lenguaje, ya sea este, en palabras de White, literal o figurado. O, en palabras de Dante, literal o alegórico. O, para efectos de esta investigación, literal o simbólico. White agrega que “debemos considerar, como parte del contenido del discurso específicamente interpretativo, la estructura de las modalidades figurativas utilizadas en el proceso de transformar el referente desde un objeto de la percepción a un posible objeto de cognición” (White, 2005:921)

En el caso de esta investigación, la figura desplegada en los dramas participa, así, de la construcción de la interpretación de determinados objetos de percepción, y se presenta en los significados dados por los sentidos simbólicos de esos dramas como narración de

hechos históricos que aluden a determinados acontecimientos que se presentan como referentes de estas obras literarias, lo que permite entender que los textos literarios, pese a la distinción tradicional entre textos factuales (los históricos) y textos ficcionales (los literarios), formulan narrativizaciones con contenido histórico. Ya se ha adelantado que es indudable que no se pueden igualar los productos del trabajo del historiador y del autor de textos de ficción. Sin embargo, también se ha adelantado que tanto en las narraciones históricas como en las obras literarias de ficción es posible la formulación de conocimiento de carácter histórico aunque con modalidades de construcción de sentido diferentes. Se establece así una semejanza a nivel de potencialidad en la formulación de significados entre ambos tipos de textos. Dice White que “se puede imaginar [...] un relato perfectamente verdadero de una serie de acontecimientos pasados que, sin embargo, no contenga ni un solo hecho específicamente histórico” (White, 2003:48). Pero hay que insistir en que se mantiene la diferencia en relación a cómo se construye un decir del mundo. Vale recordar nuevamente que Aristóteles advierte que la Historia cuenta lo que sucedió mediante un decir particular del mundo, mientras que la poesía cuenta lo que podría suceder mediante un decir general. Relevante es recordar que tanto el contar lo que sucedió como lo que podría suceder constituye una construcción significativa con forma de discurso y no participan de una igualdad entre mundo y texto, que convierta a este último en un duplicado definitivo e indiscutible del primero. En suma, pese a no poderse igualar el trabajo del historiador y del autor de textos literarios de ficción, ambos construyen discursos que, como interpretaciones de la realidad, pueden formular conocimiento histórico.

Respecto a esta posibilidad, Hayden White señala que un discurso con contenido histórico puede encontrar la explicación de aquel carácter histórico en diferentes niveles de conceptualización. A propósito de un intento por explicar cómo se articula la imaginación histórica en la Europa del siglo XIX, White señala que algunos de estos niveles de conceptualización de los discursos serían la formulación de su trama, de la forma de su argumento y de su implicación ideológica. Pese a que la formulación de estas ideas se lleva a cabo en función de comprender la producción de discursos históricos en un tiempo y

espacio cultural específico, parte de sus contenidos pueden constituir un aporte al entendimiento de formulación de conocimiento histórico en otros tiempos y otras culturas.

Esta investigación se centra en la conformación de la figura como parte de una imagen que participa de una interpretación histórica que produce conocimiento. Naturalmente, la figura, al formar parte de tal construcción significativa, participa de una articulación estratégica. Dicho de otro modo, la figura forma parte de una trama que participa de una argumentación que da forma a una construcción ideológica. Pese a lo ya señalado sobre el criterio a partir del cual White formula sus ideas sobre los niveles de conceptualización del conocimiento histórico, puede ser útil explicar estas ideas de forma general.

White señala que la explicación por la trama corresponde a la que “da el significado de un relato mediante la identificación del tipo de relato que se ha narrado [...]. El tramado es la manera en que una secuencia de sucesos organizada en un relato se revela de manera gradual como un relato de cierto tipo particular” (White, 1998:18). Señala que estos tipos particulares son “por lo menos cuatro modos diferentes de tramar: el romance [o novela], la tragedia, la comedia y la sátira” (White, 1998:19). White define romance como el “drama de autoidentificación simbolizado por la trascendencia del héroe del mundo de la experiencia, su victoria sobre éste y su liberación final de ese mundo, el tipo de drama asociado con la leyenda del Santo Grial o con el relato de la resurrección de Cristo en la mitología cristiana” (White, 1998:20), algo que en el teatro chileno se podría hallar en el trabajo dramático de Luis Alberto Heiremans, por ejemplo (en obras como *El Abanderado*, *El Tony Chico* o *Versos de ciego*) o en obras del militante anarquista Antonio Acevedo Hernández (como *La canción rota*). Sobre la tragedia, White señala que en ésta:

[...] no hay ocasiones festivas, salvo las falsas e ilusorias; más bien hay intimaciones de estados de división entre hombres más terribles que el que incitó el *agón* trágico al comienzo del drama. Sin embargo, la caída del protagonista y la conmoción del mundo en que habita que ocurren al final de la obra trágica no son vistas como totalmente amenazantes para quienes sobreviven a la prueba agónica. Para los espectadores de la contienda ha habido una ganancia de conciencia. Y se

considera que esa ganancia consiste en la epifanía de la ley que gobierna la existencia humana, provocada por los esfuerzos del protagonista sobre el mundo. [...] Las reconciliaciones que ocurren al final de la tragedia [...] son más de la índole de resignaciones de los hombres a las condiciones en que deben trabajar en el mundo. De estas condiciones, a su vez, se afirma que son inalterables y eternas, con la implicación de que el hombre no puede cambiarlas sino que debe trabajar dentro de ellas (White, 1998:20)

Esto podría manifestarse en dramas de Sergio Vodanovic, por ejemplo (en *Deja que los perros ladren* o en *Nos tomamos la universidad*), o de Armando Moock (en obras como *Natacha* o *Isabel Sandoval, Modas*). Sobre la comedia dice que:

[...] se mantiene la esperanza de un triunfo provisional del hombre sobre su mundo por medio de la perspectiva de ocasionales *reconciliaciones* de las fuerzas en juego en los mundos social y natural. Tales reconciliaciones están simbolizadas en las ocasiones festivas que el escritor cómico tradicionalmente utiliza para terminar sus dramáticos relatos de cambio y transformación (White, 1998:20)

Esto podría manifestarse, por ejemplo en *Entre gallos y medianoche*, de Carlos Cariola o en *La negra Ester*, del Gran Circo Teatro. La sátira, por su parte, se opone al romance y participa de la construcción de un romance satírico. Dice White que:

[...] es, en realidad, un drama de desgarramiento, un drama dominado por el temor de que finalmente el hombre sea el prisionero del mundo del mundo antes que su amo, y por el reconocimiento de que, en última instancia, la conciencia y la voluntad humana son siempre inadecuadas para la tarea de derrotar definitivamente a la fuerza oscura de la muerte, que es el enemigo irreconciliable del hombre (White, 1998:20)

Muy probablemente la obra *El Abanderado*, de Heiermans, quede mejor situada en este lugar que en el del romance. Aquí podría considerarse, además, una obra como *Cristo*, de Manuela Infante. La sátira, agrega White:

[...] representa un tipo distinto de calificación de las esperanzas, las posibilidades y las verdades de la existencia humana reveladas en la novela [romance], la comedia y la tragedia respectivamente. Contempla esas esperanzas, posibilidades y verdades en forma irónica, en la atmósfera generada por la aprehensión de la inadecuación última de la conciencia para vivir feliz en el mundo o comprenderlo plenamente. La sátira presupone por igual la *inadecuación última* de las visiones del mundo representadas dramáticamente en los géneros del romance, la comedia y la tragedia. Como fase en la evolución de un estilo artístico o una tradición literaria, el advenimiento del modo de representación satírico señala la convicción de que el mundo ha envejecido. Como la filosofía misma, la sátira “pinta de gris lo gris” en la conciencia de su *propia* inadecuación como imagen de la realidad. Por lo tanto prepara a la conciencia para el rechazo de toda conceptualización sofisticada del mundo y anticipa el regreso a una aprehensión mítica del mundo y sus procesos (White, 1998:21)

White explica, además, que estos cuatro tipos de trama pueden ser entendidos como género o como modos. Los géneros corresponden a tipos de aprehensión del mundo a partir (es posible agregar) de cómo se despliega el conflicto del que participan las fuerzas, mientras que los modos corresponden a calificaciones de esas aprehensiones del mundo. Por ejemplo, un tramado puede presentarse mediante el género del romance, el que puede calificarse por los modos trágico o cómico. Igualmente, el género de la tragedia puede presentarse en estado puro o mediante una modalidad satírica, de la misma manera que la comedia puede presentarse en su estado original o mediante el modo satírico. Estas múltiples combinaciones responderían a necesidades discursivas y su articulación se generaría a partir de determinaciones históricas. Es decir, habría épocas de la historia de la literatura en las que diversos géneros o diversas combinaciones de géneros y modos se

presentan como más viables en la formulación de intentos representacionales a partir de determinaciones históricas y culturales.

A partir de esto puede esgrimirse como propuesta qué trama se identifica en los dramas estudiados. Puede decirse que tanto *Los Invasores* como *Los que van quedando en el camino* pueden ser pensados como tragedias, mientras que *La Viuda de Apablaza* y *Hechos consumados* corresponderían a tragedias satíricas, y *Norte* a una versión satírica de las esperanzas de redención del hombre (es decir, podría señalársele como un romance satírico).

Frente a la evidencia del uso del concepto tragedia en esta conceptualización, ya sea que este género aparezca en estado puro o de modo satírico, es importante señalar que White ocupa estos conceptos para identificar cómo, en interrelación con los modos de argumentar y de construir discursos ideológicos, la trama participa de una construcción significativa con contenidos históricos. Sin embargo, pese a proponer estas ideas a propósito de cómo ha sido pensado el siglo XIX en Europa, piensa los conceptos romance, tragedia, comedia y sátira independientes de un anclaje histórico que considere su entendimiento en diferentes épocas con distintas características. Dicho de otro modo, para White los contenidos de los discursos son históricos mientras la forma trágica de éstos podría presentarse con iguales características en diversos momentos de la historia. Esto es así porque White ocupa el concepto tragedia para definir solo un aspecto de la articulación estratégica del texto: la trama. Los restantes elementos estratégicos del texto (su forma de argumentar o su posición ideológica) son definidos por White recurriendo a otra clasificación. En cambio, el uso del concepto tragedia a propósito del teatro ateniense de la antigüedad considera, a la vez, la forma de tramar, de argumentar y las implicancias ideológicas que formula. En ese sentido, puede ocurrir que aquello que, según su tramado, es considerado trágico por White, no coincida con la forma de argumentar y la propuesta ideológica característica de lo trágico entendido con un anclaje histórico, en la tragedia griega, por ejemplo (que sería la única que de buenas a primeras podría ostentar la designación con este concepto), o en la tragedia clasicista de Francia en el siglo XVII (que, con un marco cultural diferente al griego de los siglos VI, V y IV a. de C., encuentra su motor trágico en la búsqueda de valores del mundo antiguo recontextualizados a ese

momento de la modernidad) o en la tragedia de Shakespeare o en la naturalista. White, por tanto, considera solo un aspecto de la estrategia de la tragedia en su denominación, mientras que ésta en los momentos señalados en la oración anterior ostenta como característica, muchos más aspectos actuando de forma relacional.

Efectivamente, ciertas propuestas teóricas del concepto tragedia han informado que su uso se restringe al contexto griego clásico. Otras han informado de su uso en otros momentos de la historia con justificada razón (en Shakespeare o Racine, aunque con razones diferentes en cada uno) o sosteniéndose apenas en una semejanza formal con el teatro griego, originada en razones discursivas diferentes (como en la tragedia naturalista en la que el personaje experimenta una caída semejante a la del héroe trágico en Grecia, pero a partir de un marco cultural diferente que produce un teatro totalmente distinto al de Atenas). Por esta razón es relevante pensar el concepto tragedia de forma histórica en función de comprender cuál es la generalización utilitaria que establece White como parte de la construcción significativa que presenta contenidos históricos.

Aristóteles define tragedia como “imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies [de aderezo] en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante relato, y que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones” (Aristóteles, 1998:145). Esta definición es formulada en la antigüedad y permite visualizar aspectos de un tipo de teatro ateniense que lo diferencian, por un lado, de otro tipo de teatro denominado comedia y, por otro lado, de diversos tipos de poesía denominados epopeya y lírica. En ese sentido, no permite visualizar las características particulares de la tragedia griega al ser puesta en contraste con los teatros de otras épocas en la historia de Occidente. Patrice Pavis intenta definir tragedia sosteniéndose en Aristóteles. Por tanto, pareciera no haber un aporte al entendimiento histórico del desarrollo de la tragedia en la Atenas antigua y posiblemente en épocas posteriores. Sin embargo, Pavis hace referencia, además, al concepto tragedia mixta, con el que ofrece la posibilidad de pensar la evolución de la tragedia o, para ser más analíticos, la posibilidad de recontextualización del concepto surgido en Grecia. Dice Pavis que la tragedia mixta corresponde a aquellas obras “que conserva una atmósfera y un estilo trágico, pero que integra algunos elementos cómicos o tragicómicos (variedad de medios

sociales, de niveles de lenguaje, de intensidad del ductus trágico). Ejemplo: Shakespeare, el *Sturm und Drang*, Grabbe, Hugo, Musset, Giraudoux” (Pavís, 1993:517). Hay, por tanto, una tragedia griega, que es la original, y otras tragedias que, mediante la mezcla de elementos, mantienen algún tipo de relación con la tragedia, pero que no corresponderían a ésta. Cuando White ocupa los conceptos tragedia y tragedia satírica (considerando lo trágico como un género) o romance trágico (considerando lo trágico como un modo) no está haciendo el tipo de distinción que es posible ver en la definición de Pavis, pues la tragedia como un tipo genérico de tramar podría constituirse, siguiendo a White, en el siglo XIX.

Según Albin Lesky (quien también ocupa la definición de Aristóteles como punto de partida), la tragedia se caracteriza por una serie de asuntos entre los que destacan el efecto trágico dado por la dignidad de la caída, la posibilidad de que el espectador relacione la acción con su propio mundo, la aceptación del héroe de su sufrimiento, conflictos que no permiten resolución (Lesky, 2001:44-8), etc. Agrega Lesky que la “falta de solución del conflicto trágico ha sido puesta precisamente como centro por algunas teorías modernas y ha sido designada como el primer requisito esencial para el origen de la auténtica tragedia” (Lesky, 2001:48). Esta idea es relevante porque introduce la necesidad de pensar la tragedia griega con características particulares que la diferencia de otras formas teatrales posteriores. En la misma dirección, Gilbert Murray dice:

La tragedia griega, en un sentido estricto, era una forma de arte muy particular, de límites restringidos, a un tiempo local y temporaria. Era, en sentido literal, un «canto a la cabra» [...] cumplidos ante el altar de Dionisios [...]. Difícilmente representada en otras partes fuera de un pequeño distrito de Grecia, habiendo perdurado como forma viva poco más allá del siglo V antes de la era cristiana, y siendo efectuada en un solo tipo de fiesta religiosa, la dionisiaca de Atenas, estaba asociada con convenciones escénicas derivadas de costumbres religiosas locales que, en muchos aspectos, no hubieran consentido un trasplante (Murray, 1943:18-9)

Murray subraya, además, la importancia de Dionisios en las formas de la tragedia. Dice que este dios “es una de las muchas formas del dios-año o dios de la Vegetación [...]. La historia de este dios-año es siempre la misma: nace como niño milagroso, crece en belleza y en fuerza, vence, obtiene en premio a su novia, comete el pecado de *Hybris* o exceso, incurre en una trasgresión a la ley, y luego debe necesariamente caer, sufrir una derrota y morir. Por eso, el ritual de Dionisios ve la vida en sus contornos trágicos” (Murray, 1943:23). La caída del héroe trágico es, por tanto, semejante al ciclo del dios-año. El anclaje cultural de la tragedia es innegable y en su conformación convergen la forma de tramar, de argumentar y de construir un discurso ideológico. Con esto son dos asuntos los que se hacen evidentes. Primero, como no es posible que el vínculo entre la evolución de la acción dramática (con la forma de caída trágica) y el ciclo del dios-año se manifiesten en otro tiempo diferente al griego clásico, no hay forma de que la tragedia exista en otro tiempo, por lo que se desprende que el uso de este concepto en otro tiempo se realiza a partir de una recontextualización de éste. Y segundo, como la tragedia griega adquiere su forma a partir de la relación del tramado, la argumentación y el contenido ideológico, cuando White usa el concepto para hacer referencia exclusivamente a la trama, lo está usando de un modo diferente a como lo usan Lesky, Murray o Pavis para referirse al teatro en la Atenas de Esquilo y Sófocles. A modo de complemento, viene al caso contemplar algunas palabras de Francisco Rodríguez Adrados sobre la tragedia:

La tragedia solo ha surgido en Grecia, y cuando ha resucitado luego en Occidente, de Lope, Shakespeare y Racine a Cocteau, Giraudoux, Eliot, Miller, Camus, Brecht, García Lorca, etc., ha sido siempre bajo el influjo de los griegos

Hay siempre algo, mucho de común en la tragedia de todas las épocas: el tema del dolor y aun de la muerte del individuo humano que se enfrenta a las grandes decisiones cuando está en juego el destino del pueblo y aun el suyo (Rodríguez Adrados, 2006:XI).

Esta idea insiste en la particularidad de la tragedia en Grecia y, aunque advierte de la existencia de tragedias en otras épocas, permite ver que estas otras obras son así llamadas

porque presentan elementos comunes con el teatro griego antiguo. Puede agregarse que esos rasgos comunes no son suficientes para establecer una igualdad entre las obras de Esquilo y Sófocles, y obras de la modernidad europea o chilena (como las que se estudian en esta investigación). Por tanto, aunque siguiendo a White pueda señalarse que, en un sentido específico (solo a nivel de formulación de la trama), algunas obras chilenas del siglo XX podrían ser denominadas tragedias o un derivado de éstas (como la tragedia satírica, por ejemplo), no es posible afirmar que este uso iguale el trabajo de Germán Luco Cruchaga con el de Eurípides o el de Racine (no se iguala tampoco el trabajo de Racine y el de Eurípides u otro autor trágico menos rupturista de la tradición griega que el autor de *Hipólito*).

Pero hay que retomar lo que sigue de la explicación de White sobre el discurso histórico. Siguiendo aún a White, la explicación por la argumentación formal ofrece las posibilidades formista, mecanicista, organicista y contextualista. Dice White que:

[1]a teoría formista de la verdad apunta a la identificación de las características *exclusivas* de objetos que habitan el campo histórico. En consecuencia, el formismo considera que una explicación es completa cuando determinado conjunto de objetos ha sido debidamente identificado, se le ha asignado clase y atributos genéricos y específicos y pegado etiquetas referentes a su particularidad (White, 1998:24-5).

Agrega que “en la concepción formista de la explicación histórica, la unicidad de los diferentes agentes, agencias y actos que forman los «hechos» a explicar es central para la investigación, no la «base» o el «fondo» contra el cual se levantan tales identidades” (White, 1998:25). Sobre la explicación organicista del mundo, White dice que

[...] intenta describir los particulares discernidos en el campo histórico como componentes de procesos sintéticos. En el corazón de la estrategia organicista hay un compromiso metafísico con el paradigma de la relación microcosmo-macrocosmo, y el historiador organicista tenderá a ser gobernado por el deseo de ver las entidades individuales como componentes de procesos que se resumen en

totalidades que son mayores que, o cualitativamente diferentes de, la suma de sus partes (White, 1998:26)

Por su parte, las hipótesis mecanicistas del mundo, dice White:

[...] son también integrativas en su objetivo, pero tienden a ser reductivas antes que sintéticas [...] [pues] se inclina a ver los «actos» de los «agentes» que habitan el campo histórico como manifestaciones de «agencias» extrahistóricas que tienen su origen en el «escenario» donde se desarrolla la «acción» descrita por la narración. [...] gira en torno a la búsqueda de las leyes causales que determinan los desenlaces de procesos descubiertos en el campo histórico.

[...] estudia la historia a fin de adivinar las leyes que gobiernan efectivamente su operación y *escribe* historia a fin de mostrar en una forma narrativa los efectos de esas leyes (White, 1998:27)

Agrega que “para el mecanicista, una explicación se considera completa sólo cuando ha descubierto las leyes que supuestamente gobiernan la historia del mismo modo que se supone que las leyes físicas gobiernan la naturaleza. A continuación aplica esas leyes a los datos con el fin de hacer sus configuraciones comprensibles como funciones de esas leyes” (White, 1998:28). Esto (pese a lo ya señalado acerca de la referencia al siglo XIX europeo en la reflexión de White) puede ser relevante en vínculo con esta investigación, pues aquí se pretende rastrear que los textos literarios estudiados, que serían los responsables de formular las interpretaciones históricas de la realidad social chilena, presentan sus construcciones significativas a partir de la mostración de la relación y pugna de los tipos sociales que participan de la conformación de la estructura social, con el fin de entender qué caracteriza a esta estructura y sus componentes y cómo ésta evoluciona históricamente. Pero aún falta explicar una de las hipótesis argumentales de la historia según White. Sobre la argumentación contextualista, White dice que en esta visión:

[...] los acontecimientos pueden ser explicados colocándolos en el «contexto» de su ocurrencia. Por qué ocurrieron como lo hicieron se explicará por la revelación de las relaciones específicas que tenían con otros sucesos que ocurrían en su espacio histórico circundante. [...] En esta operación el objeto de la explicación es identificar los «hilos» que ligan al individuo o la institución con su espacio «presente» sociocultural (White, 1998:28)

Posiblemente estas ideas puedan vincularse con el ejercicio de interpretación que realizan los dramas chilenos estudiados en esta investigación. Sin embargo, esta explicación contextual no considera la noción de continuidad histórica que sí está presente en los cinco dramas chilenos que se analizarán en los siguientes capítulos. Debe advertirse, eso sí, que, pese a que en esta investigación es importante pensar la interpretación como el resultado de una estrategia, la delimitación de los alcances de los dramas con categorías formuladas para entender el siglo XIX europeo no es del todo satisfactoria. El ejercicio de asimilación, sin embargo, es útil, pues puede permitir identificar aquellos contenidos teóricos que trascienden al propósito de White y se adecúan a esta reflexión. Muy probablemente, hasta cierto punto, la explicación por la trama sea la que tenga más pertinencia y pese a eso presenta limitaciones. Es por esto que en esta investigación se ha optado por la selección de ideas provenientes de múltiples momentos de la historia de Occidente y se han seleccionado en función de su readecuación con el fin de identificar cuáles pueden ser útiles hoy para pensar la producción dramática chilena del siglo XX. Pero como parte del ejercicio (y de eventuales posibilidades de aplicación de estas teorías), se continuará con la última de las tres explicaciones formuladas por Hayden White.

En relación con la explicación por implicación ideológica, White señala que entiende por ideología a “un conjunto de prescripciones para tomar posición en el mundo presente de la praxis social y actuar sobre él (ya sea para cambiar el mundo o para mantenerlo en su estado actual)” (White, 1998:32). Señala, además, que “[l]os conservadores, naturalmente, son los que más desconfían de las transformaciones programáticas del *status quo* social, mientras que liberales, radicales y anarquistas desconfían relativamente menos del cambio en general y en consecuencia son más o menos

optimistas acerca de las perspectivas de transformaciones *rápidas* del orden social” (White, 1998:34). Sobre las cuatro modalidades de explicación por implicancia ideológica, dice:

Según Mannheim, los conservadores tienden a imaginar la evolución histórica como una elaboración progresiva de la estructura institucional que prevalece *actualmente*, estructura que consideran una «utopía» —es decir, la mejor forma de sociedad que se puede esperar o a la que se puede legítimamente aspirar «con realismo» por el momento. En contraste, los liberales imaginan un momento en el *futuro* en que esa estructura habrá sido mejorada, pero proyectan esa condición utópica hacia un futuro *remoto*, de manera que desalientan todo esfuerzo presente por realizarla precipitadamente, por medios «radicales». Los radicales, por otro lado, tienen propensión a ver la condición utópica como *inminente*, que es lo que inspira su preocupación por proveer los medios revolucionarios para realizar esa utopía *ahora*. Finalmente, los anarquistas tienden a idealizar un *pasado remoto* de inocencia natural-humana del cual los hombres han caído al corrupto estado «social» en que ahora se encuentran. A la vez proyectan esa utopía en lo que es efectivamente un plano intemporal viéndola como posibilidad de realización humana en *cualquier momento*, si los hombres tan sólo adquieren el dominio de su propia humanidad esencial, ya sea por un acto de la voluntad o por un acto de la conciencia que destruya la creencia socialmente originada en la legitimidad del establecimiento social presente (White, 1998:35)

Efectivamente, se ha planteado en esta investigación que los dramas chilenos estudiados presentan construcciones significativas que, mediante la formulación de una imagen del mundo, ofrecen conocimiento sobre éste y formulan juicios sobre sus características. Por tanto, como se explicará luego, los signos desplegados con forma de figuras que participan de la construcción de la imagen, son ideológicos. Sin embargo, los conceptos formulados por White sobre la implicancia ideológica en los relatos históricos que imaginan la Europa del siglo XIX no necesariamente cubren las necesidades de análisis de esta investigación. Pero como parte del ejercicio planteado (en conocimiento de que puede estarse llevando a

cabo una descontextualización de las ideas de White, pero también en la búsqueda de herramientas que, en su dinamismo, puedan aplicarse a la producción de discursos mediante textos literarios en Chile), puede plantearse, entonces, que *La Viuda de Apablaza* realizaría una interpretación de la historia mediante la articulación del género de la tragedia satírica, por medio de una explicación mecanicista y a través de la formulación de discursos liberales que buscan explicar los procesos sociales considerando sus causas y efectos. El drama *Los Invasores*, por su parte, lo realizaría mediante la articulación del género de la tragedia, por medio de una explicación mecanicista y a través de la formulación de un discurso radical que propone la vía a la realización de la utopía. La obra *Los que van quedando en el camino*, en cambio, llevaría a cabo esto mediante la articulación del género de la tragedia, por medio de una explicación mecanicista y a través de la formulación de un discurso radical que, al igual que como ocurre en el drama de Wolf, propone la vía a la realización de la utopía, pero que, a diferencia de éste, advierte del temor originado en la posibilidad del fracaso del proyecto. El drama *Hechos consumados*, en tanto, realizaría su interpretación mediante la articulación del género de la tragedia satírica, por medio de una explicación mecanicista y a través de la formulación de un discurso radical que busca, por un lado, identificar el carácter fatal del discurso anarquista y sus propósitos de cambio, y, por otro, denunciar el discurso conservador. La obra *Norte*, por último, lleva a cabo su interpretación mediante la articulación del género de la sátira (o del romance satírico), por medio de una explicación mecanicista y a través de la formulación de un discurso radical que busca cuestionar al discurso conservador, pese a que, movido por la trama de la sátira, admite el triunfo del conservadurismo. En los capítulos de análisis se buscará explicar algunas de estas ideas en función de que sean pertinentes para el desarrollo de los propósitos de esta investigación, centrándose en la articulación de la trama, pero bajo consciencia de que las ideas de White que mayor importancia tienen en esta investigación se relacionan con la construcción de una interpretación histórica.

Señalado lo anterior, la narración que resulta del relato formulado en esta investigación pretende acceder, desde la crítica literaria, al entendimiento de los procedimientos por los cuales la figura presente en los dramas estudiados participa de la interpretación histórica desplegada como representación. Ese entendimiento que busca

alcanzar esta investigación es un ejercicio que consiste en interpretar de forma crítica aquellas otras interpretaciones presentadas por los dramas para, así, formular el mencionado relato crítico. Para concretar lo anterior, esta reflexión se enfocará también en el hecho de que la figura estudiada se constituye, en diferentes momentos, a partir del despliegue de signos que, al poder surgir sólo en el territorio interindividual del que participan múltiples conciencias individuales relacionadas, se presentan como culturales y, por tanto, como ideológicos. Valetín Nikoláievich Volóshinov dice:

[...] cualquier cuerpo físico puede ser percibido como imagen de algo, digamos, como imagen del carácter inerte, rutinario y necesario del mundo natural reflejado en un objeto singular. Una semejante imagen simbólica y artística de una cosa física determinada representa ya un producto ideológico. La cosa física se convierte en signo. Sin dejar de ser parte de la realidad material, esta cosa muerta en cierta forma refleja y refracta la realidad (Volóshinov, 2009:26)

El fragmento anterior contribuye a pensar que las imágenes que realizan los textos son construcciones y por tanto pueden ser productos ideológicos o, como ya se ha señalado antes siguiendo a White, construcciones significativas. En el caso de esta investigación, son los dramas los que, en su condición de textos, constituyen cuerpos que construyen una imagen (a partir de un tramado compuesto por figuras, se podría agregar) de algo, de los acontecimientos de la historia. Y al ser expuestos de esta forma, se presentan como una interrelación de signos ideológicos con la forma de producto o construcción, pues “[d]onde hay un signo, hay ideología” (Volóshinov, 2009:28).

De esta forma, se puede entender, en el contexto del desarrollo de esta investigación, que las figuras desplegadas en los textos literarios estudiados (y la forma por la cual éstas se hacen presente) participan, como parte de la interpretación de las crisis sociales de la historia de Chile, de construcciones discursivas de carácter ideológico. La comprensión que, desde la crítica literaria, se busca realizar en esta investigación pretende, por tanto, identificar el funcionamiento y los contenidos de esa construcción discursiva, y

considerarla, en su dimensión ideológica, como una construcción intencionada de discursos que formulan juicios.

En síntesis, en el caso de esta investigación, la figura de la expulsión de la casa contribuye (en cada drama aquí estudiado) a formular una interpretación de alguna de las crisis sociales de la historia de Chile en el siglo XX<sup>31</sup>. Pero además, la posibilidad de constatar que aquella figura se manifiesta como un motivo recurrente en la historia de la dramaturgia nacional (en el diálogo que se puede identificar entre los cinco dramas estudiados) contribuye a formular una interpretación del siglo XX chileno, a partir de la consideración de esas múltiples crisis sociales como eje del relato. De esta forma, los acontecimientos que componen las crisis sociales se articulan como objetos de percepción y los dramas, en su dimensión representacional, realizan una interpretación de éstas con la forma de objeto de cognición, dándole así el énfasis necesario para conocerlas como crisis sociales.

A su vez, ese resultado (la interpretación de la historia) que pueden producir los dramas estudiados, podría dialogar o discutir con la interpretación que, tal vez, también recurriendo a modalidad de figuración, producen los relatos de la historia de Chile realizados no por autores literarios sino por historiadores. Cobra importancia para esta investigación considerar como parte del sustento teórico de la reflexión no sólo a las teorías literarias en su sentido amplio (White, Auerbach, Platón, Aristóteles, Dante, Williams, etc.), sino también a los relatos de la historia de Chile (Correa, Figueroa, Jocelyn-Holt, Rolle y Vicuña; Aylwin, Bascuñan, Correa, Gazmuri, Serrano y Tagle; Gazmuri; Subercaseaux; etc.) y a los relatos de la historia del teatro y la dramaturgia chilenos (Hurtado, Piña, Pradenas, Fernández, Rojo, Durán, Castedo-Ellerman, Zegers, Villegas, etc.).

---

<sup>31</sup> Ya se ha adelantado que se puede formular una delimitación del siglo XX chileno sostenida en el desarrollo de la lógica capitalista, asunto que será explicado más adelante en este capítulo, y que ese período puede ser dividido en cinco fases que comprender la instauración de la racionalidad capitalista, la consolidación de ésta, un intento por desarticularla a partir de la circulación de ideas revolucionarias, nueva instauración de la racionalidad capitalista y nueva consolidación a la par de la anulación definitiva de la fuerza opuesta. Las características y el tiempo de duración de estas cinco fases forman parte de una explicación que también se realizará más adelante en este mismo capítulo.

## CRISIS SOCIAL

Tras entender cómo los textos literarios tienen la facultad de realizar una interpretación de la historia de la cultura de una sociedad determinada, corresponde explicar cuál es, en este caso, la historia cultural que los dramas estudiados estarían interpretando a través de la construcción de una imagen de la realidad social. Como ya se ha adelantado, el período que sería interpretado por los cinco dramas aquí estudiados es el siglo XX en Chile.

Un asunto fundamental en la discusión aquí desarrollada es la consideración del siglo XX en Chile como un período delimitado por variables socio-culturales y no definido por las fechas regulares de lo que se considera un siglo. De esta forma, en los próximos párrafos se buscará explicar que en esta investigación el siglo XX en Chile no sería un período abordado como el intervalo que va entre los años 1901 y 2000, sino un período que se extiende entre los años 1920 y 2010. De momento, al introducir la discusión, viene al caso señalar que la razón para delimitar este período se sostiene en que corresponde a un tiempo en que Chile, pese a participar desde antes en las relaciones establecidas por el mercado mundial (movido por su origen colonial), ingresa definitivamente a este mercado en el llamado siglo XX y se mantiene en él a través de relaciones de dependencia económica. Como parte de este proceso, en este período se lleva a cabo el desarrollo de una lógica capitalista como forma de organización de la sociedad chilena, caracterizada por el desarrollo de una economía de exportación de materias primas (que propicia que la economía local mantenga relaciones de dependencia con las economías ubicadas simbólicamente al centro de Occidente) y por una incipiente industrialización que no es capaz de competir con la industria de las sociedades de las que se depende económicamente<sup>32</sup>. Esta lógica capitalista, por tanto, se llevaría a cabo a partir de la

---

<sup>32</sup> Fredric Jameson advierte que el despliegue del postmodernismo instaure una lógica cultural del capitalismo tardío. En relación con esta consideración del presente, puede establecerse que el capitalismo en sus diversas fases de desarrollo ha propiciado la instauración de una lógica cultural. Es en relación con esto que en esta investigación se habla de lógica capitalista a propósito de la historia de Chile, que se manifestaría primero en las fases de desarrollo del liberalismo (en las que aquí han sido consideradas las tres primeras fases del siglo XX chileno) y luego en las fases del neoliberalismo (en las que aquí han sido consideradas la cuarta y quinta fase del siglo XX chileno). A propósito de la evolución del capitalismo hacia fines del siglo XX, Jameson

influencia de las pugnas por la imposición de sistemas económicos y políticos propias de lo que en Occidente ha caracterizado a este siglo. También puede adelantarse que entre las características centrales de este siglo en Occidente que han influido en el desarrollo de la historia de Latinoamérica puede considerarse aquel proceso que ha sido definido como Guerra Fría, por lo que uno de los propósitos en las páginas siguientes será explicar cuál es el uso que se le da a este concepto. Naturalmente, como ya se ha adelantado, la instauración de la lógica capitalista comienza a buscarse desde antes de comenzado el siglo XX, pero en el siglo XIX ésta se manifiesta como forma emergente y de manera incompleta, en medio de un sistema de producción agrícola principalmente de autoabastecimiento y aún alejado de la gran pugna entre sistemas económicos y sociales que, a la larga, caracterizará al siglo XX en Occidente y que se manifestará produciendo efectos en gran parte del mundo. Un propósito de la etapa de esta reflexión desarrollada en las siguientes páginas será explicar cuál es aquella lógica que se despliega en el siglo XX en Chile a propósito de la integración de la economía nacional al sistema capitalista mundial, y, para entender su emergencia, su

---

busca explica la distancia que tiene éste con el capitalismo clásico, y dice sobre este último que se había caracterizado por “la primacía de la producción industrial y la omnipresencia de la lucha de clases” (Jameson, 1991:17). Es en relación con esta importancia de la producción industrial para el despliegue de un sistema económico que se expande por el mundo, que Latinoamérica se integra al sistema económico mundial ofreciendo la materia prima que es procesada industrialmente y luego vendida. La lógica cultural generada en los enclaves industriales del mundo capitalista se extiende a las zonas productoras de materia prima como una lógica que, además, considera las relaciones de dependencia en su concreción como realidad material. Es decir, la lógica capitalista presentaría rasgos en común en las comunidades industrializadas y las productoras de materias primas, pero en estas últimas, además, incorporaría características dadas por esa dependencia económica y, por tanto, cultural. Dadas las características de la integración de Latinoamérica al sistema capitalista mundial se produce en sus diversas sociedades una lógica cultural capitalista en la que se manifiestan la naturalización de las relaciones jerárquicas y de las relaciones de dependencia cultural en los procesos de transformación de la realidad social a partir de los movimientos de la Historia. Jameson destaca la consideración de Ernest Mandel de que el capitalismo ha atravesado por tres momentos fundamentales. Estos sería “el capitalismo de mercado, el estadio monopolista o del imperio, y nuestro propio momento, al que erróneamente se denomina postindustrial, pero para el cual un nombre mejor podría ser el de capitalismo multinacional” (Jameson, 1991:60), caracterizado por la anulación paulatina de los enclaves de organización precapitalista. Precisamente en relación con esa anulación paulatina, la historia de Latinoamérica se ha desarrollado a partir de relaciones de dependencia económica y por política (o dicho de otro modo, dependencia cultural). En vínculo con la forma en que estas modalidades de producción producen características en la sociedad (en la estructura de poder de una sociedad, en la relación de sus componentes al interior de esta estructura y en las relaciones de poder establecidas con otras sociedades) es que se puede hablar en esta investigación de la instauración de una lógica capitalista y de una evolución de ésta. Raymond Williams advierte que para Marx el concepto capitalismo hace referencia a una “forma particular de propiedad centralizada de los medios de producción, que trae aparejado el sistema del trabajo asalariado” (Williams, 2003:50). Agrega luego que el capitalismo es un producto de la sociedad burguesa que se encuentra en desarrollo y que la llamada (por Marx) era capitalista “data del siglo XVI y solo alcanza la etapa del capitalismo industrial entre fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX” (Williams, 2003:50).

instauración y consolidación, cuál es la racionalidad que caracteriza al período anterior (el siglo XIX). Se verá luego que es sólo a partir de 1920, con la elección de Arturo Alessandri Palma como presidente de Chile, que la lógica capitalista puede articularse como la forma dominante y la influencia de la gran pugna occidental se hace manifiesta.

El período que sigue a ese momento sería definido como el siglo XX chileno y se extendería entre 1920 y 2010. Su característica principal sería el tránsito por las diferentes etapas de desarrollo del capitalismo desde su instauración y consolidación en su forma liberal hasta su robustecimiento en su forma neoliberal, pero siempre mediado por el intento de reformulación de su carácter dominante desplegado por una fuerza opuesta. La etapa neoliberal conduciría al fin temporal de la resistencia que ejerce la fuerza que se le opone, lo que se concretaría con la llegada a la presidencia en 2010 de Sebastián Piñera. Este, por tanto, sería un nuevo período o un nuevo siglo en que la lógica capitalista sigue desplegándose pero ya sin llevar a cabo la pugna con la fuerza a la que se enfrentó en el siglo anterior pues ésta parece haber desaparecido, al menos temporalmente, con el estatuto de fuerza de la historia. Esto no quiere decir que el siglo XXI se manifieste como el período caracterizado por el fin de las pugnas. Lo que se está intentando advertir en la delimitación entre los siglos XX y XXI en Chile es que, del primero de estos siglos ha emergido una fuerza triunfadora y otra ha sido derrotada, por lo que la fuerza triunfadora del siglo XX se enfrentará en el siglo XXI a un oponente nuevo o a una reorganización de la fuerza derrotada. Si lo que ocurre es lo segundo, de todos modos esto está mediado por la derrota de una fuerza histórica del siglo XX. Este límite es tan significativo como el límite que, como ya se ha explicado, caracterizó la distinción entre siglo XIX y XX. Pero es diferente en algún sentido. Mientras el tránsito del siglo XIX al XX se caracteriza por la emergencia y consolidación de una nueva clase dominante, el tránsito del siglo XX al XXI se caracteriza por la conservación en el poder (económico y político) de la clase dominante del siglo anterior, pero tras haber derrotado a la fuerza que buscaba reorganizar la estructura de poder existente. En consecuencia, la delimitación propuesta de siglo XX es la razón de por qué los dramas estudiados fechan su autoría entre 1928 y 2008.

Introducidas estas ideas, en próximas secciones de esta investigación se intentará explicar cuáles son los aspectos que delimitan el llamado siglo XX chileno de acuerdo al

criterio del tránsito de la instauración a la consolidación de la etapa del capitalismo que caracteriza a este siglo. Pero antes de esa explicación será necesario detenerse a entender qué caracteriza al período anterior y de qué forma el siglo XX constituye una continuidad de esta fase de la historia de Chile. Sólo luego de esto corresponde entender cómo se articula el siglo XX como un período uniforme que, además, presenta subdivisiones. De acuerdo al criterio de periodización aquí señalado, el siglo XX chileno se subdivide en cinco fases<sup>33</sup>, las que serán denominadas en estas páginas como crisis o transformaciones sociales, y cada uno de los dramas que forman parte de esta reflexión correspondería a construcciones significativas de cada una de estas subdivisiones del período estudiado. Pero para continuar con el entendimiento del que aquí se llama siglo XX chileno, primero será necesario explicar a qué se llama crisis social y cómo su ocurrencia en el caso del siglo XX chileno se concreta a partir de la instauración de la lógica capitalista en contexto de Guerra Fría. Tal explicación se desarrollará a continuación.

*Crisis social y fases de desarrollo de las fuerzas productivas materiales.*

A continuación se busca definir qué se entenderá por crisis social en la etapa de análisis de esta investigación, considerando que los dramas estudiados realizan una representación de las crisis del siglo XX en Chile con la forma de una interpretación de la historia. La idea de crisis o transformación social puede ser entendida a partir de formas de pensamiento que ofrecen una reflexión sobre cómo se lleva a cabo la evolución histórica de las sociedades.

Un interesante punto de partida de esta discusión lo ofrece Marx. El filósofo alemán señala:

---

<sup>33</sup> Se ha señalado que lo que caracteriza al siglo XX chileno es el ingreso definitivo de la economía nacional al sistema capitalista mundial, por lo que las cinco crisis sociales del siglo corresponden a fases de desarrollo de esta etapa. Estas son la emergencia de la lógica capitalista (entre 1920 y 1932), consolidación de esta forma de producir la vida material (entre 1932 y 1967), emergencia de la necesidad de modificar la dirección que la racionalidad implantada en este siglo ha desplegado (entre 1967 y 1973), restauración forzada de la lógica capitalista en su versión neoliberal (entre 1973 y 1990) y consolidación de este nuevo proceso de la mano de la anulación definitiva de la fuerza opuesta (entre 1990 y 2010).

En la producción social de su vida los hombres establecen determinadas relaciones necesarias e independientes de su voluntad, relaciones de producción que corresponden a una fase determinada de desarrollo de sus fuerzas productivas materiales. El conjunto de estas relaciones de producción forma la estructura económica de la sociedad, la base real sobre la que se levanta la superestructura jurídica y política y a la que corresponden determinadas formas de conciencia social (Marx citado por Eagleton, 2013:39)

Por tanto, si la fase de desarrollo de las fuerzas productivas materiales cambia es porque han cambiado las relaciones de producción, es decir, aquella base real económica sobre la que se sostiene la estructura jurídica y política de la sociedad. Terry Eagleton sintetiza esto diciendo que “las relaciones sociales entre los hombres están sujetas a la forma en que estos producen su vida material” (Eagleton, 2013:39).

En otro lugar, Marx y Engels dicen:

La historia de toda sociedad, hasta el presente, es la historia de la lucha de clases.

Hombres libres y esclavos, patricios y plebeyos, maestros y oficiales, en una palabra, opresores y oprimidos, han estado enfrentándose unos a otros en constante antagonismo, manteniendo una pugna ininterrumpida, ora disimulada, ora abierta, pugna que siempre ha terminado en una transformación revolucionaria de la sociedad entera o en la ruina mutua de las clases combatientes (Marx y Engels, 2012:33)

Es decir, complementando este fragmento con el anterior, se puede decir que la forma de producción de la vida material determina las relaciones sociales entre los hombres, y estas relaciones siempre se llevan a cabo a partir de enfrentamientos entre los grupos que componen la sociedad que produce materialmente de determinada forma. Ese enfrentamiento es el que propicia que las formas de producción de la vida material sean modificadas y la sociedad se desplace a una nueva fase de desarrollo de sus fuerzas

productivas materiales, lo que implica un nuevo reordenamiento de los hombres, organizados en nuevos grupos o clases sociales, relacionados ahora en medio de nuevas formas de producción de la vida material.

Este tránsito de una fase a otra, dado por el enfrentamiento entre los grupos sociales que producen las condiciones materiales, correspondería a una crisis o transformación social. Marx y Engels lo ejemplifican así:

[...] la moderna sociedad burguesa, surgida del ocaso de la sociedad feudal, no ha suprimido los viejos antagonismos de clase. Tan solo estableció, en lugar de las antiguas, nuevas clases, nuevas condiciones de opresión y nuevas formas de lucha.

No obstante, nuestra época –la época de la burguesía– se distingue por haber simplificado los antagonismos de clase. Cada vez más, la sociedad toda se divide en dos grandes campos enemigos, en dos clases directamente opuestas: la burguesía y el proletariado.

De los siervos medievales surgieron los vecinos de las primeras ciudades; de ese villanaje nacieron los primeros elementos de la burguesía (Marx y Engels, 2012:34)

Agregan más adelante, sintetizando la dirección que han tomado la realización de las crisis sociales de la historia en la modernidad occidental:

La burguesía –una vez establecidos la gran industria y el mercado mundial– alcanzaba para sí finalmente el poder político exclusivo en el Estado representativo moderno. El Estado moderno no es más que una junta de administración de los negocios comunes de toda la clase burguesa (Marx y Engels, 2012:36)

La sociedad moderna transitó por determinadas crisis que propiciaron que cierto grupo social surgido en las postrimerías del Medioevo se convirtiera en la clase dominante bajo las relaciones propiciadas por la consolidación de cierta fase de desarrollo de las fuerzas productivas materiales. Pero los efectos tendrían un alcance mayor. En el fragmento

en que Marx explica la relación entre base y superestructura jurídica y política, agrega que “[e]l modo de producción de la vida material condiciona el proceso de la vida social, política y espiritual en general. No es la conciencia del hombre la que determina su sino, por el contrario, el ser social es el que determina su conciencia” (Marx citado por Eagleton, 2013: 39).

Si la vida social está determinada por las relaciones de producción, éstas entonces determinan la conciencia social. El hombre produce bajo los parámetros de lo determinado por cierta fase de desarrollo de las fuerzas productivas materiales o, de acuerdo a lo que aquí se desea definir, bajo los parámetros de la crisis o transformación social de la que es participe en su ubicación en la historia; pero también da forma a su conciencia social bajo los parámetros de la fase histórica de evolución de las crisis sociales en la que esté inserto.

Comienza a establecerse, aquí, una posibilidad de igualar lo que se entiende por fase de desarrollo de las fuerzas productivas materiales con lo que se entiende por crisis o transformación de la historia. En este momento, por tanto, podría comenzar a formularse una definición de lo que se entiende por crisis social y qué es, en consecuencia, lo que los textos dramáticos aquí estudiados representan e interpretan mediante la formulación de una imagen a través de un posible sentido simbólico.

Las crisis o transformaciones de la historia corresponderían a las distintas fases de progreso por las que avanzan las sociedades, guiadas por las permanentes pugnas de los diferentes grupos que las componen. Como consecuencia de su realización, los diferentes grupos alteran su conciencia social y se reorganizan de acuerdo a la nueva fase o crisis para actuar de modo de participar de la producción de la siguiente transformación, la siguiente fase de desarrollo del progreso humano. Las crisis, por tanto, son la demostración del carácter dinámico de la historia que contradice la idea de que la naturaleza del ser humano es inalterable, pues éste, en su participación de la construcción de sociedades, estaría en permanente transformación en la totalidad de los aspectos de su vida. El ser humano, por tanto, al transitar por las crisis de la historia está permanentemente cambiando. Pero el ser humano no habita un mundo que lo moviliza a su antojo de acuerdo a los vaivenes de la historia, como si ésta tuviera una voluntad metafísica. La consideración del permanente tránsito de una crisis social a otra como característica fundamental de la historia de las

sociedades ubica al ser humano en el protagonismo de la realización de los movimientos que constituyen las fuerzas que se oponen y producen las transformaciones. Desde esta perspectiva, esta visión de la historia no sería metafísica o espiritualista, sino humanista. De aquí que en esta reflexión Marx ocupe un lugar central y, pese a que este pensador recibió la influencia de Hegel en lo que respecta a la dialéctica, este segundo pensador no ha sido considerado para esta argumentación. Como consecuencia de estos procesos en que se da forma a las fases de desarrollo de las condiciones materiales de producción, la producción artística, como parte de las manifestaciones de las costumbres y los estilos de vida de una sociedad, también forma parte de la superestructura y, por tanto, estaría determinada por la base económica. Así, los dramas estudiados, como representaciones de las cinco crisis del siglo XX en Chile, son productos de la conciencia social en cada una de estas etapas, a partir de lo cual pueden formular juicios con forma de interpretación de la historia sobre las características específicas del desarrollo chileno de las fases de la producción material guiadas por la instauración de la racionalidad capitalista. Debe señalarse que esa conciencia social no es homogénea, pues precisamente sus múltiples posibilidades permiten el desarrollo de las discusiones en que, mediante una pugna, se enfrentan las fuerzas de la historia para movilizarla. Es en relación con esto que los textos literarios estudiados en esta investigación formulan juicios que participan de una discusión sobre los efectos del movimiento de la historia en Chile en el siglo XX.

Pero para que el pensamiento humano haya alcanzado la noción de que el ser humano habita y participa en la historia, la sociedad occidental tuvo que experimentar ciertas crisis o tránsito entre fases de la historia. El crítico literario húngaro Georg Lukács, de quien ya se habló antes en estas páginas, lo explica. El interés de la argumentación de Lukács está en explicar qué caracteriza a la novela histórica en su potencial representacional. A propósito de la llamada novela histórica anterior a Walter Scott, dice que ésta carece de lo específicamente histórico: “el derivar de la singularidad histórica de su época la excepcionalidad en la actuación de cada personaje” (Lukács, 1966:15). Para el teórico húngaro este tipo de novela, por tanto, no sería histórica pues con esa carencia, se centraría en “la curiosidad y excentricidad del ambiente descrito” (Lukács, 1966:15), lo que sería histórico sólo de un modo superficial. De la reflexión de Lukács se desprende que en

cada época habría una singularidad que la caracteriza. Pero advierte, además, no sólo interesa la singularidad, sino también sus raíces y su evolución. La novela anterior a Walter Scott carecería también de esa noción de evolución. Dice Lukács:

[...] tampoco la gran novela social realista del siglo XVIII que, al plasmar las costumbres y la psicología de su época, revolucionó la historia universal de la literatura al aproximarse al realismo, planteó como problema la determinación temporal concreta de los personajes creados. El presente se plasma con extraordinaria plasticidad y autenticidad, pero se le acepta ingenuamente como algo dado: el escritor aún no se pregunta por sus raíces y las causas de su evolución (Lukács, 1996:15-6)

De esta idea se desprende, más allá de la presencia de estos elementos en la novela, que la instauración de una noción histórica no depende exclusivamente de la comprensión de un tiempo, sino de la comprensión de cómo se articula ese momento dentro de un proceso que involucra transitar de una etapa a otra.

Lukács señala cuáles son las condiciones histórico-sociales que explican el surgimiento de la novela histórica, la que, naturalmente, se enmarca en el surgimiento de la noción histórica. Advierte de la importancia de la Revolución Francesa en este proceso. Dice que ésta se lleva a cabo para transformar la sociedad, pero esta transformación, que encuentra sus fundamentos ideológicos en el período llamado Ilustración, implica una comprensión del pasado a partir de sus grandezas y decadencias. De esta forma, aunque antes de la Revolución Francesa el progreso de la historia ya se sostiene en la oposición de las fuerzas sociales con forma de lucha de clases, a partir de este momento la gran masa logra tomar conciencia de que participa de la historia. Lukács agrega:

Fue la Revolución francesa, la lucha revolucionaria, el auge y la caída de Napoleón lo que convirtió a la historia en una experiencia de masas, y lo hizo en proporción europea [...] [pues] la rápida sucesión de estas transformaciones [...] borra la impresión general de que se trata de «fenómenos naturales», hace visible el carácter

histórico de las revoluciones con mucha mayor claridad de lo que suele suceder al tratarse de un caso aislado (Lukács, 1996:19-20).

La población civil no suele enterarse de las guerras, dice Lukács, pero advierte que “[e]sta situación cambia de golpe con la Revolución francesa. En su lucha de defensa contra la coalición de las monarquías absolutas, la República Francesa se vio forzada a crear ejércitos de masas” (Lukács, 1996:20). Así, cuando el ejército ya no es un pequeño contingente profesional, sino una gran masa, la guerra debe ser explicada a la nación a través de la propaganda. Pero, agrega Lukács, “la propaganda no puede de ningún modo limitarse a una guerra única y aislada. Tiene que develar el contenido social y las condiciones y circunstancias históricas de la lucha; tiene que establecer un nexo entre la guerra y toda la vida, entre la guerra y las posibilidades de desenvolvimiento de la nación” (Lukács, 1996:21). A partir de este momento aquellos tipos de fenómenos, las guerras por ejemplo, que habían sido presenciadas sólo por sus participantes, o las transformaciones sociales, comprendidas sólo por los intelectuales, ahora (explica el teórico húngaro), se presentaban como experiencias vividas por grandes masas a lo largo de toda Europa.

Esto explicaría cómo surge en Francia la noción de la historia y el rol de la sociedad en su transformación. Pero en el resto de Europa el fundamento está en el nacionalismo que también se relaciona con la etapa por la que está transitando Francia. Lukács explica que las guerras napoleónicas provocan sentimientos nacionalistas en cada lugar al que llegan las conquistas de Napoleón. Este efecto producido en Europa puede ser considerado, además, para la realidad histórica en Latinoamérica. Esto se explicará más adelante en este mismo capítulo a propósito de la definición del concepto identidad y de la explicación de cómo se conformaron los discursos identitarios en las comunidades nacionales latinoamericanas.

La Revolución francesa constituye una de las singularidades de la etapa desarrollada a fines del siglo XVIII en Francia y, a su vez, como manifestación de la oposición de las fuerzas sociales, moviliza la historia hacia la etapa siguiente. Las Guerras napoleónicas constituyen una de las singularidades de la etapa siguiente y, de modo semejante, movilizan la historia. Además, producen las condiciones sociales para que se instaure en las conciencias sociales de las comunidades nacionales europeas la idea de que el progreso se

explica por las oposiciones internas de las fuerzas sociales en la historia. Las etapas que participan de la instauración de esta noción histórica son unas más de las fases de desarrollo de las fuerzas de producción material o lo que aquí se va a entender como crisis de la historia. A partir del surgimiento de esta noción, Lukács señala que se generan las condiciones para la emergencia de una literatura con intenciones de realizar representaciones históricas. Esto explicaría la aparición de Balzac y Stendhal en la historia de la literatura universal como exponente de lo que el teórico húngaro llama novela histórica, pero ambos autores son, además, exponentes de la influencia del inglés Walter Scott. Inglaterra, por su parte, experimentó su propia historia revolucionaria, a la vez que el ascenso de la burguesía, que en gran parte de la Europa continental comienza a fines del siglo XVIII, se inicia en la isla ya en el siglo XVII. Dice Lukács, sintetizando el proceso desde el Medioevo hasta el surgimiento de la burguesía ya en la Modernidad:

[...] de la lucha entre sajones y normandos se formó el pueblo inglés, que no es normando ni sajón; a la sangrienta guerra entre la Rosa blanca y la Rosa roja siguió el «glorioso» régimen de la dinastía Tudor, especialmente el gobierno de la reina Isabel; y las luchas de clase que hallaron la expresión en la Revolución de Cronwell terminaron tras largas vacilaciones y numerosas guerras civiles en la «gloriosa revolución» de la actual Inglaterra (Lukács, 1966:31-2).

Tras este proceso aparece la obra de Walter Scott caracterizada, siguiendo a Lukács, por la plasmación histórica. Pero hay que recordar cómo es esa plasmación y qué la hace histórica. Esta característica de la narrativa de Scott puede ser útil para entender lo que aquí se ha pretendido llamar crisis social y que sería representada por los dramas estudiados.

Dice el húngaro que “[e]stos acontecimientos, esta revolución del ser y de la conciencia del hombre en Europa constituyen la base económica e ideológica para la creación de la novela histórica de Walter Scott” (Lukács, 1966:29). Y agrega qué es lo que compone el carácter histórico de la producción narrativa del inglés. Dice que Scott:

[...] rara vez llega a hablar de su propia época. No plantea en sus novelas los problemas sociales de su presente inglés ni analiza la creciente agudización de la lucha de clases entre burguesía y proletariado. En la medida en que es capaz de responderse a sí mismo estas cuestiones, lo hace a través de rodeos, plasmando literariamente las principales etapas de la historia de Inglaterra en su totalidad (Lukács, 1966:32)

La idea de etapas de la historia siendo plasmadas por la obra de Scott es coherente con lo que aquí se intenta señalar que está presente en los dramas estudiados. Lukács lo clarifica aún más. Dice que el trabajo de Scott “[b]usca el «camino medio» entre los extremos y se afana por mostrar poéticamente la realidad histórica de este camino, basándose para ello en la elaboración literaria de las grandes crisis de la historia inglesa” (Lukács, 1966:32).

Se puede confirmar, entonces, lo ya dicho acerca de que se va a entender crisis sociales como una etapas equivalente a lo que se ha llamado fase de desarrollo de las fuerzas productivas materiales, y que el tránsito de una a otra se da por la oposición de las fuerzas sociales que, al enfrentarse, dan forma a revoluciones que producen las transformaciones. Las crisis sociales no corresponderían, por tanto, al tránsito de una fase a otra, a la zona límite entre una fase y otra. Cada crisis social correspondería a una fase determinada, pues las fases son, en sí, una transformación, una crisis. Se puede confirmar, además, que el carácter histórico en los textos literarios está dado por la plasmación de las singularidades de esas fases o crisis, pero no presentadas como un tiempo específico aislado de otros tiempos, sino como tiempos que manifiestan sus singularidades a través de explicaciones dadas por etapas que los preceden y los causan. La plasmación histórica en la literatura, por tanto, se desarrolla a partir de la conciencia de que las etapas forman parte de una continuidad permanente.

Con Georg Lukács como soporte de esta explicación pareciera que la posibilidad de que los textos literarios realicen representaciones históricas estaría dada por la plasmación del pasado como parte de una continuidad. Sin embargo, la plasmación del presente, igualmente como parte de una continuidad, también participa de una representación con potencial histórico.

*Crisis social en el margen de Occidente.*

Pero para esta investigación también es importante decir que mientras en Europa las crisis sociales desde fines del siglo XVIII forman parte de la revolución burguesa, en América Latina, en cambio, la influencia de esos acontecimientos ha producido crisis o transformaciones sociales que primero han propiciado la realización de los proyectos independentistas. La instauración de la crisis de emergencia de la burguesía en Latinoamérica se va a demorar más tiempo, hasta que las economías continentales se integren al mercado capitalista mundial. Esto va a ocurrir en las primeras décadas del siglo XX, o, de acuerdo a la necesidad de esta investigación de recurrir a una periodización basada en las transformaciones sociales, su ocurrencia va a inaugurar el siglo XX a través de la instauración de una nueva etapa del capitalismo y de la pugna de modelos sociales y económicos denominada más adelante como Guerra Fría a partir de la pugna de fuerzas que caracteriza a este período de la historia. Con esto no se busca decir que la Historia de Latinoamérica se articula como una imitación de la Historia de Europa o como un devenir histórico que presenta retraso en relación con la realidad europea. Cualquiera de esas dos afirmaciones correría el riesgo de pretender medir la realidad histórico-social de Latinoamérica con una regla con conciencia europeizante, es decir, medir el desarrollo de una cultura con la regla de otra cultura. Las peculiaridades de Latinoamérica se habrían desplegado, más bien, a partir de la lógica de dependencia que caracteriza las relaciones de poder de la condición continental de margen en su vínculo con la condición central de la Europa que ejerció el colonialismo por tres siglos y que, superada la supremacía política, sigue ejerciendo influencia en términos económicos, políticos y culturales. De esta forma, la relación entre las historias europea y latinoamericana, que inicialmente (y de forma errónea) parecen susceptibles de ser comparadas, ofreciendo un veredicto que otorga una ventaja a Europa en un supuesto recorrido común, debería comprenderse, más bien, a partir

del despliegue de relaciones de poder ligadas al desarrollo del colonialismo y de aquel contexto descrito por las ideas poscoloniales<sup>34</sup> en la Modernidad Occidental.

El concepto crisis social es útil para referirse a los procesos de la Modernidad Occidental, tanto en el centro de Occidente como en los denominados márgenes, como Latinoamérica por ejemplo. Pero también debe considerarse que en distintos sectores de Occidente y de los territorios occidentalizados el progreso de la historia, manifestado en la transición de una crisis a otra, se ha llevado a cabo a partir de particularidades locales dentro de las posibilidades propiciadas por la mundialización de la Modernidad Occidental iniciada por los ya mencionados procesos coloniales y seguida por los postcoloniales. En ese sentido, las particularidades locales de los márgenes pueden darse a partir de la determinación que produce sobre estos las transformaciones experimentadas por el propio centro.

El caso de Chile (y de Latinoamérica en general) es ese. La realidad histórica de Chile está cruzada por la experiencia colonial y, posteriormente, por la dependencia económica y cultural; y en esta dependencia, el siglo XX chileno se despliega influenciado por las pugnas de la llamada Guerra Fría. Esto último resulta interesante para esta investigación. Tras el término de la administración colonial que da forma al nacimiento de una república independiente en términos políticos, la injerencia de la sombra europea, primero, y estadounidense, después, se manifiesta en términos económicos. Pero, de la mano de las transformaciones que durante dos siglos experimenta ese mundo occidental, cuyo centro está en Europa en el siglo XIX y luego en Estados Unidos, avanzado el siglo XX, y que propician en él la conformación de fases de transformación que dan pie a la identificación de períodos que estructuralmente presentan unidad, el Chile producido por las relaciones de dependencia, sin embargo, articula su historia a partir de sus propios

---

<sup>34</sup> El término general se entiende como poscolonialidad a un “recordatorio de las persistentes relaciones «neocoloniales» dentro del «nuevo» orden mundial y la división multinacional del trabajo. Tal perspectiva hace posible la autenticación de historias de explotación y la evolución de estrategias de resistencia. Más allá de esto, empero, la crítica poscolonial da testimonio de los países y las comunidades (del norte y del sur, urbanas y rurales) constituidas [...] «de otro modo que con la modernidad». Esas culturas de una contramodernidad poscolonial pueden ser contingentes a la modernidad, discontinuas o enfrentadas a ella, resistentes a sus tecnologías opresivas y asimilacionistas; pero también despliegan la hibridez cultural de sus condiciones fronterizas para «traducir», y en consecuencia reinscribir, el imaginario social de la metrópolis y la modernidad” (Bhabha, 1994:23)

períodos comprendidos como unidades temporales que, igualmente, se componen de fases o cambios en la historia.

Es así cómo los períodos que componen el siglo XIX y el XX en Chile se articulan a partir de unidades específicas que presentan, a través de las diversas fases que los componen, transformaciones históricas concretas. Es a partir del avance de una fase a otra dentro del mismo siglo que se transita, también, de un período a otro, del siglo XIX al XX, por ejemplo. Naturalmente estos períodos mayores no necesariamente coinciden con los siglos, pero en el caso de Chile, hasta ahora, transcurridos sólo dos siglos de vida independiente, se puede identificar el despliegue de lógicas culturales diferentes en períodos agrupados por transformaciones que, sin embargo, permitieron que se avanzara desde una a otra, pudiendo, por tanto, los historiadores estudiar la continuidad y coherencia de estos procesos en la formulación de sus relatos, en la elaboración de sus construcciones significativas que participan de la interpretación histórica.

*Capitalismo y Guerra Fría como motor de las crisis sociales chilenas.*

Como ya se ha sugerido, la distinción que en esta investigación se establece entre siglo XIX y XX se sostiene en la revisión de bibliografía histórica. Parece ser válido tanto para gran parte de Latinoamérica en general como para Chile en particular establecer una distinción entre ambos siglos. La fecha divisoria, sin embargo, dependerá de cada país y en algunos casos las particularidades frente al proceso continental se agudizarán, como ocurre con Cuba que consigue su independencia de España en 1898, mientras en la siguiente década muchos países latinoamericanos, como Colombia, México, Venezuela, Paraguay, Argentina y Chile ya se aproximan a la conmemoración del primer centenario de vida independiente. Sin embargo, hay una tendencia a identificar transformaciones relevantes en las historias locales una o dos décadas después del año 1900 que pueden considerarse como inflexiones que propician el tránsito de un siglo a otro. José del Pozo ofrece una periodización que señala que la época oligárquica en Latinoamérica manifiesta su esplendor hasta 1889 y, sin embargo, entre 1890 y 1929 el auge exportador como motor del tránsito al

nuevo siglo, al buscar que Latinoamérica se integre definitivamente al sistema capitalista mundial, presenta aún un escaso desarrollo. Dice del Pozo:

A fines del siglo XIX, en América Latina se asistía al triunfo progresivo del liberalismo, lo que en principio favorecía una mayor apertura a las ideas, una participación más amplia de la ciudadanía y una sociedad más abierta. Sin embargo, todo ello se había realizado dentro de un marco donde el poder y la gestión estaban siempre en manos de una pequeña minoría, lo que equivalía a un sistema oligárquico (Del Pozo, 2009:95)

Agrega luego que, como parte de la necesidad de avanzar hacia “una etapa de mayor integración de las masas a la vida política y al establecimiento de una legislación social, [...] estaba por verse si la oligarquía reinante estaría en condiciones de hacer progresar un capitalismo frágil y sobre todo, si aceptaría estas transformaciones, que implicaban compartir el poder con otros sectores de la sociedad” (Del Pozo, 2009:95). De esta idea se desprende que el siglo XIX en Latinoamérica se caracteriza por el desarrollo de un capitalismo frágil en una sociedad dominada por una pequeña minoría y el XX, por el fortalecimiento de la lógica capitalista mediante el fomento de la exportación de la producción de materias primas en una sociedad en que nuevos grupos sociales acceden al espacio del poder, y que este fortalecimiento se lograría concretar, en términos generales, ya en 1929. Dicho de otro modo, el tránsito del siglo XIX al XX en Latinoamérica se llevaría a cabo a partir del movimiento de la historia dado por el paso de una etapa del capitalismo a otra, y por el reordenamiento de las relaciones de poder al interior de la estructura social, en función de la emergencia de una nueva clase que, como una de las fuerzas de la historia, participe de las transformaciones sociales.

Sobre el tránsito de un viejo orden a uno nuevo en Latinoamérica a propósito de cómo se explican las tendencias características del siglo XIX y del XX, William Glade ha advertido de la existencia de dos teorías, una tradicional, que propone que solo hacia 1914 se concretan las características sistémicas que propician el desarrollo del capitalismo en Latinoamérica, y otras denominada “de dependencia”, que propondría que es a partir de

1492 que en esta parte del mundo se da inicio a relaciones de producción de la vida material propias del capitalismo. Glade, sin embargo, advierte que, ya sea que se valide una idea u otra sobre cómo operan los sistemas económicos característicos del capitalismo, “[e]n 1870, estos sistemas se encontraban aún en formación. En 1914, [en cambio] el nuevo régimen ya se había consolidado plenamente y propagaba las condiciones que, andando el tiempo, lo reconfigurarían aún más” (Glade, 1991:49). Sobre este proceso de reconfiguración, Glade señala:

[m]ucho se había hecho por aliviar el atraso tecnológico bajo el cual trabajaba América Latina todavía en los decenios intermedios del siglo XIX, pero la región seguía estando apartada de la corriente principal de conocimientos científicos y técnicos que nutría a la sociedad industrial. Aunque no pueden determinarse con precisión los puntos decisivos de este desarrollo, la acumulación de cambios cuantitativos durante el período comprendido entre 1870 y 1914 fue origen de importantes cambios cualitativos en la organización sistemática, sobre todo en Argentina, Brasil, México, Chile y Uruguay. Hubo también importantes modificaciones del funcionamiento sistémico en otras partes.

Con pocas excepciones, parece que las elites gobernantes de la región se entusiasmaron con los beneficios de lo que ellas percibían como modernización, una modernización que, habida cuenta de los vastos recursos nuevos que proporcionaba el proceso, en esencia se autofinanciaba. De hecho, la prosperidad de que gozaban las elites y las clases medias en el gobierno y el mundo de los negocios no podía hacer más que validar esta unión con la economía mundial y reforzar la política de compromiso con ella. La legitimación del nuevo orden, en la medida en que se buscara, nacía de otras dos cosas importadas de Europa: el liberalismo y el positivismo (Glade, 1991:41-2)

En este fragmento puede identificarse cómo en Latinoamérica se manifiesta un impulso transformador que va a concretar la instauración de un nuevo orden una o dos décadas después del año 1900. Puede desprenderse, además, que, pese a que Glade advierte que es

la teoría que defiende el inicio del capitalismo en el continente ya en 1492 la que es denominada “de dependencia”, su indicación de la influencia del liberalismo y el positivismo en el tránsito al nuevo orden contribuye, en esta investigación, a sostener que el momento de llegada a este tiempo en que el continente se integra al sistema capitalista mundial forma parte del desarrollo de relaciones de poder que sitúan a las economías locales en posición de dependencia. Se trataría, en el siglo XX, de una dependencia bajo un nuevo orden, pero las relaciones de dependencia indudablemente se habrían inaugurado ya en 1492. En base a esto es que, como uno de los propósitos de esta etapa de la reflexión (en función de que luego pueda llevarse a cabo el análisis de los textos literarios), puede demostrarse que la incorporación de Latinoamérica al sistema capitalista mundial a través de relaciones de dependencia económica forma parte de una continuidad histórica que en etapas previas a la instauración del capitalismo (o en etapas de desarrollo de fases anteriores del capitalismo) ya manifestaba relaciones de dependencia.

Glade, en su intento de explicación del tránsito de un estado a otro, agrega que “a pesar del crecimiento y la acumulación de la época, seguía habiendo un superávit insuficiente para efectuar la disolución de las formas no capitalistas de la organización social de la producción que [...] estaban, en todo caso, imbuidas del conservadurismo y la inercia inherentes a las instituciones tradicionales en general” (Glade, 1991:43), idea que advierte que el tránsito de un orden a otro (del siglo XIX al XX, se podría agregar) se lleva a cabo, tal como se ha explicado antes a propósito del movimiento de la historia, a partir de las pugnas de las fuerzas de la historia que confrontan, por un lado, el cambio (la nueva lógica burguesa del emprendimiento) y la resistencia a éste (la vieja lógica oligarca), y, por otro, el cambio como continuidad (la lógica capitalista que mantiene la desigualdad social) y el cambio como reformulación (la denuncia de esta lógica que busca atenuar la desigualdad social). En esta pugna es que aparecen nuevas ideas que buscan discutir con el liberalismo. Dice Glade:

Aquí y allá, a pesar de la mejora de las perspectivas materiales, los críticos sociales de la época [de fines del siglo XIX y comienzos del XX] señalaban las contradicciones en el esquema de desarrollo que predominaba, como hicieron, por

ejemplo, González Prada en Perú o Molina Enríquez en México. Y en los países del Cono Sur, donde el carácter de la sociedad estaba mucho más impregnado de normas europeas, apareció un incipiente movimiento laboral que pedía reparación bajo las banderas del anarcosindicalismo y el socialismo, lo cual encontró eco en las organizaciones proletarias de los otros países, que generalmente eran más débiles. En las regiones meridionales de América del Sur, el radicalismo de clase media, más o menos en el sentido francés de la expresión, había empezado a hacer campaña pidiendo programas de reformas moderadas en los campos sociales y políticos, llevando un paso más allá el laicismo y el secularismo propios del liberalismo más antiguo y más extendido. Dicho de otro modo, la economía internacional generó los cambios socioeconómicos que habían transformado América Latina y, al mismo tiempo, proporcionó interpretaciones opuestas de su significado (Glade, 1991:42-3)

Estas denuncias de las desigualdades sociales participarían de la construcción de un rasgo característico del tiempo del nuevo orden mediante la conformación de una pugna entre el cambio como continuidad del desarrollo del capitalismo y el cambio como reformulación de éste, que en Occidente a la larga será conocida con el nombre de Guerra Fría, asunto que es factible de ocurrir precisamente a partir de las relaciones de dependencia a las lógicas occidentales que guían la inserción de Latinoamérica al sistema capitalista mundial. Con todos estos actores, agrega Glade, “parece indiscutible que, como mínimo, el capitalismo se hizo con el control de las alturas dominantes de la economía, orquestando los nuevos recursos de la región para que respondiesen principalmente a las necesidades de las economías nucleares del sistema mundial capitalista” (Glade, 1991:43). Este nuevo orden correspondería a un nuevo período en la historia de Latinoamérica que abarcaría, podría decirse, todo el siglo XX y su punto de partida constituiría el fin de un período anterior.

Como parte de la realidad latinoamericana, los procesos de Chile se habrían desarrollado en concordancia con estas ideas, y el año en que se pudo concretar el tránsito del antiguo orden al nuevo sería 1920. Cristián Gazmuri dice que “el sistema político entre 1891 y 1920 se hizo inoperante para aplicar y mantener políticas de mediano y largo plazo” (Gazmuri, 2012:36). Agrega que en este período Chile “era un país rico (o al menos

solvente) y que mucha de esa riqueza la manejaba el fisco. ¿No pudo usarse para intentar un desarrollo industrial del país? Ya fuese con intervención importante del estado, como se hizo años después, o a través del apoyo a particulares” (Gazmuri, 2012:55). Así, pese a la bonanza económica, “[s]e continuó con una economía fundada en la posesión de haciendas las que rendían poco y de las que por lo general [los particulares del sector social alto] estaban ausentes” (Gazmuri, 2012:55).

De esta forma, Gazmuri propone que no será hasta 1920 que se realiza un intento de modificación del sistema económico, lo que daría forma a la integración de Chile al sistema capitalista mundial como parte del nuevo orden del que habla William Glade al referirse a la historia continental. El cambio va impulsado de la consideración de quienes, en el antiguo orden ocuparon una posición desfavorable. Gazmuri advierte que “[Arturo] Alessandri aparecía como el símbolo de las reivindicaciones de los sectores medios y populares, que salvaría al país de la conducción de la oligarquía decadente, estructurando un estado protector y reformista, abierto a las necesidades de la mayoría” (Gazmuri, 2012:127).

Como resultado, no solo con Alessandri en la presidencia sino también con Carlos Ibáñez del Campo, la década de 1920 se caracteriza por el freno que la estructura política pone a la oligarquía, pero también por propiciar las transformaciones sociales que inauguran el siglo XX chileno. Como motor de la llegada de Alessandri a la presidencia se lleva a cabo la aparición de nuevos actores que buscan reivindicar a los sectores que tradicionalmente han sido desplazados. De ahí la representatividad que los sectores medios y populares veían en Alessandri, lo que se suma a la “preocupación por la cuestión social” (Gazmuri, 2012:127) que la Federación de Estudiantes de Chile (FECH) manifiesta desde su fundación en 1906. La discusión emanada de estos asuntos formaría parte de la inauguración de las características de las pugnas propias del siglo XX en Chile.

A partir de lo anterior, puede señalarse que en 1920 comienza en Chile un período que, pese a estar conformado por varias fases, va a manifestar unidad hasta 2010, por lo que, en los términos interpretativos que formula esta investigación literaria, se puede hablar del siglo XX chileno y que, pese al impulso reivindicativo que tenía en la identificación de la candidatura de Alessandri con los sectores populares, se sientan las bases para el

desarrollo de una estructura económica que mantiene las desigualdades sociales. Este período se caracteriza, como ya se ha adelantado, por la instauración de la lógica de una etapa del capitalismo guiada por la inserción de Chile y Latinoamérica al sistema mundial. Esto produce como efecto que la delimitación del siglo XX en Chile, en particular, esté influenciada por las pugnas que caracterizan al siglo XX en Occidente, en general. Por tanto, la pugna más importante de este tiempo, conocida como Guerra Fría, constituye una variable importante en los movimientos de la historia de Latinoamérica (y consecuentemente de Chile) en función de las relaciones de dependencia económica y cultural que estas sociedades establecen con el centro de Occidente.

Se vuelve importante para esta investigación pensar el concepto Guerra Fría en su articulación como variable determinante de la realidad histórica occidental y, además, como determinante de la condición de dependencia económica y cultural en Latinoamérica, sino en todo el siglo XX al menos durante un extenso período de éste.

Álvaro Lozano explica que el concepto Guerra Fría:

[...] se emplea para describir el prolongado conflicto entre el bloque socialista y el occidental que se libró en los frentes político, económico y propagandístico y, sólo de forma muy limitada, en el frente militar. Inicialmente, describía un período histórico que comenzó entre los años 1945-1947, con la disolución y las discrepancias en el seno de la alianza de países que había luchado contra el Eje durante la segunda guerra mundial. La guerra fría adquiriría también una acepción más analítica, no para definir una particular fase de la rivalidad Este-Oeste, sino para analizar la rivalidad entre el capitalismo y el comunismo. Bajo este prisma analítico, los orígenes de la guerra fría se situarían en 1917, con el triunfo de la revolución bolchevique en Rusia y su reto global al capitalismo (Lozano, 2007:13-4)

Efectivamente las consideraciones generales proponen a la Guerra Fría como el enfrentamiento entre las dos superpotencias del siglo XX (Estados Unidos y la Unión Soviética) desarrollado desde el término de la Segunda Guerra Mundial hasta la caída de

uno de los dos bloques en pugna, en este caso la Unión Soviética (Hobsbawn, 1999:230). Pero la explicación de Lozano amplía la visión centrada en la confrontación explícita y considera, además, la confrontación de sistemas que se iniciaría apenas se constituye la primera fuerza opuesta al capitalismo con la forma de estructura nacional (primero con la revolución bolchevique en 1917 y luego con la conformación de la Unión Soviética en 1922). Así, el conflicto mundial entre capitalismo y socialismo comienza a manifestarse ya en 1917, simultáneamente al ingreso de Latinoamérica al sistema capitalista mundial como consecuencia de un reordenamiento de la estructura social que consideró, como ya se ha señalado en páginas anteriores, la preocupación por la situación de opresión de los sectores populares y la emergencia de los sectores medios que se encargarán de administrar las economías de exportación a nivel mundial y las incipientes industrializaciones de los países latinoamericanos. Esta pugna iniciada en 1917, con lo que se puede hablar de un adelanto de la Guerra Fría o de una existencia que aún no es explícita, no genera aún las condiciones para que Estados Unidos y la Unión Soviética asuman posiciones antagonistas y, de hecho, los encuentra como aliados en la Segunda Guerra Mundial. No es hasta que ésta termina que la posibilidad de confrontación entre estas dos superpotencias parece volverse real. Sin embargo, la intención de Estados Unidos y la Unión Soviética de ampliar a nivel mundial los sistemas políticos que defienden comienza mucho antes, pero para concretarlo deben unirse y vencer a los nacionalismos que se presentan como su enemigo común. Otro asunto a destacar de la pugna es que la posibilidad de confrontación bélica parece estar atenuada. Eric Hobsbawn dice:

La singularidad de la guerra fría estribaba en que, objetivamente hablando, no había ningún peligro inminente de guerra mundial. Más aún: pese a la retórica apocalíptica de ambos bandos, sobre todo del lado norteamericano, los gobiernos de ambas superpotencias aceptaron el reparto global de fuerzas establecido al final de la segunda guerra mundial, lo que suponía un equilibrio de poderes muy desigual pero indiscutido. La URSS dominaba o ejercía una influencia preponderante en una parte del globo: la zona ocupada por el ejército rojo y otras fuerzas armadas comunistas al final de la guerra, sin intentar extender más allá su esfera de

influencia por la fuerza de las armas. Los Estados Unidos controlaba y dominaba el resto del mundo capitalista, además del hemisferio occidental y los océanos, asumiendo los restos de la vieja hegemonía imperial de las antiguas potencias coloniales. En contrapartida, no intervenían en la zona aceptada como de hegemonía soviética (Hobsbawn, 1999:230-1)

El final de la Guerra Fría, explica Lozano, se concretaría “cuando prevaleciera la ideología dominante de una única superpotencia. En ese sentido, resulta innegable que la guerra fría aceleró el proceso de globalización. Para I, Wallerstein, «cada discurso ideológico reforzaba al otro, y ninguno se podía mantener sin el contrario»” (Lozano, 2007:14).

En relación con la influencia que la pugna ejerció fuera de Estados Unidos y la Unión Soviética, Lozano señala:

Tras el fin de la segunda guerra mundial, las dos grandes potencias intentan hacerse con zonas de influencia en Europa. Durante la década de los cincuenta, las esferas de influencia se trasladan al noreste asiático. Posteriormente, en los años setenta, el escenario de tensión y conflictos se sitúa en la zona del Sudeste Asiático. En la década de los setenta, la lucha se libró para obtener influencia de Oriente Medio y en el continente africano. Por último, durante los años ochenta, es el turno de América Central (Lozano, 2007:15)

Agrega luego:

A lo largo de toda la guerra fría se libraron entre ciento cincuenta y ciento sesenta conflictos abiertos. A pesar de todas sus consecuencias psicológicas, económicas y la devastación ocasionada en aquellos lugares del mundo donde las superpotencias encontraron un lugar para sus guerras vicarias la guerra fría tuvo un mérito innegable: se convirtió en un sistema internacional caracterizado por un código implícito de comportamiento que ayudó a evitar la devastación de una tercera guerra

mundial. El enfrentamiento entrañaba una suerte de seguro global contra una posible catástrofe nuclear, una forma de control político que impedía que las guerras locales desbordasen el marco estrictamente regional. De todo ello surgiría una paradoja estabilizadora en virtud de la cual los pequeños Estados perseguían sus objetivos políticos a la sombra de la correspondiente superpotencia, aunque el precio de la ayuda norteamericana o soviética fuera ceder una gran parte de la soberanía a las prioridades estratégicas de EEUU o la URSS (Lozano, 2007:15-6)

En la historia de Chile del siglo XX es posible identificar acontecimientos relevantes que forman parte de la influencia que los procesos mundiales ejercieron sobre los procesos locales. Ahora se intentará demostrar que, pese a que inicialmente esa influencia parece restringirse a un tiempo acotado del siglo XX, es posible identificar que la mayor pugna del siglo XX en Occidente ejerce una influencia más o menos transversal a todo el tiempo considerado en esta investigación como el siglo XX local.

Iñaki Moulian Jara dice:

En Chile el período que va desde 1960 hasta el término del gobierno de Salvador Allende (1973), se enmarca dentro de lo que llamaré una «guerra bipolar interna», es decir, está inserto en los parámetros globales de una guerra bipolar de carácter internacional que tiene características peculiares en América Latina con el enfrentamiento entre EEUU y los intereses de la coalición Cuba-URSS. En este último grupo el papel más importante dentro del continente no lo va a tener Rusia por el lado de la izquierda, sino Cuba, quien va a ser el primer país Socialista de la pos guerra en tratar de exportar la revolución al resto del continente creando focos subversivos (Moulian Jara, 2001:40)

Moulian Jara subraya cuál es la particularidad del conflicto bipolar en América latina. Dice que “el sentido básico va a ser el mismo; ganar «sin tocarse» una batalla que confrontaba más que a Estados, a dos percepciones ideológico-filosóficas distintas; el

*Capitalismo y el Socialismo*” (Moulian Jara, 2001:41). En el contexto de despliegue en Chile de esta pugna global, este investigador agrega:

A partir de los años 60 se desarrollarán en Chile, como en el resto de América Latina, múltiples acciones de parte de Estados Unidos para poder frenar la influencia revolucionaria impulsada desde la isla. La fórmula ocupada para la neutralización de estas influencias fue la creación de varios frentes que tuvieran como característica el actuar dentro de nuestro espacio, más que como influenciadores ideológicos o filosóficos, como colaboradores concretos o directos en la defensa de sus intereses, acciones que tenían como misión de acabar con cualquier idea política contraria a los intereses capitalistas. [...] Estados Unidos no se detendrá en el análisis sobre las diferencias tácticas cubano-rusas, sino que entenderá a la política cubana simplemente como una ampliación del brazo oriental, fenómeno que sin duda colaborará en la creación de un ambiente bipolar en el convulsionado espacio interno (Moulian Jara, 2001:44-5)

Mouliana Jara advierte de los matices de la influencia de ambos polos en la manifestación local de esta pugna global. El investigador dice:

Lo que movía la presencia de estos poderes bipolares en Chile, era el enfrentamiento entre dos sistemas políticos distintos y la posibilidad de asentamiento de alguno de ellos, o el Socialismo o el Capitalismo. [...] el peso de la ayuda concreta de EEUU fue suficiente para terminar con cualquier proyecto de izquierda en Chile, mientras en la confrontación bipolar Cuba y la URSS no pasaron de tener su papel fundamental en un ámbito teórico, camino por el cual la izquierda chilena ganó terreno desde 1959 en Chile y toda América Latina, pero que no permitió ganar la batalla localmente, ni tampoco globalmente (Moulian Jara, 2001:50)

El historiador Joaquín Fermandois contribuye al debate sobre el rol de esa influencia mundial en la historia de Chile. Dice Fermandois:

[...] al menos desde nuestra emancipación, y con mayor fuerza desde hace un siglo, países como los nuestros fueron parte de una sociedad mundial que crece inacabablemente, aunque las fronteras entre las sociedades no llegan a borrarse ni, probablemente jamás se borrarán. Esto sucede porque Chile pertenece a un *sistema internacional*, un conjunto interrelacionado de actores cuyos intereses y gravitación no pueden ignorarse sin grave peligro para el país. Aun hoy día [en 1998], después de la Guerra fría, vivimos al interior de una cadena de fuerzas denominada “sistema de Estado”. A lo largo del siglo, esto era todavía más cierto. La situación no se presenta como un callejón sin salida, pero los diferentes responsables han tenido opciones claramente restringidas (Fermandois, 1998:151)

De las palabras de Fermandois, se desprende una intención de considerar la influencia de las pugnas de Occidente como un rasgo característico de la historia de Chile. Es interesante, además, identificar cómo en 1998 el autor propone que la Guerra Fría ya ha llegado a su fin y que, sin embargo, la influencia de los procesos mundiales sigue manifestándose. Esto último es coherente con la comprensión de que la influencia mundial no se restringe solo al siglo XX, pues, como ya se ha advertido ésta comienza con el colonialismo y se sigue manifestando tras las independencias latinoamericanas mediante el despliegue del contexto postcolonial, pero solo en el siglo XX esa influencia de quinientos años se lleva a cabo determinada por las pugnas de la Guerra Fría. En esta investigación, es relevante mencionar ahora (y se explicará luego), se considerará que la Guerra Fría se extiende más allá de 1991, que es el año en que cae la Unión Soviética. De momento (y es por eso que se recurre a fragmentos de Lozano, Hobsbawm, Moulian Jara y Fermandois), ahora se intenta demostrar que la pugna que luego se denomina Guerra Fría comienza antes de 1945 e, igualmente, sus influencias se manifiestan en Chile desde antes de ese año. Fermandois dice:

[...] las diversas persuasiones que se han desarrollado en el país han estado directamente influidas y hasta modeladas por ideas e ideologías de alcance global. En alguna manera, expresándolo ciertamente con exageración, el comunismo-anticomunismo –una gran polaridad del siglo– en Chile ha sido más antigua que el comunismo. Existía potencialmente, como marxismo/antimarxismo, desde la “huelga de carne” en 1905. Luis Emilio Recabarren fundó al antecesor del comunismo, el Partido Obrero Socialista, en 1912. Y en las elecciones de 1920 ya se esgrimió la posibilidad de que se repitiera la revolución bolchevique (o “maximalista”, como se decía entonces) en la costa del Pacífico sur. En los años treinta, el elenco político chileno, de izquierda a derecha, repetía con casi total exactitud las tendencias políticas europeas.

De los años cuarenta a los ochenta, el país se encontraba en el ojo del huracán de la Guerra Fría. Escasamente se debió a la importancia estratégica de Chile. El cobre ha sido importante, pero en caso de emergencia las potencias occidentales no se iban a poner de rodillas por no comprarlo en Chile. Los cuatro mil kilómetros de costa no podían significar mucho como valor geopolítico; lejos de los grandes teatros de operación, no es en el peso económico, territorial o militar donde se encontraba la significación internacional del país (Fermendois, 1998:152-3)

Antes de retomar cuál es la significancia internacional de Chile para que la pugna de Occidente se manifestara en este lugar, es relevante señalar que Fermendois evita afirmar que la pugna que cruza transversalmente el siglo XX es entre capitalismo y socialismo. Al señalar que se trataba más de una confrontación marxista/antimarxista busca connotar que, en medio de una supuesta normalidad, la pugna se propicia por la aparición de las ideas marxistas frente a las cuales surge una resistencia. Esta connotación ignora que la fundación del Partido Obrero Socialista en 1912 responde precisamente a lo contrario, pues surge en el contexto de desarrollo de las ideas que buscan enfrentarse al estado de naturalización de la desigualdad social que caracterizaba a Chile. Tal vez hasta sería más apropiado (que la dicotomía señalada por Fermendois) hablar de capitalismo y

anticapitalismo. Sin embargo, es aún más representativo insistir en que lo que caracteriza al siglo XX es la pugna entre capitalismo y socialismo, pues en el origen de este último elemento reside la superación de las contradicciones generadas por el primero. Entonces, el entendimiento del avance del devenir histórico hacia la modernidad que conduce al país al ingreso a una nueva etapa del capitalismo, debería ir de la mano del reconocimiento de la violencia de clase que ha sido histórica, asunto que Fernandois pareciera negar. Ahora, en relación con la significancia de Chile, Fernandois dice, la supuesta defensa que Estados Unidos planeó para Chile, considerando al país como la única democracia de América Latina, formaba parte de:

[...] la gran confrontación de Estados y de creencias o ideologías que sentó las bases de la Guerra Fría. El destino de Chile, o de Taiwan, o Somalía, o de Granada, por más diversas que fueran sus historias y sus propios conflictos, tenían un peso específico en la lucha global. La elección de un “proyecto socialista”, es decir, marxista, ponía de relieve la superioridad de un sistema sobre el otro en la pugna de las imágenes. Era un poderoso mensaje para aquellas zonas de inestabilidad, es decir, la gran mayoría de los países en donde no se había consolidado ni el “modelo occidental” (democracia y economía tendencialmente de mercado), ni el sistema marxista o totalitario.

Pero en Chile no había una ocupación extranjera ni una guerra civil. Eran las propias fuerzas políticas chilenas las que constituyeron polos de atracción que emulaban, en lo ideológico, al gran marco de la confrontación global. El Chile político, como el Chile cultural por lo demás, desarrolló su identidad en sincronía y analogía casi instantánea con las fuerzas que definían la política mundial (Fernandois, 1998:153)

Lo útil de las palabras de Fernandois es el reconocimiento de la pugna de ideologías presente en Chile. Sin embargo, es cuestionable su sugerencia de que el surgimiento de la confrontación al capitalismo surja en Chile como parte de la mera construcción propagandística de una imagen al servicio de un interés global externo a Chile.

Efectivamente, Fernandois luego agrega que son las propias fuerzas políticas locales las que contribuyen a la generación de esta polaridad histórica, pero su sugerencia de que Chile construye su identidad en sincronía con las pugnas mundiales ignora que esas pugnas mundiales se estaban desarrollando a partir de la existencia de una economía de dependencia sostenida en la exportación de materias primas y en una incipiente industrialización acotada a algunos intervalos de tiempo específico, y que frente a la desigualdad social que este modelo construye surgen ideas que buscan plantear una readecuación de los elementos que constituyen la estructura social.

Pero la utilidad de lo dicho por Fernandois está en admitir la presencia de la pugna con anterioridad al año 1945. El historiador dice que “desde los años treinta se había instalado una subcultura marxista en la política chilena, que tenía enormes ramificaciones regionales, gremiales y muchas veces familiares [...]. Los norteamericanos tenían, además, una presencia en la política chilena que antecedió a 1940” (Fernandois, 1998:154)

Ya se ha explicado que, pese a que en términos estrictos parece pertinente hablar de Guerra Fría a partir de 1945 o 1947, es innegable que al menos dos décadas antes ya era posible identificar en Latinoamérica la pugna entre las ideas que van a dominar la confrontación global en Occidente en el siglo XX. Pero hace falta explicar por qué en esta investigación se propone que tal pugna se extiende más allá de 1991, hasta 2010 y, de esta forma, participa de la delimitación del siglo XX chileno describiendo, así, un tiempo de noventa años que manifiesta unidad mediante la consideración de que sus múltiples fases forman parte de un proceso en que la realidad económica, política y cultural local se ha integrado al sistema capitalista mundial mediado por los efectos de la Guerra Fría. Se ha aclarado que antes de 1920 ya había una influencia externa dada por las circunstancias históricas globales y que con posterioridad a 2010 esta influencia global persiste, pero ni antes ni después la variable determinante es la pugna capitalismo/socialismo. La explicación de la persistencia de esta pugna hasta 2010 para el caso de Chile, es parte de una propuesta que busca construir esta investigación como componente de la reflexión que advierte que los textos literarios estudiados participan de una interpretación histórica del siglo XX chileno. En los próximos párrafos se desarrollará esa explicación.

La Guerra Fría llegaría a su fin en 1991 con la caída de la Unión Soviética. El siglo XX chileno, en cambio, determinado por la influencia de la Guerra Fría, culminaría, según lo propuesto por esta investigación, en 2010. Aquí se requiere de otra aclaración. El gobierno militar encabezado por el dictador Augusto Pinochet surge, antes que cualquier otra cosa, como proyecto antimarxista, asunto que se desarrollará en extenso más adelante, en el análisis de la obra *Hechos consumados*, de Juan Radrigán. Es decir, la pugna de la que participan las Fuerzas Armadas chilenas a partir de 1973 se realiza como una manifestación local de la Guerra Fría. En los últimos años de la dictadura se forma un conglomerado político denominado Concertación de Partidos por la Democracia, que tiene como propósito vencer a la dictadura y restaurar la democracia. Este conglomerado se presenta como opción política y vence a la dictadura en el plebiscito de 1988 y, luego, en las elecciones presidenciales de 1989. Así, la Concertación gobierna durante cuatro períodos, entre 1990 y 2010, como el conglomerado que, en 1989, venció a la dictadura en contexto de Guerra Fría. De esta forma, mientras duran sus cuatro gobiernos y se genera la ilusión de que Chile es gobernado por la centro-izquierda que venció al régimen antimarxista que impuso el modelo neoliberal como forma económica, la discusión política se lleva a cabo en medio de una especie de Guerra Fría extendida. Pese a que la concertación no modifica el modelo económico impuesto por los funcionarios de la dictadura, y que más bien contribuye a consolidarlo, sus cuatro triunfos electorales se sostienen en evitar que triunfe la derecha, asociada discursiva y simbólicamente aún con la dictadura y el pinochetismo. Estas cuatro elecciones, por tanto, están determinadas por visiones que, exclusivamente para el caso chileno, prolongan las discusiones propias de la Guerra Fría.

La Guerra Fría extendida se acabaría en Chile en 2010, pues la llegada a la presidencia de Sebastián Piñera, representante de la derecha (sector que en Chile no triunfaba en una elección presidencial desde 1958), se da en un momento en que ya no se asocia a este candidato con la dictadura ni a su oponente, Eduardo Frei Ruiz-Tagle, con la oposición a la dictadura, pese a haber sido éste anteriormente presidente del país como representante de la Concertación. Así, tanto el período presidencial de Piñera como el segundo período presidencial de Michelle Bachelet corresponden a otro período de la historia de Chile (el siglo XXI), pues desde 2010 en adelante, la lógica capitalista no

experimenta tensiones provenientes desde la izquierda o (como en la fase de Guerra fría extendida) desde la (ilusión de) centro-izquierda.

En las siguientes páginas se explicará de forma detallada cuáles son los procesos del siglo XX chileno en los que se constituyen las fases o crisis sociales en que se instaura la lógica capitalista en contexto de Guerra Fría. Hasta aquí hay sólo una explicación teórica de cómo se justifica esta idea, con sus particularidades y complejidades. A continuación se presentará una explicación de los asuntos centrales del siglo XIX y XX en Chile con el propósito de conocer y comprender cuál es la lógica que le da unidad a cada período y cómo se articulan sus fases o transformaciones sociales. Para el caso del siglo XIX se revisará su etapa final con el fin de que ésta permita comprender cómo se articula el tránsito desde el primer siglo de la historia del Chile independiente, al segundo.

### *Crisis sociales de la Historia de Chile*

Tras el esfuerzo de explicar cómo los textos literarios de género dramático estudiados en esta investigación realizan una interpretación de la historia de Chile en el siglo XX, se ha insistido en que el discurso histórico formulado por los textos literarios de ficción (y también por los textos históricos de no ficción) ostenta la condición de “construcción”, y en ese proceso formulan significados que aluden a una realidad histórica que podría denominarse como material y que, en la sola ocurrencia de acontecimientos aislados, no contendría significados. Está claro, por tanto, que la interpretación que cada drama aquí estudiado realiza de alguno de los cinco períodos que conforman el siglo XX chileno es el resultado de la puesta en relación, a través del proceso de construcción de una imagen mediante la formulación de un sentido “otro” o simbólico, de un conjunto de acontecimientos que, en la dramatización que contiene esa simbolización, se presentan como hechos que, en la identificación de su continuidad e interrelación, participan de la conformación de un significado. Como esta investigación busca crear conocimiento desde los parámetros ofrecidos por los estudios literarios, uno de los propósitos, aquí, es demostrar que los textos literarios de ficción realizan la interpretación de la realidad histórica. En relación con esto, para verificar que aquella interpretación ofrece

conocimiento histórico a través del uso de la ficción en la construcción discursiva, parte de la base teórica utilizada está constituida por relatos históricos.

Es un hecho que el interés por la realización de esta investigación surge de la puesta en diálogo de los significados construidos, por un lado, por los relatos históricos de no ficción y, por otro, por las simbolizaciones de las ficciones seleccionadas. En coherencia con la base teórica a través de la cual se demuestra que los textos literarios de ficción construyen interpretaciones de la realidad histórica que dan forma a conocimiento de ésta, las periodizaciones y sus delimitaciones están dadas, en ésta y otras partes de la reflexión, con la forma de construcciones significativas que interpretan la realidad histórica de Chile en el siglo XX.

Como consecuencia de lo anterior, esta investigación propone una periodización de la historia social de Chile en el siglo XX que es el resultado del ya mencionado diálogo posible de establecer entre los significados de algunos relatos históricos y los significados de los textos dramáticos estudiados. Más adelante se expondrá una propuesta de periodización de la historia de la producción dramática en Chile durante el siglo XX. La formulación de esta segunda periodización, que también se va a presentar como una construcción significativa, se hará en diálogo directo con el entendimiento de la historia social de Chile en el siglo XX. Antes de ir a eso, es necesario, ahora, detenerse, primero, en la revisión de algunas periodizaciones formuladas por los discursos históricos, y, segundo, enfocarse en examinar el criterio que permite la construcción del relato de la historia social de Chile en el siglo XX para comprender cómo, en estas páginas, dialogan los significados de las historias de Chile consultadas y los significados de los cinco dramas estudiados.

En *Chile en el siglo XX* sus autores<sup>35</sup> proponen pensar el período estudiado en función de “trazar un cuadro de todos los aspectos de la realidad histórica: confieren a la historia política toda la importancia que tiene, pero no se limitan a las decisiones y acciones de los gobernantes, sino que analizan los procesos sociales y económicos y se refieren al desarrollo cultural” (Aylwin, 2008:14). El texto se concentra en explicar el período de tiempo comprendido entre 1900 y 1970. El cierre del relato no está dado por la identificación del término de un proceso en 1970, sino porque, publicado por primera vez

---

<sup>35</sup> Mariana Aylwin, Carlos Bascuñán, Sofía Correa, Cristián Gazmuri, Sol Serrano y Matías Tagle.

en 1985, constituye una manifestación de la necesidad de pensar, ya en ese momento, cuál ha sido la evolución del siglo XX en Chile. El período que va entre 1900 y 1920, y que en este texto, aún siendo parte del siglo XX, es pensado como el fin de una época, asunto coherente con el intento de esta investigación hecha como parte de una reflexión propia de los estudios literarios, de proponer, para el análisis de los textos dramáticos, que el fin de la república parlamentaria con la llegada de Alessandri Palma a la presidencia del país constituye un instante en la secuencia que indica el cambio de orden. Los siguientes intervalos comprenden los períodos que se desarrollan entre 1920 y 1932 (subtitulado “Años de inestabilidad”), entre 1933 y 1952 (subtitulado “Consolidación democrática y desarrollo industrial”), y entre 1952 y 1970 (subtitulado “los problemas de la profundización democrática”). En todos estos capítulos existe la intención de pensar la inserción de Chile en el contexto internacional, asunto coherente con la necesidad (nuevamente) de esta investigación literaria de pensar los textos literarios como representación de un período en que Chile se ha insertado en el sistema capitalista mundial. Pese a los asuntos que en este texto resultan coherentes para la investigación llevada a cabo en estas páginas, se estima, aquí, que las fases desarrolladas entre 1933 y 1952, y entre 1952 y 1970, corresponderían a una misma fase de desarrollo de las condiciones materiales de producción de la vida, aunque los tres últimos años de este tiempo corresponderían, aquí, al período siguiente, que la investigación de Aylwin y los otros no revisa por la proximidad al tiempo de la escritura.

En *Historia de Chile, 1891-1994*, su autor, Cristián Gazmuri, no plantea hacer referencia al siglo XX o XIX, y considera en su periodización los intervalos desplegados entre 1891 y 1920, entre 1920 y 1932, entre 1932 y 1952, entre 1952 y 1964, entre 1964 y 1970, entre 1970 y 1973, entre 1973 y 1980, entre 1980 y 1989, y entre 1989 y 1994. La elección de hacer referencia al tiempo que va entre 1891 y 1994 introduce, sin embargo, la noción de unidad. Gazmuri considera el primer intervalo, entre 1891 y 1920 como el momento en que las ideas liberales se comienzan a manifestar como dominantes y, por tanto, dan paso a las condiciones que caracterizarán al resto del período estudiado. Sobre la fase que va entre 1891 y 1920, Gazmuri advierte que en lo económico aún no ha habido un despertar, lo que es coherente con la idea expuesta en esta investigación de considerar esta

fase como parte, aún, del siglo XIX, y advierte, además, que entre 1920 y 1932 aparecen nuevos actores en la vida política y que entre 1932 y 1952 hay un nuevo modelo en desarrollo. Solo en la fase comprendida entre 1964 y 1970 comenzaría la influencia cubana y entre 1970 y 1973 se concretarían la vía a la revolución con el endurecimiento de la oposición a esta opción que produce finalmente la ruptura de la democracia. Entre 1973 y 1980 se implantaría el sistema neoliberal por parte de la dictadura y en la década siguiente se reorganizaría la oposición a ésta. Por último, entre 1989 y 1994 se concretaría el regreso a la vida democrática, el que prosigue (se puede agregar) en los siguientes períodos presidenciales. Al igual que la propuesta de Aylwin y los otros autores de *Chile en el siglo XX*, la propuesta de Gazmuri es útil para la periodización que propondrá esta investigación. Igualmente el período anterior a 1920 se presenta como preparatorio para las características del siglo XX y por tal razón es considerado en estas páginas como perteneciente al siglo XIX. La consideración de que en la fase que va entre 1920 y 1932 aparecen nuevos actores permite pensar que se trata de un tiempo en que se gesta el nuevo orden interpretado (según propone esta investigación) por el drama *La Viuda de Apablaza*, el que se consolida en las dos fases siguientes que considera Gazmuri (entre 1932 y 1952, y entre 1952 y 1964) y que en estas páginas se propone que es interpretada por el drama *Los Invasores*. La consideración de la influencia cubana y el gobierno de la Unidad Popular, que Gazmuri analiza en dos capítulos independientes son pensadas en estas páginas como una sola fase interpretada por el drama *Los que van quedando en el camino*. Igualmente, las dos décadas que abarca la dictadura se presentan analizadas por Gazmuri en dos capítulos, pero en esta investigación corresponden a una sola fase interpretada por el drama *Hechos consumados*.

Los autores de *Historia del siglo XX chileno*<sup>36</sup> dividen su análisis en cuatro partes. En la primera se preocupan del fin de siglo. Al igual que los autores antes mencionados consideran este período como preparatorio para la concreción de una nueva lógica u orden. Es relevante que tanto el texto de Aylwin (y los otros) como este de Correa (y los otros) consideren esta fase preparatoria como parte de sus reflexiones para luego hacer referencia al siglo XX. Hay en esta noción una necesidad de explicar el tránsito que experimenta Chile desde la lógica decimonónica hacia la del siglo XX. No es hasta la llegada de Alessandri a

---

<sup>36</sup> Sofía Correa, Consuelo Figueroa, Alfredo Jocelyn-Holt, Claudio Rolle y Manuel Vicuña.

la presidencia que esto se concretaría, tiempo que Correa y los otros incluyen en el análisis formulado aún en la primera parte de su texto. Por tanto, la primera parte está pensada en función de comprender el tránsito del siglo XIX al XX, lo que permite fortalecer la propuesta formulada en esta investigación que considerará el año 1920 como comienzo del siglo XX. La segunda y tercera parte del libro de Correa se centra en el desarrollo de aquello que ha sido instaurado en el tiempo considerado al final de la primera parte y en la llegada al intento de reformulación de esta lógica mediante una vía revolucionaria. La última parte se va a centrar en analizar la dictadura y el regreso a la democracia.

En *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*, su autor, Bernardo Subercaseaux, propone, siguiendo a Paul Ricoeur, una periodización de la construcción de tiempo histórico como una escenificación. Dice Subercaseaux:

En la construcción de las naciones hispanoamericanas y hasta hoy día la escenificación del tiempo histórico de cada país, en su dimensión discursiva, tiene como agente fundamental a las elites y a la *intelligentzia*, y como dispositivos, en su dimensión operativa, al gobierno, a los aparatos del Estado, a la prensa, al sistema educativo, a las fuerzas armadas, a los ritos y conmemoraciones cívicas, a la historiografía y a la ensayística, incluso a las obras literarias (Subercaseaux, 2011:12)

Agrega que “[e]n el marco de una semántica de los tiempos históricos y de una historia de las ideas, puede distinguirse en Chile (y también en Hispanoamérica) distintas escenificaciones del tiempo histórico, desde antes incluso de la constitución de las naciones” (Subercaseaux, 2011:13). Considera, en esta escenificación, la identificación de los tiempos precolombino, colonial, fundacional, de integración, de transformación y globalizado. Solo los cuatro últimos corresponderían a tiempos nacionales. Dice sobre estos:

[...] el tiempo fundacional, a comienzos del siglo XIX, desde el período de la independencia hasta su crisis en la década final del siglo [...]; el tiempo de

integración, desde fines del siglo XIX hasta las primeras décadas del XX [...]; el tiempo de transformación, desde la década del treinta hasta comienzo de la década del setenta, y finalmente, el tiempo globalizado, entre 1980 y el presente (Subercaseaux, 2011:13)

En síntesis, la propuesta de Subercaseaux considera la conformación de un viejo orden decimonónico, la articulación de uno nuevo, las transformaciones que produce este y una etapa final que conduce al siglo XXI. Se podría señalar que la coherencia de esta propuesta está en diálogo con la coherencia que propone esta investigación. Sin embargo, pese a que en estas páginas se busca revisar el mismo recorrido en el siglo XX trazado por las pugnas de la Guerra Fría (las que se van a manifestar al avanzar desde una lógica capitalista regida por el liberalismo hacia otra regida por el neoliberalismo, siempre con la confrontación global característica del siglo como telón de fondo), los matices de las divisiones de las fases son diferentes, asunto que, pese a que ya ha sido adelantado en varias ocasiones en páginas anteriores, se explicará (y delimitará) en las páginas siguientes.

Tales periodizaciones, como manifestación del conocimiento de la realidad histórica, son el resultado de una operación en la que un conjunto de acontecimientos, que de forma individual no parecen tener significado, son interrelacionados como parte de una serie y una secuencia que da forma a un relato que, en su condición de discurso, formula significado. A partir de estos relatos, en esta investigación se realiza una propuesta de periodización acorde a las necesidades que requiere el estudio de los posibles significados de los cinco textos literarios incluidos en el corpus. En este caso, la propuesta de periodización se formula consciente de que muy probablemente la integración de los acontecimientos a otras series y secuencias se realizarían en función de la formulación de otros significados. La serie, la secuencia y el relato, aquí, se formulan en función de la articulación del conjunto como resultado de la ponderación de la expulsión de la casa como herramienta de figuración de la historia de Chile del siglo XX. Se propone, por tanto, en esta investigación que la expulsión de la casa sería un rasgo característico del siglo XX en nuestro país. La unidad del relato interpretativo se sostiene, así, en la importancia de la

figura de la expulsión de la casa en la construcción de significados en relación con el período referido.

La expulsión de la casa se presenta como hecho inaugural del siglo XX y también como cierre, pero, a su vez, caracteriza a cada una de las subdivisiones del siglo. Los límites de este período, entendido como unidad, por tanto, se presentan en la construcción discursiva como tributarios de la unidad del período independiente de lo indicado por la uniformidad del calendario. Como consecuencia, la delimitación del siglo XX en Chile que se propone en esta investigación no es concebida como una unidad de tiempo regular (que iría desde el año 1901 hasta el año 2000), sino como una unidad determinada por variables histórico-sociales vinculadas, mediante el proceso de construcción significativa, por la instauración de la lógica de una etapa del capitalismo, significada por la expulsión de la casa.

Como consecuencia de lo anterior, el siglo XX se considera, aquí, como una unidad temporal a partir de un criterio social y cultural porque en éste se ha desplegado la conformación de una lógica capitalista guiada por la influencia de lo que se ha llamado, ya bien avanzado el siglo, Guerra Fría. Las cinco fases que componen este proceso denominado siglo XX fueron precedidos por una fase en que la lógica capitalista comienza a adquirir forma a partir del impulso dado por la manifestación como dominante del pensamiento liberal. El siglo XX, por tanto, entendido como la época de la consolidación del capitalismo en Chile, se constituye como unidad a partir del tránsito de una fase a otra de desarrollo de las condiciones de producción de la vida material a través de la identificación, en la construcción discursiva, de una continuidad dada por la dependencia de los procesos; y, además, se vincula con el período que lo precede, el siglo XIX, a partir de una relación de continuidad histórica que es el resultado de la conformación de dos lógicas de desarrollo de las condiciones materiales de producción de la vida, diversas pero dependientes.

La primera de las cinco fases de desarrollo de las condiciones materiales de producción de la vida o crisis sociales del siglo XX consideradas en esta investigación corresponde a la emergencia de los sectores medios que, en su ascenso y desprendimiento del resto de los grupos populares, se articula como la nueva clase dominante al buscar

instalar una lógica capitalista a partir de la integración definitiva del país al sistema económico mundial y sostener, así, las recién inauguradas modificaciones en la estructura de poder. Esta fase se desarrollaría aproximadamente entre 1920 y 1932<sup>37</sup>.

La segunda fase o crisis corresponde a la consolidación de la nueva clase dominante con la forma de burguesía y desarrollo de la lógica capitalista como parte de las nuevas condiciones materiales de producción de la vida, guiada por la estructura de poder imperante. Esta fase se desarrollaría aproximadamente entre los años 1932 y 1967<sup>38</sup>.

La tercera fase o crisis corresponde al despliegue de un impulso cuestionador a la racionalidad imperante, desplegada y consolidada en los dos períodos anteriores, asunto motivado a partir del crecimiento del descontento social que se manifiesta en el fortalecimiento de las ideas que, por un lado, buscan reformular la lógica capitalista y, por otro, buscan plantear opciones revolucionarias que se opongan a la racionalidad imperante. Este impulso va a generar, entre las opciones, el desarrollo de una propuesta política desde los partidos de izquierda caracterizada no por la instauración de un sistema socialista puro, sino de un modelo social que buscaba como propósito la solución a las contradicciones generadas por el sistema capitalista. Esta fase se desarrollaría considerando como punto de partida aproximadamente el año 1967 y como cierre el 11 de septiembre de 1973<sup>39</sup>.

La cuarta fase o crisis corresponde al término abrupto del proyecto que intenta dismantelar las contradicciones del capitalismo. Este término se manifiesta a través de la constitución de una dictadura militar que restablece como pilar de la forma de la estructura de poder a la lógica capitalista y la impulsa a avanzar desde un sustento liberal hacia uno neoliberal. Esta fase se desarrollaría considerando como punto de partida el 11 de septiembre de 1973 y como cierre el regreso a la democracia el 11 de marzo de 1990<sup>40</sup>.

La quinta fase o crisis corresponde al regreso a la democracia y consolidación, en ésta, de la lógica capitalista restablecida por la dictadura a través de un debate, en la parte

---

<sup>37</sup> En el capítulo de análisis del drama *La Viuda de Apablaza* se formulará una explicación exhaustiva de las condiciones que caracterizaron a esta fase.

<sup>38</sup> En el capítulo de análisis del drama *Los Invasores* se explicarán las características de esta fase.

<sup>39</sup> En el capítulo de análisis del drama *Los que van quedando en el camino* se explicarán los hitos que caracterizan esta fase.

<sup>40</sup> En el capítulo de análisis del drama *Hechos consumados* se explicará lo que caracteriza a esta fase.

alta de la estructura de poder, dado por la extensión del contexto de Guerra Fría<sup>41</sup>. Esta fase se desarrollaría considerando como punto de partida el regreso a la democracia el 11 de marzo de 1990 y como cierre la llegada a la presidencia de Chile de Sebastián Piñera el 11 de marzo de 2010, poniendo fin al debate guiado por los efectos de las pugnas propias del siglo XX. A partir de ese año comenzaría un nuevo período que es continuidad del anterior, pero que va a responder a otra unidad aún desplegándose, sin la Guerra Fría como variable determinante<sup>42</sup>.

En los capítulos de análisis de esta investigación se expondrá qué caracterizó a la etapa final del siglo XIX en función de entenderla como la fase en que se gestan las transformaciones que permiten la emergencia de la lógica capitalista del siglo XX en Chile. Se explicará, también, qué caracterizó al siglo XX a través de la evolución que este período experimenta en la sucesión de las cinco crisis sociales que lo conforman. Con esto, quedarían expuestas las características principales del período de la historia de Chile del cual los dramas estudiados realizan una interpretación a través de las herramientas que ofrece la literatura y que pueden ser identificadas por una lectura crítica como la que aquí se busca desarrollar, poniendo énfasis en la valoración de la expulsión de la casa como figuración de la realidad.

De acuerdo a la ya señalada presencia de la figura de la expulsión de la casa en los dramas estudiados, es importante subrayar que esto que es presentado en los dramas como motivo literario que se repite a través de la forma de la figura, participaría de la simbolización de la realidad social y política chilena en el siglo XX. La expulsión de la casa que unos personajes ejercen sobre otros correspondería a una imagen del ejercicio de ciertos grupos sociales de expulsar a otros grupos sociales de la participación de los proyectos sociales dominantes desarrollados durante el siglo XX en Chile. Corresponde, por tanto, explicar cómo la idea de expulsión de grupos sociales se convierte en una práctica que podría ser considerada como un rasgo característico de la identidad social de la comunidad nacional chilena.

---

<sup>41</sup> Esta particularidad de la historia de Chile ha sido explicada en páginas anteriores.

<sup>42</sup> En el capítulo de análisis del drama *Norte* se explicarán las características de esta fase.

*Expulsión de la casa como rasgo identitario de la comunidad nacional.*

Al desplegar la reflexión, en esta investigación, en torno a la figura de la expulsión de la casa como motivo recurrente en la producción dramática chilena, se está sugiriendo que existen modalidades de conformación de conflictos dramáticos que se estarían repitiendo en una gran cantidad de dramas nacionales. Esto se manifestaría a través de la conformación estratégica de la pugna o colisión que involucra a las fuerzas que participan del conflicto. Así, la fuerza con la que los lectores o espectadores se sienten identificados en la mayoría de los dramas aquí estudiados es la que, tras el desarrollo del conflicto y el desenlace, se presenta como expulsadas<sup>43</sup>. La conformación de esta derrota busca que los lectores empaticen con el padecimiento de esta fuerza y, así, se formule una denuncia de lo que representa la fuerza que vence a ésta. Con la expulsión, además, se propicia la significación de que la fuerza derrotada vive en un mundo hostil que le impide sobreponerse y, en el conflicto, vencer a la fuerza dominante. La fuerza derrotada estaría siendo expulsada por la fuerza vencedora.

La producción dramática chilena recurriría a esta modalidad de construcción de significados una y otra vez. Con esto, algunas preguntas se hacen necesarias. Entre otras: ¿Cuál es el contexto social o fase de desarrollo de las condiciones materiales de producción de la vida social que propicia la generación de esta estrategia dramática? ¿Esta estrategia en

---

<sup>43</sup> Con la sola excepción, al menos como se pretende leer aquí, del drama *La Viuda de Apablaza*. En este drama la expulsión se manifiesta como constitución de las transformaciones que permiten avanzar desde una racionalidad propia del siglo XIX a otra propia del siglo XX. En ese sentido, la expulsión se presenta como rasgo de aquello que da origen al siglo XX y no como rasgo de lo que distingue a este siglo del anterior. En *La Viuda de Apablaza*, por tanto, la expulsión sostendría una representación del cambio de la clase dominante en la Historia de Chile y no en la constitución de la marginalidad propia del desarrollo de una estructura social jerárquica. En cambio, en *Los que van quedando en el camino*, *Hechos consumados* y *Norte* efectivamente se manifiesta la expulsión para representar la constitución de los marginales producidos por las modalidades económicas que se desarrollan en Chile. En estos dramas la estrategia apunta a que los lectores (y espectadores de las puestas en escena) desarrollen empatía con el padecimiento de los expulsados. Es mediante esta empatía que se desplegaría la estrategia textual que dé forma a los juicios de los textos. En *Los Invasores*, por su parte, aunque finalmente también se busca generar una empatía con la condición de expulsado con el propósito de dar forma a un juicio en el texto, el procedimiento incluye un recorrido diferente. La conformación de la relación que los expulsados mantienen con quienes los expulsan presenta particularidades. A partir de cómo se lee este drama en esta investigación, se propone que los mendigos que participan de la acción no constituyen una representación de los sujetos marginales, sino una imagen de los miedos que residen en la conciencia de la clase dominante. Esto va a permitir considerar como parte de la lectura de este drama el hecho de que el título de éste no alude a una invasión de mendigos, sino a la invasión que la clase dominante ha realizado sobre el territorio nacional que debería pertenecerle a toda la comunidad.

los dramas está participando de la construcción de un discurso que hace referencia a la conformación de la identidad social de nuestra comunidad nacional? ¿En la articulación de una fuerza que vence y una que es vencida, la conformación de discursos alude a una identidad o a más de una? ¿La conformación de las identidades sociales, por tanto, responde a proyectos discursivos? ¿Qué juicios se desprenden, como tendencia, de los discursos de los dramas que construyen significados sobre los proyectos identitarios de la comunidad nacional?

Para comprender el proceso por el cual la expulsión de la casa se manifiesta en estos dramas como un rasgo que, en sus formulaciones de significado, forma parte de la construcción identitaria de la comunidad nacional en Chile en el siglo XX, es necesario definir el concepto identidad en un sentido social y hablar, por tanto, de identidad nacional. Jorge Larraín lo explica así:

Un significado más adecuado de identidad deja de lado la mismidad individual y se refiere a una cualidad o conjunto de cualidades con las que una persona o grupo de personas se ven íntimamente conectados. En este sentido la identidad tiene que ver con la manera en que individuos y grupos se definen a sí mismos al querer relacionarse –“identificarse”– con ciertas características. Esta concepción es más interesante para científicos sociales porque aquello con lo que alguien se identifica puede cambiar y está influido por expectativas sociales (Larraín, 2001:23)

De esta forma, la identidad de cada grupo social se compondría de tres elementos. “Primero, los individuos se definen a sí mismos, o se identifican con ciertas cualidades, en términos de ciertas categorías sociales compartidas” (Larraín, 2001:25). “En segundo lugar está el elemento material que en la idea original de William James incluye el cuerpo y otras posesiones capaces de entregar al sujeto elementos vitales de autoreconocimiento” (Larraín, 2001:26). James dice sobre este segundo punto:

Es claro que entre lo que un hombre llama *mí* y lo que simplemente llama *mío* la línea divisoria es difusa de trazar... En el sentido más amplio posible... el sí mismo de un hombre es la suma total de todo lo que él puede llamar suyo, no sólo su cuerpo y sus poderes psíquicos sino sus ropas y su casa, su mujer y sus niños, sus ancestros y amigos, su reputación y trabajo, su tierra y sus caballos, su yate y su cuenta bancaria (James citado por Larraín, 2001:26)

“En tercer lugar, la construcción del sí mismo necesariamente supone la existencia de «otros» en un doble sentido. Los otros son aquellos cuyas opiniones acerca de nosotros internalizamos. Pero también son aquellos con respecto a los cuales el sí mismo se diferencia y adquiere su carácter distintivo y específico” (Larraín, 2001:28).

A partir de lo anterior, es posible deducir que la construcción identitaria de una sociedad responde a proyectos discursivos desarrollados al interior de una estructura de poder. Si se considera a los textos literarios como interpretaciones de la historia, y, además, si se considera, como en este caso, que existe un grupo de textos que puede participar, en su conformación de significados (ya sea individualmente o, también, en el diálogo del que participan en esta investigación), de una narración que se introduzca en la discusión acerca de la conformación de la identidad nacional, se podrá reparar en que la expulsión de la casa presente en los dramas estudiados buscaría participar de la construcción de una identidad alternativa a la que propone la clase dominante en el contexto de desarrollo de la lógica capitalista.

La discusión entre proyectos identitarios se manifiesta de la siguiente forma. Por un lado, los discursos de las clases dominantes han intentado formular una noción de identidad chilena. Este se manifestaría en los medios de comunicación de masas, mediante los productos textuales que estos generan como parte del desarrollo de un proyecto discursivo propio, y de la publicidad, como un producto textual que alude a objetos creados por otros como parte de la construcción de un proyecto económico o cultural que sostiene una construcción discursiva, y por las instituciones de poder. Podría decirse, por tanto (en diálogo con la figura que en esta investigación se busca destacar), que es a través de la formulación de estos discursos que la casa permanece tomada por algunos. Por otro lado, la

identificación del motivo de la expulsión de la casa como característica dominante de la producción dramática nacional (en función del establecimiento de determinados juicios respecto de las crisis sociales de Chile en el siglo XX), constituye una parte de un posible intento de formulación de una identidad alternativa, no reconocida por los grupos que mantienen tomada la casa. Es por esta razón que la concreción de tal identidad alternativa se vincula con la circunstancia histórica, representada de forma figural, que considera a un sector de la comunidad nacional que vive expulsado de la casa y siente nostalgia de ésta.

Así, queda establecido que la noción de identidad nacional como formulación ideológica tanto de la clase dominante para ocultar las contradicciones de la estructura social, como de la clase dominada para develar esas contradicciones y denunciarlas, ocupa un lugar relevante en esta investigación. Como consecuencia de esto último también ocupa un lugar importante en esta reflexión la idea de nación, directamente vinculada a la de identidad.

En su ya clásica definición de nación, Benedict Anderson señala que ésta corresponde a “una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana” (Anderson, 1993:23). Agrega luego que es imaginada “porque aún los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, no los verán ni oirán siquiera hablar de ellos, pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión” (Anderson, 1993:23). Es limitada, agrega Anderson, “porque incluso la mayor de ellas, que alberga tal vez a mil millones de seres humanos vivos tiene fronteras finitas, aunque elásticas, más allá de las cuales se encuentran otras naciones. Ninguna nación se imagina con las dimensiones de la humanidad” (Anderson, 1993:24-5). Es soberana, continúa, “porque el concepto nació en una época en que la Ilustración y la Revolución estaban destruyendo la legitimidad del reino dinástico jerárquico, divinamente ordenado” (1993:25) y, por último, es comunidad:

[...] porque, independientemente de la desigualdad y la explotación que en efecto puedan prevalecer en cada caso, la nación se concibe siempre como un compañerismo profundo, horizontal. En última instancia, es esta fraternidad la que ha permitido, durante los últimos dos siglos, que tantos millones de personas maten

y, sobre todo, estén dispuestas a morir por imaginaciones tan limitadas (Anderson, 1993:25)

En el caso de Latinoamérica, dice Anderson que el impulso nacionalista del nacimiento de las repúblicas está:

[l]ejos de tratar de «llevar a las clases bajas a la vida política», [por lo que] uno de los factores decisivos que impulsaron inicialmente el movimiento para la independencia de Madrid, en casos tan importantes como los de Venezuela, México y Perú, era el *temor* a las movilizaciones políticas de la «clase baja», como los levantamientos de los indios o los esclavos negros (Anderson, 1993:78)

En el momento de gestación de las nuevas naciones americanas, circunscritas antes a una sola institucionalidad (la colonia), clase baja es sinónimo de indígena o mestizos (o negros, para el caso principalmente del Caribe). Viene al caso preguntarse qué diferenció a los criollos del resto de los habitantes de las naciones que comenzaban a conformarse. Dice Anderson que:

Si los indígenas podían ser conquistados por las armas y las enfermedades, y controlados por los misterios del cristianismo y por una cultura completamente ajena (así como por una organización política avanzada para la época), no ocurría lo mismo en el caso de los criollos, quienes tenían virtualmente la misma relación que los metropolitanos en cuanto a las armas, las enfermedades, el cristianismo y la cultura europea. En otras palabras, los criollos disponían en principio de los medios políticos, culturales y militares necesarios para hacerse valer por sí mismo (Anderson, 1993:93)

La verticalidad de la estructura social de las nuevas naciones americanas se fue construyendo a partir de la consideración de sujetos centrales, que inicialmente coincidían de forma mayoritaria con el criollo, y sujetos marginales, fuera de este grupo. A partir de

este proceso, cualquier proyecto de construcción identitaria al interior de la estructura de poder estaría mediado por estas relaciones de poder.

Bien sabido es que los proyectos identitarios de las nuevas repúblicas latinoamericanas buscan construir una imagen blanca de la nación. Anderson advierte que:

[...] el crecimiento de las comunidades criollas sobre todo en América, pero también en algunas partes de Asia y África, dio lugar inevitablemente a la aparición de euroasiáticos, euroafricanos y euroamericanos, no como curiosidades ocasionales sino como grupos sociales visibles. Su aparición originó el florecimiento de un estilo de pensamiento que se anticipa al racismo moderno (Anderson, 1993:93-4)

Pese a que la variable étnica es central en el comienzo de la construcción de la verticalidad de las nuevas repúblicas latinoamericanas y, con el paso de las décadas, no perdió importancia, más adelante debió convivir con otras variables que participaron de la estructuración jerárquica de las sociedades continentales. Más allá de la complejidad que luego haya adquirido el carácter multivariable de la verticalidad social de las comunidades latinoamericanas, la explicación de Anderson permite comprender que, precisamente a partir de esta verticalidad, la idea de nación se ha construido desde la parte alta de esa estructura jerárquica. Por ende, se puede entender que se ha recurrido a la construcción de discursos identitarios con pretensiones de ostentar la condición de “identidad nacional” promovidos por un sector de la comunidad con la firme intención de excluir (expulsar de la casa) a otro sector de ésta. A su vez, en respuesta a estos discursos que han circulado como dominantes, se han formulado otros discursos identitarios que podrían dar cuenta de esa expulsión propugnada por la clase dominante. Así, al visualizar la expulsión como práctica, se constituye una denuncia de ésta.

Con todo lo anterior, se puede establecer que la nación chilena, que corresponde a una organización social que da forma a su estructura de poder de manera vertical, ha formulado en distintos momentos de su historia, discursos identitarios que buscan presentarse ante los otros (y a partir de ese reconocimiento de los otros y en diferenciación con esos otros) con determinado supuesto prestigio. Frente a estos discursos identitarios se

han formulado otros que buscan dar cuenta de aquellos que no han sido considerados por el discurso oficial. A partir de lo anterior se puede tomar conciencia de que, mientras los grupos dominantes formulan un discurso que tiene la pretensión de presentarse como oficial y ser considerado nacional, dentro de la comunidad nacional, otros formulan un discurso identitario alternativo que carece de las condiciones para convertirse en la forma discursiva dominante, pero que, desde su posición, busca discutir con el discurso oficial con pretensiones de ser considerado nacional.

Así, los sujetos marginales, dentro de la estructura social nacional, construyen un discurso identitario, primero, identificándose entre ellos a partir de la condición de expulsión, que es una categoría social que comparten; segundo, se autorreconocen a partir de lo que tienen y, principalmente, de lo que no tienen, en su condición de comunidad de sujetos marginales; y tercero, se identifican a partir de cómo se diferencian de los otros miembros de la comunidad nacional que ocupan otro lugar en la organización vertical y, además, a partir de cómo estos otros los ven, los denominan y los tratan (y así los construyen como sujetos marginales). Habría, por tanto (según se insiste en demostrar en esta etapa de esta reflexión), una conformación de discurso identitario alternativo que dé cuenta de la condición de expulsión que caracteriza, en el siglo XX chileno, al proceso de instauración y consolidación de la lógica capitalista en un contexto económico de dependencia mediado por la Guerra Fría.

Es importante destacar que en esta investigación se advierte que este aspecto del discurso identitario corresponde a las formulaciones posiblemente realizadas en un período específico, pues la identidad nacional, ya sea que tenga pretensiones de convertirse en oficial o participe de la necesidad de ciertos sectores marginales de discutir con el discurso dominante, no es estática e inmutable; por el contrario, es dinámica y está en permanente cambio. Dice Jorge Larraín que:

[...] si la identidad nacional no se define como una esencia incambiable, sino más bien como un proceso histórico permanente de construcción y reconstrucción de la “comunidad imaginada” que es la nación entonces las alteraciones ocurridas en sus elementos constituyentes no implican necesariamente que la identidad nacional se

ha perdido, sino más bien que ha cambiado, que se va construyendo (Larraín, 2001:47)

Jorge Larraín considera que entre los rasgos identitarios del Chile actual se encuentra la exclusión. Considera, además, que esta condición que experimenta cierto sector de la comunidad nacional al punto de convertirse en un rasgo identitario produce efectos problemáticos descritos por la psicología social como “síndrome de la desesperanza aprendida” (Larraín, 2001:234). Dice Larraín que la marginalidad y la exclusión “acostumbran a los individuos a pensar que están rodeados de un mundo hostil e injusto en el que cualquiera sea el esfuerzo personal que se haga, los resultados positivos no están nunca garantizados. Se rompe así la relación entre acción personal y resultado; el mundo exterior aparece como incontrolable” (Larraín, 2001:234). El “hoy igual que ayer” que cruza las impresiones de los personajes de *Los que van quedando en el camino* actúa en esa dirección. La historia de Chile, a partir de los procesos por los cuales se da forma a la cuarta fase o crisis social del siglo XX chileno, se articula en función de la instauración de este efecto en parte (la más extensa) de la comunidad nacional, asunto que resulta relevante precisamente porque la desesperanza aprendida como forma de conciencia social se articularía en esta fase en que el descontento generado por la lógica capitalista buscaba participar de la defensa del proyecto revolucionario. En *Hechos consumados*, en cambio, mientras uno de los personajes busca sobreponerse al llamado síndrome de desesperanza aprendida, obtiene la muerte, y su compañera en la acción dice “¿Qué recretas hicieron con nosotros?” (Radrigán, 1998:229). En *Norte*, el encierro es la forma de la expulsión y en *Los Invasores* los expulsados ni siquiera aparecen en escena más que como miedo en la conciencia de los sectores dominantes, responsables de producir la expulsión como rasgo identitario. En *La Viuda de Apablaza*, en cambio, como ya se ha sugerido, la expulsión opera en otro sentido. Como punto inaugural del siglo XX aquí se está llevando a cabo la representación del proceso por el cual se lleva a cabo el recambio en la posición de clase dominante para que, a partir de este momento, se despliegue una lógica específica, que es parte fundamental de las representaciones que esta investigación busca estudiar. En este drama se visualiza el cambio en el rol de ejercer la expulsión sobre los otros.

La expulsión de la casa se manifiesta como relevante para movilizar la acción porque en su articulación como elemento de los dramas se construyen significados. Gastón Bachelard señala que “[...] la casa es nuestro rincón del mundo. Es –se ha dicho con frecuencia– nuestro primer universo. Es realmente un cosmos” (Bachelard, 2012:34). Agrega que “[...] siempre, en nuestros sueños, la casa es una gran cuna” (Bachelard, 2012:37). Como miembros de una comunidad nacional con la que se ha desarrollado identificación, la consideración de la formulación de una identidad que no represente a cierto sector de la sociedad propicia que ese grupo se sienta expulsado de lo que había considerado su rincón del mundo, su cuna. El abandono obligatorio de lo que se creía propio es la consecuencia de una acción violenta. La expulsión, por tanto, es una acción violenta.

Como consecuencia de la articulación de la expulsión (entendida como una acción violenta) como figura que se manifiesta en la producción literaria nacional, la construcción de significados que los textos realizarían otorga un lugar importante en sus procesos de concreción a la relación entre el adentro y el afuera en la conformación de los espacios donde ocurre la acción. Pese a que “[...] desde el punto de vista de las expresiones geométricas, la dialéctica de lo de afuera y de lo de adentro se apoya sobre un geometrismo reforzado donde los límites son barreras” (Bachelard, 2012:254), la relación del adentro y el afuera no se manifiesta exclusivamente a través de la expulsión, pues forma parte de la conformación de una dialéctica que, como parte de múltiples posibles pugnas, puede producir, también, múltiples posibles significados. Mieke Bal señala:

Un contraste entre *interior* y *exterior* es a menudo pertinente, pudiendo «interior» portar la sugerencia de protección, y «exterior» de peligro. Dichos significados no se hallan vinculados de forma indisoluble a esas oposiciones; es igualmente posible que el *interior* sugiera una reclusión y el *exterior* la libertad, o que veamos una combinación de estos significados, o un desarrollo de uno a otro (Bal, 2001:51)

En relación con esto, adentro y afuera no participan de una oposición inmutable que dé forma a un único significado del mundo, pues, como advierte Bachelard, “[...] hay juegos

de valores que hacen pasar a segundo término todo lo que se refiere a simples determinaciones de espacio. La oposición de lo de afuera y de lo de dentro no halla entonces su coeficiente en su evidencia geométrica” (Bachelard, 2012:270). Mientras Mikel Bal ofrece información sobre la relación del interior y el exterior desde un entendimiento estructuralista de la producción literaria, Gastón Bachelard lo hace desde un entendimiento fenomenológico de la filosofía. A propósito de esto, pese a que este filósofo advierte que la búsqueda de la conservación de la residencia en la casa participa de la conformación de significados a propósito de la articulación del adentro de la cuna-universo y el afuera de ésta, le resta valor a las consideraciones históricas del acto de habitar o de ser impedido de habitar la casa. Dice Bachelard que “[l]ocalizar un recuerdo en el tiempo es sólo una preocupación biográfica y corresponde únicamente a una especie de historia externa, una historia para uso exterior, para comunicar a los otros” (Bachelard, 2012:39). En esta investigación es fundamental considerar el recuerdo de la expulsión como un hecho ocurrido en un tiempo. La consideración de la composición de la interpretación figural a través de una prefiguración en la historia de la cultura y su consumación en un texto producido en un contexto (o de una copia de un modelo) permite que la dialéctica del adentro y el afuera no se presente, aquí, como una búsqueda interior, sino como una búsqueda externa, social e histórica.

Lo anterior es consecuencia del intento de esta investigación de acceder a un entendimiento de las interpretaciones de las diferentes fases o crisis sociales de la Historia de Chile en el siglo XX, mediante la interpretación de estrategias textuales que otorgan un lugar central a la conformación de la figura de la expulsión de la casa.

### *Drama chileno y crisis social*

Del mismo modo que la periodización de la historia social de Chile en el siglo XX forma parte de una construcción significativa que participa (con la identificación de cinco fases o crisis) de una interpretación formulada a partir del criterio de identificación del desarrollo de la lógica capitalista, la periodización de la historia de la producción dramática también forma parte de una construcción significativa en la que, en este caso, se explicaría,

mediante una interpretación, la evolución que (con la identificación de diez intervalos) ha caracterizado la creación dramática en el siglo XX a partir de la interrelación de las formas, los estilos y los discursos, en relación con un contexto mediado por el desarrollo, nuevamente, de la lógica capitalista. Esta última periodización, en su condición de construcción, está, para este caso, vinculada a la periodización de la historia social. De este modo, los diez intervalos de la historia de la producción dramática en Chile en el siglo XX se desarrollan evolutivamente en vínculo estrecho con el desarrollo de las cinco fases de la historia social, pero sostenida en razones literarias.

Antes de formular una propuesta de periodización, puede ser interesante revisar algunas historias del teatro y de la dramaturgia en función de sostener lo aquí planteado en la discusión con propuestas ya formuladas, publicadas, y, por tanto, difundidas. La revisión de los textos existentes se limitará a lo que estos han dicho sobre la producción teatral y dramática del siglo XX.

En *Teatro en Chile, huellas y trayectorias. Siglo XVI-XX*, Luis Pradenas articula su relato en cuatro capítulos. Solo parte del tercero y la totalidad del cuarto hacen referencia al siglo XX. En el tercer capítulo, Pradenas termina su relato del siglo XIX con la revisión de *La república de Jauja*, de Juan Rafael Allende, y comienza las alusiones al siglo XX refiriéndose al contexto histórico, para luego referirse al género chico, a la aparición de nuevas compañías teatrales y el interés por el teatro que evidencia el movimiento anarquista para difundir sus ideas. Siguiendo la estructura de los capítulos anteriores, en el tercer capítulo Pradenas avanza en su relato por los hitos más relevantes, como si de una secuencia se tratara. Gran parte del siglo XX está incluido en este capítulo. Luego dedica el cuarto a hacer referencia a la producción escénica después del golpe militar de 1973. En ese sentido, no hay una propuesta de periodización del siglo XX dividido por fases, pues Pradenas, más bien, considera que toda la producción teatral del Chile independiente forma parte de una secuencia cuya división mayor es el año 1973. Incluye en el capítulo tres un intervalo de tiempo que va desde 1810 hasta 1973, y en el capítulo cuatro, desde 1973 hasta fines de la década de 1990. La periodización de Pradenas no contribuye, por tanto, en la propuesta de esta investigación, a la delimitación de las fases mediante la evaluación de sus

delimitaciones. Sí contribuye, en cambio, en ofrecer ideas que pueden servir para formular la argumentación<sup>44</sup> que, aquí, participe de la delimitación de las fases.

Juan Andrés Piña formula una revisión histórica del teatro chileno en dos textos: *Historia del teatro en Chile, 1890-1940* e *Historia del teatro en Chile (1941-1990)*. Pareciera que el límite que le otorga al período que comprende cada uno de sus libros se situara en la mitad del período estudiado, con la dedicación de todo un volumen para el estudio de cincuenta años de la historia del teatro nacional y otro, para el estudio de los otros cincuenta. Sin embargo, el primer volumen cierra su relato en la falta de renovación que caracteriza a la producción de la década de 1930, y el segundo, lo abre en el comienzo de la renovación dado por la aparición de los teatros universitarios. Es, por tanto, una división significativa. El primer volumen está dividido en tres partes. La primera está dedicada a la fase extendida entre 1890 y 1917. La segunda, a la fase comprendida entre 1918 y 1930. Y la tercera, a la fase extendida entre 1931 y 1940. De esta propuesta es útil para esta investigación identificar que Piña, al igual que los historiadores de la cultura, ve en este período una preparación de lo que ocurrirá en el tiempo que en esta investigación se ha definido como siglo XX chileno. La segunda parte hace referencia a la producción que se desarrolla a la par que en Chile se instaura la lógica capitalista que va a caracterizar al siglo XX en el país, y la tercera parte hace referencia a la producción que manifiesta un decaimiento tras el esplendor teatral manifestado a la vez que Chile ingresa al sistema capitalista mundial. Estas ideas son útiles para formular una propuesta de periodización de la producción dramática y teatral coherente con los propósitos de esta investigación. El segundo volumen está dividido en nueve capítulos. Los cinco primeros hacen referencia a diversos fenómenos importantes en la década de 1940 (contexto histórico, antecedentes de la renovación escénica, teatros universitarios, modernidad escénica y consolidación de nuestra modernidad teatral), el sexto y séptimo hacen referencia a la década de 1950, el octavo a la década de 1960 y los tres primeros años de la década siguiente, y el noveno hace referencia a las década de 1970 y 1980. De esta propuesta puede ser relevante para

---

<sup>44</sup> Esta argumentación se realizará en las secciones de cada uno de los cinco capítulos siguientes, en que se explican las características de la producción dramática y teatral en las cinco fases o crisis sociales del siglo XX chileno. Esos cinco capítulos corresponden al análisis de esta investigación.

esta investigación la importancia de los teatros universitarios, la diferenciación entre las décadas de 1950 y 1960, y la relevancia del corte que significa el año 1973.

En *Dramaturgia chilena, 1890-1990. Autoría, textualidades, historicidad*, María de la Luz Hurtado formula su relato a partir de cinco divisiones regulares, cada una de veinte años: entre 1890 y 1910, entre 1910 y 1930, entre 1930 y 1950, entre 1950 y 1970, y entre 1970 y 1990. Esta regularidad en los tiempos abarcados por los capítulos, pese a hacer referencia a muchos fenómenos importantes, atenta contra la identificación de la relevancia de la emergencia generada antes de 1920, de la consolidación de lo ocurrido en los siguientes diez años y del decaimiento de la década de 1930. Además, pese a hacer mención a los asuntos importantes, no articula su división en función de ponderar el cambio estético ocurrido a fines de la década de 1960 que da como resultado la aparición de la creación colectiva. Problemas de este tipo se repiten en otros capítulos. Esta periodización no es útil para esta investigación, pues en estas páginas se toma conciencia de que hay intervalos que se extienden por veinte años y otros que se extienden apenas por seis años. Hay que mencionar, eso sí, que la propuesta de Hurtado identifica variaciones estéticas y contextuales al interior de estos intervalos regulares de veinte años.

Es interesante tomar conciencia que la propuesta que a continuación se hará conjuga múltiples variables en el tránsito de un intervalo a otro y, además, no en todos los intervalos sobresalen del resto las mismas variables. Así, en algunos casos, la variable más importante corresponde a las modalidades de producción dramática y el paso de una a otra podría indicar el cambio de intervalo. En otras ocasiones las formas de producir pierden relevancia frente a una variable que en un tránsito específico de un intervalo a otro adquieren mayor influencia en los cambios. Por ejemplo, en algunos casos la mantención de las modalidades de producción será secundaria frente a las necesidades temáticas impuestas por el cambio de una fase de la historia social a otra. En otros casos las transformaciones estéticas, el aumento o disminución de la producción dramática, o la modificación en las mutuas determinaciones existentes entre producción dramática y teatral, también pueden ser variables que, en un tiempo específico, adquieran mayor relevancia. Una variable se impondrá sobre la otra a partir de su relevancia en las transformaciones, pero, como ya se adelantó, siempre las razones serán literarias o teatrales.

En relación con la explicación anterior, los intervalos de la historia de la producción dramática en Chile en el siglo XX que esta investigación propone son: entre 1920 y 1930, entre 1930 y 1950, entre 1950 y 1960, entre 1960 y 1967, entre 1967 y 1973, entre 1973 y 1980, entre 1980 y 1990, entre 1990 y 1995, entre 1995 y 2000, y entre 2000 y 2010.

El primer intervalo se extiende aproximadamente entre los años 1920 y 1930, y se caracteriza por el aumento de la producción nacional como consecuencia del desarrollo de la llamada Época de Oro del teatro chileno. Este intervalo coincidiría relativamente con la primera fase o crisis social del siglo XX en Chile y en coherencia con esto, la producción dramática se caracterizaría por presentar, en sus interpretaciones, asuntos relacionados, por un lado, con la cuestión social y, por otro, con las transformaciones estructurales que experimenta la sociedad chilena en su tránsito de las formas dominantes en el siglo XIX a las que sobresaldrán (la ya mencionada lógica capitalista) en el siglo XX. El drama *La Viuda de Apablaza* (1928), de Germán Luco Cruchaga sería representativo de esto.

El segundo intervalo de la producción dramática se extiende aproximadamente entre los años 1930 y 1950, y se caracteriza por un decaimiento en la producción dramática como consecuencia del retroceso que experimenta la valoración del teatro chileno a causa de los efectos de la crisis económica de 1929 que encarece los costos de realización del teatro y del desarrollo del cine sonoro que compite con comodidad con una actividad teatral que ya no goza del esplendor de pocos años antes. Pese a la creación de los teatros universitarios al final de este intervalo, el renacer del esplendor de las producciones teatral y dramática no se va a concretar hasta el intervalo siguiente. Por tanto, la creación del Teatro Experimental de la Universidad de Chile, en 1941, y del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica, en 1942, no propician que se esté en presencia de un nuevo intervalo, pues estos hechos son menos significativos que la aparición de una nueva generación surgida de estas instituciones, asunto que se concreta solo en la década siguiente.

El tercer intervalo de la producción dramática se extiende aproximadamente entre los años 1950 y 1960, y se caracteriza por un renacer de la producción dramática como consecuencia de la creación, en la primera mitad de la década de 1940, de los teatros universitarios que potencian la aparición de nuevos nombres en las diversas labores vinculadas al teatro, entre éstas la dramaturgia.

El cuarto intervalo de la producción dramática se extiende aproximadamente entre los años 1960 y 1967, y se caracteriza por la consolidación de la producción dramática como efecto del renacer en la etapa anterior de la producción teatral que implicó la aparición de una nueva generación de creadores. El segundo, tercer y cuarto intervalos coincidirían relativamente con la segunda fase o crisis social del siglo XX chileno, y en concordancia con la consolidación de la lógica capitalista, la producción dramática, especialmente en el cuarto intervalo, avanzaría en función de dar forma a una interpretación de los primeros cuestionamientos de ésta. El drama *Los Invasores* (1963), de Egon Wolff sería representativo de esto.

El quinto intervalo de la producción dramática se inaugura aproximadamente en el año 1967 y se cierra el 11 de septiembre de 1973, y se caracteriza por la emergencia de la creación colectiva como una nueva forma de organización y creación teatral de carácter horizontal, más acorde con los proyectos revolucionarios valorados por la comunidad de creadores a partir de la circulación entre los chilenos de las ideas vinculadas a los aires de revolución. Este intervalo coincidiría relativamente con la tercera fase o crisis social del siglo XX chileno, y en concordancia con la realización desde ciertos sectores políticos (y la valoración de parte de la comunidad nacional) de proyectos que, por primera vez en la historia de Chile en el siglo XX, buscan dismantelar el modelo capitalista o al menos presentar soluciones frente a las contradicciones que este modelo produce, la producción dramática se desarrollaría en función de introducir, en relación con las posibilidades discursivas, reflexiones acerca del camino que Chile debería tomar y, en relación con las posibilidades formales, estilos dramáticos acordes con esas reflexiones. El drama *Los que van quedando en el camino* (1969), de Isidora Aguirre sería representativo de esto.

El sexto intervalo de la producción dramática se inaugura el 11 de septiembre de 1973 y concluye aproximadamente en el año 1980, y se caracteriza por mantener las formas de creación propias del intervalo anterior. Sin embargo, corresponde a otro intervalo pues, pese a la valoración de un teatro hecho por agrupaciones organizadas horizontalmente (determinando así la producción dramática), las transformaciones sociales inducidas rápidamente por el golpe militar de 1973 modifican los discursos desplegados por la

creación dramática, priorizándose por una construcción de significados que participen de los cuestionamientos del nuevo orden social.

El séptimo intervalo de la producción dramática se extiende aproximadamente entre los años 1980 y 1990, y se caracteriza por la realización de una dramaturgia para un teatro que, dejando atrás la creación colectiva, comienza a priorizar por el rol del director teatral que trabaja desde espacios contraculturales, con el propósito de construir discursos que denuncien los excesos de la dictadura en un plano político y también económico. El sexto y séptimo intervalo coincidirían relativamente con la cuarta fase o crisis social del siglo XX chileno y en concordancia con esto, pese a las transformaciones estilísticas que experimenta el séptimo intervalo en relación con la producción que se desarrolla en el sexto (y pese a que la producción del sexto intervalo mantiene una continuidad a nivel formal con la realizada en el quinto), los proyectos interpretativos de la realidad social chilena que formulan la producción dramática del sexto y séptimo intervalo mantiene una relación dada por la denuncia de los excesos de la dictadura. El drama *Hechos consumados* (1981), de Juan Radrigán sería representativo de esto.

El octavo intervalo de la producción dramática se extiende aproximadamente entre los años 1990 y 1995, y se caracteriza por la realización de una dramaturgia de la imagen como la búsqueda necesaria tras la conservación de un teatro de director en un contexto en que, terminada la dictadura, se busca reflexionar desde la reformulación de la memoria y la identidad nacional.

El noveno intervalo de la producción dramática se extiende aproximadamente entre los años 1995 y 2000, y se caracteriza por la revaloración de la figura del dramaturgo que, desde 1967, había pasado a segundo plano, luego que entre ese año y 1980 se valorara la creación colectiva y entre 1980 y 1995 se ponderara la realización de un teatro de director. Temáticamente, sin embargo, se mantiene la reflexión en torno a las preguntas por la memoria y la identidad nacional.

El décimo intervalo de la producción dramática se extiende aproximadamente entre los años 2000 y 2010, y se caracteriza por el desarrollo de una nutrida producción dramática con formas y discursos novedosos y formas heterogéneas. El octavo, noveno y décimo intervalo coincidirían relativamente con la quinta fase o crisis social del siglo XX

chileno, y en concordancia con la consolidación de la lógica capitalista, la producción dramática se manifestaría interesada en interpretar la realidad histórica reciente a partir de las influencias, tanto temáticas como formales, de los medios de comunicación de masas, la cultura popular y los cuestionamientos a las formas tradicionales de dramatizar. El drama *Norte* (2008), de Alejandro Moreno, sería representativo de esto.

Con todo lo anterior (el establecimiento de la base teórica mediante la cual se explica la relación entre texto y mundo a través de procedimientos de figuración, la identificación del objeto de la realidad histórica interpretada por los dramas estudiados, la explicación de la interpretación que los dramas realizan, la comprensión de las nociones de crisis social, lógica capitalista y contexto de Guerra Fría, las periodización de la historia social de Chile en el siglo XX y la periodización de la historia de la dramaturgia de Chile en el siglo XX), se hace evidente que todas las herramientas teóricas requeridas en esta investigación actúan en función de la identificación de los discursos de carácter histórico que los textos estudiados formulan con la forma de construcciones significativas que, al interpretar la realidad, producen conocimiento.

De igual modo, en coherencia con las elecciones teóricas que aquí se realizan, esta misma investigación busca presentarse como un aporte interpretativo constituido a partir de una construcción significativa de discursos que, en el contexto de los estudios literarios, busca producir conocimiento, ya no de la realidad histórica de Chile en el siglo XX, sino de la producción dramática de Chile en el siglo XX. A partir de esto, ya es posible desarrollar el análisis de los textos literarios de ficción considerados para esta investigación.

## II. LA VIUDA DE APABLAZA, INSTAURACIÓN DE LA LÓGICA CAPITALISTA

### BREVE PRESENTACIÓN DE LA BREVE OBRA DE GERMÁN LUCO CRUCHAGA

Pese a que se le atribuye la autoría de al menos ocho obras más (Piña, 2009: 356), sólo puede afirmarse que Germán Luco Cruchaga (1894-1936) escribió un número reducido de textos. Con apenas dos obras estrenadas, *Amo y señor* (1926) y *La Viuda de Apablaza* (1928), y un tercer drama, *Bailahuén*, no llevado a los escenarios y publicado póstumamente en 1960, el autor es considerado uno de los máximos exponentes de la dramaturgia chilena no solamente de la década de 1920, sino de toda la historia de nuestra producción dramática. Juan Andrés Piña advierte que “habría bastado que estrenara nada más que *La Viuda de Apablaza* para haber conseguido esa significancia en la dramaturgia nacional e hispanoamericana” (Piña, 2009:355), drama que, en esta investigación, es destacado por la posibilidad de ser leído como una construcción significativa que interpreta una fase de la historia de Chile.

Sus dramas han sido leídos como cuadros de costumbres y se han montado con la intención de ser recibidos por el público de esa forma, por ejemplo en el estreno de 1928 de *La Viuda de Apablaza* realizado por la Compañía de Evaristo Lillo y en la versión llevada a los escenarios en 1956 por el Teatro de la Universidad de Chile (Piña, 2009: 356). Sin embargo, ya en la década de 1970, este drama ha comenzado a ser leído de forma novedosa. Además de las lecturas mítica que plantean Grinor Rojo y psicologista propuestas por Consuelo Morel a las que se hará referencia más adelante, María de la Luz Hurtado y Juan Villegas han subrayado un asunto que en esta investigación va a ser central: la posibilidad de leer este drama de Luco Cruchaga como una representación de las transformaciones sociales que experimentó Chile en la década de 1920 y que (a partir del criterio interpretativo sobre el cual se sostiene la periodización de nuestra historia social y la identificación de la construcción significativa realizada por los dramas estudiados) corresponderían, es posible agregar a lo señalado por Hurtado y Villegas, a los hechos que caracterizan el desarrollo de la fase o crisis social que inaugura el siglo XX chileno.

Como exponente destacado de la producción dramática de la década de 1920, el trabajo de Germán Luco Cruchaga se realiza en el contexto de desarrollo de lo que se ha llamado el momento de oro del teatro chileno. La revisión de este período va a permitir, aquí, identificar con qué contexto de producción dialogaría el trabajo de Luco Cruchaga a nivel estilístico y discursivo, asunto que permitiría, en esta reflexión, sostener la idea de que *La Viuda de Apablaza*, específicamente, realiza una interpretación de la primera crisis social del siglo XX en Chile.

En las siguientes páginas, por tanto, se va a realizar una revisión explicativa del desarrollo del denominado momento de oro del teatro chileno y sus causas, con el propósito de entender la articulación de la obra dramática de Luco Cruchaga. Esta explicación se realizará en diálogo directo con el contexto histórico social en que este teatro se produce, para lo cual se presentará una breve interpretación del período de la historia social considerado, aquí, como el cierre del siglo XIX y el comienzo del siglo XX en Chile. Posteriormente se realizará una revisión de las diversas formas como ha sido leída la obra *La Viuda de Apablaza*, considerando a los investigadores ya mencionados y a otros, como Julio Durán Cerda, Luis Pradenas y Consuelo Morel. Por último, y como parte del análisis necesario para visualizar el conocimiento histórico que el drama *La Viuda de Apablaza* construye, se ofrecerá una explicación del funcionamiento estratégico de este drama que, de acuerdo a la lectura que en esta investigación se propone, realizaría una interpretación de la primera fase de desarrollo de la historia de Chile en el siglo XX.

#### EL MOMENTO DE ORO DEL TEATRO CHILENO, PRIMER INTERVALO (1920-1930)

Según Juan Andrés Piña, entre 1890 y 1930 es posible identificar el desarrollo de una evolución de la producción dramática y teatral en Chile que las lleva desde un estado en que ambas actividades se realizan de forma aficionada hasta alcanzar una profesionalización. Piña identifica tres etapas en esta continuidad del desarrollo: de aprendizaje, de fundación y de consolidación. La primera etapa, denominada de aprendizaje, se extendería entre 1890 y 1917 (Piña, 2009:159-60-1). Antes de 1890, pese a

que, como se señalará más adelante, existieron momentos de exaltación de la actividad teatral, no hay aún una continuidad en su desarrollo. Así, la década de 1890 (que en términos políticos inaugura el llamado período parlamentario, reconocido como el comienzo de la modernidad chilena, pese a que en términos económicos aún se manifiesta como una etapa pre-capitalista o, más bien, como una etapa en que la lógica capitalista se manifiesta en un estado prototípico) es también la década en que, de manera incipiente, se inaugura la modernización del teatro chileno. La segunda etapa, denominada de fundación del teatro chileno, se desplegaría entre los años 1917 y 1920 (Piña, 2009:184). Y la tercera, denominada etapa de consolidación, se desarrollaría aproximadamente entre 1922 y 1930 (Piña, 2009:228).

La tercera etapa coincidiría aproximadamente con el período que en esta investigación ha sido denominado como la primera fase de desarrollo o crisis social del siglo XX chileno. Es decir, Chile ingresaría al siglo XX consolidando su producción teatral y dramática. De forma semejante a cómo la inauguración del siglo XX en Chile es el resultado de una tensión social que se viene gestando desde años antes, asunto que será explicado en párrafos próximos, la consolidación de la producción dramática y teatral (según deja ver la propuesta de etapas que realiza Juan Andrés Piña) es la consecuencia de un proceso que comienza en las décadas anteriores. Más adelante se podrá ver en estas páginas cómo, en el diálogo que las propuestas artísticas pueden realizar con los tiempos históricos en que son producidas, que el teatro y la dramaturgia producidos en Chile entre 1890 y 1930 se pueden modernizar a la par que se moderniza estructuralmente el país al adoptar la lógica capitalista como modo de producción característico de todo el siglo XX. El diálogo entre devenir histórico y producción artística, sin embargo, no garantiza una permanente modernización a la par entre ambos asuntos. De hecho, el desarrollo de la lógica capitalista en la segunda fase del siglo XX (entre 1932 y 1967) va a producir en el intervalo de la historia de la producción dramática que se extiende entre 1930 y 1950, un decaimiento en la producción teatral y no por eso se va a entender que se detiene el diálogo entre procesos históricos y producción artística. Ese decaimiento en el desarrollo del teatro es, precisamente, producto de un contexto de modernización social.

Para proseguir con esta reflexión, es importante, por tanto, comprender cómo se produce la preparación del carácter esplendoroso del primer intervalo de la historia de la producción dramática chilena en el siglo XX. Para esto, se va a considerar mayormente el período comprendido entre 1890 y 1920. Sin embargo, en algunos casos el límite que da inicio al período se va a extender hacia atrás, hasta fines de la década de 1870.

### *Preparación del esplendor*

En toda la extensión del siglo XIX se pueden identificar varios momentos de desarrollo de la actividad teatral y dramática. Entre estos destacan la decisión de Juan Egaña, tras desempeñarse como traductor de dramas europeos en 1802, de convertirse en autor dramático (Pradenas, 2006:109); el fomento a la actividad teatral desplegado desde 1812 por Camilo Henríquez (Pradenas, 2006:131); el mandato que en 1818 Bernardo O'Higgins hace a Domingo Arteaga de formar una agrupación teatral con algunos de los prisioneros españoles que tuvieran experiencia en las artes escénicas (Durán, 1959:10); la esplendorosa temporada teatral de 1842 en la que destacaron las obras románticas *Los amores del poeta* de Carlos Bello y *Ernesto* de Rafael Minvielle (Durán, 1959:16-20); o el certamen anual de producción dramática de 1873 organizado por la Academia de Bellas Letras, que propició la aparición del dramaturgo Daniel Caldera, autor del drama *El tribunal del honor* (1874) (Durán, 1959:33). Pese a lo anterior, Juan Andrés Piña explica:

Hasta finales del siglo XIX, las obras de autores chilenos eran montadas por grupos esporádicos de actores –la mayoría aficionados, a veces estudiantes de liceos o universitarios– que no alcanzaban a constituirse en compañía que tuviera su propia estética y que se prolongara en el tiempo [...]. En otras ocasiones eran compañías extranjeras las que esporádicamente llevaban a escena algunas de las creaciones nacionales, como el caso del uruguayo Juan Casacuberta.

Hasta comienzos del siglo XX, los autores chilenos que querían estrenar debían contratar un elenco especial y arrendar una sala por una o dos funciones. La

otra posibilidad era formar un grupo aficionado y conseguir algún local comunitario para que éste pudiera presentarse en público (Piña, 2009:162)

Estas circunstancias parecían inapropiadas para que el teatro chileno pudiera alcanzar la profesionalización, asunto que finalmente sí se concreta en la década de 1920 y que comenzaría a gestarse a partir de 1890 aproximadamente.

Frente a ese ambiente inicialmente inapropiado para el desarrollo del teatro, hubo, por lo menos, dos asuntos importantes que constituyeron una influencia determinante en el desarrollo que la producción teatral y dramática chilena experimentó en la década de 1920. Estos fueron, primero, el desarrollo sostenido de la zarzuela grande y chica, traída a Chile por compañías españolas; y, segundo, la necesidad de que, en épocas de convulsión social y política, el teatro, en su manifestación histórico-política a nivel temático, se convirtiera en una herramienta de difusión de ideas. Estos dos asuntos serán explicados a continuación de forma breve, en función de avanzar hacia la comprensión del ambiente teatral que propicia, en la década de 1920, la aparición del trabajo de Germán Luco Cruchaga, objeto central de este capítulo.

La zarzuela, entendida como “un género musical escénico español en el que se mezclan partes instrumentales, vocales y habladas” (Piña, 2009:77) llega a Chile por la ciudad de Copiapó en 1857. En 1858 se realizan funciones en Valparaíso y en 1859 en Santiago. Pero el período de esplendor de este tipo de teatro se tardaría un poco en llegar. Pese a que entre 1857 y 1870 fue aumentando el número de espectáculos anuales de la llamada zarzuela grande (de dos o tres actos), “1871 fue particularmente tumultuoso en términos de presentaciones: veintisiete zarzuelas estuvieron en escena, marcando el momento más alto hasta la fecha” (Piña, 2009:83). El público santiaguino, especialmente de los sectores medios, se vuelca al teatro como nunca antes en la historia de Chile, para ver la zarzuela, la que tuvo más éxito, incluso, que la ópera, tan de gusto de la clase dominante. Como consecuencia se produce el llamado Decenio Jarques, entre 1872 y 1882, tiempo en que “[e]l barítono aragonés José Jarques, de clara dicción y presencia escénica, y su esposa Isidora Segura, de atractiva figura y poderosa voz dulce, fueron los intérpretes por excelencia de las zarzuelas de moda” (Piña, 2009:84).

Posterior al desarrollo de la zarzuela grande viene el período de auge de la zarzuela chica (de un acto) o también identificada como género chico, que se desarrolla principalmente entre 1892 y 1898. Esta forma teatral va a producir un impulso que va a ser determinante para el desarrollo de las próximas décadas y que puede destacarse a partir de la identificación de tres hechos. Primero, “[l]os centenares de representaciones, cada vez más masivas, fueron creando un público teatral que crecía aceleradamente con los años” (Piña, 2009:94) y que propició la instauración de la modalidad de funciones por “tandas”, que buscaba imitar el negocio del teatro español por “horas” (Piña, 2009:95), que consistía en la realización de múltiples funciones (hasta cuatro) de las obras de género chico para alcanzar a cubrir la gran demanda del público. Segundo, “[l]a progresiva consolidación de la zarzuela en nuestro país motivó a algunos incipientes autores a interesarse en el género, ya sea escribiendo algunas obras originales o adaptando otras hispanas” (Piña, 2009:115), las que fueron llevadas a los escenarios por compañías extranjeras. El cómico español Pepe Vila, que llega a Chile en 1892, va a ser relevante para dar a conocer la dramaturgia nacional, “al estrenar continuamente en su compañía revistas y sainetes de autores y temáticas locales” (Piña, 2009:98). Y tercero, como efecto del aumento del público y de la incursión de autores nacionales en el género, se va a hacer necesaria, entre autores nacionales y extranjeros, la realización de la “zarzuela a la chilena”, caracterizada por una búsqueda temática en las historias y terruños nacionales (Pradenas, 2006:205). Estos tres hechos producen inmediatamente un incipiente ambiente teatral que va a incorporar a los sectores medios y populares como público. Cabe insistir, aquí, que los autores de la llamada “zarzuela a la chilena” no son exponentes de un apogeo, sino participantes de las causas de un futuro apogeo, en la ya mencionada década de 1920.

Bernardo Subercaseaux advierte que el apogeo de la zarzuela habla de un escenario con nuevos actores sociales, como son los sectores medios y bajos, que participarían de la conformación de un nuevo mercado de consumo cultural que escaparía al control de la oligarquía (Subercaseaux, 2011:442). Frente a esto, sería tentador insinuar que su auge como forma teatral está directamente vinculado al auge de los sectores medios que, en la década de 1920, se impondrían sobre la vieja clase oligárquica. En coherencia con esto, habría que entender que la agitación social en torno a la zarzuela producida antes de 1900,

podría constituir una especie de síntoma de la agitación social que se desataría en las siguientes décadas con la forma de la llamada “cuestión social”, y que la modernización de la actividad teatral tras la emergencia de un nuevo grupo social correspondería a un fenómeno interrelacionado a la modernización de la sociedad chilena al transitar de un modelo pre-capitalista con una vieja y gastada oligarquía en la parte alta de la estructura de poder político y económico hacia un modelo netamente capitalista con una burguesía emprendedora como nuevo habitante de la parte alta de la estructura de poder.

Subercaseaux menciona la argumentación de Hernán Godoy, que busca afirmar que “la zarzuela fue una expresión que sirvió de soporte a los procesos de identidad y autoimagen de las nacientes capas medias” (Subercaseaux, 2011:442), pero su propósito es, luego, contradecirla, pues advierte que si lo que Godoy dice fuera cierto “¿cómo se explicaría el fracaso más o menos rotundo que, en comparación con la zarzuela española, experimentaron casi todas las zarzuelas y revistas nacionales?” (Subercaseaux, 2011:442). Juan Andrés Piña, interesado en este debate construido por Subercaseaux destaca de este último, para insistir en lo erróneo de lo planteado por Godoy, que el auge de la zarzuela respondió a tres factores: “[primero], la constitución de un público urbano de capas medias y populares, [...] [segundo], las características propias de la zarzuela, un género que se dirigía más bien al oído y a la vista que al entendimiento [...] [y tercero] la atracción que ejerció la zarzuela entre empresarios y agentes que vieron en ella un producto con grandes posibilidades de negocio” (Piña, 2009:113-4).

Queda demostrado, así que el auge de la zarzuela va aparejado a los tres factores antes señalados y no a la condición incipiente de la posterior emergencia de los nuevos grupos tradicionalmente subordinados, ansiosos de concretar las transformaciones sociales. La cuestión social se va a tardar aún en ser el centro de la discusión, aunque las condiciones de desigualdad manifestadas en el tiempo del apogeo de la zarzuela (y antes de esto) formen parte de una noción de desigualdad e injusticia social transversal a la historia de Chile.

Es en 1912, veinte años después del comienzo del apogeo del género chico, que Luis Emilio Recabarren funda el Partido Obrero Socialista. Esta acción, sin embargo, responde a la evaluación que realiza del siglo anterior, y, frente a tal realidad, busca

participar de la gestación de ideas que promuevan una transformación social. Su visión del pasado es explicada por Sofía Correa, Consuelo Figueroa, Alfredo Jocelyn-Holt, Claudio Rolle y Manuel Vicuña:

Recabarren [...] al examinar los cien años previos descubre la consolidación del capitalismo, la expropiación sistemática del proletariado, las tribulaciones de una clase media con acceso a educación pero igualmente acosada por estrecheces económicas, y la imagen refulgente de una clase alta cada vez más rica y menos admirable, la única real beneficiaria de la emancipación política festejada en 1910 (Correa, 2001:47)

Pero pese a que la presencia, en 1912, de una clase alta con forma de oligarquía que concentra la riqueza se presenta para Recabarren como un elemento social propio de la consolidación del capitalismo, entre 1890 y 1920 esta racionalidad está recién tomando forma, pero sin que aún ésta se desarrollara en un contexto que podría ser denominado de Guerra Fría o cercano a ésta, asunto relevante para los criterios de periodización en los ejercicios de interpretación de la historia que en esta investigación se identifican y se formulan a propósito de lo que caracteriza al siglo XX chileno. El liberalismo era la forma de pensamiento dominante y, por tanto, circulaban entre los responsables de dirigir el país, ideas que advertían de la necesidad de que Chile tendiera al progreso pues “[l]as expectativas de la sociedad apuntaban hacia la integración a un mundo que prometía crecientes progresos de orden material y cultural. Se confiaba, para tales efectos, en la difusión de nuevas ideas modernizantes y en el despliegue de grandes obras públicas” (Correa, 2001:32). La fuerza política y económica de los grupos dominantes, era suficiente para apagar cualquier objeción e intento de subversión de la estructura de poder, pero no para articular el impulso a la modernización. Es así como “Chile, entre 1891 y 1920 mantuvo una economía basada en la minería (salitre) y la agricultura” (Gazmuri, 2012:73). Para acceder a la Modernidad era necesaria la creación de un mercado netamente capitalista sostenido en la industrialización y paradójicamente esto se produciría sólo gracias a la emergencia de nuevos sectores sociales al comienzo de la primera fase de desarrollo del

siglo XX, de acuerdo a la periodización ya planteada, asunto presentado como discurso en el drama *La Viuda de Apablaza*.

No se debe dejar de considerar, sin embargo, que, aún en el siglo XIX, la explotación minera produjo, como efecto indirecto, una incipiente industrialización a través de la necesidad de contar con conexiones que permitieran trasladar el material extraído y a las grandes masas de trabajadores. El ferrocarril comienza a cobrar importancia desde 1852, cuando “recorriera el tramo extendido entre el puerto de Caldera y Copiapó, con el propósito de dar salida al mineral de plata de Chañarcillo” (Correa, 2012:33). Su extensión se intensifica en los decenios finales del siglo XIX, cuando el antiguo territorio peruano y boliviano desde donde se explota el salitre ya pertenece a Chile, tras su anexión conseguida a través de la Guerra del Pacífico. Así es como:

[...] el norte desértico experimentó un importante incremento de población, aumentando de 88.000 habitantes en 1895, a 280.000 en 1920. Esta concentración poblacional estimuló la generación de un mercado interno que incentivó el desarrollo de la producción agrícola e industrial del centro y sur del país, así como del comercio de cabotaje [...] y se diversificó la producción de la zona central (Correa, 2012:24)

Sin embargo, la propiedad de la explotación del salitre estaba principalmente en manos de inversionistas británicos, los que sacaban fuera del país gran parte de la ganancia que esta área de la producción nacional generaba. El Estado de Chile obtenía ganancias del sector minero sólo a través de los derechos aduaneros de exportación que se cobraba en los puertos. Los empresarios chilenos formaban un grupo reducido y la clase dominante, también reducida, evitaba vincularse con la actividad empresarial, lo que constituía una contradicción con el lugar central que ocupaban las ideas liberales. La oligarquía tradicional del valle central, que ostentaba el poder político y económico, tenía una conducta contraria a la lógica capitalista:

[ésta] no se preocupó de crear un sistema industrial y económico, en general, moderno. ¿A qué atribuir esta abulia? En parte a razones culturales. Incluso las familias vascas (que ahora poseían gran parte de la tierra) habían perdido el empuje de lucro que las caracterizara en el siglo XVIII. Ahora se creían señores y no hombres de lucha formados en las activas alquerías e industrias de las provincias del país vasco como sus bisabuelos o tatarabuelos (Gazmuri, 2012:69-70)

Advierte, además, Cristián Gazmuri que en el cambio de siglo la clase dirigente “había cambiado su estilo de vida, evolucionando desde la austeridad observada en el siglo XIX hasta el culto al lujo y la frivolidad” (Gazmuri, 2012: 36). Por tanto, pese a los efectos que produjo la industria minera en la generación de obras públicas, en la conformación de mano de obra tanto para la mina como para la construcción de las mencionadas obras y en la generación de un mercado local que permitió distribuir la producción agrícola del sur, Chile “continuó con una economía fundada en la posesión de haciendas las que rendían poco y de las que [sus dueños] por lo general estaban ausentes” (Gazmuri, 2012: 55), asunto posible de ver posteriormente en el drama *La canción rota* (1921) de Antonio Acevedo Hernández, por ejemplo.

Cristián Gazmuri lo explica con detalle:

La propiedad agraria estaba dominada por el latifundio que empleaba al sector laboral más numeroso del país: inquilinos y peones; aun cuando había también medianos y pequeños propietarios, entre ellos los mapuches.

El inquilinaje era una relación laboral instituida en la Colonia por medio de la cual el trabajador tenía derecho a casa, a una pequeña chacra, talaje y a algunos alimentos que producía el propio fundo. El salario en dinero prácticamente no existía o era ínfimo. La relación entre el terrateniente y el inquilino era un vínculo más personal que contractual. Los peones, en cambio, constituían una masa laboral nómada, que recorría los campos empleados en los períodos de mayor demanda de trabajo a cambio de un sueldo. Eran trabajadores a trato (Gazmuri, 2012:81)

Un levantamiento como el de los personajes del mencionado drama *La canción rota* habría sido impensado en los últimos años del siglo XIX, asunto que contrasta con la instalación de las discusiones en torno a las desigualdades sociales posterior a 1910. Así, en la imposibilidad cultural de desarrollar un mercado que permitiera la circulación del dinero entre todos los miembros de la sociedad, la celebración del Centenario de la República se realizó como una fiesta privada. Los autores de *Historia del siglo XX chileno* lo explican así:

[...] la elite que lideró el festejo identificaba el pasado de la nación con la historia de sus familias, y la gesta independentista con el heroísmo de sus antepasados. Entre sus representantes, el espíritu de exaltación patriótica solía confundirse con el orgullo del propio linaje. Hasta cierto punto, el Centenario constituyó, por lo mismo, un asunto de competencia de las grandes familias. En sus residencias se hospedaron las visitas ilustres, si bien a expensas de las arcas fiscales (Correa, 2001:43)

Esta privacidad del festejo confirmaba que desde el comienzo del proceso de instauración de una vía al progreso, varias décadas antes del Centenario, no hubo en Chile una clase media que se constituyera como una burguesía urbana y no hubo, por tanto, posibilidad de cuestionar cómo se articulaba la estructura de poder, pese a la conformación de una gran masa popular que fue público del género chico. Cristián Gazmuri explica que:

Los sectores medios chilenos no fueron ni han sido nunca “una clase de la economía abierta y lucrativa” como en el caso del Viejo Mundo. En Chile, ellos carecieron de una tradición individualista y urbana y su fuente de ingresos fue casi siempre, un sueldo o un salario proveniente de alguna ocupación ligada a la burocracia. Si bien había algunos económicamente independientes, como era el caso de profesionales, agricultores medianos o comerciantes minoristas, por lo general perseguían la seguridad de la subsistencia más que el riesgo aparejado a la actividad económica libre (Gazmuri, 2012:76)

Pero esta situación de privación generó resentimientos en los sectores medios. A su vez, este resentimiento movilizó, a la larga, a los sectores medios, haciéndolos presentarse como un elemento social emergente que actuó en función de la realización de las transformaciones. El resentimiento se mezcló, ya en la década de 1900, con la importancia adquirida por la llamada “cuestión social”, que cobró visibilidad a partir del crecimiento de la población de las ciudades y la expansión de la miseria. Las transformaciones de las características de la fase de desarrollo de las condiciones de producción material que precede al comienzo de lo que aquí se ha denominado siglo XX, se ven fortalecidas por la abulia de la clase dirigente. Como respuesta a estos síntomas, “[l]a irrupción de intelectuales, escritores y artistas de sectores medios e incluso de extracción popular [...] pone término a la anterior supremacía ostentada por los representantes de la oligarquía” (Correa, 2001:77). El ya mencionado Antonio Acevedo Hernández, que proviene de los sectores populares, es prueba de esto.

Pese a la importancia del mundo rural como parte de un orden económico tradicional, las nuevas ideas sumadas a las necesidades de modernización del país irrealizadas en las décadas anteriores, propiciaron que se fuera configurando “un escenario propicio –en términos discursivos y eventualmente prácticos– al cambio como fuerza motriz” (Correa, 2001:37), con la concreción del tránsito de una crisis o transformación social hacia otra. La efervescencia teatral del período que va entre 1890 y 1900 no es síntoma de estos cambios ni mucho menos motor de estos, sino una demostración de que aquellos sectores subordinados existían y estaban creciendo, y, ya qué duda cabe, la constitución de una de las causas de la aparición de nuevas generaciones de creadores que llevarían a la actividad teatral chilena, considerando entre sus múltiples sistemas significantes al drama, hacia la profesionalización.

Más adelante se verá que pese a que es el anhelo de cambio el que moviliza la historia de Chile a una nueva fase de desarrollo de las condiciones de producción material, en ésta no se resuelven los problemas sociales, pues la conformación definitiva de una racionalidad capitalista genera un nuevo contexto de desigualdad que va a caracterizar al período que en esta investigación se ha definido como siglo XX y en el que, en su

representación a partir de la producción dramática, la figura de la expulsión de la casa va a cobrar importancia discursiva.

El teatro se manifiesta de forma sobresaliente como herramienta de difusión de ideas políticas en tres ocasiones en las cinco décadas previas a 1920. Estas son durante el desarrollo de la Guerra del Pacífico entre 1879 y 1883, antes y después de la crisis institucional de 1891 y durante la celebración del Centenario de Chile en 1910. En relación con esto Julio Durán Cerda dice:

La liquidación del conflicto del Pacífico, con que entraron en el juego de la economía nacional las riquezas de la explotación del salitre y la gran conmoción política que significó la revolución de 1891, por un lado, y por otro, el advenimiento de las nuevas tendencias criollistas y nacionalistas, expresadas en las grandes líneas de las generaciones de 1900 y de 1910, crearon otras condiciones a todas las formas del arte, y abrieron nuevos horizontes al teatro chileno, que ha de tomar su mejor rumbo (Durán, 1959:44)

Pese a que en 1871 Carlos Walker Martínez y Juan Rafael Allende forman el “Círculo Dramático Chileno Aficionado”, con el propósito de impulsar la producción dramática, ésta se vinculó a una actividad teatral amateur, tal como ya se describió más atrás. La Guerra del Pacífico, sin embargo, pese a comenzar solo ocho años después de la conformación de este grupo, se articuló como un motor más fuerte para la producción dramática que, con fines ideológicos, busca generar la circulación de ideas, que en este caso se formulan desde un entendimiento conservador que se instaura en la conciencia social de la comunidad nacional. Esta guerra, dice Luis Pradenas, “enciende los sentimientos nacionalistas que dramaturgos, conservadores y liberales, vierten en panfletos cargados de chauvinismo, contra los «cholos» peruanos y bolivianos, y que son representados como una forma de obtener fondos para el «esfuerzo de guerra»” (Pradenas, 2006:203). Pradenas menciona, entre muchas otras, obras como *Glorias peruanas*, *La toma de Calama*, de Carlos Segundo Lahtrop, y *El General Daza*, de Juan Rafael Allende, todas de 1879.

En torno a los conflictos políticos que desembocan en la guerra civil que derroca al Presidente Balmaceda en 1891, se pueden identificar dramas que se alinean entre los antibalmacedistas y los anticongreso, pero también quienes denuncia la institucionalidad jurídico política (Hurtado, 2011:37). Antes del derrocamiento del presidente, Juan Rafael Allende ya había estrenado *La República de Jauja* (1889). Esta obra, con “personajes alegóricos [que] son concebidos a la manera de aquellos de un autosacramental, inicia una crítica social hasta entonces ausente en la dramaturgia y la representación teatral en Chile” (Pradenas, 2006:207). En los siguientes años se estrenarán cuatro obras antibalmaceistas y cuatro pro-Balmaceda. Entre las primeras están *El logrero* (1890), de Daniel Barros Grez; *La rendición de Chile* (1891), de Carlos Walker Martínez; *Siete de enero* (1891), de Francisco Caballero; y *Una dictadura* (1892), de Luis Barros Méndez. Entre las segundas están *Drama sin desenlace* (1892), de Juan Rafael Allende; y *No más de Con-Cón a Placilla* (1895), anónima (Hurtado, 2011:43). Avanzada la década, varios autores insisten en la crítica a la institucionalidad jurídico-política. Una de estas obras es *El comediante político en víspera de elección* (1886), de Mateo Martínez Quevedo, de quien se estrenará la obra *Don Lucas Gómez* en 1887, en la línea costumbrista que fue tendencia después del apogeo del romanticismo en 1842. Otra obra también alineada en la crítica política es *El roto en la elección* (1897), de Carlos Segundo Lathrop.

Como consecuencia de los empujes a la producción dramática hasta aquí señalados, entre 1890 y 1900 se editan sesenta y cinco textos (Hurtado, 2011:29), propiciando que al menos diez autores pudieran ser considerados como dramaturgos prolíferos y de renombre, entre ellos Juan Rafael Allende, Daniel Barros Grez, Carlos Segundo Lahtrop y Mateo Martínez Quevedo (Hurtado, 2011:31).

Pese a que la obra más destacada del período siguiente, hasta 1910, es *La Marejá*, de Antonio Orrego Barros, obra escrita en verso y que puede ser agrupada con las que formulan una reivindicación de los sectores populares, junto a *De la taberna al cadalso* (1901), del ya consagrado Juan Rafael Allende, en esta parte de la reflexión se hace importante mencionar aquellas obras que, a nivel temático, estuvieron ligadas a las celebraciones del Centenario. Cercano a esta fecha se presentan obras con temáticas histórico-patrióticas como *El 18 de septiembre de 1810* (1904), de Oscar Sepúlveda;

*Manuel Rodríguez* (1904), de Jorge R. Elizondo; *Chacabuco* (1906), de Alberto del Solar y *Excelsior* (1910), de Arturo Elizondo. Estas obras buscan constituirse como homenajes a las gestas de la independencia (Hurtado, 2011:91). En una dirección contraria surgen, por estos años, obras con contenidos de denuncia desde las ideas anarquistas y socialistas. *Flores rojas* y *Los Vampiros* (ambas de 1912, el año en que, como ya se dijo, Recabarren funda el Partido Obrero Socialista), del español con residencia en Chile Aguirre Bretón, presentan ideas anarquistas. En los siguientes años el ya mencionado Luis Emilio Recabarren escribe el drama político *Desdicha obrera* (1921) y Antonio Acevedo Hernández presenta su drama *La canción rota* (1921), pero esto ya superaría la etapa que Piña define como de aprendizaje (entre 1890 y 1917). Hurtado advierte, además, que los autores del decenio que va de 1900 a 1910 son de transición. Allende, Martínez Quevedo y Barros Grez han quedado atrás y entre los nuevos se encuentra poetas y narradores, como Eduardo Barrios o Víctor Domingo Silva, que ocasionalmente o con mayor frecuencia escriben dramas (Hurtado, 2011:74). Sin embargo, todo este proceso de aprendizaje va a contribuir en la concreción posterior del momento de oro del teatro chileno.

Para Juan Andrés Piña en la década siguiente se va a gestar la etapa de fundación del teatro chileno. Si bien esto ocurriría apenas entre 1917 y 1922, es posible agregar que el análisis de los primeros años de la década de 1910 es definitivo para que la afirmación de Piña parezca viable. La interpretación, aquí, va a poner atención en tres asuntos principalmente que contribuyen tanto al fortalecimiento del teatro como de la creación dramática: el aporte del director teatral español Manuel Díaz de la Haza, la creación de la Sociedad de Autores Dramáticos de Chile y la creación de la Compañía de Teatro Báguena-Bührle.

El aporte de Manuel Díaz de la Haza se haría principalmente evidente en 1913, año en que su compañía teatral presentó quince obras de autores chilenos (Piña, 2009:173), entre ellos René Hurtado Borne, Carlos Cariola y Daniel de la Vega. La experiencia prosigue en los años siguientes aunque recurriendo a menos autores que en 1913. La tendencia que la Compañía de Manuel Díaz de la Haza adopta ese año da forma a lo que se ha llamado la Generación Dramática de 1913, que incluye a autores como los ya nombrados, además de Aurelio Díaz Meza, Eduardo Barrios y Armando Moock, entre

otros. Algunos de ellos destacarán en el intervalo siguiente de la historia de la producción dramática chilena, en la etapa entre 1922 y 1930 que Piña denomina de Consolidación de la actividad teatral chilena.

Además de la difusión de las obras de autores nacionales hecha por De la Haza, otro fomento a la producción local lo dieron la creación en 1915 de la Sociedad de Autores Teatrales de Chile (SATCH) y la conformación, por parte de Enrique Báguena y Arturo Bührlé, de la primera compañía de teatro profesional integrada totalmente por artistas chilenos. Hasta antes de esto las compañías nacionales eran consideradas de aficionados y entre las compañías consideradas como profesionales sólo hubo extranjeras. De esta forma, 1917 fue un año importante para la producción teatral y como efecto, una interpretación histórica como la de Piña del teatro chileno puede advertir que ya en la década de 1920 se produjo la consolidación de las artes escénicas nacionales (Piña, 2009:228). En esto coinciden otros historiadores como Julio Durán Cerda, quien se refiere a los maestros del siglo XX cuando hace alusión a Armando Moock, Antonio Acevedo Hernández y Germán Luco Cruchaga (Durán, 1959:53); o Luis Pradenas que habla de la “época de oro” del teatro chileno, “en la cual la dramaturgia se impone como una actividad rentable, la más lucrativa entre las formas literarias” (Pradenas, 2006:253), aunque este mismo autor advierte que en la década de 1930 se denunciará el mercantilismo al que ha avanzado el mundo teatral, asunto que, como se verá a propósito de la revisión explicativa del segundo período de la historia de la producción dramática, con el contexto de la segunda crisis social del siglo XX chileno como telón de fondo, corresponde a un retroceso del esplendor del teatro nacional que se va a extender por casi veinte años.

### *Esplendor*

El llamado momento de oro del teatro chileno es denominado de esta forma porque la producción teatral nacional llegaría, según afirma Piña, a su período de consolidación. Como parte de esta consolidación destacan actores y autores nacionales como centro de la actividad (Piña, 2009:228). Entre los autores destacados se cuenta a los llamados maestros

del teatro chileno, los ya mencionados dramaturgos Moock, Acevedo Hernández y Luco Cruchaga.

En esta década algunas de las obras destacadas en ser estrenadas son *La canción rota* (1921), de Antonio Acevedo Hernández; *Desdicha obrera* (1921), de Luis Emilio Recabarren; *Mr. Ferdinand Pontac* (1922), de Armando Moock; *Sábado* (1923), de Adolfo Urzúa Rozas; *Amo y señor* (1926), de Germán Luco Cruchaga; *Caín* (1927), de Antonio Acevedo Hernández; *La Viuda de Apablaza* (1928), de Germán Luco Cruchaga.

Pese a que se trata de la década del esplendor, María de la Luz Hurtado advierte que la producción dramática habría llegado a su punto más alto entre 1918 y 1920, intervalo semejante al que Piña denomina como Fundación del teatro chileno y que prepararía la consolidación del intervalo que se revisa en estos períodos. Posteriormente, para Hurtado, no habría sido posible mantener la productividad y agitación (Hurtado, 2011:121-2). Agrega que los estrenos y las publicaciones se redujeron. Sin embargo, también advierte que se habría producido “una selección natural entre quienes eran sólo ocasionales participantes del teatro y aquellos que, por su talento, éxito o vocación, persistieron en él” (Hurtado, 2011:122). Esta es una nueva alusión a los ya mencionados Moock, Acevedo Hernández y Luco Cruchaga, autores tan relevantes que su sola presencia da forma al esplendor del período.

Hay en el trabajo de estos autores una serie de características que los podrían emparentar como exponentes de la creación dramática de un mismo período, asunto que, en mayor o menor medida, se relaciona con la posibilidad de que en esta investigación pueda hablarse, antes de 1920, de siglo XIX, y después, de siglo XX. Algunas de estas características se manifiestan como primera evidencia a nivel de conformación de los estilos a través de los cuales se construyen las representaciones, que son los que se presentan como dominantes en la década y que, pese a desarrollarse en un contexto de modernización de las artes escénicas chilenas, forman parte de la herencia de lo desarrollado a fines del siglo XIX. Otras características se manifiestan en aquello que constituye el interés representacional de estos textos. Se trata de la primera crisis o fase de desarrollo de las condiciones materiales de producción, que es, como hecho referencial, lo

que principalmente permite que en esta investigación se considere a 1920 como el año que da comienzo al siglo XX.

Luis Pradenas describe la más importante producción teatral de este período como la prolongación de la estética del teatro costumbrista del siglo XIX. Dice que este teatro ha adoptado:

[...] las opciones de la literatura “criollista”, y orientándose en la búsqueda de una representación teatral en la cual sean reconocibles la realidad y la idiosincrasia nacional.

Las zonas perdidas del campo, los centros de trabajo, los conventillos y los suburbios de las aglomeraciones urbanas, revestidas de un nuevo valor estético, se transforman en el espacio dramático de una dramaturgia fuertemente impregnada de color local. En esta dramaturgia, resulta fácilmente observable el juego de una serie de oposiciones entre cambio y permanencia, centro y periferia, orden y caos, que se prolonga en plano de la ética y de la moral. Prolongando las proposiciones “costumbristas”, la familia constituye la célula de representación privilegiada. Metáfora de la sociedad, la “familia chilena de clase media” es el epicentro de las dificultades de adaptación al cambio social, percibido como una amenaza a la integridad psíquica y moral de los individuos (Pradenas, 2006:255)

De la descripción de Pradenas, que insiste en subrayar que el teatro del momento de oro realiza una representación costumbrista enfocada, como el realismo, en hacer reconocible la realidad, destaca algunos de los asuntos que en esta investigación propician leer *La Viuda de Apablaza* como un drama con un potencial representacional en que se articula una metonimia en la totalidad del texto. Las semejanzas que se producen, primero, entre un pequeño grupo social (en el texto) como la familia y otro mayor (fuera de éste) como la comunidad nacional, que contendría a diversas familias; y, segundo, entre los miembros de esta familia que (en el texto) experimentan el conflicto dramático y los actores sociales que (fuera de éste) viven las transformaciones en el mundo social, permitirían que

el drama de Luco Cruchaga puede participar, como se intenta explicar en estas páginas, de la interpretación de la fase de transformaciones que inaugura el siglo XX en Chile.

Julio Durán Cerda señala que los autores de las primeras décadas tras el año 1900 se encaminan “a aplicar con sagacidad los métodos –más eficaces– del realismo, de la búsqueda profunda de los valores y conflictos, de los problemas y personajes que configuran, desde sus raíces, la sociedad chilena” (Durán, 1959:44). De Luco Cruchaga destaca que su foco está puesto en “la observación y estudio en profundidad de los individuos y del desarrollo de determinadas pasiones en un marco rural” (Durán, 1959:62). Durán Cerda advierte, además, que *La Viuda de Apablaza* “es un modelo de construcción dramática, por el equilibrio y la disposición de sus elementos, por su diálogo vibrante, convincente y siempre en avance directo a su objeto, por la pintura de sus personajes y por su recio contenido de la más pura esencia chilena” (Durán, 1959:66). Así habría sido posible ver en los montajes realizados por la Compañía de Ángela Jarques-Evaristo Lillo en 1928 y por el Teatro Experimental de la Universidad de Chile en 1956.

Se desprende de las palabras de Durán Cerda que la verosimilitud se construye a partir del esfuerzo por construir la representación del campo chileno y las costumbres de sus habitantes guiado por la búsqueda de la semejanza documental que crea la ilusión de que se está reproduciendo el campo en el texto y en la escena. El texto de Luco Cruchaga es convincente para Durán Cerda, por tanto, porque construye su representación haciendo uso de una estética realista, forma dominante, según afirma este crítico y otros, en el teatro chileno de la década de 1920. Pareciera que en las palabras de este investigador hay una valoración de esta forma estilística y una confianza en que el realismo es la forma más apropiada para llevar a cabo representaciones a través de la conformación de discursos literarios o, también, escénicos. No es un propósito de esta investigación formular juicios sobre lo dicho por Durán Cerda en 1959 y discutir con sus afirmaciones. Sin embargo, sí es pertinente mencionar, aquí, que además de destacar que una obra considerada realista, como es *La Viuda de Apablaza*, puede realizar una interpretación de un período de la historia de Chile, otras obras que despliegan otras formas estilísticas, incluso con propósitos representacionales muy diferentes a los del realismo, también tienen la facultad de participar de las interpretaciones de la historia de Chile y más adelante será demostrado.

El debate revisado en el capítulo anterior entre Lukács, que defendió el realismo, y Brecht, que lo cuestionó, apuntaba a demostrar la existencia de potencialidades representacionales con énfasis histórico tanto en el desarrollo de una estética realista como en algún que busque alejarse de ésta. Así, en el caso de los textos literarios de ficción, las construcciones significativas que participan de discursos interpretativos con enfoque histórico pueden adoptar una diversidad de formas estilísticas.

María de la Luz Hurtado destaca la importancia de que los tres grandes autores de la década pertenezcan, cada uno, a alguno de los tres grandes grupos sociales del período. Acevedo Hernández es de origen campesino y popular, Moock es representante de la burguesía ascendente y Luco Cruchaga de la oligarquía decadente. Para la investigadora, este hecho se relacionaría con “la diversificación y progresivo desarrollo de identidades específicas de las clases sociales en Chile en este período” (Hurtado, 2011:123). Como consecuencia de lo anterior, este asunto incidiría en las diversas perspectivas que estos tres autores, exponentes del momento de oro del teatro chileno, construirían con sus dramas a propósito de las transformaciones que está experimentando la sociedad chilena.

Moock, en la diversidad de sus obras, desarrolla inicialmente un costumbrismo social en el que sus personajes suelen estar enemistados con el ambiente que habitan, pero su trabajo evoluciona. Hurtado dice que “de haber tenido un alto componente costumbrista (*Pueblecito*) y social vinculado a los sectores populares (*Isabel Sandoval Modas*), e incluso de melodrama político de vertiente anarquista (*Los perros*), se vuelca a problemáticas amorosas propias de una modernidad cosmopolita de la gran ciudad” (Hurtado, 2011:124). Esta evolución se debió a su radicación en Buenos Aires. Dice también Hurtado que en esta etapa Moock “se alejó del teatro político (como *Los perros*) y acrecentó el teatro psicológico-social. Privilegió el tema de la lucha entre los sexos, mediada muchas veces por el poder económico” (Hurtado, 1997:130). Piña, por su parte, dice que en el trabajo dramático de Moock:

[...] se mezclaron permanentemente varias tendencias que lo señalan como el continuador de un estilo que provenía del siglo XIX y, a su vez, el gran anunciador de los temas de nuestra época. Así, muchas de sus obras abundan en el criollismo

descriptivo de escenas campesinas o urbanas, el diseño de costumbres y tonos de la vida de unos personajes de clase media que luchan por mantener una familia o una situación económica estable, que vibran con el amor, pero que simultáneamente entran en conflicto con las costumbres en boga y con una concepción del mundo que ya comenzaba a ser desplazada (Piña, 2009:369)

Sobre Acevedo Hernández, Luis Pradenas dice que su obra:

[...] amplia y diversa [...] está compuesta de melodramas sociales, epopeyas, juegos escénicos, comedias y sainetes, obras para niños, de inspiración bíblica y a la vez anarquista, alimentada por cuentos, «sucedidos» y leyendas populares. [...] restituye su arrebatadora dignidad a los hombres y mujeres de los «bajos fondos», donde el amor y la solidaridad se conjugan en una historia marcada de injusticia y abandono (Pradenas, 2006:263)

Desarrolla dramas campesinos con aproximación al didactismo, en los que se formula una oposición, dentro de los marcos desplegados por la estructura de poder, entre la clase dominante y la clase trabajadora.

Luco Cruchaga, en tanto, es descrito por María de la Luz Hurtado como un “[f]ino observador de su entorno, [que] nos deja obras que llevan al límite de sus consecuencias los conflictos y situaciones dramáticas, llegando a la cúspide de la tragedia no sólo en personajes y ambientes particulares, sino que los universaliza por su penetración psicológico-social” (Hurtado, 2011:133). Esta descripción busca ser lo suficientemente sintética de las múltiples lecturas de su trabajo. La alusión a la observación de su entorno se vincula con la tendencia de la década al cuadro de costumbres, mientras que la consideración de lo trágico parece presentarse como un desplazamiento al teatro chileno de formas de otro tiempo y otra cultura (sin pensar esta eventual lectura intertextual como parte de un proceso de resignificación de lo trágico). Esto último podría dar cabida a una eventual universalización de la discusión, asunto muy cuestionable, pues anularía la posibilidad de leer la obra de Luco Cruchaga como el producto de una cultura: la sociedad

chilena ingresando al siglo XX, problemática que más adelante ocupará un lugar importante en esta reflexión. Pero dada esa importancia de la construcción significativa que despliega *La Viuda de Apablaza*, se vuelve necesario explicar cuáles son las características principales del período construido como imagen por este drama de Luco Cruchaga.

La primera fase o transformación social que participa de la unidad del siglo XX chileno es la que se extiende entre los años 1920 y 1932 aproximadamente. Este período está enmarcado por las dos ocasiones en que Arturo Alessandri Palma fue electo Presidente de la República. Cristián Gazmuri define la década de 1920 como un período en que:

[...] se hizo evidente la transformación social caracterizada por la pérdida de prestigio y poder de la oligarquía y la consolidación de la clase media. La influencia comenzó a hacerse sentir con fuerza en la vida nacional: en la política –ya fuera en los partidos o en las Fuerzas Armadas– en la administración pública, en el comercio, la industria y en la vida cultural (Gazmuri, 2012: 144-5)

La década entera, aún con las pugnas internas entre quienes son representantes de la clase media, se caracteriza, por un lado, por la acción de los sectores medios de transformar las condiciones de producción material de modo tal de superponerse a la vieja oligarquía en el control de la economía, y por otro, por el esfuerzo de este grupo ya en decadencia por regresar a su sitio de supremacía histórica. Alessandri, representante de la clase media y los sectores populares, se enfrenta en la campaña de 1920 a Luis Barros Borgoño, representante de la vieja clase política que ostentó el control durante el período parlamentario a nombre de la oligarquía. Las discusiones de la elección se caracterizaron por estar a tono con:

[...] la preocupación y sensibilidad social propia de la postguerra, tanto en Europa como en los Estados Unidos: armonizar las relaciones entre capital y trabajo mediante una legislación adecuada que abarcaba contratos laborales, previsión social, organización de sindicatos y derecho a huelga (Correa, 2001: 91)

De esta forma, tanto el interrumpido gobierno democrático de Arturo Alessandri Palma, entre 1920 y 1924, y continuado por poco más de seis meses en 1925, como el período autoritario en que Carlos Ibáñez del Campo estuvo al mando entre 1927 y 1931 tuvieron en común la conformación de un freno a la oligarquía como poder político y propiciaron la transformación de las características de las relaciones de poder en el plano político chileno. Esto, pese a que la segunda vez que Alessandri se vio forzado a dejar la presidencia se vio inducido por el mismo Ibáñez. Gazmuri advierte que “Ibáñez y Alessandri no tenían conciencia del vínculo que los unía, [pues] ambos representaban la clase media emergente” (Gazmuri, 2012: 132).

Alessandri aparecía como:

[...] el símbolo de las reivindicaciones de los sectores medios y populares, que salvaría al país de la conducción de la oligarquía decadente, estructurando un Estado protector y reformista, abierto a las necesidades de la mayoría. En cambio, para sus opositores, Alessandri representaba la ruptura de la tradición republicana (Gazmuri, 2012: 127)

Ibáñez, por su parte se rodeó de:

[...] una nueva generación de profesionales de clase media, muchos de ellos ingenieros, y de oficiales del Ejército pertenecientes a su generación, desplazando de las decisiones públicas a la vieja clase política que había regido los destinos del país durante el parlamentarismo (Correa, 2001: 103-4)

En oposición a los esfuerzos de Alessandri e Ibáñez, tanto Emiliano Figueroa, en la presidencia entre 1925 y 1927, como Juan Esteban Montero, en el poder sólo siete meses entre diciembre de 1931 y junio de 1932, buscaron inútilmente recuperar el poder de la oligarquía. Figueroa constituye la reacción oligárquica, apenas terminado el primer gobierno que, en la práctica, desplaza a la vieja clase política del poder, y Montero, en tanto, es presentado como quien recuperará lo que el viejo poder considera la normalidad,

sosteniéndose en el rechazo al totalitarismo implantado por Ibáñez. Sin embargo, la República Socialista pone abrupto fin a ese intento conservador, pese a que Montero proviene del Partido Radical.

Con tal panorama, la economía chilena parece ser próspera a partir del esfuerzo industrializador y comercial del que participan los sectores medios, y que, además, considera el desarrollo de protección de los sectores populares. Esto último busca ser garantizado por la Constitución de 1925. Según esta carta:

[...] el Estado debía velar por la protección del trabajo, la industria y la previsión social, reconociendo a cada chileno un bienestar mínimo, especialmente en cuanto a habitación sana y condiciones económicas que le permitieran la satisfacción de necesidades personales y familiares (Gazmuri, 2012: 136)

Estas garantías no se tradujeron precisamente en un reparto equitativo de la riqueza nacional. Sin embargo, aportaron a que las relaciones de producción se llevaran a cabo bajo una racionalidad capitalista de mercado en que un sector de la población tendió al comercio y la industrialización y otro se desempeñó como asalariado en condiciones diferentes a como ocurría, por un lado, en la mina con el sistema de fichas, y, por otro, en el latifundio con la ausencia de sueldos.

Estas transformaciones produjeron una atmósfera de bienestar pues la economía chilena se presentó en crecimiento hasta que se desató la crisis de 1929 en todo el mundo y Chile experimentó los efectos del gran endeudamiento en el que había caído. Gazmuri advierte que “[...] la principal razón de la bonanza económica chilena entre los años 1925 y 1929 se debió a que la economía mundial se expandió fuertemente y Chile tuvo fácil acceso al crédito internacional, en particular norteamericano, abundante y fácil” (Gazmuri, 2012: 141). En ese sentido, el anhelo del período anterior de integrarse al sistema capitalista mundial estaba llevándose a cabo, pero a través de una fuerte relación de dependencia que evidencia la formulación de la lógica a través de la cual Chile se relaciona con el mundo durante el siglo XX. El pacto neocolonial del período anterior en que el capital era casi íntegramente extranjero había llegado a su fin con la aparición de capitales nacionales tanto

estatales como privados que, sin embargo, eran posibles sólo gracias a la naturalización del préstamo y, por tanto, de la dependencia de la economía local al crédito internacional.

Con todo, y pese al fracaso de los dos intentos de regreso al poder por parte de la oligarquía representada por Figueroa y Montero, es la renovación y ruptura con el pasado lo que se impone. Sin embargo, este no es un período de consolidación del modelo capitalista propiamente dicho con una burguesía que tiende a la industrialización y al comercio, sino un período en que la fuerza que producirá esa instauración se manifieste como rasgo emergente. De hecho, es sólo a partir de 1932 que “la industria chilena comenzó a expandirse como respuesta a la demanda del mercado interno, la que no se podía satisfacer con importaciones por falta de divisas con que pagarlas” (Gazmuri, 2012: 144).

La imagen de este período de emergencia de un nuevo sistema social, por tanto, se manifiesta en un drama como *La Viuda de Apablaza* de Germán Luco Cruchaga, que ya en 1928 es capaz de plasmar esa fuerza de cambio manifestada en las ideas de Alessandri e Ibáñez. La lógica de la expulsión no se presenta aquí (al menos al centro del conflicto del drama) a partir de una relación de opresores y oprimidos a partir de la verticalidad de la conformación social de Chile, como sí se verá en los otros dramas estudiados, sino a partir de la necesidad de recambio en la posición de ejercicio de poder, lo que produce toda una nueva forma de exclusiones y expulsiones que se desarrollarán en las fases siguientes. Los expulsados de la casa no son los que históricamente han vivido en posición de borde, sino quienes ostentaron la posición dominante en el siglo anterior y se hicieron cargo de otorgarle esa posición a otros grupos sociales. De esta forma, el hecho referencial del drama *La Viuda de Apablaza* es el momento inaugural de la nueva organización nacional. Este asunto será analizado en profundidad en la parte final de este capítulo. Ahora se revisará cómo ha sido leído este drama de Luco Cruchaga y de qué forma la lectura aquí propuesta se sostiene en algunas de éstas.

## LUCO CRUCHAGA, LECTURA DE LAS COSTUMBRES Y LECTURA DE LOS CAMBIOS SOCIALES

Julio Durán Cerda dice de *La Viuda de Apablaza* que, en su condición de drama campesino, formula “apuntes de la vida rural de la frontera, producción que lo coloca entre los grandes constructores de nuestro teatro de raíz nacional” (Durán, 1959:64). Agrega, luego:

En la obra vemos una línea neta que, de principio a fin, se extiende como una sólida estructura que organiza los demás elementos: es la pasión amorosa, cuya existencia se presiente bajo una superficie tranquila, pero que, por indicios cada vez más acusados vemos desarrollarse poderosa, impostergable, con ingenuo salvajismo. El problema es auténtico y, por ello, válido para la vida eterna del ser humano (Durán, 1959:65)

Y concluye destacando la obra “por la pintura de sus personajes y por su recio contenido de la más pura esencia chilena” (Durán, 1959:66). Hay, en estas palabras, un asunto que ya se ha subrayado algunas páginas atrás. Esto es, un afán en Durán Cerda por destacar que la imagen que el texto construye del mundo referido sostiene su valor en la semejanza documental que establece con éste. Durán Cerda parece valorar las imágenes del mundo donde éste se hace reconocible (por medio de una semejanza por duplicado) en lugar de las imágenes que, a partir de necesidades dramáticas, hace referencia (por medio de semejanza por alusión) al mundo de manera más compleja. Así lo manifiesta cuando pondera la construcción de personajes realizada por Luco Cruchaga en su drama *La Viuda de Apablaza* por sobre lo que realiza Armando Moock, pues el primero realiza un trabajo en que los personajes “son objeto de un detenido tratamiento, de modo que cada uno adquiere vida propia” (Durán, 1959:65), mientras que el segundo “sólo abocetaba sus personajes en beneficio del movimiento escénico y la variedad plástica” (Durán, 1959:65). En síntesis, a Durán Cerda le parece que la mejor forma de desplegar semejanza, elemento central en la construcción de significados a través de la formulación de ficciones, es a través del

realismo, asunto, ya dicho antes, cuestionable, en función de que otras formas dramáticas no vinculadas al realismo mantienen igualmente una relación de semejanza con el mundo referencial no dada por un afán documental que busque generar la ilusión de que se reproduce la realidad en el texto. Esta discusión ocupa un lugar importante en las reflexiones que componen estas páginas. Para Durán Cerda un drama como *Norte*, de Alejandro Moreno, incluido como objeto de análisis en esta investigación, no establecería semejanza alguna con el mundo. Esta lectura de Durán Cerda, sin embargo, es muy coherente con cómo se ha leído la obra de Luco Cruchaga hasta comienzos de la década de 1970, es decir, por más de cuarenta años.

Juan Andrés Piña, en un intento por revisar la evolución de las lecturas de *La Viuda de Apablaza* advierte:

Durante muchas décadas, la obra de Luco Cruchaga fue encasillada dentro de la corriente costumbrista o, al menos, representante del naturalismo más severo. Los protagonistas, su lenguaje popular y los rudos espacios donde ocurre la acción, remitían a una lectura convencional del mundo representado. Incluso muchos años después, en 1956, fecha del reestreno de *La Viuda de Apablaza*, el crítico Renato Valenzuela escribió en *La Nación* que «Ambientada la pieza en un rincón de Chile, dentro de la zona sureña que nuestros abuelos llamaban la frontera, *La Viuda de Apablaza* muestra una fiel pintura de la vida hogareña de nuestros campesinos, rica en colores y sabores auténticos, con felices despuntes de picardía y malicia, al mismo tiempo que henchida de todos los aromas del campo chileno, los que se hacen presentes en el habla de los personajes» (Piña, 2009:356)

Estas propuestas analíticas ofrecen, como posible conocimiento formulado a través del despliegue de esta ficción, una comprensión, por un lado, de las costumbres características de una zona aislada del país en un tiempo determinado y, por otro, una reflexión moralizante posible de identificar a partir del despliegue de las determinaciones que actúan en el ser humano y que, en el drama, se manifestarían (siguiendo la lectura que propone que

esta obra es naturalista) por medio del llamado fatalismo mecanicista con un afán educativo.

Pero en las últimas décadas, las lecturas de *La Viuda de Apablaza* se han ampliado de forma novedosa. El mismo Juan Andrés Piña, en una afirmación realizada veintiocho años antes de aquella otra formulada por él mismo (con un afán de revisar la historia de las lecturas de este drama) y que se ha inscrito en la página anterior de este texto, ya pavimenta esta idea. Dice:

La formación de los teatros universitarios a comienzos de la década del 40 y su nueva perspectiva para enfocar la puesta en escena a partir de los postulados de Stanislavski, Copeau, Piscator, Antoine, Mayerhold y otros, permitieron renovar los puntos de vista, hacer un teatro profesional, levantar el nivel de representaciones en nuestro país y estudiar la obra de teatro que se montaría con elementos más serios y renovadores. Aquellas obras, pues, que fueron retomadas por los teatros universitarios variarían fundamentalmente su montaje y una obra como *La Viuda de Apablaza*, por ejemplo, antes vista sólo como documento criollista, ahora podría ser enfocada pensando en su sector psicológico y a qué segmento de la realidad íntima de las conductas motoras se estaba refiriendo (Piña, 1981:62)

Estas transformaciones de lectura de los textos espectaculares dependen fundamentalmente de decisiones de dirección escénica a partir de la constatación de que las matrices textuales de representatividad no imponen una forma única de construir los múltiples sistemas significantes que participan de una puesta en escena. Sin embargo, parte de esas decisiones derivan de posibilidades que permiten y propician los textos dramáticos, considerado el lenguaje verbal del drama como un sistema signifiante más dentro de la construcción del espectáculo teatral.

Como se puede ver, Piña es sensible, en sus diferentes análisis, a la identificación de variadas lecturas del drama de Luco Cruchaga. En su propuesta de 1981 se advierte cómo los cambios introducidos por los teatros universitarios permiten que algunas obras remontadas puedan ser vistas de un modo diferente al documento criollista, como fueron

vistas antes. En su análisis de 2009 hace referencia a que el montaje de 1956, realizado por el Teatro Experimental de la Universidad de Chile bajo la dirección de Pedro de la Barra, muestra una fiel pintura de la vida hogareña de los campesinos, como si se tratara de un cuadro de costumbres enmarcado en las formas del criollismo. Pero luego agrega que “[p]osteriores lecturas de sus obras nos llevan a concluir que los elementos externos marcan su impronta de criollismo naturalista, pero que no necesariamente responden en plenitud a éste” (Piña, 2009:356). Posterior a esto, es necesario advertir, la explicación de Piña avanza en una dirección que para las necesidades de la reflexión planteada por esta investigación, constituyen un desborde. Dice:

Está superado en sus obras el determinismo naturalista: debajo de las vestimentas agrarias y detrás de los escenarios rurales y del lenguaje casi dialectal, se ocultan unos personajes que aspiran a una identidad propia, no necesariamente marcada por el entorno que habitan o las herencias de sangre. Algo oscuro, mítico y trascendente guía a sus protagonistas, anhelantes de una existencia liberada del contexto en que les tocó vivir. Concretamente, la pulsión sexual parece ser uno de los aspectos que atraviesa sus tres creaciones más conocidas (Piña, 2009:356-7)

En síntesis, Piña advierte en 1981 que la puesta en escena de 1956 de *La Viuda de Apablaza* es leída, en su época, como cuadro de costumbres, pero que las características que le da el Teatro Experimental de la Universidad de Chile permite, ya, que pueda identificarse la presencia de lo oscuro, mítico y trascendente como punto de partida a una lectura renovada. En 2009 subraya esta posibilidad de leer el texto espectacular de 1956 como parte de una renovación generada por los teatros universitarios y se detiene en que esta renovación permite entender a los personajes extraídos del contexto en que son producidos.

Posiblemente Piña tenga razón en que el determinismo naturalista está superado en la puesta en escena de 1956. Pero la presencia de lo oscuro, mítico y trascendente muy probablemente es desplegado por Piña como argumento acomodaticio para relacionar este drama de Luco Cruchaga con la insistencia de la identificación del intertexto con la

tradicción inaugurada por *Hipólito*, de Eurípides, y que invita a afirmar, de forma desbordada, que *La Viuda de Apablaza* es una tragedia chilena. Esta consideración es problemática porque propone el uso del concepto *tragedia* en un sentido histórico con anclaje en la sociedad griega de la antigüedad clásica, y no, como aquí se buscará proponer más adelante, entendiendo el concepto tragedia como una de las posibles tramas a las que alude Hayden White para referirse a cómo se formulan discursos históricos. Antes de proseguir es fundamental aclarar que en esta reflexión no se busca negar que *La Viuda de Apablaza* dialogue intertextualmente con obras de otro período de la historia de Occidente como *Hipólito*, de Eurípides, *Fedra*, de Séneca o *Fedra*, de Jean Racine (aunque esta última en un contexto cristiano en el que, sin embargo, se busca recuperar determinados valores del mundo antiguo). Lo que se busca negar es que este diálogo intertextual sea razón suficiente para considerar que la obra de Luco Cruchaga es una tragedia en los mismos términos que las obras de Eurípides, Séneca y Racine lo son. Si en esta investigación se considerara el interés de demostración del carácter trágico del drama de Luco Cruchaga sostenido en esa lectura intertextual, se avanzaría en la anulación de la posibilidad de leer esta obra chilena como una interpretación de una fase de la historia de Chile, asunto central en estas páginas y, en general, de suma importancia en el estudio de la producción dramática nacional. Esto sería problemático porque apuntaría a señalar que un modelo teatral con anclaje histórico (en la ciudad de Atenas en el siglo V a. de C.) simplemente se manifiesta como una plantilla aplicable a los teatros de otra época en un ejercicio de producción teatral descontextualizado. Esto porque, a diferencia de lo que ocurre con la obra *Fedra*, de Jean Racine, no hay en el Chile del siglo XX (ni en 1928, cuando se estrena *La Viuda de Apablaza*, ni en 1956 cuando se realiza el montaje del Teatro Experimental de la Universidad de Chile) un contexto cultural que se sostenga en la búsqueda, recuperación e integración de valores del mundo antiguo tal como se llevó a cabo en el clasicista siglo XVII francés. De esta forma, Racine utiliza la búsqueda de lo griego clásico porque su contexto está regido por esa necesidad (en medio de una revisión de lo antiguo y no de una recreación), pero en el contexto en que Luco Cruchaga produce, nada parecido hay a esta característica cultural. Como consecuencia, mientras la obra de Racine es considerada tragedia se está valorando el entendimiento de la interrelación entre formas y estilos para

dar forma a discursos a partir de una determinación histórica de estos elementos y su relación, pero mientras la obra de Luco Cruchaga es considerada trágica en el mismo sentido que la de Racine, se está ignorando esta operación fundamental en la producción literaria. Y, sin embargo, se puede seguir sosteniendo que *La Viuda de Apablaza* dialoga intertextualmente con los dramas ya mencionados, pero que su tramado se articula a partir de sus propias necesidades históricas.

Por tanto, si hay algo que pueda ser considerado exponente de la forma de lo trágico en *La Viuda de Apablaza*, arrastrado al teatro chileno por necesidades estratégicas propias, esto se presentarían, más bien, reformulado, asunto que será demostrado más adelante en función de identificar cómo el diálogo intertextual se integra al tramado del texto en función de participar de la construcción de significados. En ese sentido, *La Viuda de Apablaza* no es una tragedia (o una tragedia chilena o la única tragedia chilena, como se ha dicho) en el sentido griego, sino un drama latinoamericano de comienzos del siglo XX que dialoga intertextualmente con una tragedia griega (aunque en párrafos posteriores se señalará un uso diferenciado del concepto tragedia que sí es aplicable a esta discusión).

La discusión anterior es aclaratoria en función de canalizar la reflexión hacia la identificación de las lecturas novedosas de *La Viuda de Apablaza* que se han realizado a partir de la década de 1970. También con la intención de revisar la evolución de las lecturas, antes de formular la propia, María de la Luz Hurtado dice sobre esto:

Aunque la observación rigurosa en terreno la tradujo en un lenguaje naturalista (recogiendo la fonética, giros y costumbres locales), Luco fundió en su obra elementos de la cultura occidental contextualizados en su tiempo, de cuyos vaivenes político-sociales fue un atento seguidor [...].

La trama de *La Viuda...* se vincula a tragedias clásicas: *Hipólito*, de Eurípides y en especial *Fedra*, de Racine. El amor de la madrastra hacia su hijastro encierra toda la carga transgresora del incesto. No es una relación de deseo recíproco [...]: la mujer mayor presiona al joven, trastornando las relaciones que él ha establecido según su edad y condición social. Y, como toda tragedia, afecta con

este acto a toda la sociedad y la protagonista trágica recibe, como búmerang, el impacto devastador de su acción (Hurtado, 1997:88)

Juan Andrés Piña, continuando su revisión de cómo ha evolucionado la lectura de *La Vida de Apablaza* dice que en este drama “hay una sólida recreación de la tragedia *Hipólito*, de Eurípides, autor que Luco Cruchaga conocía bien, al parecer sorprendentemente bien, como lo planteó Grinor Rojo” (Piña, 2009:361). Agrega Piña, sintetizando a Rojo:

*Hipólito*, como otras tragedias griegas, se desarrolla sobre un tema particularmente importante en las culturas de todos los tiempos: la prohibición universal del incesto, es decir, que no pueden existir relaciones sexuales –y mucho menos casarse– entre parientes sanguíneos directos (hermanos, padres con hijos e incluso primos entre sí). Así, *La Viuda de Apablaza* es un correlato actualizado de esa antigua norma que acarrea la destrucción de quien la trasgrede (Piña, 2009:361)

Tal vez es evidente que esta propuesta de lectura centrada en la identificación de normas en torno al incesto se presenta inapropiada para contribuir a la reflexión que se formula en esta investigación.

Luis Pradenas, quizás con menos conciencia de la evolución de las lecturas del drama de Luco Cruchaga, da cuenta de la importancia de la lectura vinculada a los orígenes culturales de Occidente, pero a la vez se refiere a la fuente referencial de los acontecimientos ficticios (asunto sin importancia a la hora de interpretar la construcción de significados de este drama) y a la valoración, ya manifestada por Durán Cerda, de la construcción de los personajes. Dice Pradenas:

Aunque su autor afirma que los personajes y la temática de esta obra son reales, el conflicto central de esta tragedia campesina –el incesto madre e hijo, que aunque no genético en este caso es incesto social– es asociado por la crítica al mito griego de Fedra, particularmente a su versión en la tragedia *Hipólito*, escrita por el

poeta griego Eurípides el año 432 AC, y *Fedra*, escrita por Racine en 1677. El personaje de la Viuda es considerado como el personaje mejor construido en el teatro chileno de la primera mitad del siglo XX. El trasfondo psicológico del conflicto entre los protagonistas, de esta adaptación de la tragedia griega al contexto chileno campesino, es celebrado como uno de los mayores logros de esta obra, considerada un «clásico» del teatro chileno (Pradenas, 2006:260-1)

Además de mezclar ideas como la identificación de un hecho referencial concreto, de la articulación de las características psicológicas de un personaje en contexto de una representación de las costumbres que requiere de esa caracterización, y de la realización de un diálogo intertextual con la tradición griega clásica y clasicista francesa, Pradenas no explica cómo los elementos trágicos son *adaptados* al contexto campesino chileno. Se suma a esta confusa explicación de Pradenas, el entrecomillar el concepto clásico con el improductivo propósito de decir, en primer lugar, que se trata de una obra valiosa que ha trascendido por ser parte de las mejores y que forma parte del corpus que debe ser considerado en la formación de los estudiantes<sup>45</sup>, y, en segundo lugar, de vincular con la producción literaria del período denominado clásico en la historia antigua de Occidente a propósito del mero esfuerzo formal de señalar que *La Viuda de Apablaza* es una tragedia por el apenas relevante hecho de que dialoga intertextualmente con una tragedia, como si la *Antígona furiosa*, de la argentina Griselda Gambaro, vinculada más bien con la tradición del neogrotesco, desvaneciera esta filiación estética netamente argentina (comprendida en vínculo directo con el contexto de producción de Argentina en la segunda mitad del siglo XX) por el solo hecho de dialogar intertextualmente con una obra de Sófocles. Surge, aquí, la pregunta ¿Es posible usar el concepto tragedia para referirse al drama *La Viuda de Apablaza*? Si es que se decide usar este concepto, ¿cómo se usaría? Quizás las ideas de Hayden White, a propósito de la construcción de discursos a partir del despliegue de tramas

---

<sup>45</sup> “Clásico”, destaca Henry Peyre, citando a Furetière, es lo que se dice “«de los autores que se leen en clase, en las escuelas o que gozan de gran autoridad en ella» [...]. En la palabra «clásico» persistirá siempre el sentido de los autores más prudentes, de los más adecuados para que se les ponga en manos de los jóvenes escolares, los más a propósito para formar a la juventud” (Peyre, 1996:33). Pero también es lo que se dice de los autores que “son considerados los mejores” (Peyre, 1996:33).

específicas (tal como se ha explicado en el marco teórico de esta investigación), ayuden al entendimiento de la presencia o ausencia de lo trágico en *La Viuda de Apablaza* y ésta deje de ser una afirmación dicha con ligereza (sostenida en la mera identificación de un diálogo intertextual) y se señale (si es que es posible), más bien, con base teórica. Hay que recordar que, a propósito de la identificación de cuatro posibles tramas para la construcción de relatos históricos, White señala que la tragedia se caracteriza por la ausencia de ocasiones festivas en función de la realización de la división entre los hombres para que la caída del personaje principal produzca una ganancia de conciencia en el espectador a partir del entendimiento del funcionamiento de la ley (White, 1998:20). Estas ideas permiten comenzar a visualizar cómo la consideración de lo trágico que formula White (centrada en la noción de trama como explicación de los mecanismos que formulan discursos, y excluyendo el carácter ideológico de estos discursos pues estos son definidos con el uso de otros conceptos formulados por el mismo White) difiere del entendimiento de la realización de la tragedia en Atenas en el siglo V a. de C. (centrada en una forma de tramar que describe y explica una conformación discursiva específica con un propósito ideológico que puede ser asociado exclusivamente al contexto de producción de ese texto), pues, pese a que ese elemento descrito por White para referirse (hay que recordar) a formas de tramar en Europa en el siglo XX también se identifica en la tragedia griega, esta última posee además elementos ideológicos que no son considerados por la explicación de White. La enseñanza de la ley de la que habla White es un discurso derivado de una trama, pero esa enseñanza de la ley en el teatro griego ostenta una posición ideológica conservadora dada por la defensa de la democracia ateniense. En ese sentido, una obra como *Coéforas*, de Esquilo, en el uso griego puede ser denominada solo tragedia pues el carácter conservador de su propuesta ideológica está contenido en ese concepto, mientras que en el uso que White le da al concepto requiere que se designe como tragedia y que se le adjetive como conservadora, pues la sola descripción de la trama (trágica) no contiene el carácter conservador (pues incluso las tragedias, según White, pueden ser conservadoras, liberales, radicales o anarquistas).

Como consecuencia de esta discusión es posible, también, identificar que la consideración de tragedia en un sentido griego en *La Viuda de Apablaza* puede ser

cuestionada, pues, mientras la tragedia ateniense fabula en función de defender ideológicamente una estructura política y presentarla en sus posibilidades de eterna e inmodificable para el bien de la comunidad (asunto que forma parte del carácter ideológico del teatro en Grecia contenido en su entendimiento como trágico), la *tragedia* de Luco Cruchaga fabula con el propósito de ofrecer una imagen que, mediante la pugna de los hombres acerca de las determinaciones que la ley ejerce sobre estos, contiene una perspectiva histórica a partir del intento de formular conocimiento acerca de un proceso en la historia de Chile y, a su vez, formular juicios que participen de la identificación cuestionable de la conformación jerárquica de la sociedad chilena en dos períodos que forman parte de la evolución histórica, y no de la defensa de ninguna de estas estructuras contiguas<sup>46</sup>. Hay que señalar, por tanto, que las ideas formuladas por White estarían conscientes de qué mueve los mecanismos de la tragedia griega en función de ver en ella la responsabilidad de una construcción ideológica que busca defender la estructura política de la democracia ateniense y que, con propósitos semejantes, podría articularse en formas teatrales posteriores, como en la tragedia naturalista, por ejemplo, aunque los hechos que movilizan la caída trágica ostenten una naturaleza diferente a la griega y por tanto un propósito ideológico distinto (y es por esto que White está poniendo su énfasis en la identificación de tramas, diferenciándolas a éstas de ideologías y metodologías reflexivas). Como ya es posible ver, estas ideas de White sobre lo trágico entendido como una trama (independiente de la dimensión ideológica) son indudablemente aplicables al trabajo de Esquilo y Sófocles, pero no al de Eurípides, quien es responsable del viraje que adopta el teatro griego clásico. De igual modo, son aplicables al estoicismo que circula en el trabajo de Séneca y al catolicismo presente en la obra de Racine, pues ambos autores sostienen sus conformaciones discursivas en la recurrencia de estrategias textuales que se sostienen en la trama de lo trágico, pero de acuerdo a construcciones ideológicas diferentes entre sí. Incluso, como ya se adelantó, estas ideas pueden encontrar concordancia con los propósitos

---

<sup>46</sup> Es relevante advertir, sin embargo, que la lectura estrecha de la prohibición del incesto sí podría ser considerada como trágica, pero no en el sentido griego. Sí, en cambio, en el sentido que White le da al concepto a propósito de la trama. Pero tal lectura es irrelevante para esta investigación e incluso en estas páginas se considera que tal forma de aproximación a los significados de *La Viuda de Apablaza* desaprovecha el examen de sus contenidos.

estratégico del fatalismo mecanicista en el drama naturalista. Sin embargo, estas ideas no encuentran concordancia con la coherencia establecida por las necesidades discursivas de un drama como *La Viuda de Apablaza*, a partir de la consideración de la más novedosa de sus lecturas.

Ahora es necesario insistir en que White explica que las posibles tramas de una formulación discursiva son la tragedia, la comedia, el romance y la sátira. Explica, además, que algunos de estos pueden ser entendidos, en algunos de sus usos, como géneros o como modos. La definición antes dada de tragedia participa de un entendimiento de ésta como género (opuesto al género de la comedia), aunque en otras ocasiones puede hablarse de lo trágico como modo, al referirse, por ejemplo, a un romance trágico o un romance cómico. Pero en su condición de género, lo trágico puede presentarse en estado puro o determinado, como género, por el modo satírico. Hay que recordar que White dice que la sátira presenta de forma irónica las verdades del hombre expuestas por el romance, la tragedia o la comedia mediante la negación de las visiones de mundo presentadas por estos géneros de trama (White, 1998:21). Si *La Viuda de Apablaza* no puede cumplir con las condiciones de conformación del género de lo trágico, pese a constituirse como un diálogo intertextual con una obra trágica<sup>47</sup>, es porque, en sus estrategias textuales, lo trágico se presenta reformulado en función de la construcción de discursos que hacen referencia a su contexto de producción. Es decir, en este drama chileno se manifestaría una necesidad de dialogar intertextualmente con algunas tragedias para formular ideas diferentes a las de éstas, pero sosteniendo esa diferencia discursiva en la semejanza genérica, y, sin embargo, la modalidad estratégica es más compleja aún, pues esa semejanza genérica se articularía, además, sobre el establecimiento de una diferenciación modal dada por la modificación de esa semejanza inicial a través de la inversión que permite la sátira.

Siguiendo a Hayden White a propósito de la explicación por la trama de los discursos históricos de un texto, podría ser correcto, por tanto, señalar que *La Viuda de Apablaza* corresponde a una tragedia satírica que, en su diálogo intertextual, ofrece una

---

<sup>47</sup> Esto, considerando que es pertinente insistir que el trabajo de Eurípides se distancia del de sus predecesores Esquilo y Sófocles, exponente de la consolidación de la forma trágica; pero también viene al caso señalar que Séneca y Racine, pese a dialogar intertextualmente con Eurípides, parecen presentar más semejanzas con las intenciones trágicas de Esquilo y Sófocles.

imagen, con forma de interpretación histórica, de los procesos que propician el tránsito en Chile desde una lógica decimonónica a otra propia del siglo XX. La pregunta que se hace necesario responder es, a propósito de la constitución de las esperanzas, posibilidades y verdades de la tragedia (principios fundamentales de este género de tramar, según White)<sup>48</sup>, ¿qué aspectos de ésta se manifiestan en *La Viuda de Apablaza* mediante un tipo distinto de calificación que presente a las esperanzas, posibilidades y verdades de forma irónica? La conformación del modo satírico del género trágico se sostendría en cómo aquel género se presenta modificado en función de construir significados que se sostengan en el desplazamiento que produce tal modificación. Es decir, es necesario para *La Viuda de Apablaza* construir su interpretación de la realidad a través de la sátira de las formas que otra expresión textual formula en función de construir una interpretación que avanza en la dirección opuesta a la suya. Así, la sátira se sostiene en la interrelación de la forma y los contenidos. Mientras la tragedia griega recurre a la caída trágica con el afán de manifestar la defensa de una estructura de poder específica para que no sea modificada (lo que se ajusta a la definición de White en relación a la enseñanza de una ley, independiente, a propósito de la trama, de cuál es la ubicación histórica de esa ley), la tragedia satírica de Luco Cruchaga invitaría a recordar (mediante el intertexto) a una tragedia griega para no formular defensa alguna de la estructura de poder y, por el contrario, identificar un proceso histórico evolutivo en la conformación de ésta con el propósito (uno de ellos) de subrayar el carácter jerárquico, y por tanto injusto, de la estructura de poder tanto antes como después de su evolución. Si no es mediante el intertexto, esta condición satírica de lo trágico en la conformación del discurso no se podría realizar.

En la formulación de lecturas críticas, el sustento de la lectura intertextual adquiere fuerza en ideas formuladas por Grinor Rojo. Para este investigador, la posibilidad de asociar *La Viuda de Apablaza* con los textos de Eurípides y Racine se relaciona con el intento de establecer un puente que permita formular una lectura más bien psicoanalítica, y, por tanto, moderna, y no para identificar un carácter trágico en el drama de Luco Cruchaga. En la réplica que Luco Cruchaga formularía del incesto construido por Eurípides en *Hipólito* habría una persecución de la conexión con el incesto de Edipo que hoy se conoce a

---

<sup>48</sup> Siguiendo la definición citada en el marco teórico (Capítulo I) de esta investigación.

través de Sófocles. Rojo dice que Ñico “lamenta el suicidio de la Viuda, se justifica enteramente: siente la muerte de la mujer, siente su parte de culpabilidad en esa muerte, pero por sobre todas esas cosas, siente la ausencia de la madre” (Rojo, 1972:167). La Viuda, a su vez, explica Rojo, padece la imposibilidad de la maternidad. Aunque esta lectura es viable, es una lectura psicoanalítica que se escapa a la interpretación histórica que esta investigación intenta formular. Hay que advertir, eso sí, que, aunque viable, no ofrece más que una visión de la conformación de los caracteres de dos personajes del drama y no de la articulación estratégica del texto en su totalidad.

Aun más evidente, en su riesgo de exceder la pertinencia de los estudios literarios en su análisis, es lo que ocurre con lo señalado por Consuelo Morel, quien aplica herramientas del psicoanálisis para comprender el comportamiento de La Viuda en su condición de protagonista del drama de Luco Cruchaga. Y sin embargo, no ocupa tal conocimiento para explicar cómo se despliega el texto estratégicamente en función de la conformación de discursos a partir de la formulación de una ficción. Dice Morel:

Si todo discurso humano está mediado, para el psicoanálisis, en el hecho de que el inconsciente está presente de todos modos como cuestión ineludible, es evidente que no es posible dar una respuesta definitiva para la relación entre el Ñico y la Viuda. Sólo podemos atisbar que, tal vez, ambos fueron presos por sus deseos infantiles omnipotentes pero en distintas direcciones: en ella, por ser una especie de padre todo poderoso que lo que dice es una orden para los demás y, en el Ñico, por su profunda rabia y rencor de haber sido un hijo desconocido por su padre y su madre, por ser un hijo huacho y sin dinero (Morel, 1999:92-3).

La conclusión de Morel destaca que *La Viuda de Apablaza* presenta temas de gran importancia para la vida humana, pero que deja preguntas abiertas sobre “la real naturaleza de la relación que se establece entre el Ñico y la Viuda” (Morel, 1999:93). Se hace evidente que el uso del psicoanálisis como base teórica, en este caso particular, participa de un intento de comprensión de las psiques de los personajes bajo los parámetros de esta disciplina, pero confundiendo a estos con personas reales e ignorando totalmente que sus

articulaciones psicológicas, incluso desde los parámetros que ofrece el psicoanálisis, participan de una estrategia discursiva en una conformación textual de ficción. Por tanto, no es posible afirmar que el psicoanálisis no puede participar de los estudios literarios como base teórica. Sí es posible, en cambio, afirmar que realizar un análisis psicoanalítico de la conciencia de los personajes sin integrar estos resultados a una comprensión del funcionamiento del texto no tiene ninguna utilidad para los estudios literarios.

Es finalmente la interpretación de *La Viuda de Apablaza* formulada por María de la Luz Hurtado la que inaugura la posibilidad de leer este drama como una representación de las transformaciones que experimenta Chile y que permiten construir una de las fases (la primera del siglo XX) de desarrollo de las condiciones materiales de producción de la vida, en este caso como parte del despliegue de una lógica capitalista. Hurtado dice “[e]l deseo, la pasión, los celos, el abandono, el traspaso del poder son los elementos de esta tragedia, situada en coordenadas muy diferentes a las de los clásicos españoles que defienden el honor y la virtud sobre el deseo” (Hurtado, 1997:88). Agrega luego que “[e]l fundo no es una unidad productiva moderna: los peones no tienen una ética del trabajo industrioso, no dominan las técnicas agrícolas y los sistemas de intercambio económico y los contratos laborales no son cumplidos por los indios que ocasionalmente participan del sistema” (Hurtado, 1997:89). Así se despliega el mundo en los dos primeros actos del drama. Sin embargo, este orden es modificado en el tercer acto a causa de acciones que involucran a la Viuda y Ñico. La Viuda “concibe su vida afectiva en términos tradicionales: su deseo ha de satisfacerlo a través de la relación con un dueño” (Hurtado, 1997:90), dice Hurtado. La concreción del incesto social dado por el casamiento entre la Viuda y Ñico, e inducido por la primera, produce una inversión en el orden estructural del mundo. Hurtado explica que Ñico accede a las propuestas de la Viuda por interés y que:

[u]na vez en el poder, y puestos todos los bienes a su nombre, ejerce su rol como dueño de un fundo moderno [...]. Él quiere trabajo eficiente y relaciones claras y directas. Cuida y acrecienta su patrimonio con habilidad, aplica y perfecciona todos los adelantos técnicos que la Viuda fue introduciendo, se preocupa de certificar su propiedad, ya sea poniendo doble marca en el ganado o legalizando los papeles, «le

saca trote» a los peones en el trabajo, y pasa del pago en especies [...] a pago en dinero, aunque en este caso a modo de préstamo y con intereses bancarios.

Es decir, Ñico opera con mentalidad capitalista y no emplea su tiempo en relaciones primarias con quien tiene negocios las que, en la mentalidad tradicional, eran necesarias para no ser meramente instrumentales (Hurtado, 1997:90)

Juan Villegas describe el período en que Luco Cruchaga escribe *La Viuda de Apablaza* en función de destacar el significado sugerido por Hurtado. Villegas afirma que “[e]n la mayoría de los países latinoamericanos se produce el desplazamiento del poder político desde la oligarquía hacia los sectores medios” (Villegas, 2005:138). Este asunto ocupa un lugar central en la reflexión que se propone en esta investigación.

Luego de destacar que parte de la crítica ha asociado el texto de Luco Cruchaga con “la tradición de Occidente por la reutilización del mito de Fedra” (Villegas, 2005:143), asunto que derivaría en una lectura más bien psicoanalítica y, por tanto, moderna, Villegas explica que, en concordancia con el contexto social ya descrito, “el texto construye a la vez una imagen del campo chileno” (Villegas, 2005:143), como parte de una lectura diferente a la mítica occidental. Destaca, por último, y pondera por sobre lo anterior, que “[e]l desplazamiento de la interpretación psicoanalítica a la social permite ver el texto en el contexto de las transformaciones nacionales. María de la Luz Hurtado –quien ha hecho un excelente análisis de este texto– acierta al enfatizar la dimensión de transición en los modos de producción en el campo chileno” (Villegas, 2005:143). A esta altura de la reflexión formulada en esta investigación, las lecturas criollista y naturalista, la consideración de lo trágico (en su sentido originario) y la lectura psicoanalítica van quedando atrás en función de la valoración de una lectura social e histórica a partir de una trama que invierte las formas que, siguiendo a White, se le otorgan a lo trágico (no solo en contexto griego sino a través de la historia de Occidente). Aún siguiendo a White (de acuerdo a su propuesta de cómo se construye el discurso histórico en los textos), puede agregarse que esa trama que recurre a las formas de la tragedia satírica, se formularía mediante una argumentación mecanicista y a partir de una formulación ideológica que, desde una posición liberal, busca explicar los procesos sociales articulados en la historia de Chile. Pero (como ya se ha

explicado en el marco teórico de esta investigación), pese a que efectivamente esta reflexión busca subrayar la importancia de la relación entre formas, estilos y discursos mediada por una determinación histórica, las clasificaciones formuladas por White no pasan de iluminar ciertos espacios de la imagen discursiva que se busca identificar en los dramas, y no son fundamentales para el entendimiento de la participación de las figuras en la construcción de las imágenes de la realidad histórica producida por estos. Esta explicación es válida para *La Viuda de Apablaza* y para los otros cuatro textos estudiados en esta investigación.

Villegas destaca la propuesta de interpretación que Hurtado formula de *La Viuda de Apablaza* y en coherencia con ésta, integra a este drama chileno (que forma parte de la producción dramática chilena de la década de 1920) al listado de parte de lo más destacado y representativo de la producción dramática latinoamericana del período que él define como los primeros decenios. En este período, dice Villegas, “[l]a pluralidad de fuerzas ideológicas y los desplazamientos sociales alteran la armonía del imaginario social construido en los textos artísticos, cancela la utopía ilustrada, inician la representación de la sociedad como entidad dividida por clases sociales y enfatizan la vida dolorosa de sectores, especialmente, obreros” (Villegas, 2005:138). Esta afirmación permite seguir sosteniendo que, en el drama de Luco Cruchaga, el mundo es interpretado a partir de las divisiones en clases sociales. Así, para Villegas el drama de Luco Cruchaga integra la producción continental en la que además se incluye el trabajo de autores como el uruguayo vecindado en Argentina Florencio Sánchez, el argentino Armando Discipolo, los mexicanos Federico Gamboa, Ricardo Flores Magón y Mauricio Magdaleno, y los chilenos Armando Moock y Antonio Acevedo Hernández. En esta lista circulan clasificaciones formales, estilísticas y discursivas que, bajo las formas estilísticas del realismo y el naturalismo, construyen ideas relacionadas con la representación de las crisis de los sistemas de producción (Villegas, 2005:139); la formulación de discursos de los sectores medios en representación de los sectores sociales emergente (Villegas, 2005:144), destacando la representación de la mujer, los campesinos y los obreros; y la formulación de discursos teatrales dirigidos a los sectores obreros (Villegas, 2005:148), por ejemplo, los discursos anarquistas y socialistas. En síntesis, *La Viuda de Apablaza* puede vincularse con la tradición del realismo

latinoamericano de comienzos del siglo XX, pero, en su construcción particular, contiene elemento que permiten leerla como un drama que formula una interpretación histórica.

A partir de lo ya expuesto en este capítulo, a continuación se presentarán las ideas que constituyen el análisis de *La Viuda de Apablaza* en función de comprender cómo este drama de Luco Cruchaga formula conocimiento sobre la historia de Chile.

## LA EXPULSIÓN COMO TRANSFORMACIÓN, NUEVOS HABITANTES EN EL CENTRO DE LA CASA

El drama *La Viuda de Apablaza*, de Germán Luco Cruchaga, realiza una representación, con forma de interpretación histórica, de la transformación social que constituye el punto de partida del período definido en esta investigación como siglo XX chileno. El drama construye una imagen del período mencionado a partir de la consideración de los rasgos que le son característicos desde una perspectiva histórica, y para esto pone su foco en la conformación social de la comunidad nacional. De esta forma, la primera fase de desarrollo de las condiciones materiales de producción de Chile en el siglo XX es el objeto al cual refiere la imagen que conforma el texto literario de Luco Cruchaga. Para poder dar forma a esta imagen, el drama presenta una serie de elementos que actúan interrelacionados en el proceso de simbolización de la crisis social.

Tal como ya se ha explicado antes, la imagen de la primera crisis social del siglo XX en Chile se lleva a cabo a partir de la convergencia, en la trama textual, de múltiples figuras entre las que, siguiendo a Auerbach, dan forma a una configuración plástica que hace referencia a otro objeto. En este caso, con el fin de acceder al conocimiento que produce la interpretación de la historia que se desprende de la conformación de la ficción en *La Viuda de Apablaza*, el interés está puesto en la identificación de tipos sociales (que hacen referencia a grupos sociales e históricos de la comunidad nacional) y del motivo de la expulsión de la casa (que hace referencia a las prácticas de las relaciones de poder al interior de la estructura social). Pero para que estos tipos puedan realizar acciones y la interrelación de estos dos elementos construya una imagen determinada, el espacio en el que actúan esos tipos participa también de forma estratégica en la construcción de la

imagen. A propósito del interés de esta investigación en el estudio de la figura de la expulsión de la casa, se vuelve relevante pensar el espacio a partir de la articulación de significados que ofrece mediante la relación entre el adentro y el afuera. La ficción propicia, así, con la concreción de la acción dramática, una alusión al mundo referencial con una perspectiva cultural e histórica.

### *Los tipos sociales*

En *La Viuda de Apablaza* es posible identificar que, a partir de relaciones de semejanza de estos elementos textuales con asuntos extratextuales, diversos personajes se articulan como tipos sociales que, al conformarse como configuraciones plásticas de la realidad, representan a las diferentes clases sociales que participaron de las transformaciones de Chile a comienzos del siglo XX. En este drama de Luco Cruchaga, la Viuda y Ñico son los personajes que dan vida al conflicto que moviliza la acción dramática. Ambos son, por tanto, los representantes principales de las fuerzas que buscan una realización en el desarrollo de la acción. Tal pugna permite que el desarrollo de la acción dé forma a una imagen de la crisis social que inaugura el siglo XX chileno.

El conflicto se manifiesta en la pugna dada por relaciones de poder al interior de las tierras que el finao Apablaza ha dejado a su viuda. La Viuda, considerándose aún en edad apropiada para experimentar el amor, presenta como propósito la necesidad de volverse a emparejar. El elegido es Ñico, quien, como hijo no reconocido del Finao Apablaza, es quien más se parece a él. La Viuda se ha hecho cargo de las tierras porque “el patrón de fundo (Apablaza) murió sin dejar una familia bien constituida: no tuvo hijos con su esposa (la ahora viuda), por lo que no hay heredero que se haga cargo. La Viuda [...] se hizo cargo del fundo, cumpliendo un rol definido como masculino” (Hurtado, 1997:89). En estas circunstancias la Viuda considera que le falta algo. Pese a su rol masculino y a la incorporación de un intento por modernizar la producción del campo (el que no se concreta totalmente en los dos primeros actos del drama), ella “concibe su vida afectiva en términos tradicionales: su deseo ha de satisfacerlo a través de una relación con un «dueño»” (Hurtado, 1997:90). La Viuda dice, “¡Diez años viuda...! Diez años que me ejó sola el finao

Apablaza... Solita... ¡Y entuavía estoy rebosando juventú! La sangre me priende juego en el corazón... ¡Pa qué querré tantas tierras y tanta plata, si me falta dueño!” (Luco Cruchaga, 1997:170). Esta condición de carencia afectiva y de dueño constituye un elemento necesario en el drama para movilizar la acción, a propósito del conflicto manifestado por la pugna en las relaciones de poder al interior del espacio que constituye el fundo. Es necesario porque sobre este elemento de la acción se daría forma a la posibilidad de que la Viuda se presente como responsable, en cierta medida, de su caída y dé paso a la emergencia del poder de Ñico en la estructura de poder de las tierras que dejó el Finao Apablaza. Es necesario, además, para dar forma a la interpretación de los roles de las diversas clases sociales que participan de las transformaciones sociales que experimenta Chile en su tránsito del siglo XIX al XX. Esto último sería posible mediante el entendimiento de estos personajes como tipos sociales que, a partir de las relaciones de semejanzas que es posible establecer entre ellos, su mundo y sus acciones (al interior de la ficción), y la historia de Chile (fuera de la ficción), se presenten como configuraciones plásticas que consumen, como significado en el texto, a las clases sociales que participan de las transformaciones aquí referidas. Ya se ha adelantado que cada drama ofrece conocimiento diverso sobre distintos tiempos de la historia de Chile y que, por tanto, en cada uno de estos, los tipos sociales son presentados de forma particular (de acuerdo al contexto al que hacen referencia) y que, por tanto, la relación del adentro y el afuera también ofrece significados específicos en cada caso, y, sin embargo, hay una unidad histórica en los cinco textos al hacer referencia a lo que se ha delimitado como siglo XX. En relación con esto, la explicación de este capítulo va a intentar demostrar que la construcción significativa que se ofrece en este texto de Luco Cruchaga, pese a formar parte de la unidad reflexiva subrayada en estas páginas, presenta a los tipos sociales y a la relación del adentro y el afuera desplegándose con características muy diferentes a como ocurre en los dramas que se analizarán en los capítulos siguientes. En los próximos párrafos, el análisis de las estrategias de *La Viuda de Apablaza* permitirá afirmar que (a diferencia de lo ocurrido en los cuatro dramas restantes) los protagonistas del conflicto no articulan su pugna a propósito de la oposición centro y margen, a partir de un estado permanente de expulsión de los sectores bajos dentro de la estructura de poder de la

sociedad chilena. No es que la relación entre centro y margen no aparezca en el drama, pero ésta no forma parte del conflicto principal, pese a que Ñico proviene simbólicamente del margen. Lo que en éste se hace presente, mediante configuraciones plásticas, es la figura de los grupos sociales que habitan el centro a fines del siglo XIX y a comienzos del XX (con un Ñico que emerge no para desarticular la estructura jerárquica, sino para dar forma a otra) y en torno a ellos aparecen quienes se les subordinan, experimentando su condición de opresión regida por las diferentes características que instaura el tipo dominante en su respectiva administración. Esto será explicado a continuación.

Como parte de la conformación de la articulación de estas figuras presentadas como tipos sociales, Ñico no ama a la Viuda y está enamorado de otra muchacha, pero en el desarrollo de la acción dramática cede por interés, ante el despliegue del poder de la mujer de Apablaza, y se casa con ella. Pese a esa manifestación de poder de la que hasta ese momento es aún la dueña de la tierra, aquella conducta en que Ñico accede a la imposición de quien tiene más poder, propicia que él, como representante de una de las fuerzas que participan del conflicto, salga de su posición de subordinado y se imponga sobre la fuerza representada por la Viuda. Lo anterior se manifiesta apenas comenzado el tercer acto.

LA VIUDA [...] .- [...] Ya pué, ¿me van a decir óne está la yunta e güeyes paleros?

LOS TRES PEONES.- La ferió el patrón on Ñico...

LA VIUDA.- ¿Cómo?

LOS TRES PEONES.- De'él eran pue...

LA VIUDA (*Pausa*).- También es cierto... Bien dueño qu'es él de hacer y deshacer de too... Con haberme dicho que Ñico los había vendío, estaba too arreglao y no andame arrancando las priduntas como huillines... Tienen que ponerles pial en la lengua pa que suelten las palabras... Seré forastera aquí, entonces...

ÑICO (*Entrando*).- ¿Qué gritaera es ésta...? (*Pausa*) Señora, ya vaya pa'entro... Ya le he dicho que, con los trabajaores, m'entiendo yo... Vaya p'entro, señora (Luco Cruchaga, 1997:182)

En este fragmento, además de demostrarse que la conformación de la estructura de poder presentada en los dos primeros actos del drama ha sido modificada, destaca que en este cambio la Viuda, quien ha dejado de ostentar el poder y se lo ha cedido a Ñico, siente como primer síntoma de la transformación que es una forastera en su propia casa. Este asunto invita, desde ya, a ubicar en un lugar importante de la reflexión a la figura de la expulsión de la casa. Pero aún se necesita demostrar que ambos personajes constituyen figuras de los diferentes grupos sociales que participan de las transformaciones de Chile en la década de 1920 para, luego, considerar la importancia de la expulsión de la casa. En este momento son relevantes los propósitos de los personajes en función de que estos permitan evidenciar que ellos se construyen en la estrategia del drama como figuras de diferentes clases sociales. En relación con lo anterior, es precisamente mediante la conformación, desarrollo y consecuencia del propósito de estos personajes que ambos se presentan, a partir de sus semejanzas con asuntos extratextuales, como figuraciones de la realidad, como tipos sociales con carácter histórico.

En los dos primeros actos del drama, la Viuda es dueña de las tierras, pero en el tercer acto Ñico es el nuevo dueño y se las ha cedido la misma Viuda luego de que éste aceptara casarse con ella. Las relaciones de poder se están manifestando al interior de la estructura de poder. Así, estas relaciones, y la misma estructura, manifiestan el carácter dinámico apropiado para que, conformado el conflicto, la acción avance hacia el desenlace. Tanto el traspaso de la propiedad de la tierra como las diferentes formas de administrarla y de producir relaciones entre los diferentes actores del mundo en que se desarrolla la acción, propician que la Viuda y Ñico tomen la forma de tipos sociales en la conformación estratégica del drama. A través de la conformación de la imagen del mundo a la que contribuyen estas figuras, estos dos personajes, que no son los únicos tipos sociales al interior de la acción dramática (pero sí son los más relevantes para este análisis), representarían (como ya se adelantó y aquí ya comienza a hacerse evidente) a las clases sociales que participan de la crisis social que inaugura el siglo XX en Chile. En concordancia con esto, el poder que la Viuda ejerce sobre Ñico en los dos primeros actos, cuando ella se ubica en la posición dominante, y el que, en el tercer acto, ejerce él sobre la mujer, cuando éste se ubica, ahora, en la posición dominante, pueda ser analogable (en la

conformación, aquí, de la imagen de un objeto) a determinados fenómenos del mundo que forman parte de la historia de Chile y que han sido descritos anteriormente en este mismo capítulo. Los dos primeros actos construirían, como un significado “otro”, una imagen del final de la estructura decimonónica determinada por la República Parlamentaria, y el tercero construiría una imagen del comienzo del siglo XX determinado por la llegada de Arturo Alessandri Palma a la presidencia del país en 1920. El tiempo de la acción, así, se presentaría estratégicamente en el texto para aludir a las transformaciones de la década de 1920, cuando la elección de Alessandri Palma pone fin al período parlamentarista iniciado en 1891 y que se caracterizó por desplegar una institucionalidad que mantuvo a la oligarquía terrateniente como la clase dominante.

En concordancia con la necesidad de que los dos primeros actos formen parte de la construcción significativa que discursivamente da forma al período parlamentarista, previo al que aquí es objeto de interés, la Viuda lleva a cabo una administración exigente que, a partir de las etapas de desarrollo de Latinoamérica, se presenta como parte de una etapa inicial del desarrollo del capitalismo o, incluso, como precapitalista, de acuerdo a las características propias de una primera etapa de la modernidad continental. La Viuda le dice a los peones Remigio, Fidel y Custodio:

¡Maldición de hombre! Me viene a descomponer too... Mándense acambiar... ya está la mañana perdía... Después llegará el tiempo malo y tendremos que sembrar sin la cruz... Y los babosos andarán diciendo por ey qu'el migajón de mis tierras está gastao, que mi semilla es puro ballico y granza y que mis aperos no sirven pa na... y que la media no les alcanza pa la mantención... ¡Ahijuna! ¡Cómo quieren güen rendimiento si hacen los barbechos tardíos y las raíces no se alcanzan a poirir! ¡Y ni la cruzan siquiera, y pierden estos días de sol jugando a la rayuela y buscando las coyundas... Viviera el finao Apablaza ya los habría descuerao y les habría quitao las pueblas... (Luco Cruchaga, 1997:163)

La Viuda indica que los peones viven en las tierras en que trabajan en estado de dependencia de sus patrones. Esto estaría en consonancia con el tipo de organización social

existente en el campo de Chile anterior a la emergencia de los sectores populares. Se trataría de una relación precapitalista que establece el dueño de la tierra con el trabajador, a quien no le paga sueldo pero le permite vivir en sus tierras. Esto participa de la conformación de todos los personajes del drama como tipos sociales propiciando que la pugna que moviliza la acción otorgue, en su representación, un tiempo para aludir a relaciones de clases entre un pequeño grupo dominante y uno grande subordinado al primero. Esta imagen de la estructura de poder toma forma, pese a que el conflicto no está centrado en la relación entre quienes ostentan el poder y sus subordinados, sino (como ya se ha advertido) en la pugna de los sectores que serán dominantes en dos períodos diferentes de la historia de Chile, mientras el gran grupo de subordinados sigue siendo el mismo en ambas fases.

A través de la conformación de la imagen en el drama, es posible entender que éste sugiere que los sectores populares estarían conformados por una variedad social. Pese a que al interior de este gran segmento popular de la población se manifiesta una organización jerárquica, la distancia que existe entre sus diversos componentes es menor que la distancia que el más privilegiado de ellos presenta frente a los sectores dominantes. Custodio y Fidel son peones. Ñico también lo es, pero para la Viuda este último es un peón diferente. Ella le dice, “¡Cuándo será el día que te diferencís de los pioneros! Vos sois aquí más que pionero, más que campero, más que capataz, más que mayordomo” (Luco Cruchaga, 1997:165). De esta forma, la estrategia del texto insiste en la alusión histórica, pues la Viuda realiza una descripción de la jerarquía social de quienes habitan su mundo. Ella es responsable de la estructura de poder y determina que Ñico está por sobre los otros empleados. Es un peón, pero mejor. El texto está sugiriendo que la posterior transformación que se dará en la tierra que dejó el finca Apablaza se manifestará, en un sentido simbólico, como la transformación social en la que un pequeño grupo perteneciente a los sectores populares (y mejor ubicado que el resto de los componentes de este sector de la sociedad) se superpone a la situación de postergación permanente que han experimentado en la conformación estructural de la sociedad chilena, pero que sus restantes exponentes no lograrán acceder a posiciones de privilegio. Esto encuentra equivalencia con hechos de la historia de Chile que caracterizaron el tránsito de una lógica decimonónica a otra propia del siglo XX. Así, se

estaría haciendo referencia a un proceso en que la presión social ejercida a partir de la década de 1900 por los sectores populares, a propósito de las discusiones inauguradas por la “cuestión social”, frente a la dominación de una elite sin tendencia al emprendimiento en un Chile precapitalista, se tradujo en que solo los grupos más privilegiados de la gran masa considerada como popular, los sectores medios, pudiera emerger para participar activamente de la transformación de la modalidad por la cual se manifiestan las condiciones materiales de producción en la economía nacional, transitando desde la producción de subsistencia hacia el emprendimiento económico como expresión del movimiento de la estructura económica. El intento de industrialización de la economía se va a tardar un tiempo más, por tal razón (y esto responde a elecciones críticas que esta investigación busca subrayar) en este drama la casa es pensada como campo y solo en el drama estudiado en el capítulo siguiente, la casa “nacional” se ubica ya en el espacio urbano. Así, el ingreso de Chile al sistema económico mundial se lleva a cabo sosteniéndose en la producción de materias primas para la exportación. El campo es el espacio principal para el desarrollo de la transformación que se está describiendo en esta etapa del análisis de la representación de la totalidad del siglo XX chileno. Como consecuencia de esta nueva modalidad de producción cambia la estructura social, estableciendo nuevas relaciones de poder en su interior y propiciando que los sectores medios, históricamente más cercanos a los sectores bajos, se acercaran y superaran a la antigua clase dominante para convertirse, luego, en la nueva clase dominante. En relación con todo lo anterior, en el drama de Luco Cruchaga, Ñico se articula como un tipo social que representa a los sectores medios que emergen para llevar a cabo la transformación que inaugura el siglo XX en Chile. La Viuda, a su vez, se articula como el tipo social que representa a la clase dominante antes de que se llevara a cabo dicha transformación. Así, cuando Ñico, en la conformación de la imagen del mundo, se constituya como representante de la nueva clase dominante, va a propiciar la muerte del estatus del que antes gozaba la Viuda. Eso se va a presentar simbólicamente en el drama a través de una muerte física en el sentido literal dentro de la ficción. La Viuda va a morir al final de la acción, luego de que al comienzo de ésta, como parte de la estrategia textual del drama, el personaje lo adelanta. “Ñico va a terminar por matarme...” (Luco Cruchaga, 1997:163), dice la Viuda en el primer acto.

Hasta aquí parece viable la justificación de que tanto la Viuda como Ñico constituyen tipos sociales que representan a las diferentes clases sociales que participan de la pugna central en la transformación social que inaugura el siglo XX en Chile. Sin embargo, esta argumentación está aún en proceso. De algún modo, sólo la condición de tipo de la Viuda parece justificada, pero la de Ñico apenas aparece esbozada. Efectivamente, la Viuda lleva a cabo un control a través del cual no establece una relación capitalista con sus trabajadores (o la establece en un estado precario), tal como la oligarquía terrateniente anterior a la década de 1920 lo llevaba a cabo en Chile. Además, del mismo modo como le ocurre a este grupo social que iniciada esta década pierde su condición de clase dominante, en el tercer acto la Viuda ha perdido el poder que antes ostentaba.

Pero qué caracteriza la conformación del personaje Ñico para permitir que este análisis lo piense como una representación de otro tipo social. Ñico es un miembro de los múltiples grupos que están por debajo de la Viuda de forma semejante a alguno de los grupos que antes de 1920 se encuentra debajo de la oligarquía terrateniente. Pero, como se ha indicado anteriormente en un fragmento de la obra, Ñico no es cualquiera dentro de la estructura de poder de las tierras de la Viuda. Es más que los otros, pero es menos que ella. Esto, como ya se ha adelantado, lo hace semejante al grupo mejor posicionado de todos los que están debajo de los dueños de las tierras. Es importante insistir en que Ñico, en un sentido simbólico, no sería representante de los sectores bajos, sino de los sectores medios. Esto se justifica en las mismas palabras de la Viuda ya citadas en que dice que éste no es cualquier peón. De esta forma, se haría representante de quienes encabezan la transformación social de la década de 1920 figurando a los sectores populares que renuevan la estructura, para luego, realizada la transformación, convertirse en la nueva clase dominante y subordinar al resto de los sectores populares a quienes, en medio de la renovación, aún representaba. La demostración del poder que despliega finalmente Ñico nos permitirá afirmar que éste es también, en la representación, un tipo social. En el tercer acto Ñico es el nuevo patrón y en el sentido simbólico representa a los sectores medios que emergen y que dan forma a su recién inaugurado poder a través de la rearticulación de las relaciones comerciales mediante la administración de su emprendimiento relacionado con las tierras de cultivo. Los sectores medios dejan esta posición y se convierten en la nueva

clase dominante al construir su patrimonio a través de la actividad comercial bajo parámetros capitalistas. La tierra comienza a cumplir un nuevo rol en la economía al pasar de la producción de subsistencia a la producción comercial. Ñico, en su nueva condición de patrón, tiene el siguiente diálogo con Custodio y Fidel:

CUSTODIO.- Y en plata, ¿no nos poiría valer algo? Un algo na más... Mire qu'estamos "puro Chile..."

ÑICO.- ¿Y pa qué quieren plata...?

CUSTODIO.- Las cosas de su mercé...

ÑICO.- Pa ponerle al guargüero ¿nu'es cierto? Con dos pesos, tiene hasta pa pagarle la multa al dragoneante del retén... Toma.

CUSTODIO.- Gracias, patrón.

FIDEL.- Y a mí, válgame otros dos porque yo no me parto con Custodio...

ÑICO.- Tamién vos... Toma... Son seis pesos entre los dos...

CUSTODIO.- ¡Cómo, patrón, si jueron dos pesos a cada uno...!

ÑICO.- Son seis pus, inorante...

FIDEL.- Si dos y dos son cuatro...

ÑICO.- Tate callao. Si aquí, en el campo, dos y dos pesos prestaos son seis. ¿No vis que van ganando lo mesmo que en el banco...?

CUSTODIO.- Así ¡hasta quién no se hace rico...! (Luco Cruchaga, 1997:183)

Ñico inaugura una nueva modalidad de relaciones sociales bajo condiciones materiales de producción renovadas relacionadas con el emprendimiento económico con el cual la oligarquía terrateniente que constituía la clase dominante en el siglo XIX no estaba familiarizada. Custodio advierte que esta es la forma de hacerse rico.

Queda demostrado que, al igual que la Viuda, y en relación con cómo se presenta ésta, Ñico se manifiesta en el drama de Luco Cruchaga como un tipo social. Esta condición de tipo que ostenta Ñico se relaciona con la misma condición de la Viuda en el hecho de que los acontecimientos en que participa el nuevo dueño de las tierras, movilizan la acción

hacia la concreción de la muerte de la Viuda, asunto que, como parte de la estrategia del texto, ya había sido adelantado por ella.

Pero el fragmento de *La Viuda de Apablaza* antes citado, además de ayudarnos a entender cómo Ñico se articula como un tipo social en la conformación estratégica del drama de Luco Cruchaga, nos permite ver que Custodio y Fidel también se presentan como tipos sociales. En los dos primeros actos Ñico se presenta con la apariencia de un par con estos dos empleados de la Viuda (aunque la mujer indique que él está por sobre los otros, pero no por eso puede darles órdenes en el trabajo). Pero en el tercero está por sobre ellos al punto que puede mandarlos y les paga. En coherencia con lo ya dicho sobre la condición de tipo de la Viuda y Ñico, Custodio y Fidel corresponderían a representaciones de los sectores populares, compartiendo con Ñico, en los dos primeros actos, la condición de subordinados a la clase dominante, y subordinándose a él en el tercero, cuando éste se presenta como representación de la nueva clase dominante que emerge desde los grupos populares.

El vínculo que la Viuda y Ñico entablan con los Jeldres, inmigrantes españoles a cargo de un negocio que no logra levantar, insiste en lo ya explicado. Ellos mismos se presentan como tipos sociales que participan de la articulación estratégica por la cual el drama de Luco Cruchaga construye una imagen de la primera transformación social del siglo XX. Para entender el lugar que ocupan estos en la estrategia del drama, hay que detenerse en dos asuntos. Primero se verá cómo los Jeldres actúan utilitariamente para insistir en la condición de tipo de la Viuda y Ñico. Por tanto, su presencia es necesaria en el drama. Luego se verá cómo ellos también ostentan la condición de tipos.

En el segundo acto, la Viuda recibe a los Jeldres en su casa como si se tratara de amigos. El siguiente diálogo, en el que se incluye Florita, la sobrina de la Viuda y enamorada de Ñico, lo demuestra.

FLORITA.- Siempre usted de buen humor, don Jeldres.

DOÑA MECHE.- Es que, pa entusiasmarse, no hay como la primavera... Toos somos cigarras...

FLORIA.- Y eso que está bien conservao...

DOÑA MECHE.- Se conserva en alcohol... Se santigua en la mañana chupilca y en la noche hace examen de conciencia con un guindao de 43 grados, que pela el gaznete...

DON JELDRES.- Y duermo soñando como un faraón...

LA VIUDA.- Yo también tengo ey dentro un asoleado de Cauquenes que me mandó del norte un primo hermano...

DON JELDRES.- ¡Con su amigo, que yo tengo má sé que un barbecho cruzao en febrero!

LA VIUDA.- No se haga de rogar, entonces... Pasemos...

DON JELDRES.- Esos asoleados de Cauquenes y los pajaretos del Huasco, me hacen recordar los caldos de mi tierra...

LA VIUDA.- Me alegra que en mi casa tenga esos gustos... (Luco Cruchaga, 1997:174-5)

En el tercer acto, en cambio, cuando Ñico es el nuevo patrón, el trato de éste con los Jeldres es diferente al que les dio la Viuda antes.

DON JELDRES (Entrando).- ¿Hay gente por aquí?

ÑICO.- Ailante, ñol... Pase p'acá...

DON JELDRES.- Buenas tardes...

ÑICO.- Como todos los días...

DON JELDRES.- La felicidad anda enyugá con la plata...

ÑICO.- ¡Cómo no pué, on Jeldres...! ¿Usted venía por la cuenta e los quesos?

DON JELDRES.- Exactamente...

ÑICO.- La platita, pásela p'acá... y la tertulia con la señora porque a mí, me discurpa la conversa, mire que tengo que remarcar unos novillos... (Luco Cruchaga, 1997:184)

Con estos dos fragmentos se remarca que con Ñico al mando, las relaciones de producción han cambiado. Mientras la Viuda, como dueña de la tierra, no tenía problema en compartir

con los Jeldres, Ñico, en su condición de patrón bajo el despliegue de una estructura productiva diferente, no tiene tiempo para eso y sólo se limita a recibir el dinero, y evita el diálogo con quienes mantiene relaciones comerciales. Por último, advierte María de la Luz Hurtado, los Jeldres son los únicos amigos de la Viuda y “[e]n el juego dramático, esta pareja cumple la función de confidente y apoyo emocional de la Viuda, de testigos consolidados de su infortunio” (Hurtado, 1997:89).

Pero, como ya se adelantó, los Jeldres no están presentes sólo para remarcar la condición de personajes tipo de la Viuda y Ñico. Ellos también constituyen tipos sociales. Se trata de una pareja de comerciantes españoles que no ha podido levantar su negocio. Dice don Jeldres: “Hace 25 años que salí de España p’hacer la América... ¡Soy un Cristóbal Colón al revés! Otros se han enriquecido, han vuelto de indianos millonarios, y yo sigo quebrándome los güesos como un gañán, como un negro de las galeras...” (Luco Cruchaga, 1997:171). De esta forma, la situación de los Jeldres está, en un sentido simbólico, en sintonía con la etapa precapitalista en que habitan mientras la oligarquía terrateniente es la clase dominante, lo que es representado a través de la Viuda como la patrona de la tierra. Cobra importancia el hecho de que se trate de españoles, pues, siguiendo la explicación de Max Weber acerca del desarrollo del capitalismo, la herencia de la visión católica del mundo que los conquistadores traen a América, retardarían el desarrollo en gran parte de América de la lógica capitalista, a diferencia de lo que ocurre en los territorios americanos conquistados y poblados por protestantes, donde sí hay una inclinación al desarrollo de las formas capitalistas. Como parte del entendimiento de lo anterior, podría decirse que en la articulación de la imagen de parte de la historia de Chile que formula el texto de Luco Cruchaga, los Jeldres representan a una lógica impuesta en América. La incapacidad de emprender de los Jeldres simboliza la ausencia de una lógica del emprendimiento en la cultura heredada de la España que conquista y coloniza América.

En último término, Florita también participaría de la conformación de tipos sociales. Esta mujer, que es sobrina de la Viuda, es, por tanto, representante de la misma clase social que ésta. Pero Florita tiene una función más importante al compartir pertenencia social con la primera dueña de las tierras. Ñico, una vez casado con la Viuda, decide comenzar a vivir con Florita. El amor que ellos se tenían se había manifestado antes, pero sólo puede

concretarse cuando Ñico es el patrón y no tiene que rendirle cuentas a nadie. Ñico, por tanto, se valida en la posición de dominante relacionándose con un pariente de la antigua dueña. Simbólicamente esto podría explicarse sosteniendo que la nueva clase dominante, proveniente de una posición inferior en la antigua estructura social, logra validar su poder sólo si se emparenta con un miembro de la antigua clase dominante. Esto, porque el grupo dominante anterior miró siempre con desprecio al nuevo grupo, y este último siempre quiso imitar al otro. La antigua clase dominante pierde poder económico una vez que se lleva a cabo la transformación social que inaugura el siglo XX, pero mantiene su estatus. El nuevo grupo va a necesitar absorber parte de éste para legitimarse. Podría esgrimirse entonces que la acción dramática falla en su estrategia al mover a Ñico a casarse con la Viuda para acceder al poder en lugar de casarlo directamente con Florita. Sin embargo, el casamiento de Ñico con la Viuda es *necesario* para que se articule el cambio en la ostentación del poder dentro de la estructura social (sin este hecho Ñico no accede al poder), mientras que el emparejamiento de Ñico con Florita es *necesario* para revestirse de su estatus, asunto no obtenido en el casamiento con la Viuda porque ese es un amor problemático (en su parecido al funcionamiento del incesto). Pero otra forma de mantener el estatus por parte de la antigua clase dominante es comenzar a integrarse al nuevo mundo moderno. Florita, en su condición de representante de esta clase social al ser sobrina de la Viuda, transfiere su estatus a Ñico, pero además le permite a éste acceder a un mundo moderno representado por ella, que es profesional de la educación y viene desde la ciudad. Florita *consume*, siguiendo a Auerbach, en el texto una configuración plástica de la modernización de parte de los sectores de la oligarquía decimonónica. Dicho de otro modo, siguiendo ahora a White, Florita participa de la constitución de la copia en el texto (configuración plástica) de un modelo en la realidad (el conocimiento como base del tránsito hacia un estado de modernidad). Ñico le dice a Celinda sobre Florita: “Tu hermana... la profesora... ¡Chitas con la noveá, oh! Ésa que estuvo aquí cuantuá y que andaba cimbrándose pa’llá y pa’cá... La frunció p’hablar... y que andaba con tizne en los ojos...” (Luco Cruchaga, 1997:167).

De esta forma, se avanza en la explicación de cómo el drama *La Viuda de Apablaza* puede formular una imagen de la primera transformación social que experimenta Chile en el siglo XX, y que inaugura la implantación de una racionalidad capitalista que va a

caracterizar todo el período aquí estudiado. Los tipos sociales que se han descrito participan de la conformación de la imagen de las relaciones sociales establecidas a partir del cambio fundamental que se está produciendo en las relaciones de producción. Tal como ya se ha adelantado, se hace evidente que en el primer y segundo acto se está en una fase de desarrollo de las condiciones materiales de producción diferente a la del tercer acto.

Pero hay un elemento adicional en la estrategia de simbolización del drama de Luco Cruchaga que permite que el sentido simbólico propicie la formulación, también, de una construcción significativa que se presente como un discurso que ostente un sentido ideológico y, así, participe de la interpretación de una fase de la historia de Chile del siglo XX. Junto a los tipos sociales, el drama presenta la figura de la expulsión de la casa. Antes de continuar, eso sí, hay que recordar que los tipos sociales son también figuraciones y funcionan en la construcción de significados de modo semejante a como lo hace el motivo que a continuación se analizará. Sin embargo, esta última figura depende, para constituirse, de la concreción de los tipos como ya ha sido explicado. Pero hay otro asunto intermedio en esta evolución de las ideas. Antes de la reflexión en torno a la expulsión, se hace relevante pensar el espacio del cual un grupo social expulsa a otro. La casa, por tanto, debe participar de la conformación de la estrategia del texto en función de articular la construcción significativa a partir de la dialéctica del adentro y del afuera.

### *La casa*

Para que se concrete la estrategia en la que los tipos sociales participan (como fuerzas en pugna) de la expulsión de la casa, el espacio en los dramas debería aludir a una casa específica. Así, los diversos espacios de los dramas aquí estudiados constituirían una construcción figural del espacio que habita la comunidad nacional.

Sobre *La Viuda de Apablaza*, María de la Luz Hurtado explica lo siguiente:

El espacio y el tiempo de la acción no son decorativos, sino que dan la verdadera carne y necesidad a la trama clásica de la tragedia. El espacio es el fundo de la Viuda en el sur de Chile, al interior de Temuco, y la época, 1925. Es, por tanto, la

zona de la Araucanía, más allá de la frontera del río Bío-Bío que por siglos marcó el límite del asentamiento español respecto al territorio indígena (Hurtado, 1997:88)

Destaca de este fragmento que la acción transcurre en un lugar específico de Chile: La Araucanía. Del mismo modo (y más bien condicionado por esto) en que los personajes se articulan como figuraciones de determinados grupos sociales, la casa, en este caso el fundo, se articula como una figuración del espacio que habita la comunidad nacional. Cobra importancia que, con la forma de metonimia, aquel lugar fronterizo de Chile aparezca en el drama como una *parte* que simboliza a *todo* Chile. El vínculo de esta metonimia con su referente extratextual adquiere su forma a partir de cómo en esta construcción significativa (considerando que este concepto de White describe el efecto de la configuración plástica que da forma a una trama en un texto) se manifiesta la relación del adentro y el afuera (sosteniendo esta idea en algunas de las afirmaciones de Bachelard y otras de Bal). El que la casa de la cual algún personaje va a ser expulsado esté en el campo es relevante, además, en la construcción simbólica, en función de que pueda entenderse que en la conciencia decimonónica de la comunidad nacional el espacio que ésta habita se presenta con la forma de lo rural. Esto, al formar parte de las posibles estrategias del texto que se presentan con forma de trama, podría apuntar a subrayar, como ya se adelantó, que en el siglo XIX en Chile se despliega un país que se sostiene en las actividades de la tierra y que, a partir de éstas, ingresa a la modernidad del siglo XX. Solo con *Los Invasores*, de Egon Wolff, en 1963, tras un frustrado intento de convertirse en país industrializado, la comunidad nacional pensará el espacio que habita con la forma de lo urbano. En 1969, con *Los que van quedando en el camino*, de Isidora Aguirre, la estructura jerarquizada de la sociedad chilena volverá a ser pensada por la comunidad nacional como parte de un espacio rural. En todos estos casos, tanto el campo como la ciudad actuarán, en las estrategias de cada texto, como metonimias del espacio que habita la comunidad nacional. De esta forma, la casa en *La Viuda de Apablaza*, presentada con la forma de casa de campo, se constituye en una figura que representa en el texto el significado del espacio donde se articula la distribución de la estructura social de Chile en su tránsito desde una racionalidad propia del siglo XIX a otra propia del siglo XX.

Este asunto se confirma recordando algunos asuntos tratados en la argumentación que demostró que los personajes se presentan figuralmente como tipos sociales. La disputa de Ñico y la Viuda por el poder se manifiesta en la tenencia de los títulos de propiedad del fundo. La casa es, por tanto, el espacio de la disputa y ambos despliegan, en este espacio, modos de producción diferentes. Todos los tipos sociales habitan el fundo y zonas cercanas al campo. Por ejemplo, los Jeldres no viven en el fundo pero negocian con la Viuda en los dos primeros actos y con Ñico en el tercero.

Como consecuencia de lo antes dicho, se hace evidente que el fundo es el espacio en disputa a partir de la pugna de Ñico y la Viuda y que, por tanto, en la construcción significativa que realizaría el drama *La Viuda de Apablaza*, este espacio correspondería a Chile y sus habitantes corresponderían a las diversas clases de la comunidad nacional, y, por último, quienes no lo habitan, pero lo visitan corresponderían a aquellos elementos extranjeros que se vinculan económicamente con quien ostente el poder en diferentes tiempos. Lo siguiente es demostrar cómo la expulsión de este espacio participa, en los dramas, de la construcción de los discursos que emiten juicios sobre la pugna dentro de la casa, y, de esta forma, se construye un conocimiento histórico.

### *La expulsión de la casa*

La articulación de la figura de la expulsión de la casa es un elemento central para entender cómo *La Viuda de Apablaza* construye una imagen de una de las transformaciones sociales del siglo XX. En relación con la condición de tipos sociales que se ha identificado para cada personaje, la expulsión de la casa puede ostentar la condición de figura, en tanto se presenta como un elemento del texto que contiene un hecho histórico anterior al texto que forma parte de la cultura nacional y se presenta consumado en el texto con la forma de significado, según se ha explicado el concepto figura en el capítulo anterior siguiendo a Erich Auerbach, o, dicho de otro modo, se presenta como una *copia* en el texto de un *modelo* extratextual a partir de semejanzas relevantes entre un elemento y otro. Ya se ha adelantado que en el drama de Luco Cruchaga la acción avanza en función del cambio en la propiedad de la tierra que deja el finao Apablaza y esto, en un sentido simbólico, haría

referencia a la transformación social que experimenta Chile cuando, a partir de 1920, con Arturo Alessandri Palma llegando a la presidencia del país, se produce un cambio en las relaciones de poder al interior de la estructura social. En medio del control de la Viuda emerge Ñico, que se distingue del resto de los peones. En el sentido simbólico, esto es en medio de un tiempo en que la posición dominante la ostenta la clase que por décadas ha sostenido su poder en la tenencia de la tierra, emerge un grupo de los sectores populares y, a través de la instauración de una lógica capitalista, adquiere el poder económico que lo sitúa como la nueva clase dominante. Esta emergencia de un grupo social se presenta en el drama de Luco Cruchaga a través de una toma de la propiedad de la casa para reordenar la forma en que ésta es habitada por quienes, como personajes, simbolizan a la comunidad nacional. Tras la toma de la casa, la Viuda ya no es la dueña y bajo las nuevas reglas de Ñico, que incluyen que éste traiga a su enamorada Florita a vivir a ese lugar, la ex esposa del *finao* Apablaza deja de sentir que el mundo que habita es su casa y opta por suicidarse. El adentro, por tanto, simboliza poder, mientras el afuera simboliza la ausencia (o la pérdida, para el caso de la Viuda) de éste. La expulsión de la Viuda se manifiesta en su muerte. Pero la muerte de la Viuda no implica, en un sentido simbólico, la muerte de la oligarquía, sino la muerte de la época en que esta clase participa del nivel dominante. En relación con esto, María de la Luz Hurtado dice:

El suicidio de la Viuda, en el momento en que Florita se acomoda en su casa, es su último acto de dignidad. Con su muerte, muere una época del campo chileno y se avanza hacia formas de producción y de relaciones de trabajo capitalista. No significan éstas mayor justicia o bienestar para el grueso de los campesinos; sí, un cambio del tipo de autoridad y de relaciones humanas, subordinadas a los intereses económicos del propietario (Hurtado, 1997:91)

Su muerte tampoco implica una expulsión de la casa como representación de su tránsito a un nivel marginal. Su nueva posición en el nivel residual de participación de la conformación de la cultura no implica un descenso total. De alguna forma esta clase se relaciona con la nueva clase dominante. Por esta razón, como ya se explicó, la enamorada

de Ñico es pariente de la Viuda. Su muerte, por tanto, es una figuración de la transformación de las relaciones de poder. Tal como dice María de la Luz Hurtado, con la muerte de la Viuda, muere una época del campo chileno. Si alguien, en cambio, ha permanecido en condición de expulsado de la casa, aun siendo habitantes de ésta, estos son los peones Custodio y Fidel. En los dos primeros actos estos peones están acompañados de Ñico y son mandados por la Viuda, pero en el tercer acto, comenzada la nueva crisis social, Ñico ha tomado el control de la casa y los otros dos se han quedado con la sensación de estar afuera, al mando del primero. Este ascenso que experimenta sólo Ñico es una figuración de la emergencia de parte de los sectores subordinados a la oligarquía que tienen la posibilidad de acceder al nivel dominante, dejando atrás al resto de los sectores populares que ahora siguen en su misma posición pero al mando de un nuevo jefe.

Todos los tipos sociales desplegados por la estrategia del drama ocupan un lugar específico en la casa, ya sea que esté a cargo la Viuda o Ñico. No hay posiciones ambiguas. O se está al centro o al borde y, como ya va quedando demostrado aquí, a partir de la construcción de múltiples figuras, todas esas ubicaciones son coherentes con la articulación de determinadas relaciones de poder en dos diferentes fases de desarrollo de las condiciones de producción de la vida material en la historia de Chile.

Es interesante subrayar en este momento de la reflexión, pese a que ya ha sido adelantado, que solo en el tercer acto de *La Viuda de Apablaza* se construye la imagen de la primera crisis social o fase del siglo XX chileno. Esto no implica que el resto del drama sea irrelevante para esta investigación, pues como ya se ha visto, sin el entendimiento de lo ocurrido en los dos primeros actos, no sería posible (aunque parezca obvio decirlo) el entendimiento de la imagen que construye el tercer acto. Esto responde a una plasticidad en la construcción significativa de este drama de Luco Cruchaga, pues la articulación de la expulsión en el tercer acto permite que el primero y el segundo ofrezcan una imagen del período inmediatamente previo a la primera fase del siglo XX chileno, con lo que la construcción de conocimiento histórico que ofrece este drama de Luco Cruchaga presenta una visión de un proceso en lugar de solo un instante, asunto articulado a partir del movimiento que ofrece, precisamente, la figura de la expulsión de la casa a través de la relación entre el adentro y el afuera que la compone.

De acuerdo a la periodización formulada en esta investigación, queda demostrado que los dos primeros actos corresponden a una construcción significativa de fines del siglo XIX, es decir, del período que se extiende entre 1891 y 1920; y que el tercer acto corresponde a una construcción significativa de la década de 1920. Como consecuencia de esto, se hace evidente lo importante de la inclusión de un drama como *La Viuda de Apablaza* en esta investigación, pues, además de ofrecer una imagen de la primera fase del siglo XX, ofrece una imagen de sus causas, y con la expulsión de la casa que padece la Viuda, se sugieren los efectos.

La expulsión de la casa en *La Viuda de Apablaza* participaría, entonces, de una construcción significativa que, con forma de discurso, despliega una interpretación histórica de la primera fase del siglo XX chileno considerando a éste como parte de un proceso dinámico que presenta causas y efectos. Este carácter dinámico de la interpretación permite que ésta ostente un carácter histórico al no conformarse con pensar las diversas fases como períodos aislados. Los siguientes dramas aquí estudiados realizarán interpretaciones considerando, también, ese carácter dinámico. El siguiente capítulo analizará el drama *Los Invasores*, de Egon Wolff.

### III. LOS INVASORES, CONSOLIDACIÓN DE LA LÓGICA CAPITALISTA

#### BREVE PRESENTACIÓN DE LA OBRA DE EGON WOLFF

El trabajo dramático de Egon Wolff (nacido en 1926 y recientemente fallecido este 2016) comprende obras escritas entre los años 1958 y 2011. Es decir, se trata de una carrera de más de cincuenta años. Algunas de sus obras más importantes son *Mansión de lechuzas*, escrita en 1957 y estrenada en 1958 (Castedo-Ellerman, 1982:32); *Niñamadre*, escrita en 1961 y estrenada en 1962 por el Teatro de la Universidad de Concepción, bajo la dirección de Gustavo Meza, quien la reestrenó en 1981 (Guerrero, 2002:9); *Los Invasores*, escrita en 1963 y estrenada por el Instituto de Teatro de la Universidad de Chile, bajo la dirección de Víctor Jara (Guerrero, 2002:10); *Flores de Papel*, escrita en 1970 y estrenada el mismo año en el Teatro Municipal de Las Condes, bajo la dirección de Luis Poirot (Guerrero, 2002:11); *Kindergarten*, escrita en 1977 y estrenada ese año en el Galpón de Los Leones, bajo la dirección de Boris Stoicheff (Guerrero, 2002:12); *Álamos en la azotea*, escrita en 1981 y estrenada ese año en el Salón Filarmónico del Teatro Municipal, a cargo del Teatro de Cámara y bajo la dirección de Jaime Vadell (Guerrero, 2002:13); *La balsa de la medusa*, escrita en 1984 y estrenada ese año en la Sala Eugenio Dittborn por el Teatro de la Universidad Católica, con la dirección de Héctor Noguera (Guerrero, 2002:13); *Háblame de Laura*, escrita y estrenada en 1985, esto último nuevamente por el Teatro de la Universidad Católica con Noguera en la dirección; *Invitación a comer*, escrita en 1993 y estrenada ese año por la Corporación Cultural de Las Condes, en la sala Apoquindo (Guerrero, 2002:15), y *Cicatrices*, escrita en 1994 y estrenada ese año por el Teatro de la Universidad Católica bajo la dirección de María Paz Vial (Guerrero, 2002:15). Todos estos dramas, a excepción de *Mansión de lechuzas*, fueron compilados en el volumen *Antología de obras teatrales* (2002) cuya edición estuvo a cargo de Ernesto Gajardo y que contó con un prólogo de Eduardo Guerrero. Entre estos, *Los Invasores*, a partir del cual se han realizado más de diez puestas en escena en diferentes países, es su principal texto.

Sus dramas han sido leídos mayormente como exponente del llamado realismo social. Elena Castedo-Ellerman señala que éste “intenta ofrecer una síntesis de los aspecto

de la conducta del individuo que han sido influidos por su medio; [...] [entendido esto último como] un conglomerado de códigos culturales propios de una casta” (Castedo-Ellerman, 1982:31). Eduardo Guerrero advierte que:

Ha sido casi un lugar común [...] aludir a dos vertientes claramente distinguibles en su obra: una, que indaga en los problemas interiores de los personajes, sus conflictos de personalidad, frustraciones, hastíos existenciales, etcétera; otra, la más conocida, vinculada con la preocupación por la temática social y en donde están insertas obras como *Los Invasores*, *Flores de papel* y *La balsa de la medusa* (Guerrero, 2002:9)

Pese a la distinción, ambas vertientes participarían de lo que Castedo-Ellerman denomina como realismo social. Sin embargo, a propósito de *Los Invasores*, Guerrero agrega que “puede ser abordada en otras múltiples direcciones. Por ejemplo, constatamos una implícita reflexión filosófica, la existencia de elementos expresionistas” (Guerrero, 2002:11). Esto último es muy importante para esta investigación. Efectivamente aquí se propone que en la construcción de una interpretación de un período de la historia de Chile, el drama *Los Invasores*, de Egon Wolff, presenta, al interior de su tramado estratégico, tipos sociales que participan, en la acción dramática, de la expulsión de la casa, ya sea expulsando o siendo expulsados. Pero mientras en *La Viuda de Apablaza* la conformación de juicios está dada por el carácter simbólico de la afectividad entre los personajes (el amor filial que finalmente Níco termina advirtiendo que siente por la Viuda, como parte de la explicación del valor que los sectores emergentes de la década de 1920 le otorgan a la antigua clase dominante, a quien quieren imitar), en *Los Invasores* los juicios se construyen a partir de la identificación de lo monstruoso como un elemento que compone el mundo y que, por tanto, se integra a una estrategia textual en la que algunos personajes rechazan a otros. En relación con esto último, se abre la posibilidad de leer el drama de Wolff como exponente de las influencias del expresionismo, presentes no solo en el trabajo de este autor, sino en parte de la producción dramática latinoamericana de las décadas de 1950 y 60. Para sostener tal lectura, se entiende expresionismo como una de las variadas corrientes del arte que se

manifiesta como postimpresionista y que se caracteriza por renunciar “a toda la ilusión de realidad y [...] expresar su visión de la vida mediante la deliberada deformación de los objetos naturales” (Hauser, 1993:269). El expresionismo, junto al surrealismo, cubismo y constructivismo, se caracteriza por ser una tendencia destructora de la forma (Hauser, 1993:274). En relación con la pintura, el origen del expresionismo puede asociarse a palabras de Kandinsky, quien dice que la pintura “debe descubrir tras la corteza de la realidad los valores universales y absolutos del espíritu y expresarlos, con la menor cantidad posible de objetivismo, ofreciéndose así a la pintura una nueva vida como actividad espiritual” (Angulo, 1962:477). A esta idea es posible agregar que Kandinsky no deforma el objeto natural, sino que prescinde de él, esforzándose por la abstracción más absoluta (Angulo, 1962:477). A propósito del teatro, Margot Berthol señala:

Para el escenario sólo cabía una posibilidad: adaptar escénicamente el embate de los «insomnes» y de su «pesado presente de terror», como llama Alfred Kerr a los dramaturgos expresionistas: poniendo a su disposición todas las posibilidades de la luminotecnia. ¡La visualidad escénica como presagio de tormenta de la crisis espiritual, emocional y política! Ya Oskar Kokoshka pedía en 1911 para su drama *La zarza ardiente* «una habitación de noche de luna llena», grande y llena de sombras, que se cambian y pueblan el suelo de figuras. Los conos de luz tenían que buscarse y entrecruzarse y formar una aureola sobre el moribundo. Kokoshka veía la escena como pintor. Sin embargo, el tumulto que desató la representación en Berlín, en el año 1919, hay que atribuirlo más a su exuberante fantasía de lenguaje que a sus visiones plásticas (Berthold, 1974:234-5)

Se trata, por tanto, de dar forma a un mundo monstruoso producido por la tormenta histórica que afecta al mundo físico y llega hasta las emociones de los humanos, y ese mundo es presentado por el texto y la escena simbolizado en sus propiedades monstruosas.

De esta forma, en *Los Invasores*, los tipos sociales, por tanto, habitan un mundo construido simbólicamente como monstruoso a través de la deformación de los objetos, asunto que será explicado en detalle más adelante. Mediante esta construcción de la

estrategia, es posible advertir que *Los Invasores*, de Egon Wolff, participa de la interpretación de los hechos que caracterizan el desarrollo de la segunda fase o crisis social del siglo XX chileno.

Como exponente de la nueva generación de dramaturgos consolidada casi dos décadas después de la aparición de los teatros universitarios, Egon Wolff forma parte de un nuevo esplendor en la producción dramática y teatral, tras el decaimiento manifestado a partir de 1932 aproximadamente. En relación con esta nueva efervescencia en la producción dramática, el trabajo de Wolff, como parte de la fase de la historia de Chile aquí estudiada, es contemporáneo al de Isidora Aguirre, Sergio Vodanovic, Luis Alberto Heiremans, Jorge Díaz y Alejandro Sieveking, entre otros. Dentro de la periodización de la historia de Chile, la fase en que Wolff escribe *Los Invasores*, y que se extiende entre 1932 y 1967 aproximadamente, es inmediatamente contigua a la fase en que Luco Cruchaga escribe *La Viuda de Apablaza*. Sin embargo, en la periodización de la historia de la producción dramática chilena, Wolff escribe su drama más destacado en el cuarto intervalo del siglo XX, desarrollado entre 1960 y 1967 aproximadamente. Por tanto, hay dos intervalos (de 1932 a 1950 y de 1950 a 1960) entre aquel del que forma parte *La Viuda de Apablaza* (de 1920 a 1932) y del que forma parte *Los Invasores* (de 1960 a 1967). Pese a esta diferenciación entre las periodizaciones de la historia de Chile y de la historia de la producción dramática chilena, el drama de Wolff constituiría una interpretación de parte de uno de los rasgos más destacados de la segunda fase del siglo XX en nuestro país: la consolidación de la lógica capitalista. Así, la revisión de estos períodos va a permitir identificar con qué contexto de producción dialoga la obra de Wolff, ya sea que se haga referencia a cómo incluye en su interpretación toda la segunda fase de la historia de Chile en el siglo XX o a cómo es un producto que responde a las formas dramáticas más representativas del cuarto intervalo de la producción dramática de este siglo.

En los siguientes párrafos se va a realizar una revisión explicativa general del segundo, tercer y cuarto intervalo de la producción dramática chilena en el siglo XX. Esta explicación se realizará en diálogo directo con el contexto histórico y social en que se realiza el teatro y la dramaturgia en estos tres intervalos, que corresponde precisamente a la segunda fase del siglo XX chileno. Posteriormente se realizará una revisión de las diversas

lecturas que la crítica académica ha formulado sobre *Los Invasores*, considerando los análisis realizados por María de la Luz Hurtado, Elena Castedo-Ellerman, Luis Pradenas, Juan Andrés Piña, Frank Deuster y Juan Villegas, entre otros. Por último, y como parte del análisis necesario para visualizar el conocimiento histórico que el drama *Los Invasores* construye, se ofrecerá una explicación del funcionamiento estratégico de este drama que, de acuerdo a la lectura que en esta investigación se propone, realizaría una interpretación de la segunda fase de desarrollo de la historia de Chile en el siglo XX.

#### DECAIMIENTO Y RENACER DEL TEATRO Y EL DRAMA CHILENO, SEGUNDO, TERCER Y CUARTO INTERVALO (1930-1967)

Tal como ya se ha adelantado, en la segunda fase o transformación social del siglo XX en Chile estarían contenidos tres intervalos de la propuesta que esta investigación formula de la periodización de la historia de la dramaturgia nacional. Esta fase, que participa de la unidad del siglo XX chileno, se extiende entre los años 1932 y 1964 aproximadamente, y está enmarcada por el comienzo del segundo período presidencial de Arturo Alessandri Palma y el término del período presidencial de su hijo, Jorge Alessandri Rodríguez; o, dicho de otro modo, entre los intentos de recuperación de la economía nacional tras la crisis mundial de 1929 y el esfuerzo por la liberalización del mercado con el fin de modernizar la economía capitalista en Chile.

Como resultado, pese a las diferencias entre los propósitos de los gobiernos tanto del comienzo del intervalo como de fines de éste (con una búsqueda del incremento del rol del Estado en la década de 1930 y, en cambio, con una búsqueda del crecimiento del mercado a comienzos de la década de 1960), este período da forma a la consolidación de lo proyectado en la fase anterior, y Chile comienza a participar del desarrollo del sistema capitalista mundial a partir de relaciones de dependencia del mercado internacional, aun con la necesidad, al comienzo de esta fase, de intentar apuntar precisamente a la no dependencia para esquivar los efectos de la crisis económica mundial.

El hecho ya mencionado que constituye la frontera entre la primera y la segunda fase del siglo XX (la Gran Depresión y sus efectos en esta parte del mundo) condiciona las

características de las decisiones políticas y económicas que en este período toman los sectores que se encumbran como dominantes en esas áreas. De esta forma, entre 1932 y 1964 se va a transitar por los gobiernos de un Alessandri Palma de consenso (que termina siendo apoyado sólo por la derecha), por los gobiernos radicales del Frente Popular y por el regreso de Ibáñez a la presidencia en medio de una necesidad transversal de buscar un cambio sin orientación ideológica clara, para finalmente llegar, a la par que la sensibilidad propia de la Guerra Fría se hacía cada vez más latente en Latinoamérica, al llamado Gobierno de los Gerentes con Alessandri Rodríguez en la presidencia. Tras este punto de llegada se va a consolidar la necesidad de cambio, pero a diferencia de cuando esta necesidad llevó de vuelta a Ibáñez a la presidencia, va encontrar finalmente un propósito revolucionario y, de esta forma, en medio de las pugnas sociales que propician el avance de la historia, Chile va a entrar en la fase siguiente del siglo XX, caracterizada por el intento de emergencia del proyecto revolucionario.

Pero todavía en esta segunda fase, hay que señalar que según los autores de *Historia del siglo XX chileno*, desde el comienzo de estas transformaciones:

[...] para los partidos vinculados a la elite tradicional, liberales y conservadores, el problema central consistía en cómo responder a la presencia política de fuerzas sociales que no sólo desafiaban su hegemonía, sino también la legitimidad histórica de la oligarquía decimonónica que controlaba las fuerzas de riqueza nacional (Correa, 2001: 115)

Así, durante todo el intervalo los partidos políticos tradicionales van a enfrentarse a un contexto que va a producir una transformación definitiva de las fuerzas políticas que constituyeron la hegemonía decimonónica extendida hasta las postrimerías de la década de 1920. Esta transformación del ambiente político va a manifestarse en el ascenso, por trece años, y posterior caída, del Partido Radical; en la renovación de la derecha tanto conservadora como liberal; en la aparición, en este proceso de renovación de la derecha conservadora, de la Democracia Cristiana; en la proscripción del Partido Comunista para luego dar forma, finalmente (incluso antes de la Revolución Cubana), a una izquierda

presentada por primera vez como alternativa electoral; y, por último, a la irrupción de elementos del mundo empresarial en el ámbito político para darle a este ambiente la forma que desde su posición inicial en el mundo privado les parece más apropiada para la consolidación de la lógica capitalista.

Pese a que la principal característica de los más de treinta años que componen esta fase es la consolidación de la lógica capitalista inaugurada en la fase anterior, para la comprensión de la historia de la producción dramática de este tiempo habría que pensar en tres intervalos. Esto es así pues, de acuerdo a las transformaciones que esa racionalidad capitalista va produciendo en la conformación del marco cultural y de los discursos de identidad social (nacional y de clase, por ejemplo), la producción dramática experimenta un desarrollo de diferentes énfasis en distintos momentos que producen distinciones significativas.

#### *Decaimiento del teatro y la dramaturgia*

En el intervalo de tiempo que se extiende entre los años 1930 y 1950 aproximadamente, se produjeron dramas muy importantes como *Gillez de raíz* (1932), de Vicente Huidobro; *Cardo negro* (1933), de Antonio Acevedo Hernández; *En la luna* (1934), de Vicente Huidobro; *Rigoberto* (1935), de Armando Moock; *Un crimen en mi pueblo* y *Casimiro Vico primer actor* (ambas de 1936), de Armando Moock; *Joaquín Murieta* y *Chañarcillo* (ambas de 1936), de Antonio Acevedo Hernández; *La Quintrala* (1937), de Magdalena Petit; *Vida, pasión y muerte de La Quintrala* (1938), de Carlos Barella; entre muchas otras. En concordancia con esto, María de la Luz Hurtado afirma que en este período “la producción dramática nacional es nuevamente muy numerosa, superando la escasez de la década del veinte” (Hurtado, 2011:145).

Esta idea parece contradecir esa otra (defendida por Juan Andrés Piña, por ejemplo) en que se afirma que la década de 1920 corresponde a la edad, etapa o momento de oro del teatro chileno, en que se habría producido *La Viuda de Apablaza*, y que, en oposición a ese esplendor, a partir de la década de 1930 el teatro chileno entraría en una decadencia que duraría dos décadas. La contradicción pareciera, por tanto, generarse a partir de la

constatación del aumento en la producción dramática (si se sigue a Hurtado) y la decadencia de la producción teatral (si se sigue a Piña). Pero efectivamente, el aumento de la producción de dramas (considerando a estos como manifestación de apenas uno de los múltiples sistemas significantes que permiten el desarrollo del teatro) no es la confirmación de un esplendor teatral. Efectivamente, la supuesta contradicción no existe, pues, pese a que en la década de 1930 se escriben más obras que en la década anterior, gran parte de éstas responden a necesidades teatrales propias de la decadencia en la que entran las artes escénicas en estos años.

Tal como se señaló en el capítulo anterior, Juan Andrés Piña ha explicado que en el tránsito del siglo XIX al XX el teatro chileno experimenta una etapa de aprendizaje que se extiende entre 1890 y 1917, una de fundación entre 1917 y 1920, y una de consolidación que abarcaría gran parte de la década de 1920 y que correspondería al momento de oro del teatro nacional. A estas tres etapas Piña agrega una cuarta que correspondería a una declinación iniciada a fines de la década del 20 y comienzos del 30 (Piña, 2009:375). Es pertinente insistir que lo señalado por Hurtado y Piña no forma parte de una contradicción, sino de una distinción entre las producciones teatrales y dramáticas. Llama la atención, sin embargo, que Luis Pradenas en su *Teatro en Chile, Huellas y trayectoria. Siglo XVI-XX*, texto ya citado anteriormente en esta investigación, no haga referencia a la declinación de la producción teatral y, en cambio, considere la década de 1930 como un período de desarrollo de lo que él llama un caleidoscopio modernista (Pradenas, 2006:269), sosteniéndose principalmente en la aparición, en esta década, de la obra de Vicente Huidobro *Gillez de Raíz*. Piña advierte, por su parte, que los elementos principales que contribuyen al estado de deterioro del teatro chileno son cuatro.

El primero es “la masificación de nuevos géneros ligados al espectáculo musical calificado como frívolo, que desplaza a los montajes de obras dramáticas que aspiraban a una mayor profundidad y creatividad” (Piña, 2009:375). El segundo es “la crisis económica mundial –que afecta de manera preferente a Chile– [...], y que influyó por igual en espectadores y teatristas, ambos con menores recursos, tanto para asistir a las salas como para montar obras, respectivamente” (Piña, 2009:375-6). El tercero es “la irrupción del cine sonoro, que no sólo desplazó las preferencias del público por una forma de expresión

novedosa, técnicamente distinta y más barata, sino porque muchos de los espacios antes sólo reservados para el teatro se dedicaron intensamente a la exhibición de películas, excluyendo, por consiguiente, a las representaciones teatrales” (Piña, 2009:376). Y el cuarto es “el agotamiento de una fórmula teatral de puesta en escena que había nacido en el siglo XIX, que se instauró en Chile en el siglo XX y que pasados los años era incapaz de responder a las exigencias estéticas, técnicas y de contenidos de las nuevas sensibilidades de la época” (Piña, 2009:376).

El primer elemento que participa de la declinación del teatro chileno en la década de 1930 es, en sí, un ejemplo de teatro que ha decaído en calidad. Piña, de hecho, tipifica estas manifestaciones como modalidades del género ínfimo (Piña, 2009:376) y entre éstas se considera el teatro de variedades y las revistas. Dice Piña que entre las variedades “se incluían pequeñas obras en un acto breve, monólogos y juguetes cómicos, algunos de los cuales eran reseñados o publicitados como «estrenos», lo que puede conducir a una falsa apreciación respecto de la etapa que vivía el teatro chileno en aquellos años: no se trataba, en rigor, de obras teatrales, sino de juegos escénicos orientados a la diversión” (Piña, 2009:378). Agrega Piña que la crítica de la época “tocó una campanada de alarma, porque el género iba en aumento en las salas de Santiago, [...] [lo que constituía] una frivolidad y comercialización del hasta entonces pujante teatro chileno” (Piña, 2009:382).

El segundo elemento que participa de la declinación del teatro chileno tras la Gran Depresión, condiciona, además de la ruta a seguir por las artes escénicas, el camino que sigue la imposición de la lógica capitalista. Este camino que sigue la economía chilena determinará, a su vez, las formas, estilos y discursos de la producción dramática y teatral de las siguientes décadas que componen esta misma fase y desplegará, también, las necesidades de ruptura discursiva manifestadas por la sociedad chilena (y entre sus herramientas de conformación de ideas hay que considerar al teatro) en la fase de desarrollo siguiente, la tercera del siglo XX. Pero hasta aquí, iniciada la emergencia de los sectores medios en la fase anterior, que catapultó a parte de este grupo a convertirse en el nuevo sector alto, ganándole espacio al antiguo y pequeño grupo dominante, la crisis económica mundial pavimentó el camino por el cual Chile pasó a vincularse con la modalidad económica mundial imperante. Contradictoriamente, en medio de esa integración al sistema

capitalista, Chile tomó medidas que protegieran su economía que venía de experimentar diez años de desarrollo. De esta forma:

[...] la devaluación monetaria, el control de las importaciones y las altas tarifas aduaneras, aislaron a la economía nacional de los vaivenes de la economía mundial, a la par que estimularon la producción industrial. Además, creció el ahorro y bajaron las tasas de interés bancario, aumentándose por esta vía la disponibilidad de créditos para la producción. También hubo positivas transformaciones en la organización de las empresas, toda vez que la creación de sociedades anónimas en reemplazo de sociedades de familia, facilitó la reinversión de las utilidades [...]. El protagonismo del Estado en la recuperación económica del país no fue por cierto algo exclusivo de Chile. Como consecuencia de la Gran Depresión prácticamente todos los países adoptaron una política económica con fuerte intervención estatal en las finanzas, el comercio y las relaciones laborales, modelo reforzado con motivo del estallido de la Segunda Guerra Mundial (Correa, 2001: 122)

Se hace evidente que el desplome de la economía internacional fue lo que propició los cambios que, en Chile y en gran parte del mundo, le dieron protagonismo al Estado en la regulación del despliegue de la lógica capitalista. Como consecuencia de la crisis:

El “desarrollo hacia afuera” basado en la exportación de recursos naturales en el contexto de políticas de libre mercado, sucumbió al cerrarse los mercados, siendo entonces reemplazado por el denominado “desarrollo hacia adentro”. El instrumento fundamental del nuevo paradigma, en la consideración de las elites de la época, fue la industrialización basada en la sustitución de importaciones. Para alcanzarla fue necesario recurrir a la intervención estatal de las principales variables de la economía y a la transformación del sector público en un agente productivo. Así pues, la adopción de este modelo económico respondió, en buena medida, a la necesidad de insertarse en las nuevas condiciones de la economía mundial que se extendieron hasta bien avanzada la segunda potsguerra (Correa, 2001: 140)

Los gobiernos radicales, como representantes de un empuje mundial denominado Frente Popular, dieron énfasis a esta lógica y:

[...] con el triunfo de Pedro Aguirre Cerda, a fines de 1938, los dirigentes del Partido Radical, abogados mesocráticos en su mayoría, llegaron a ocupar los más altos cargos de la República. Adicionalmente, la creación de la CORFO implicó una activa presencia de funcionarios públicos con formación profesional en empresas mixtas en las que se hallaron en posición de detentar, mano a mano con la oligarquía que también formaba parte de ellas, insospechadas cuotas de poder económico (Correa, 2001: 158)

El tercer elemento que participa del decaimiento de la actividad teatral tiene un auge paulatino ya desde 1910. Dice Piña que en Santiago en 1910 se contaba apenas con tres salas que exhibían cine, en 1920 con quince, en 1925 con dieciocho, en 1930 con cuarenta y cinco, y en 1940 con cincuenta y cinco (Piña, 2009:390). Explica Piña que “[m]uchas de las salas antes dedicadas sólo al teatro exhibían al comienzo espectáculos combinados (un entremés, por ejemplo, y una película). Después, en cambio, ellas sólo presentaban películas” (Piña, 2009:390), a la vez que el cine se transformaba en la actividad favorita de todas las clases sociales.

El cuarto elemento que participa de la pérdida del antiguo esplendor se manifiesta precisamente como agotamiento. Piña señala como condicionante importante la muerte de destacados teatristas del período anterior, como Arturo Bührlé, Enrique Báguena (quienes juntos dirigieron la Compañía Báguena-Bührlé), Nicanor de la Sotta y Evaristo Lillo (Piña, 2009:392). Agrega que “los escenarios solo consistentes en telones pintados, en ausencia de dimensiones dramáticas en la luz, en estilos más bien intuitivos de actuación, plagados de morcillas y de apuntadores eran insuficientes para los nuevos tiempos” (Piña, 2009:392).

Dentro de este teatro ínfimo, que fue tendencia en la década, pese a la existencia de otros esfuerzos (por ejemplo con obras que aún incluían el trabajo de Armando Moock y Antonio Acevedo Hernández), destacó, sin embargo, el trabajo de Alejandro Flores quien,

entre fines de la década de 1920 y la medianía de la de 1940, se esforzó por “incluir en su repertorio a autores chilenos y mantener la línea de dignidad de la «alta comedia»” (Piña, 2009:386).

Ya en relación con otro fenómeno de la historia del teatro chileno, apenas comenzada la década de 1941 se da forma a los primeros teatros universitarios: el Teatro Experimental de la Universidad de Chile en 1941 y el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica en 1942. Pero la gestación de estas dos instituciones se remonta a la formación de grupos teatrales de estudiantes recién superada la mitad de la década anterior. En el caso de la Universidad de Chile va a ser muy importante lo realizado por los estudiantes de Pedagogía, mientras en la Universidad Católica va a ser relevante el aporte de los estudiantes de Arquitectura. La institucionalización de los grupos aficionados de alumnos al interior de las universidades, en los años 1941 y 42, no constituye en sí el fin del período de declinación del teatro chileno. Sin embargo, constituye el momento de partida de un nuevo esplendor que se manifestará como emergencia de una nueva generación de teatristas recién en la década de 1950 y que se consolidará ya llegada la década de 1960.

Es un hecho evidente que la aparición de los teatros universitarios al comienzo de la década de 1940 constituye el comienzo de un esplendor teatral que se concretará en los próximos años. Pero la influencia de este hito en la posterior producción dramática inicialmente no se presenta tan clara. Pese a que tanto en la Universidad de Chile como en la Católica desde el comienzo se cuenta con integrantes que se inclinan por la creación dramática (el mismo Pedro de la Barra en la Universidad de Chile y el destacado dramaturgo Fernando Debesa en la Universidad Católica), al comienzo ambos grupos exhiben su preferencia por hacer teatro a partir de textos relevantes de la historia del teatro español. Con este contexto, la nueva generación de dramaturgos se va a tardar un poco más en llegar. En relación con esta influencia que dará frutos en las siguientes décadas, Luis Pradenas dice que el “Teatro Experimental de la Universidad de Chile inicia un proceso de institucionalización del teatro nacional, en el cual este grupo pionero se sitúa como uno de los pilares fundamentales de la transformación y consolidación del teatro y de la dramaturgia nacional contemporánea” (Pradenas, 2006:293). Agrega más adelante:

El Teatro de Ensayo de la Universidad Católica escoge como primer repertorio obras «universales», avaladas por el éxito obtenido en los escenarios europeos y norteamericanos.

Sin embargo, muy pronto el Teatro de Ensayo asume como tarea fundamental desarrollar diferentes estrategias para facilitar el advenimiento de una creación dramática chilena de «calidad», la que incluye a su repertorio a lo largo de los años (Pradenas, 2006:296)

Prueba de esto es que ya en la década de 1960 el Teatro de Ensayo “organiza [...] concursos de obras teatrales nacionales. Las obras ganadoras son representadas por el grupo universitario, y publicadas en la revista *Apuntes*, creada por el Departamento de Teatro de la Universidad Católica en 1960” (Pradenas, 2006:297) y en 1961 “emprende una gira a Europa, llevando un repertorio exclusivamente nacional” (Pradenas, 2006:298). Para esto, habrá que esperar todavía un intervalo más en la historia de la producción dramática nacional, que se extiende entre 1950 y 1960. Al final de éste aparecerá Egon Wolff.

### *Surgimiento de la nueva generación*

En su *Dramaturgia chilena, 1890-1990*, María de la Luz Hurtado considera intervalos estables, de veinte años cada uno. Cuando se refiere al que se extiende entre los años 1950 y 1970, advierte de tres subdivisiones desarrolladas sucesivamente entre 1950 y 1960, entre 1960 y 1967, y entre 1967 y 1970 (Hurtado, 2011:187-8). En esta investigación se ha insistido en que la historia de la producción dramática nacional en el siglo XX consta de diez intervalos. Según lo planteado por esta investigación, el período que se extiende entre 1950 y 1960 correspondería al tercer intervalo, y el que va de 1960 a 1967 correspondería al cuarto (y ambos coincidirían con lo planteado por Hurtado), mientras que el quinto, que a diferencia de los otros dos no coincide con la propuesta de periodización de Hurtado, se extendería entre 1967 y 1973. Para Hurtado, *La pérgola de las flores* de Isidora Aguirre, estrenada en 1960, constituye un cierre del período anterior de influencia hispánica tradicional, aún con la presencia de autores que provienen de la etapa anterior (Hurtado,

2011:189), como Alejandro Flores, autor previo a los teatros universitarios, o Pedro de la Barra, ligado al origen de estos. Pero también es el punto de partida del desarrollo de las obras con contenido social, “referidas a la marginalidad urbana y a las distorsiones culturales generadas por la modernidad” (Hurtado, 2011:189-90) o, podría agregarse, por el desarrollo de la lógica capitalista que ha guiado el camino de Chile a la instauración de una forma de modernidad caracterizada por la exclusión del proyecto nacional de algunos miembros de la comunidad nacional.

Así, aunque en la década de 1950 aún es posible ver obras de Flores y De la Barra, además va a aparecer en el circuito teatral una nueva generación de autores ligada, dice Hurtado, a los teatros universitarios, a la que se van a sumar otros en la década de 1960 (Hurtado, 2011:189). Esta década es el momento de aparición de los primeros dramas de Fernando Cuadra, Fernando Debesa, Luis Alberto Heiremans, Isidora Aguirre, Sergio Vodanovic, María Asunción Requena y Gabriela Roepke, entre otros.

Pese a que desde 1945 el Teatro Experimental de la Universidad de Chile “organiza concursos anuales de dramaturgia, ofreciendo a los autores premiados la representación y/o la lectura dramatizada de sus obras” (Pradenas, 2006:316), es en la década siguiente donde el fomento a la dramaturgia nacional se vuelve sistemático. Pradenas advierte que en 1951 se crea el Club de Autores Teatrales, en 1952 se organiza el primer Festival de Autores Teatrales Chilenos, en 1954 se estrena la versión teatral de *Martín Rivas* a partir de la adaptación dramática que Santiago del Campo y Germán Becker realizan de la novela homónima que Alberto Blest Gana publica en 1862 (Pradenas, 2006:317). En lo que refiere a la nueva producción de autores ligados a los teatros universitarios, en 1950 se estrena *La muralla de Jericó*, de Fernando Cuadra; en 1955 se estrenan *Fuerte Bulnes*, de María Asunción Requena, y *Carolina*, de Isidora Aguirre; en 1957 se estrena *Mi hermano Cristián*, de Alejandro Sieveking, y *Mamá Rosa*, de Fernando Debesa; en 1958 se estrenan *Sigue la estrella* y *Las moscas sobre el árbol*, ambas de Luis Alberto Heiremans, y *Mansión de Lechuzas*, de Egon Wolff; en 1959 se estrenan *Deja que los perros ladren*, de Sergio Vodanovic, *Parecido a la felicidad*, de Alejandro Sieveking y *Dos más dos son cinco*, de Isidora Aguirre. Estas obras, según Hurtado, forman parte de un listado de aproximadamente 170 obras estrenadas en la totalidad de la década (Hurtado, 2011:191).

Sobre esta nueva generación de autores que parte en esta década, Hurtado afirma que, a nivel estilístico, el realismo caracteriza la mayor parte de la producción, con lo que “lo surreal, lo grotesco, lo expresionista, lo épico, lo irreal están virtualmente ausente” (Hurtado, 2011:194). Sobre la dimensión discursiva, agrega:

A diferencia del período 1930-1950, hay un perfil generacional distintivo en este último grupo de autores. Se reconocen como tales y cultivan una organicidad con el movimiento teatral y social, estableciendo relaciones de identidad y de trabajo con sus pares. Corresponde a un valor de época: la de pertenecer, de vincularse a un colectivo, de oficiar de maestros de las nuevas generaciones, de perfeccionarse en talleres especializados. Ya no es el dramaturgo un autor aislado, incomprendido por el movimiento teatral y cultural, obligado a ser su propio gestor como cabeza de compañía y director de las propias obras (Hurtado, 2011:206)

Corresponde ahora explicar cuál es esa época a partir de la cual, como un gesto de denuncia, estos autores construyen una pertenencia.

En este período la ya consolidada emergencia de los antes llamados sectores medios no se manifestó solamente a través de la inserción en las altas esferas de poder político y económico de emprendedores venidos de los sectores mesocráticos, sino también a través de la consolidación de un grupo medio que gozó de mejores condiciones de vida y que, así, se diferenció aún más de los sectores populares.

El rol del Estado en la industrialización generó espacios de trabajo para los sectores medios en la organización burocrática de gestión de la economía, pero además produjo un incremento de puestos de trabajo para los miembros de los sectores populares en el sector industrial. Un efecto fue que, por segunda vez en la historia de Chile, un gran grupo de trabajadores de las áreas rurales se interesaron en trasladarse a los sectores urbanos. Además del flujo del campo a la ciudad, Santiago recibió a la gran cantidad de trabajadores de la explotación del salitre, en el norte del país, que se vieron obligados a buscar nuevo destino tras el cierre de oficinas que fue generado por la Gran Depresión. Como consecuencia de estos procesos migratorios que superaron la necesidad de mano de obra en

el sector fabril, la ciudad de Santiago experimentó graves problemas de vivienda, cesantía y miseria. Se trataba de los excluidos del progreso que Chile vivía en su crecimiento hacia adentro. Pero la pobreza no sólo fue consecuencia del hecho de que la producción fabril, punta de lanza del progreso en este período, no pudiera generar puestos para todos. El eventual progreso que vivió Chile se vio frenado porque la concentración de la producción para satisfacer un mercado interno no permitió la estabilidad de la economía por mucho tiempo.

Ya en la década de 1950 Latinoamérica es testigo de cómo gran parte de Europa Occidental se levanta de la segunda postguerra a partir de la fuerte inyección de capitales estadounidenses y contrasta esa prosperidad del norte con su propia desencantada modernidad, que se caracteriza por la presencia de Estados Unidos que participa de la economía local sólo a través de la explotación de recursos naturales.

El progreso latinoamericano no es equivalente al europeo y en el primero se genera recelo hacia el vecino del norte. Este recelo va a extenderse abiertamente por dos décadas, superando incluso los límites correspondientes a esta segunda fase del siglo XX chileno. Pero en los años correspondientes a esta fase, la disconformidad de los sectores más desfavorecidos de la comunidad nacional va a producir, primero, el deseo transversal de la imposición de una mano dura que, independiente de su posición ideológica, ponga orden en la organización del país; y, segundo, una aún tímida consideración de la izquierda como opción presidencial. El primero de estos fenómenos va a manifestarse a través de la elección de Carlos Ibáñez del Campo en 1952 que, como oposición a los radicales, rompe con su supremacía de trece años; y el segundo, a través de la gran obtención de votos de Salvador Allende en la elección de 1958 en representación de una izquierda que ha conseguido captar la atención de los votantes.

En este segundo caso, sin embargo, Allende sólo alcanza el segundo lugar de las votaciones y, en cambio, es electo el representante de la derecha, Jorge Alessandri Rodríguez, quien va a introducir una novedad en su gobierno, que tiene el firme propósito de romper con la tendencia de subdesarrollo a través del fortalecimiento de la economía capitalista. La estructura partidista, que había experimentado transformaciones profundas con el fin de la supremacía de la oligarquía decimonónica, se ve golpeada con la irrupción

de elementos del mundo empresarial en la política. Alessandri “copó los más altos cargos de la administración del Estado con empresarios, muchos de ellos dirigentes de la Sociedad de Fomento Fabril. Los partidos políticos no tuvieron representación en el gabinete” (Correa, 2001:208), aunque sí la tuvieron en el congreso. El propósito de esta nueva conformación era “transformar la economía del país en orden a conceder más autonomía a la empresa privada y a restringir la intervención estatal” (Correa, 2001:208). Sin embargo, el primer impulso a la aceleración económica pronto se vio frenado.

En parte de la producción teatral nacional se comienza a canalizar una necesidad de formulación de ideas que discutan con este contexto. *Los Invasores*, de Egon Wolff, que forma parte de la producción del intervalo siguiente, es prueba de cómo esta tendencia cobrará fuerza. Con obras como ésta se transita del tercer intervalo, con fuerte inclinación hacia el realismo, al cuarto, con una búsqueda que produce variedad estética. Así, ambos intervalos corresponden a la realización de formas dramáticas diferentes en el contexto de desarrollo de la misma fase de la historia de Chile. Precisamente las políticas del gobierno de Alessandri Rodríguez que provocaron el freno al impulso inicial, participan, dentro del desarrollo de la misma fase histórica, de la realización de un nuevo intervalo de creación.

#### *Consolidación de la nueva generación*

Entre 1960 y 1967 se estrena una gran cantidad de obras destacadas. Entre éstas sobresalen *La pérgola de las flores* (1960) y *Los papeleros* (1962), de Isidora Aguirre; *El cepillo de dientes* (1960), *El velero en la botella* (1962) y *Topografía de un desnudo* (1966), de Jorge Díaz; *Versos de ciego* (1961), *El abanderado* (1962) y *El Tony chico* (1964), de Luis Alberto Heiremans; *Ánimas de día claro* (1961), *La remolienda* (1965) y *Tres tristes tigres* (1967), de Alejandro Sieveking; *Ayayema* (1963), de María Asunción Requena; la trilogía de *Viña* (1964) y *Los fugitivos* (1965), de Sergio Vodánovic; y *La niña en la palomera* (1967), de Fernando Cuadra.

María de la Luz Hurtado advierte que las tendencias estilísticas dominantes del período son las diferentes variedades del realismo y el absurdo. El realismo, agrega, “como tema y postura ante la realidad, privilegia el tema social, en apoyo y develamiento de las

formas de vida de los desposeídos y marginales” (Hurtado, 2011:227-8) y el absurdo, en cambio, propone “una crítica y un sentimiento existencial ante la cultura moderna y la vida urbana” (Hurtado, 2011:220).

Luis Pradenas, por su parte, identifica que en este período hay diferentes autores que “convergen en la búsqueda de nuevas formas de representación de la «chilenidad», confrontándola a los valores fundamentales del hombre contemporáneo” (Pradenas, 2006:342). Este esbozo de proyecto formaría parte de la realización de “un «teatro de transición», que abocado al tratamiento escénico de la realidad nacional imprime progresivamente en la existencia colectiva su huella «neo-realista»” (Pradenas, 2006:342). Entre estas nuevas formas teatrales el investigador considera como tendencia el desarrollo de la relectura histórica, por ejemplo a través de *Ayayema*, que formula María Asunción Requena (Pradenas, 2006:345-6); la exploración de las raíces populares en *Versos de ciego*, *El abanderado* y *El Tony chico*, de Luis Alberto Heiremans (Pradenas, 2006:348-9); la búsqueda en las formas del absurdo, en el trabajo de Jorge Díaz (Pradenas, 2006:356-61); y la pesadilla urbana en el trabajo de Egon Wolff (Pradenas, 2006:361-64).

Con el afán de sintetizar los propósitos de la nueva generación de dramaturgos en el contexto de desarrollo de este nuevo teatro, Pradenas advierte de los sentidos y aspiraciones que persiguen algunos de los autores destacados del período. Para Isidora Aguirre el sentido de su creación es “llevar a escena valores nuestros, hacer pensar” (Aguirre citada por Pradenas, 2006:342), para Fernando Debesa es “explorar el comportamiento humano frente a los conflictos individuales y sociales” (Debesa citado por Pradenas, 2006:342), para Egon Wolff es “expresar ideas, contagiar al espectador” (Wolff citado por Pradenas, 2006:342), para Sergio Vodanovic es “buscar la forma dramática que permita una comunicación directa con el público y (satisfacer) la necesidad ética de afirmar y cuestionar valores en un mundo y una época de acelerada transfiguración” (Vodanovic citado por Pradenas, 2006:342), para José Ricardo Morales es “denunciar aquello que nos corresponde impedir: la pérdida del hombre en el mundo” (Morales citado por Pradenas, 2006:342), para Jorge Díaz es la búsqueda de la “auscultación de nuestra condición humana, enfrentamiento con el vértigo de lo inexpresable” (Díaz citado por Pradenas, 2006:342), para Alejandro Sieveking es “mejorar el mundo” (Sieveking citado por Pradenas, 2006:342). La

formulación de ideas que subrayan asuntos como los conflictos sociales, las necesidades éticas, las denuncias, los enfrentamientos y la necesidad de mejorar el mundo se vinculan estrechamente con el desarrollo de un teatro surgido en un contexto de modernidad que ha producido jerarquización social. Se empieza a hacer evidente cómo en este cuarto intervalo de la periodización de la producción dramática nacional se hace necesario discutir con el estado de la estructura social, que aunque desplegada en la primera fase del siglo XX chileno, se consolida en la segunda fase. Las características de esta fase se relacionan con la intensificación de una racionalidad que en el período siguiente va a exigir ser quebrada a través de la idea de revolución.

Pese a que en 1958 el candidato de la izquierda obtuvo la segunda mayoría en las elecciones presidenciales, las ideas de revolución no se instalaron sino hasta la década siguiente. Muy probablemente la insistencia en las desigualdades sociales y en la exclusión de sectores de la sociedad en la aventura del progreso nacional, produjeron que con Alessandri Rodríguez como presidente las ideas de revolución comenzaran a ganar fuerza entre quienes rechazaban el camino que había tomado su administración. Pero es probable también que el ejemplo de la Revolución Cubana haya ofrecido una visión encantadora del proyecto socialista, el que parecía gozar de una frescura que la Unión Soviética había perdido. Sin embargo, en 1964 el triunfo en la elección presidencial se lo llevó el candidato de la Democracia Cristiana, partido denominado de centro, surgido a partir de una fracción proveniente de la derecha conservadora. Es sólo en este período que la opción presidencial de izquierda, ya manifestada en la elección de 1958, tomó fuerza debido a la circulación de las ideas que dieron forma al período llamado como el de los “aires de revolución”, que correspondería a la fase siguiente, la tercera, del siglo XX chileno.

Aquí, aún en la segunda fase, la marginación de grandes sectores de la comunidad nacional (que se articularía como el referente de la expulsión de la casa en los términos que se formularía ya en *Los Invasores*) se manifestó como un asunto característico de la búsqueda del progreso de Chile a través del proyecto de industrialización y del crecimiento de la economía. Así ocurre, tanto en el período en que es el Estado el que dirige el crecimiento de la economía como en el que son los empresarios, incluso desde el área

política. En ambos casos se manifiesta una lógica de crecimiento que considera cubrir sólo a quienes participan del movimiento de la economía.

Es por esta razón que el drama *Los Invasores*, de Egon Wolff, que en 1963 realiza una interpretación del estado de la conciencia de la clase dominante en este proceso de industrialización, parece emitir los juicios necesarios sobre esta conformación social que permiten entender algunas de sus características. La imagen que construye este drama considera el estado de conciencia de quienes dan forma a esta lógica de exclusión y en coherencia con esa jerarquización, expulsa también de la acción dramática a quienes no forman parte de ese proyecto de progreso, pese a que la estrategia del drama realiza el ejercicio de hacer creer al lector que los marginados están ahí, formando parte de la acción.

#### WOLFF, ENTRE EL REALISMO Y EL SIMBOLISMO COMO INTERPRETACIÓN DE LA CONCIENCIA DE LA CLASE DOMINANTE

Si, como ya se ha dicho, el período que va entre 1950 y 1960, en el que Wolff escribe sus primeras obras y que corresponde al tercer intervalo de la historia de la producción dramática chilena del siglo XX, se caracteriza por la presencia de dramas naturalistas, costumbristas, psicológicos y sociales, el período de *Los invasores*, que corresponde al cuarto intervalo, se caracteriza por el intento de renovación estética y de la crítica a los modelos anteriores. Esto va a propiciar que en la década de 1960 sea posible que conviva una multiplicidad de estilos teatrales. Junto a las diversas formas de realismo (psicológico, social y naturalismo) aparecen otras influencias formales como el absurdo, el grotesco, el expresionismo, el teatro épico y el realismo poético de Heiremans. Entre los autores que destacan en este período junto a Wolff (los ya mencionados Heiremans, Vodanovic, Sieveking, Aguirre y otros), algunos ya estaban trabajando en el período de 1950 a 1960 y siguen haciéndolo en el período que se extiende entre 1967 y 1973.

María de la Luz Hurtado advierte que, tras el triunfo de la derecha en las elecciones de 1958, del centro demócratacristiano en las de 1964 y de la izquierda en 1970, “siempre fue vencedora la oposición al gobierno anterior, revelando el descontento ante los resultados de cada proyecto” (Hurtado, 1997:195). Esto influye en el teatro, de acuerdo a lo

señalado por Hurtado en otro texto, en que en la década de 1960 “el tema social se irá abordando progresivamente ya no desde el Estado de compromiso sino desde la confrontación revolucionaria” (Hurtado, 2011:231). Advierte Hurtado, además, que, pese a que en este período sí se abordan los temas sociales, en el período siguiente (1967 a 1970) “se producen cambios expresivos y de visión de mundo que configuran una radicalización de tendencias ya existentes, como también, una ruptura y transformación en otro nivel” (Hurtado, 2011:258). De esto último será exponente el drama *Los que van quedando en el camino*, de Isidora Aguirre. *Los Invasores*, en cambio, es exponente de cómo los temas sociales se abordan como adelanto de esa radicalización, visualizando la opción revolucionaria, pero sin explicitarla aún. En relación con esto, la misma Hurtado afirma que la obra de Wolff:

[...] indaga en las contradicciones y crisis de la mentalidad burguesa puesta ante un momento revolucionario. No hay aquí buenos y malos, proyectos superiores o inferiores. Hay una tensión ambigua, que se potencia con la oposición y la complementación con el que está en la posición contraria. Las lecturas están abiertas, la apelación al cuestionamiento y a la revisión es para todos, desde el ejercicio de penetración psicoanalítica a la mirada sociológica y antropológica (Hurtado, 2011:257)

Sobre *Los invasores*, en particular, Elena Castedo-Ellerman se pregunta si corresponde a un drama realista, expresionista, surrealista o alegórico (Castedo-Ellerman, 1982:44). Estas múltiples posibilidades se sostienen en la utilización del sueño dentro de la acción y sus múltiples opciones simbólicas, que guían al espectador/lector a sorprenderse cuando se percata de que los acontecimientos han ocurrido en el subconsciente de Lucas Meyer. Pero una vez que éste despierta, hacia el final de la acción dramática, y se percata de que todo comienza a ocurrir tal como en el sueño, se vuelve a presentar como relevante el problema social. Con esto, como dice Castedo-Ellerman, “[n]o puede negarse que la intención medular es denunciar” (Castedo-Ellerman, 1982:44). Se manifiestan entonces las posibles lecturas surrealista, por un lado, y social, por el otro, pero también la eventual

lectura expresionista, si se considera que los mendigos que llegan a invadir la casa (y el barrio) de Meyer constituyen lo monstruoso del tiempo sobre el cual la obra construye una imagen, pues estos no serían personajes que construyan una figura de la clase baja, sino de la idea que la clase dominante tiene de la clase baja, imagen determinada por la culpa y el miedo en la conciencia de la misma clase dominante. Dicho de otro modo, la estrategia del texto *Los Invasores* no tiene el propósito de construir la pugna de dos clases sociales (la clase dominante y la clase baja), sino la pugna interna de la clase dominante al reparar en que la articulación jerárquica que ha sido pensada como natural, ha sido una imposición injusta producida por su supremacía sobre el resto de la comunidad nacional.

La crisis social propia de este período se genera a partir del robustecimiento de la lógica capitalista en la construcción de la cultura de la sociedad chilena, la que es impuesta por la clase dominante (la burguesía que emerge en el período interpretado por *La Viuda de Apablaza*). Por tanto, el drama de Wolff actuaría cuestionando esa lógica, a través de la construcción de la imagen de la culpa de esa clase que reconocería, aunque inicialmente solo en su conciencia, la estructura desigual del orden que defiende. Esto sería propio de las contradicciones de la clase dominante, y la crisis de conciencia se manifestaría en la imposibilidad de seguir ocultándola. La rebelión no es la revolución socialista, pues, como ya se ha dicho, éste es un momento previo a la instalación de esa idea que, a fin de cuentas, no se concreta en la historia de Chile. Es, de hecho, el momento de la formulación de los cuestionamientos necesarios para que, luego, se desarrolle el período definido como el de los “aires de revolución”. Así, siguiendo las posibilidades planteadas por Guerrero, Hurtado y Castedo-Ellerman, y ya explicadas en páginas anteriores, *Los invasores* es la pesadilla expresionista. Castedo-Ellerman, en la misma dirección de lo anterior, recuerda lo que ha dicho Enrique Anderson Imbert sobre este drama de Wolff: “[se trata de] la pesadilla de un industrial dormido que cuando despierta ve que comienza a ocurrir de verdad” (Castedo-Ellerman, 1982:46). Piña, agregando argumentos a este debate al referirse a la obra *José*, de Egon Wolff, y diferenciarla de otras como *Los Invasores*, señala que “[n]o existe en *José* ese estilo absurdo, expresionista y desfigurante que fue utilizado en *Los Invasores* o *Flores de papel*, por ejemplo, y que rompía claramente con cualquier forma de realismo anterior” (Piña, 1981:64).

Pero Castedo-Ellerman concluye que este drama, pese a presentar elementos surrealistas y expresionistas, no es lo uno ni lo otro. Para esta autora se trataría más bien de una construcción alegórica. Dice, “*Los Invasores* puede ser una alegoría de la revolución social. Todo en ella es reducible a tales símbolos. Meyer: la riqueza, el poder, el *status quo*, la codicia, la insensibilidad. El extraño vagabundo China: la pobreza explotada, la voluntad acusatoria y revolucionaria” (Castedo-Ellerman, 1982:46). Esta lectura, sin embargo, elude el hecho de que la tendencia del teatro chileno entre 1960 y 1967 es introducir las preocupaciones sociales pero sin considerar aún la posibilidad de un proyecto revolucionario, y, por tanto, desconoce que la idea de revolución se instalará con fuerza sólo después de la siguiente elección presidencial, en 1964. Sobre esta consideración tan relevante es que en esta investigación se propone, tal como ya se ha insinuado y como se explicará más adelante, que los personajes (en su posibilidad de articularse como tipos sociales que, con la forma de metonimias, se presentan como figuras de determinados grupos existentes en la realidad social chilena) no hacen referencia a la totalidad de los diferentes sectores sociales que conforman la estructura de la comunidad nacional a partir de la relación opresores y oprimidos, pues las acciones son efectuadas solo por los miembros de la clase dominante. Esto recuerda lo señalado en el capítulo anterior, donde se explicó que en *La Viuda de Apablaza* aparecen como protagonistas de la acción los personajes que representan en el texto a los diversos grupos que constituyeron la clase dominante en Chile a fines del siglo XIX y comienzos del XX. De esta forma, tanto en el drama de Luco Cruchaga como en el de Wolff los protagonistas son personajes que se articulan como representaciones figurales de la clase dominante. Sin embargo, lo que diferencia las imágenes que construyen *La Viuda de Apablaza* y *Los Invasores* es que, mientras el drama de Luco Cruchaga presenta a los tipos sociales dominantes en medio de la disputa por la posición más alta de la estructura social en dos fases de la historia de Chile, el drama de Wolff presenta al tipo social dominante ejerciendo su dominación sobre los sectores populares, pero sin que estos últimos aparezcan en el espacio de la acción. Esta idea permite insistir en que la interpretación de la historia que formula el drama de Wolff, mediante la constitución de la figura de la expulsión de la casa, hace referencia a la conformación (como significado del texto) de la culpa y el miedo de los sectores

dominantes. Pero Luis Pradenas insiste, a su vez, en lo señalado por Castedo-Ellerman. Dice:

*Los Invasores* es una de las obras de mayor relevancia en el contexto de la crítica teatral chilena de la época. Su acta de nacimiento la inscribe en un contexto social inmediatamente posterior a los inicios de la revolución cubana y en la víspera del período que en Chile se conoce como de la “revolución en libertad”. Naturalmente, entonces, esta obra ha sido interpretada como una alegoría de la revolución (Pradenas, 2006:362)

Siguiendo lo ya afirmado para discutir con Castedo-Ellerman, la alegoría de la revolución exige que la construcción de figuraciones de la realidad considere la incorporación de los sectores populares como invasores en la casa de Lucas Meyer. Sin embargo, como se ha indicado y se desarrollará más adelante, tal invasión no ocurre en gran parte de la acción dramática, porque el drama de Wolff incluye como figura en su construcción significativa sólo a los sectores a cargo de la conformación de la estructura social jerárquica. El foco del drama, por tanto, está puesto en la construcción de la imagen del centro de la estructura social y no de su totalidad. Y si es que la periferia aparece, está mediada por las ideas que la clase dominante tiene de ésta. La imagen de los sectores populares en la conciencia de la clase dominante, además, está mediada por el miedo y la culpa de quienes realizan el acto de imaginar.

Juan Andrés Piña, en su artículo “El retorno de Egon Wolff”, coincide con la presencia de las clases sociales. Dice que “[e]n muchas de las obras de Wolff aparecerán las clases sociales altas como detentadoras de ciertos valores materialistas, cobardes y apoyando su poder en la riqueza. Pero ellas serán invadidas por algún factor externo que siempre entrará a desequilibrar su pretendida estabilidad y cuestionar su valor: *Los invasores*, por ejemplo” (Piña, 1981:63). Sin embargo, aunque no es concluyente, Piña parece centrarse en la presencia de la clase dominante, asunto que es coherente con la reflexión que esta investigación busca proponer.

Frank Deuster, por su parte, advierte de la distancia que el drama *Los invasores* mantiene con el realismo social, y más bien lo emparenta con las formas surrealistas o fantásticas. Agrega que el texto de Wolff es capaz de presentar una situación histórica a la que si no se le pone remedio, será motivación para una rebelión (Deuster, 1992:129). Mónica Lee también descarta la lectura realista y destaca la importancia del miedo como motivo importante en la obra (Lee, 1986:51), asunto que se vincula con la crisis social que se describió antes. Esto último podría relacionarse con lo que dice Piña sobre la presencia, en la acción dramática, sólo de la clase dominante y que forma parte de cómo en esta investigación se busca pensar el drama de Wolff con el propósito de demostrar cuál es la interpretación histórica que éste realiza.

En todas estas lecturas, ya sea que la casa se dispute entre la clase dominante y los mendigos que la invaden o ya sea que la burguesía industrial se cuestione su posición de control en este espacio que se arroga poseer (asunto que en definitiva busca destacar esta investigación), el motivo de la expulsión mantiene su relevancia. Así, en *Los invasores*, el industrial Lucas Meyer, dueño de la casa donde se desarrolla la acción, pertenece a la clase dominante y, por tanto, al ser entendido como un personaje que constituye un tipo histórico que produce una figuración de la burguesía, puede ser leído (en el diálogo entre los dramas que esta investigación busca articular) como una figuración de otro estado de desarrollo del tipo histórico que representa Níco en el drama *La Viuda de Apablaza*, de Luco Cruchaga, pero en el caso de Wolff recurriendo al espacio urbano. La crisis social se completa, sin embargo, con la realización de la crisis de conciencia en la clase dominante. El drama de Wolff no está proponiendo que esta sea la característica central de la fase representada. Más bien este asunto es introducido en la acción porque es *necesario* para que posibles lecturas críticas se pregunten por quiénes son los invasores (¿los mendigos o los dueños de la casa?), y en la respuesta a esta pregunta se identifique lo complejo del mecanismo estratégico del texto. Para desarrollar esta idea, el drama introduce a los mendigos que invaden, primero, la casa de Meyer y, después, todo el barrio. El lector puede tender a asociar a aquellos mendigos con los invasores a los que alude el título del drama. Desde esta perspectiva, que no es la correcta pero que está sugerida por el drama para generar un error en la lectura que luego es rectificadora como parte de la estrategia textual, la expulsión

de la casa se generaría a partir de la presión que los mendigos ejercen sobre los propietarios. Sin embargo, el drama propone, más bien, que la clase dominante se ha encargado de mantener al otro lado del río (expulsados) a quienes ellos consideran, bajo la lógica capitalista que han impuesto, no merecedores de habitar la casa. Lo que se está manifestando con esto, asunto que aquí es esbozado y que será explicado con mayor profundidad en las próximas páginas, es que los que se cree que han venido a expulsar a los propietarios de sus casas, son los que históricamente fueron expulsados por estos otros. En concordancia con esto, la lectura que aquí se desarrollará es que los verdaderos invasores no son los mendigos, sino los dueños de las casas: Lucas Meyer y su familia. De esta forma, se busca confirmar que la presencia de los mendigos no constituye una figuración de los sectores marginales de la sociedad en que ha triunfado la lógica capitalista, sino una manifestación de la conciencia de quienes defienden esta lógica, y que es *necesaria* en el drama para que se formule la representación de una construcción jerárquica que introduce a la expulsión como mecanismo estructurador de la sociedad. Sobre esta idea pretende sostenerse la reflexión aquí desarrollada. Los mendigos son el miedo y la culpa de la clase dominante. Pero llegada la última instancia de la acción dramática, la ruptura del vidrio del mismo modo en que ocurrió cuando comenzó la invasión en el sueño de Meyer, alude a lo que podría suceder si esa racionalidad no se transforma. Se instala así una noción histórica que no sólo plasma el presente, sino el pasado (a través de la toma de conciencia de que los propietarios de la casa son los verdaderos invasores que expulsaron, en el pasado, a quienes también tenían derechos de propiedad) y una hipótesis de futuro (a través de lo que podría suceder si la racionalidad dominante no se modifica). Así, *Los Invasores* es, a todas luces, un drama que es capaz de formular una interpretación histórica de la realidad social chilena en una fase del siglo XX.

Pero antes de desarrollar el análisis del drama de Wolff, es necesario advertir qué lugar ocupa éste en la producción continental. Juan Villegas sitúa a *Los invasores* dentro de un gran macrosistema de producción teatral latinoamericano que va desde el fin de la Segunda Guerra Mundial hasta comienzos de la década del noventa (Villegas, 2005:175-211). Por tanto, en este mismo macrosistema se podría ubicar los dramas *Los que van quedando en el camino*, de Isidora Aguirre, y *Hechos consumados*, de Juan Radrigán, que

forman parte de esta investigación y se comentarán más adelante. Desde esta perspectiva, conviven múltiples formas teatrales desarrolladas en casi cuatro décadas. El problema que presenta esta generalización es que, pese al intento de Villegas por leer las teatralidades latinoamericanas como productos históricos, ignora matices que, muy probablemente varían de país en país. De esta forma, dos obras del argentino Osvaldo Dragún (*Milagro en el mercado viejo*, de 1963, y *Heroica de Buenos Aires*, de 1969) forman parte del mismo período y lo comparten con el trabajo de Wolff, pese a ser más viable vincular la primera de éstas a la misma etapa de desarrollo teatral de *Los invasores* y la segunda a la etapa de desarrollo teatral de *Los que van quedando en el camino*. Deben considerarse, por supuesto, las características del desarrollo teatral en Argentina como diferentes en algún grado a las del desarrollo teatral en Chile. Así mismo, resulta problemático incluir en el mismo período obras de la década de 1950 como *Collacocha*, del peruano Enrique Solar Swayne, y *El color de nuestra piel*, del mexicano Celestino Gorostiza (que corresponden a un teatro dramático) con el trabajo de creación colectiva desarrollado por Augusto Boal en Brasil, el grupo Yuyachkani en Perú y el Teatro Experimental de Cali en Colombia (con influencias, en todos en mayor o menor medida, de Bertolt Brecht, por un lado, pero también presentando las primeras manifestaciones de la influencia continental de lo que se ha denominado teatro postdramático). Con lo anterior, si se quiere pensar la importancia de los dramas aquí estudiados en la interpretación de la historia de Chile, las periodizaciones parciales de María de la Luz Hurtado (desarrolladas dentro de una amplia y poco nítida periodizaciones mayores de veinte años cada una, para referirse al tiempo que va de 1890 a 1990) son más útiles para entender cómo *Los invasores*, perteneciente a la etapa que va de 1960 a 1967, y *Los que van quedando en el camino* (que se comentará en el próximo capítulo), perteneciente a la etapa que va de 1967 a 1970 (aunque aquí se pensará más bien en un intervalo que va desde 1967 hasta 1973), construyen interpretaciones de momentos diferentes del siglo XX chileno, sosteniéndose en una discusión que transita entre las formas realistas y no realistas (para el caso del drama de Wolff) o que se despliega totalmente de la mano de la influencia del rechazo al realismo (para el caso del drama de Aguirre).

Pero pese al esfuerzo del párrafo anterior de demostrar que *Los Invasores*, *Los que van quedando en el camino* y *Hechos consumados* pertenecen a diferentes intervalos de la historia de la producción dramática chilena en el siglo XX, existe la necesidad de identificar el vínculo de ciertas características de estos dramas que, además, extienden su influencia (hacia el pasado) hasta *La Viuda de Apablaza* y (hacia el futuro) hasta *Norte*, y que responde más bien a la constatación de la existencia de una unidad en las tendencias de cómo tramar el discurso histórico de la producción dramática en el siglo XX en Chile. Ya se explicó en el capítulo anterior que la concreción del diálogo intertextual que *La Viuda de Apablaza* establece con la tradición clásica a través de alusiones al mito de Fedra, y que el desplazamiento de las formas de lo trágico hacia nuevas necesidades discursivas, permite que este drama de Luco Cruchaga dé forma a sus intenciones recurriendo a la trama de la tragedia en el sentido que White le da a este concepto, disociándolo de su anclaje exclusivo con su uso para referirse al teatro griego clásico. Se explicó también que esa forma trágica puede ser leída de forma satírica mediante el desplazamiento de lo que White llama trágico hacia una nueva conformación. Tanto en *Los Invasores* como en algunos de los siguientes dramas estudiados en esta investigación se concretará, también, la forma de lo trágico desplazada de las características específicas en que se usa este concepto para referirse a Esquilo, Sófocles y Eurípides, por lo que igualmente se podrá hablar, siguiendo a White y no a los estudios del teatro en Grecia, de la constitución del género de lo trágico o a través de su modificación siguiendo el modo satírico. Pero tal afirmación formulada para referirse a *Los Invasores*, *Los que van quedando en el camino*, *Hechos consumados* y *Norte* encontrará su sustento de una manera diferente a como ocurre en *La Viuda de Apablaza*. La concreción de tragedias o tragedia satíricas en estos dramas no se sostiene en la presencia del intertexto que, mediante la deformación de las características del hipotexto en su presencia en el hipertexto, se presenta invertido y, por tanto, con la forma de la sátira. María de la Luz Hurtado destaca que *Hechos consumados* constituye un ejemplo de tragedia popular (asunto que será explicado en profundidad más adelante, en el capítulo cinco). El carácter popular de lo trágico es un elemento que permite que este drama de Radrigán presente las formas de lo trágico a través de una reformulación, y, por tanto, sea satírico. En *Los Invasores*, *Los que van quedando en el camino* y *Norte* la reformulación de

las tramas en función de dar forma a variedades de estrategias formales se manifiesta a partir de necesidades discursivas históricas.

En *Los Invasores* el error que comete el héroe no se realiza para presentarlo a éste como reñido con un mundo que debe ser defendido por la estrategia del texto. Por el contrario, en este drama el error que cometen los Meyer (y toda su clase social) los presentan a éstos como sometidos por un mundo que las estrategias del texto buscan denunciar. De esta forma, podría pensarse que lo trágico en el sentido griego se presentaría reformulado con la pretensión de presentarse invertido. Sin embargo, siguiendo a White, la caída de Meyer no es amenazante y trae consigo la enseñanza de cuál es el estado de las leyes. Esto sigue pareciendo semejante a lo que caracteriza al trabajo de Esquilo y Sófocles. Sin embargo, esa ganancia producida mediante lo que se enseña se presenta en el teatro griego para defender la democracia existente, mientras que en *Los Invasores* se presenta para cuestionarla. Esto es coherente con que White entiende el concepto tragedia como definición específica de una forma de tramar que, a su vez, se vincula a una forma de argumento y a una forma de ideología definidas por otros conceptos (asunto ya explicado en el marco teórico de esta investigación), mientras que el concepto en su uso griego ya contiene las dimensiones del tramado, la argumentación y la perspectiva ideológica.

Siguiendo a White, puede señalarse, por tanto, que *Los Invasores* presenta un tramado con la forma de la tragedia mediante una explicación mecanicista y una formulación ideológica radical que busca proponer qué dirección tomaría la historia a partir de la resignación de los hombres de las condiciones que el mundo despliega para que trabajen. La evolución hacia el levantamiento de los del otro lado del río, al final del drama, apuntaría al reconocimiento de que las leyes de la historia guían el movimiento de ésta en esa dirección. Ya se ha explicado que White formula estas ideas para referirse a las imágenes de la Europa del siglo XIX. Pero aquí, además, se hace evidente un segundo problema, que es que la definición de los tipos de trama ofrece una estrechez en su conformación y contradice, incluso, lo que los dramas proponen. Efectivamente en *Los Invasores*, el levantamiento de los mendigos estaría dado por circunstancias permitidas por las leyes históricas. Sin embargo, pensar el camino recorrido como inalterable atenta contra lo que los mismos dramas, en su condición de textos que formulan interpretaciones

históricas al dar cuenta de procesos dinámicos, buscan formular. Este momento, por tanto, es útil nuevamente para señalar que, pese a que esta investigación ofrece una visión en que la imagen del mundo es el resultado del vínculo de formas, estilos y discursos (y que las figuras estudiadas forman parte de estos mecanismos textuales), la propuesta de White no es útil en su totalidad sino solo en algunas de sus definiciones. Así, la explicación de la conformación de figuras sigue siendo más relevante que las explicaciones del discurso histórico según la trama, el argumento y la implicancia ideológica. En los siguientes párrafos se explicará cómo las diferentes figuras (los tipos sociales, la casa y la expulsión de la casa) participan de interpretaciones históricas.

#### LA EXPULSIÓN EN UN MUNDO MONSTRUOSO, EL CENTRO Y EL MARGEN EN LA CONCIENCIA DE LA CLASE DOMINANTE

El drama *Los Invasores*, de Egon Wolff, realiza una representación, con forma de interpretación histórica, de la segunda transformación social del siglo XX en Chile, período de tiempo que corresponde a la consolidación de la lógica capitalista iniciada en el período anterior con el surgimiento de un grupo de los sectores populares que termina dando forma a la burguesía. El drama, en su potencial simbólico, da forma a una imagen del período antes mencionado, destacando los rasgos específicos de este tiempo desde una perspectiva histórica, que pone su enfoque en cómo se articulan estructuralmente las relaciones sociales de la comunidad nacional como parte de una continuidad histórica desplegada a partir de una lógica en desarrollo. El drama presenta una serie de elementos que actúan entrelazados para constituir una estrategia que, como parte de las potencialidades de los textos literarios de ficción, pueda simbolizar la transformación social antes señalada y, mediante la formulación de juicios sobre ésta, ofrezca conocimiento sobre este momento de la historia de Chile.

Al igual que en *La Viuda de Apablaza*, en *Los Invasores* el proceso de simbolización se lleva a cabo a partir de la convergencia de motivos que, como configuraciones plásticas (según explica Auerbach que la figura no alude al contorno del objeto sino a “otro” objeto), actúan en función de producir la alusión al mundo referencial.

Estos elementos participan de la conformación de figuras a partir de relaciones de semejanzas que estos establecen con asuntos extratextuales. De esta forma, aquellas figuras (siguiendo a White) construyen significados en función de dar forma a la imagen antes señalada, lo que sería posible a partir de la conformación de una *copia* (o representación) de un modelo (o referente), vinculados por relaciones de semejanza.

### *Los tipos sociales*

En *Los Invasores* la acción se lleva a cabo en la casa de una familia perteneciente a la clase dominante. El dueño de la casa, Lucas Meyer, es un industrial. El conflicto se desencadena por la llegada a la casa de la familia Meyer de los mendigos que viven al otro lado del río. Se manifiesta así una invasión del espacio privado de quienes ostentan una situación de privilegio en el ordenamiento social de la comunidad nacional. Sobre esta articulación de la acción se construye un sentido simbólico que, como parte de su estrategia, considera a los personajes como tipos sociales.

La consideración literal de pertenencia de clase de los Meyer es el punto de partida para que, en un sentido “otro”, y por tanto simbólico, se presenten como tipos sociales. Tras la consolidación de la lógica capitalista propiciada por la emergencia de un nuevo grupo social en el período anterior, la nueva clase dominante está constituida por la burguesía urbana que se desempeña principalmente en el sector industrial. A partir de la ya señalada pertenencia de clase de los Meyer, se puede establecer que, a nivel simbólico, esta familia constituye en el drama una representación de la clase dominante dentro de la estructura económica. En las acotaciones del comienzo del drama la figura autorial implícita sugiere esa condición simbólica de los Meyer al decir: “Escenario: Un living de alta burguesía. Cualquiera; son todos iguales. Lo importante es que nada de lo que ahí se ve sea barato” (Wolff, 2002:75). Este fragmento es importante en esta parte de la argumentación para entender, a través del “son todos iguales”, que la casa de los Meyer, en su equivalencia a la casa de cualquier familia de la alta burguesía, participa de la figuración de tipos sociales e históricos. Más adelante se va a pensar también de qué forma este fragmento citado participa, junto a otros elementos del texto, de la conformación de juicios ideológicos.

En relación con lo relevante en este momento de la reflexión, es importante señalar que, a partir de esta posición de privilegio, la casa de los Meyer se presentaría, en un sentido simbólico, como un espacio en disputa. Esto destacará en esta discusión cuando sea necesario entender cómo la casa participa de una construcción simbólica del espacio que habitan los miembros de la comunidad nacional y cómo a partir de la dicotomía que considera el adentro y el afuera de esa casa se da forma a una imagen de las relaciones de poder dentro de esa comunidad. La eventual llegada de los mendigos confirmaría este asunto. Siguiendo esta lógica de funcionamiento estratégico del texto, el grupo de los mendigos liderados por China, y compuesto por la Tole Tole, Alí Babá y otros, *conformaría* (asunto que en esta investigación luego será puesto en duda, razón para destacar el condicional del verbo) otro tipo social, el de los sectores menos favorecidos al interior de la estructura social. En un sentido simbólico, pareciera inicialmente (para que luego el mismo texto lo refute) que los mendigos *corresponderían*, como tipo social, a una representación de los sectores populares. Más adelante se va a explicar cómo el texto, en su estrategia, propicia la posibilidad de que esta lectura de los mendigos como tipos sociales sea posible para luego, complejizando su estrategia, desarticularla. Pero eso será más oportuno de explicar en el momento en que se haga referencia a la conformación en el drama de Wolff de la figura de la expulsión de la casa. Ahora, hay que detenerse a explicar que los personajes que, en su condición de tipos, representan a la clase dominante, se manifiestan además como exponentes de subcategorías dentro de la tipificación de la que ya forman parte.

Los Meyer, en su figuración de los tipos sociales, representan a diferentes miembros de la clase dominante. Lucas Meyer, como jefe de la familia, representa al responsable de sostener a su grupo en el sitio de privilegio. Es relevante el hecho de que se trate de un hombre, pues con esto se anuncia el carácter patriarcal de la estructura de poder impuesta por este grupo. Lucas le dice a su esposa Pietá: “He gozado la noche, mirándote... Irradias” (Wolff, 2002:75). El diálogo continúa así:

PIETÁ.- Sí, soy hermosa... Me siento hermosa... Eres tú, Lucas... Todo lo que pones a mi alrededor me embellece.

MEYER.- (*Oprime su talle*) El talle fino... (*Toca sus caderas. Besa su cuello.*) Eres mujer, Pietá... Mujer, con mayúscula... Mi mujer... Me haces olvidar que envejezco. Eso no está bien, es contra natura.

PIETÁ.- (*Con sensual coquetería*) ¿Me lo reprochas?

MEYER.- Sabes que no, pero... son cincuenta años, mujer.

PIETÁ.- (*Toca la punta de su nariz con su dedo enguantado.*) Durante el día en tu fábrica, cuando le dictas a tu secretaria y te pones grave, tal vez; pero de noche, eres eterno... Soy yo quien te lo aseguro... (*Lo chasconea levemente.*) Veintidós años casada contigo, Lucas, y no me has aburrido... ¡Gracias!

MEYER.- Te compraría el mundo si eso te entretuviera... (Wolff, 2002:75-6)

A partir de este diálogo es posible establecer que al interior del grupo que se constituye como la clase dominante dentro de la estructura de poder de la comunidad nacional, hay una nueva jerarquización que se manifiesta como una segunda estructura al interior de la ya mencionada. Lucas y Pietá son miembros de la clase dominante, pero al interior de ésta Lucas goza de una posición más elevada que su esposa. Esto, además, se relaciona con roles. Lucas es quien mantiene a todo su grupo en el sitio de privilegio.

Los hijos de los Meyer también conforman tipos al interior del grupo al que pertenecen. Bobby, el hijo, es un estudiante universitario que se hace preguntas sobre la conformación social y manifiesta una visión crítica. En el transcurso de la acción, sin embargo, se hace evidente que los marginados consideran su conciencia social como una impostura o como una forma sin contenido. Esto se hace evidente en lo siguiente:

VOZ DE BOBBY.- Estudiantes con conciencia de clase. (*Aclamaciones.*) Bienvenidos a esta casa. (*Aclamaciones.*) Dictadura del proletariado... (*Aclamaciones.*) Igualdad, libertad y fraternidad... (*Gritos.*) Fraternidad, libertad e igualdad... (*Gritos más secos.*) Iguales en igualdad... (*Gritos.*) Igualdad en igualicemos..., emos..., os..., sss..., ss..., s... (*Y de pronto cae el silencio. Un largo silencio. Y luego, nuevamente, la voz ahora incierta de Bobby.*) ¿Qué..., no están de acuerdo conmigo?... ¿No sienten lo mismo?... ¿Desconfían de mí?...

(*Luego, alterado.*) ¿Qué hacen?..., ¡No, déjenme!... ¡Suéltense!... ¡Papá!... ¡Papacito!... ¡Socorro! (Wolff, 2002:95)

Mientras Bobby busca integrarse a los mendigos manifestando una supuesta conciencia social generada en la universidad, y constituyendo, así, un tipo dentro de la clase dominante que participaría de una conciencia social que se presenta, según propone el texto de Wolff, como una impostura, Marcela, la hija, manifiesta rechazo por los del otro lado del río. La muchacha dice: “Papá, ¿qué pasa?... ¡La calle está llena de harapientos! ¡Hay dos hombres tendidos, aquí, en el mismo zaguán de la casa! ¡Uno trató de arrancarme el abrigo a la pasada!” (Wolff, 2002:86). Ese desprecio la ubica en un lugar diferente al que ocupa su hermano dentro del grupo dominante y la convierte, al igual que ocurre con Bobby, en un tipo social. Marcela, además, justifica la jerarquización social. Dice: “En tu fábrica te he visto mandar. ¿Será que éstos, allá, tienen que obedecerte? (*Sale, se oye su voz afuera.*) ¡A ver, ustedes, mugrientos! ¿Qué hacen en esta casa? ¡Fuera! (*El tamboreo se acalla; cae un silencio amenazador.*) ¡Fuera, he dicho!... ¡A juntar esas tiras inmundas y a la calle!” (Wolff, 2002:88). Marcela representa al sector dentro del grupo dominante que considera apropiado que la comunidad se organice jerárquicamente. Marcela, por tanto, considera a los harapientos como unos invasores. Pietá, la madre, también cree en el carácter natural de la jerarquización social y, del mismo modo que Marcela, considera a China y los otros vagabundos unos invasores. Cuando la posesión de la casa ya se ha concretado, el reclamo de Pietá, iniciado tras constatar que Bobby ha entregado sus joyas a los recién llegados, es el siguiente:

PIETÁ.- (*Resistiendo a que Bobby la lleve.*) Diles, Lucas, diles que nosotros hacíamos labor social... Diles que siempre hemos estado preocupados de los pobres... (*A Bobby.*) Anda y haz venir a las empleadas, hijo; que ellas den testimonio por nosotros... Ellas dirán que en esta casa han sido tratadas con la mayor consideración... (*Bobby titubea.*) Anda, hijo ¿Qué esperas?

BOBBY.- (*Con ansiedad y dolor.*) Ya no hay más empleados en esta casa, mamá.

PIETÁ.- ¿Que no hay más? ¿Cómo es eso? ¿Dónde están?

MEYER.- Lleva arriba a tu madre, Bobby.

BOBBY.- Se fueron, mamá.

PIETÁ.- ¿Se fueron?... ¿Dónde?

BOBBY.- (*Ahogado.*) No volverán, más, mamá...

PIETÁ.- ¿La Sara? ¿No volver más? ¡Imposible! Ha estado al servicio de esta casa desde que yo era niña.

BOBBY.- Se fue con las otras a trabajar en las colinas.

PIETÁ.- ¡A la Sara han debido arrastrarla a eso!... ¡No sería así no más!

BOBBY.- (*Casi gritando ahora.*) Las vi cómo se iban ayer por la tarde, mamá... cantando por la calle del brazo de otras mujeres... ¡Por favor, sube a tu pieza! ¡No compliques más las cosas!

PIETÁ.- (*Pausa, anonadada.*) ¿Qué es esto, Lucas? Nunca me dijo una palabra... Nunca una queja. ¿Cómo pudo disimular tanto su rencor? (*Se deja llevar ahora; ya desde la escalera, a China.*) Siempre habíamos creído que habría pobres y ricos, señor... Siempre creíamos que ustedes se conformaban con eso [...] (Wolff, 2002:101-2)

Pietá no puede entender que el mundo deje de ser como ha sido siempre desde su perspectiva, y que Sara haya optado por dejar de ser su empleada, pues para la esposa de Meyer la condición de sirvienta de Sara es indiscutiblemente satisfactoria. Así, junto a Marcela, se convierte en un personaje que representa a los sectores al interior del grupo dominante que confían en el carácter natural de la distribución desigual de los ingresos. Pietá se conforma como el tipo social que consideraría que las transformaciones que buscan una reorganización de la estructura social serían parte de una invasión. Efectivamente en gran parte de la acción dramática pareciera que esta idea de Pietá y Marcela es la que el mismo texto intenta proponer.

La consideración de los harapientos como invasores es un elemento importante dentro de la estrategia del texto, pues en los juicios de la hija de Lucas Meyer se comienza a formular, como ya se adelantó, la idea de que los que vienen desde el otro lado del río son los invasores a los que alude el título, para más adelante, como parte de la misma estrategia,

invertir ese entendimiento y advertir que los invasores son otros, y que en ese proceso hay un sector de la comunidad que ha sido expulsada de la casa. Los Meyer, por tanto, no serían los invadidos ni los expulsados. La idea de invasión, además, es el punto de partida para introducir la importancia de la figura de la expulsión de la casa como elemento que produce significado en la acción de *Los Invasores*. Antes del desarrollo de esa idea, sin embargo, es necesario explicar cómo la casa también participa de esta construcción significativa, pues, en su condición de metonimia (de modo semejante a como se articula la figuración de los tipos sociales), participa de la figuración del espacio en que la comunidad nacional se siente en casa.

### *La casa*

Ya ha quedado en evidencia que en *Los Invasores* la casa es el espacio de disputa a propósito de la posibilidad de habitar el adentro o quedar marginado en el afuera, y que es la clase dominante, representada por los Meyer, la que ostenta tal condición a partir de la articulación de los parámetros que permiten o impiden el acceso de los de afuera y quedarse habitando el adentro. En ese sentido, esgrimido el argumento a través del cual se explica que los Meyer representan, como tipos sociales, a los sectores que ocupan la parte alta de la jerarquía social, se establece además la posibilidad de demostrar que la casa de los Meyer es la figuración del espacio que habita la comunidad nacional. En concordancia con esto, se puede afirmar que aquellos a los que no se les permite habitar la casa, no forman parte del proyecto que la construye a ésta como el lugar donde reside la comunidad. En otras palabras, los que, dentro de la ficción, no habitan la casa, corresponden figuralmente, en el nivel extratextual, a quienes no están incluidos en el proyecto nacional. La expulsión se manifestaría mediante la experiencia de la pobreza. Aquí podría formularse una distinción, aunque sutil, entre expulsión y exclusión. El excluido está fuera de la estructura social (la casa) desde la gestación de ésta (la no inclusión del indígena en los proyectos nacionales formulados por los criollos blancos desde comienzos del siglo XIX en Latinoamérica). En ese sentido, la exclusión parecería más propia de la lógica decimonónica. El expulsado, en cambio, está al interior de la estructura social (la casa) y desde ahí es marginado de la casa

(asunto manifestado, por ejemplo, a través de la pobreza, pero también, como se verá más adelante a propósito del drama *Hechos consumados*, a través de la persecución política)

Los eventuales dueños de la casa, de momento, han articulado una disputa de este edificio sin encontrar, hasta ahora, una resistencia que ostente fuerza. Esto participaría de la construcción de significados que aluden a la imposición de la lógica capitalista en un tiempo en que la fuerza opuesta es débil como para que el enfrentamiento le permita aproximarse a la disolución del orden impuesto (intento de disolución que no se concretaría sino hasta la fase siguiente de la historia de Chile). De esta forma, más que una disputa entre fuerzas igualitarias, se ha desplegado un sistema de expulsión concretado en la pobreza. Para que esto se haga evidente en el drama de Wolff, el espacio constituido por la casa va a ser fundamental dentro de las estrategias de construcción significativa establecidas por el texto. Esto, aquí, permite comenzar a adelantar lo ya insinuado sobre la eventual conclusión que se busca establecer en este capítulo y que se relaciona con la idea de que los dueños de la casa invadida (los Meyer) son, en realidad, los verdaderos invasores por apropiarse para ellos de algo que pudo ser de ellos y de otros que en el presente de la acción han perdido esa propiedad.

Pero podría señalarse, a propósito de este texto de Wolff, que el espacio en disputa no es sólo la casa de los Meyer, pues en diferentes momentos de la acción dramática se señala que el barrio donde viven los Meyer, la fábrica de propiedad de Lucas y toda la ciudad han sido invadidas por los vagabundos del otro lado del río. Esto, en lugar de anular la relevancia simbólica de la casa, la intensifica al permitir que (tras constatar que la acción transcurre en su totalidad en este lugar y que los otros espacios son sólo mencionados) el lector advierta que ésta actúa, dentro de la estrategia textual, como una metonimia que alude al espacio donde habita la comunidad nacional. Es interesante constatar, además, que en esta fase de desarrollo de las condiciones materiales de producción de la vida, la lógica capitalista (en su etapa industrial) podría considerar la expulsión como un salir afuera (lo que seguirá ocurriendo en los tiempos representados por *Los que van quedando en el camino* y *Hechos consumados*), pero en *Norte*, en cambio, drama de Alejandro Moreno que motivará la reflexión del capítulo VI de esta investigación, la expulsión (ya en una fase en que la racionalidad capitalista transversal a todo el siglo XX chileno se encuentra en una

etapa postindustrial) se manifiesta con la forma de encierro. Esa discusión ya se llevará a cabo. De momento es pertinente regresar a *Los Invasores* y, tras demostrar la importancia que ostentan en la construcción significa tanto los tipos sociales como el espacio que estos habitan, es el momento de analizar cómo se manifiesta la expulsión de la casa como figura articuladora de significados.

### *La expulsión de la casa*

Se ha explicado cómo *Los Invasores*, de Egon Wolff, construye una imagen que realiza una interpretación de la consolidación de la burguesía como clase dominante, asunto que es la principal característica de la segunda fase o transformación del siglo XX chileno, que se extiende entre 1930 y 1970, pero que sólo en 1967 comienza a enfrentarse a una circulación general de ideas que buscan un cambio, lo que se verá en el análisis del drama *Los que van quedando en el camino*. Se ha dicho en párrafos anteriores que la expulsión de la casa se presenta a través de una estrategia textual que propone, primero, una forma para ésta, para luego cuestionarla y presentarla de otra forma.

En un primer momento la figura de la expulsión de la casa parece presentarse a través de la invasión que están llevando a cabo los mendigos del otro lado del río. Los expulsados, por tanto, parecen ser los Meyer y estarían siendo expulsados de su propia casa. Para que esto se concrete en la acción, los miembros de la familia Meyer deben ser entendidos como tipos sociales en el sentido heterogéneo antes explicado, y los mendigos también deberían ser entendidos como tipos sociales que pertenecen a los grupos populares (asunto que, como ya se adelantó, no se considera en esta investigación como una lectura apropiada). Si este asunto mantuviera validez, el drama estaría proponiendo, en un sentido simbólico, que en este período de la historia de Chile la clase dominante ha sido expulsada de su posición de privilegio, y que el carácter monstruoso de los personajes que, como tipo social, representarían a los sectores populares, participaría de la formulación de un juicio en que se cuestiona ese intento subversivo de los sectores que se ubican en la parte baja de la organización jerárquica de la comunidad nacional. Esta lectura consideraría que los tipos sociales son presentados buscando la mayor semejanza posible con el referente de estos.

Así, de acuerdo a cómo se articulan las formas del drama en la historia de Occidente, se podría pensar *Los Invasores* como un drama que establece algún tipo de vínculo con la tradición del realismo social, y esta estética actuaría, en este caso, como parte de la formulación de un discurso conservador que, pese a considerar la culpa de los grupos dominantes de ostentar una posición privilegiada (manifestado por el personaje Lucas Meyer), considera como monstruosa la transformación de las sociedades altamente jerarquizadas en términos económicos.

Lo anterior puede ser demostrado. Al final del primer acto, luego de que China le dice a Lucas “Nuestro plan es el futuro... Lo improvisaremos” (Wolff, 2002:96), el industrial le pregunta al líder de la revuelta “¿Y Bobby? ¿Qué harán con él?” (Wolff, 2002:96). China concluye diciendo, “Es un buen muchacho... Será un buen compañero” (Wolff, 2002:96). De esta forma, el drama pareciera estar proponiendo la concreción material del proyecto revolucionario, pero juzgándolo como injusto con el orden ya establecido antes por los Meyer, aunque el mismo Bobby haya podido encontrar un espacio en esta transformación. Aquí pareciera que la empatía del lector/espectador debiera estar con el pobre Bobby cuya suerte en el nuevo proyecto parece incierta, pese a ser un buen muchacho. Sin embargo, la transformación sobre la que el drama intenta construir una imagen es otra y la estrategia textual ofrece, luego, los cambios de dirección necesarios para que se realice una construcción significativa con forma de interpretación de la historia.

La estrategia textual, luego, presenta una transformación en cómo se ofrece para ser leída en su sentido simbólico. El comienzo del segundo acto introduce un alejamiento de la tradición del realismo social. El diálogo entre Bobby y Marcela permite desplegar una lógica que el lector puede comenzar a asociar con las influencias del expresionismo. El diálogo es el siguiente:

MARCELA.- (*Se abraza a él.*) ¡Oh Bobby! ¡Socorro!

BOBBY.- (*Indiferente.*) ¿Qué te pasa ahora?

MARCELA.- ¡Los hombres, Bobby!... ¡Los espectros!

BOBBY.- ¿Qué hombres? ¿Qué espectros?

MARCELA.- ¡Están en mi pieza!

BOBBY.- ¿Quiénes?

MARCELA.- ¡Las caras!... Las mismas caras que ayer se asomaron por la ventana. Ahora se metieron a mi pieza, por el muro, Bobby..., y se pusieron a bailar... Bailaron alrededor de mi cama..., un baile espantoso..., rodeando los ojos..., sonando la lengua como espantapájaros del infierno... ¡Bobby, ayúdame, no te separes más de mí! (Wolff, 2002:97)

Hasta aquí, la idea principal que se introduce a la reflexión que ofrece este drama insiste en el carácter monstruoso de los que han invadido la casa de los Meyer. Marcela los define como espectros que se meten a su pieza por el (¿a través del?) muro y que realizan un baile espantoso. Los harapientos se están alejando de la condición, dentro del texto, de tipo social. No constituirían, por tanto, una figuración de los sectores populares y se presentarían, más bien, como espectros dentro de la conciencia de los miembros de la clase dominante. El diálogo entre Bobby y Marcela continúa. Bobby le dice a su hermana, “Trabaja, haz algo y te dejarán tranquila... Encerrada todo el día en tu pieza, tu cabeza se llena de fantasmas (*Sigue hachando.*) Afronta los hechos” (Wolff, 2002:97). Así se insiste en que aquellos seres, ahora descritos como fantasmas, están en la “cabeza” de Marcela. Luego Bobby introduce en la reflexión la idea de culpa y la consideración del tiempo en que ésta se ha constituido como un rasgo propio de la clase social a la que pertenece. Marcela dice que no puede afrontar los hechos, pues todo es demasiado espantoso (Wolff, 2002:97). El diálogo, entonces, continúa en función del establecimiento de la culpa de una clase social.

BOBBY.- Tienes que poder... No habrá otro mundo en el futuro.

MARCELA.- Estoy como paralizada. Nadie me había dicho que esto pudiera suceder. Se hablaba, es cierto, pero era tan increíble que nadie perdía un minuto en pensar en ello. Bobby, no podemos hacer nada. Arrasarán con nosotros...

BOBBY.- No es como tú crees. (*Mueve la cabeza.*)

MARCELA.- ¿Qué no ves como trabajan como hormigas rabiosas?

BOBBY.- Sí, precisamente... Como hormigas rabiosas para recuperar el tiempo perdido... Únete a ellos, entonces... Aún es tiempo; eres joven... (*Marcela niega con la cabeza.*) Marcela, ¿no sientes, no te es claro ahora, que hemos estado como... enterrados vivos? ¿Que ahora se están abriendo nuestras tumbas?

MARCELA.- Tengo miedo.

BOBBY.- ¿Que la vida esté volviendo?

MARCELA.- (*Comienza a monologar.*) ¡No estamos con ellos!... No puedo...

BOBBY.- (*Se pone a trabajar intensamente.*) El tiempo es corto para expiar la injusticia que hemos cometido (Wolff, 2002:97)

Se comienza a establecer que los Meyer sí se articulan en el drama como tipos sociales, mientras que los mendigos no, y su rol en la estrategia textual es otro. Los harapientos del otro lado del río, los espectros o fantasmas, como los definen los hijos de Lucas, están ubicados en la conciencia de los Meyer. Son, por tanto, los fantasmas que constituyen su culpa. Marcela se lamenta de su levantamiento. Bobby busca integrarse al nuevo orden para expiar la injusticia que se ha cometido con los pobres, que ha cometido la clase social a la cual él y su familia pertenecen. Pero esta transformación, se insiste, no está ocurriendo en el sentido literal del plano ficticio como un suceso material. Está ocurriendo en la conciencia de los Meyer para que el lector pueda entender, en un sentido simbólico, que la revolución sólo se está llevando a cabo como parte del mayor de los miedos de la clase dominante, y que incluso antes de su ocurrencia material, se conforma como rasgo identitario de clase el temer que aquello se concrete. Si la revolución fuera entendida, en este texto, como una construcción material dentro del plano de la ficción, se estaría frente a un texto que realiza una representación del periodo siguiente, el de los aires de revolución (la tercera transformación social del siglo XX chileno). Pero ese no es su período de producción. El texto, en cambio, está construyendo como propuesta discursiva que, en pleno período de dominio de la burguesía industrial, los miembros de este grupo dominante ven que la manera por la cual han dado forma a la estructura social y sus jerarquías, puede volverse inestable porque considera la expulsión de un grupo grande de la comunidad

nacional: los sectores populares. Aquí se comienza a invertir la noción de quiénes son los invasores.

La sugerencia de que los mendigos invaden la casa de los Meyer, todo el barrio y toda la ciudad va a ser desplazada por la idea de que los Meyer y sus pares invadieron previamente un espacio que no pertenecía de forma natural al grupo dominante, y, por tal razón, ese grupo siente culpa y percibe a los fantasmas en su conciencia. La culpa, por tanto, es por invadir un territorio comunitario y apropiárselo, al punto de que parezca que, cuando ocurre (o cuando ocurra como proyección de futuro) la reivindicación de la distribución de éste, parezca que los que reclaman su derecho justo de habitar la casa (junto a los Meyer) aparecen como invasores. Para que esto se termine de concretar como parte de la estrategia del texto, debe manifestarse en la conciencia de Lucas Meyer.

El jefe de familia de los Meyer indica en más de una ocasión a los harapientos como invasores. Pietá le pregunta quién es esa gente y Lucas le responde “Los invasores Pietá” (Wolff, 2002:87). Poco después Meyer le dice a China “Ustedes han invadido mi casa” (Wolff, 2002:88). Pero es el mismo Meyer el que nombra a un personaje que va a ser determinante para que los llamados invasores se muestren más bien como expulsados, y de tal forma se haga evidente que los acusadores de los mendigos son los que realmente han invadido la casa en el pasado y hoy ostenta como natural una propiedad que no les pertenece de esa forma. Se trata de Mirelis, el socio con el que Lucas Meyer se inició en la producción industrial. Mirelis comienza a ser nombrado ya en el primer acto. En un diálogo con China, Lucas lo recuerda por primera vez.

MEYER.- Hace años tuve un socio; instalamos una industria. Él puso el capital; yo administraría. El día que inauguramos ardió todo. Un desastre. ¿Sabe lo que hizo el tipo?

CHINA.- (*Con la mayor naturalidad.*) Se colgó de una viga de acero del galpón quemado, con una liga elástica azul estampada de flores de lis blanca.

MEYER.- ¿Cómo lo sabe?

CHINA.- Porque es inevitable que un tipo que ve arder su fábrica el día de la inauguración, cuando ha puesto en ello su vida y su esperanza, tendrá que colgarse con una liga de flores de lis blanca, de una viga o algo semejante...

MEYER.- Y dejando al socio cargado con las más absurdas incriminaciones...

CHINA.- Que usted ocasionó la muerte para quedarse con el molido.

MEYER.- ¡Eso no es verdad!... ¡Eso nunca fue verdad!

CHINA.- Que usted torciera las cosas de tal manera que el seguro de la fábrica quedara a su nombre.

MEYER.- ¡Eso no es verdad!... ¡Eso nunca fue verdad!

CHINA.- O que la mujer y los tres niños (*dos hombres y una niña*) vivieron, de ahí en adelante, en un infierno de necesidades y miseria.

MEYER.- ¿Cómo podía saberlo?... (*Ha estado retrocediendo.*) ¿Quién es usted? ¿Cómo sabe esto?

CHINA.- (*Con intensidad.*) Porque son el género de imputaciones que se hacen a los tipos que, de la noche a la mañana, después de la muerte de un amigo, aparecen dueños de la empresa... ¡Papanatas de ayer, con tragaderas de pirata y un alma podrida!

MEYER.- ¿Quién es usted?

CHINA.- Un hombre que merodea...

MEYER.- (*Aterrado.*) ¡El hermano que juró vengarse!

CHINA.- (*Con frío en la voz por primera vez.*) Usted se equivoca... Usted ve lo que no hay... Me llaman "China"; uno de entre miles. Entre nosotros no hay sentimientos de venganza; sólo una gran calma en acecho...

MEYER.- Mirelis... ¿Qué es lo que deseas de mí? (Wolff, 2002:85)

Hasta aquí, Mirelis ha sido introducido a la acción como parte de una aparente lógica de funcionamiento textual de tipo realista. Como ya se dijo, el asunto del hermano que viene a vengarse insiste, en el primer acto, en que la estrategia de este drama busca hacer creer al lector que se está introduciendo en un drama exponente del realismo social, pero en un momento avanzado de la acción, tomará prestado del expresionismo la conformación de un

mundo monstruoso, y entonces Mirelis volverá a ser relevante. Este diálogo, que es anterior a los dos momentos antes citados en que Meyer indica a los harapientos como invasores, es clave para entender la formulación de la culpa en los actos posteriores, y la consiguiente inversión de la designación de quiénes son los verdaderos invasores. Para eso se requerirá que se produzca definitivamente el tránsito de la apariencia de drama realista a drama con influencia expresionista. Así, en el segundo acto, Mirelis, supuestamente encarnado por China, deja de ser un sujeto de carne y hueso, y pasa a ser un fantasma o un monstruo que está en la conciencia de Lucas Meyer. Los diálogos del supuesto dueño de la casa con el supuesto invasor, designado como Mirelis por el primero, se aproximan a lo monstruoso para dar a conocer, a través de esto, un mundo injusto y terrorífico, con hambre y miseria. “¿Y si te doy los nombres? ¿Todos los nombres, Mirelis?” (Wolff, 2002:103), dice Meyer asumiendo la culpabilidad no sólo de él sino de toda su clase, asunto que insiste en la conformación de tipos sociales. China le dice “¿Quién ideó el acaparamiento de harina el año pasado?” (Wolff, 2002:104). Bonelli, contesta Lucas, sin problema en dar la lista de todos los responsables. Y prosigue. Le preguntan “¿Quién fraguó el aumento artificial del precio de los antibióticos durante el invierno de este año?” (Wolff, 2002:104). Hoffman, el farmacéutico, contesta Meyer. Pero las preguntas se van haciendo más complejas: “¿Quién botó la basura frente a la casa del pobre? [...] ¿Quién nos culpa de ser flojos? [...] ¿Quién robó mis dientes? [...] ¿Quién nos acusa de ser feos? [...] ¿Quién nos acusa de ser borrachos? [...] ¿Quién nos acusa de ser ladrones?” (Wolff, 2002:104). El mundo tal como lo quería ver el industrial Lucas Meyer se desdibuja ante sus ojos y aparecen los monstruos de la culpa. “¿Quiénes son esos niños, Mirelis?” (Wolff, 2002:105), pregunta. China le contesta, “Dos niños que nacieron de los hongos de una ruca... Hasta los cinco años jugaban con cucarachas y garrapatas. Después descubrieron que con las tripas frescas de perro se pueden hacer globos de inflar” (Wolff, 2002:105). Pronto, sus propios parientes aparecen formando parte de la composición monstruosa.

PIETÁ.- Es inútil, Lucas... Ya nada se puede hacer. Habrá entre ellos un lugar para nosotros... [...]

MARCELA.- [...] Ven con nosotros, papá... Nadie te lo impide [...]

BOBBY.- [...] ¿Por qué no vas, papá? Es verdad. Nadie te lo impide...

MEYER.- ¡Todo, hijo!... Todo me lo impide. (*Se alza.*) No hay tal pueblo hambriento y con sed de justicia... Es sólo un pretexto de ese China, que los incita contra mí... (Wolff, 105)

La cita anterior, además de evidenciar el carácter monstruoso del mundo, advierte que los harapientos no están llevando a cabo la revolución. Lo que está ocurriendo es que China, como fantasma en la conciencia de Lucas Meyer, está actuando para potenciar la culpa de éste en su condición, dentro de la estrategia textual, de tipo social. Es la culpa de la clase dominante la que se está manifestando, al asumirse como dueños naturales de un espacio que no les pertenece. Lucas (y con él toda su clase) se está asumiendo así como el verdadero invasor. El drama propone, por tanto, que la supuesta invasión a la casa de los Meyer tiene como propósito dejar en evidencia que los Meyer han invadido el espacio de toda la comunidad y han ostentado su falso derecho a la propiedad, del mismo modo que en Chile se ha articulado una lógica económica que ha propiciado que los sectores dominantes hayan realizado una invasión del espacio que habita la comunidad nacional y, como consecuencia de ésta, una expulsión de los que no son considerados por el sistema social. De esta forma, el drama de Wolff formula juicios al despliegue de la lógica que ha articulado la estructuración jerárquica de la sociedad y, mediante esta opinión, construye conocimiento histórico sobre la fase de la historia de Chile a la que hace referencia.

#### IV. LOS QUE VAN QUEDANDO EN EL CAMINO, AIRES DE REVOLUCIÓN

##### BREVE PRESENTACIÓN DE LA OBRA DE ISIDORA AGUIRRE

Entre las más de veinticinco obras que escribió Isidora Aguirre (1919-2011), destacan *Carolina* (1955), *Población Esperanza*, escrita junto a Manuel Rojas (1959), *La pérgola de las flores* (1960), *Los papeleros* (1962), *La dama del canasto* (1965), *Los que van quedando en el camino* (1969), *Lautaro* (1982), *Retablo de Yumbel* (1987), *Manuel Rodríguez* (1999) y *El adelantado don Diego de Almagro* (2000). Por sobre la pretensión de formular una mera enumeración, este breve listado permite constatar que escribió durante cincuenta años y desde el tercer al décimo intervalo de la historia de la producción dramática chilena en el siglo XX.

Elena Castedo-Ellerman dice sobre el trabajo de Aguirre que “[a] pesar de que la mayor parte de su teatro es de protesta social [...] comenzó con una graciosa comedia de un acto: *Carolina*” (Castedo-Ellerman, 1982:179). Puede destacarse, además, como parte de esta excepción que su comedia musical *La pérgola de las flores*, estrenada en 1960, fue el mayor éxito comercial del teatro chileno antes del estreno de *La Negra Ester* en 1988. *Población esperanza* y *Los Papeleros* exponen, en cambio, cómo esta autora desarrolla el teatro de protesta mientras, como telón de fondo, la lógica capitalista se consolida y emerge una necesidad de transformación que, en la fase siguiente se manifestará como instauración de los aires de revolución que buscan desmontar aquella lógica. *Los que van quedando en el camino* es, por su parte, exponente del teatro desarrollado cuando el proyecto de modificar las contradicciones de la lógica capitalista se ha convertido en una posibilidad. Sus restantes obras son creadas en medio de la reorganización y triunfo definitivo de la tal lógica en el siglo XX. Una influencia importante que actúa sobre Isidora Aguirre para la realización de un teatro de protesta, ya sea que se desarrolle en la fase de instauración de la lógica capitalista, en la de discusión con ésta a través de la formulación del proyecto revolucionario o luego de la anulación por la fuerza de aquel proyecto, es el Teatro Épico.

La larga trayectoria de Isidora Aguirre se desarrolla vinculada, desde sus

comienzos, con el trabajo de los autores que surgen en la década de 1950 como efecto de la aparición de los teatros universitarios en la década anterior: los ya mencionados en el capítulo anterior, Sergio Vodanovic, Luis Alberto Heiremans, Egon Wolff, Fernando Debesa y otros, autores que seguirán produciendo en la década de 1960 y que darán forma a la evolución estética de la producción teatral en la que Aguirre manifestará, de modo contingente, sus influencias brechtianas.

Pese a que su trabajo se desarrolla a la par que el de los autores mencionados en los párrafos anteriores, en esta investigación Aguirre es uno de los mejores ejemplos para explicar el desarrollo del teatro del quinto intervalo de la historia de la producción dramática en Chile, desplegado entre 1967 aproximadamente y 1973. Otros autores destacados, en páginas anteriores, como exponentes de los intervalos que preceden a éste, siguieron produciendo dramas de acuerdo a las necesidades formales, estéticas y discursivas de este momento, pero en esta ocasión es el drama *Los que van quedando en el camino* el que se considera como apropiado para participar de la interpretación histórica de algunos de los rasgos más representativos de la tercera fase de desarrollo de las condiciones materiales de producción en nuestro país: el período del despliegue de los aires de revolución. La revisión de las características de este período permitirá comprender cómo se articula tal interpretación a través de una construcción significativa derivada de la articulación de figuras que, al formar parte de una trama, participan de la construcción de una imagen de determinados aspectos de la realidad social.

En las siguientes páginas se va a realizar una revisión explicativa general del quinto intervalo de la producción dramática chilena en el siglo XX. Esta explicación se realizará a través de la identificación del diálogo que la producción del teatro y la dramaturgia establece con el contexto histórico y social en los seis años previos al golpe militar de 1973 que acaba con el gobierno de Salvador Allende y con la circulación de los llamados aires de revolución, correspondiente a la tercera fase del siglo XX chileno. Posteriormente se realizará una revisión de las diversas lecturas que la crítica académica ha formulado sobre *Los que van quedando en el camino*, considerando, por ejemplo, lo dicho por Elena Castedo-Ellerman, María de la Luz Hurtado, Juan Andrés Piña y otros. Por último, y como parte del análisis necesario para visualizar el conocimiento histórico que el drama

construye, se ofrecerá una explicación del funcionamiento estratégico de este drama de Aguirre que, de acuerdo a la lectura que en esta investigación se está proponiendo, realizaría una interpretación de la tercera fase de desarrollo de la historia de Chile en el siglo XX

#### UNA NUEVA ESTRUCTURA SOCIAL EN EL TEATRO Y UNA PRODUCCIÓN DRAMÁTICA ACORDE, QUINTO INTERVALO (1967-1973)

La tercera fase de la historia social del siglo XX chileno, cuya apertura podría señalarse con la llegada a la presidencia de Eduardo Frei Montalva en 1964 y cuyo cierre se concreta con el derrocamiento de Salvador Allende en 1973, coincide aproximadamente con el quinto intervalo de la historia de la producción dramática chilena, el que comienza aproximadamente en 1967, transcurridos tres años del gobierno de Frei, y termina, al igual que la fase histórica mencionada, abruptamente el 11 de septiembre de 1973.

Esta tercera fase, que se caracteriza por el despliegue de un intento de reformulación del desarrollo de la lógica capitalista (con la forma de discusión y denuncia de esta lógica entre 1964 y 1970, en el período presidencial de Eduardo Frei Montalva; y mediante el intento de resolución de sus contradicciones, ya entre 1970 y 1973, en el período presidencial de Salvador Allende), está enmarcada, en su extremo inicial, por la conformación de una izquierda revolucionaria como opción de gobierno y, en su extremo final, por su disolución absoluta mediante de la fuerza militar. La aparición de una opción revolucionaria responde a la intensificación del debate ya no sólo, pareciera a esta altura, en la esfera política (y el teatro se convierte precisamente en una plataforma de circulación de esta discusión), sobre el camino que debía seguir la sociedad chilena luego de décadas de desarrollo de una lógica capitalista incluso delimitada por el Estado. Para grandes sectores de la sociedad que antes no tenían permitido manifestar su opinión, ahora parece el momento apropiado para esgrimirla. El proyecto revolucionario de la izquierda chilena parece seducir a estos nuevos participantes del debate. En consecuencia, como parte del contexto de Guerra Fría visibilizado en Latinoamérica por la Revolución Cubana (aunque el

contexto existente desde antes), se manifiestan nuevas transformaciones en la historia de Chile, que van reconfigurando la realidad nacional.

La producción teatral, por tanto, en sintonía con la relevancia que van adquiriendo las ideas revolucionarias, participa de una puesta en desarrollo de una especie de programa discursivo que, no como parte de una planificación, sino como efecto de la necesidad de cambio, requiere de la emergencia de nuevas formas y estilos. A partir de 1967 el teatro chileno manifiesta como prioridad el presentar discusiones relacionadas con las desigualdades sociales que ha producido la historia política del país. Los creadores consideran para el cumplimiento de este propósito la asimilación de las influencias de otras experiencias de teatro político desarrolladas en la historia de Occidente, como el Absurdo, el Teatro Épico y la creación colectiva. De esta última, va a destacar la posibilidad de reproducir en la creación teatral una modalidad de sociedad semejante a la que propugnan las ideas revolucionarias provenientes de la emergente fuerza de la izquierda política nacional. Ya en el intervalo anterior de la producción dramática nacional, el cuarto, desarrollado entre 1960 y 1967 aproximadamente, se manifestaba la necesidad de comenzar a discutir con la racionalidad dominante sin considerar aún el proyecto revolucionario. En este quinto intervalo, en cambio, esta tendencia se consolida en función de la necesidad de desplegar, ahora sí, un nuevo proyecto social. A la vez, el proceso que en esta tercera fase de desarrollo de las condiciones materiales de producción de nuestro siglo XX se presenta, primero, con Frei en la presidencia, como una valoración del proyecto revolucionario entre un amplio sector de la comunidad nacional y, después, con Allende en la presidencia, como la concreción de éste, encuentra su origen en ideas desplegadas en la fase anterior.

Tal como se anuncia en el párrafo anterior, pese a que ya en 1958 la derrota de Salvador Allende, candidato de la izquierda, frente a Jorge Alessandri, representante de la derecha, es estrecha y se sostiene, según algunas hipótesis, en la aparición del candidato Antonio Zamorano quien, en representación de los sectores de izquierda sin partido, habría obtenido los votos que le faltaron a Allende para ganar, la izquierda no parece ser una verdadera opción presidencial sino hasta bien entrada la década de 1960 cuando el concepto Revolución adquiere protagonismo.

Se suele señalar que esta década en su totalidad es la que corresponde a lo que se ha denominado como los “aires de revolución”. Esto posiblemente por varias razones: porque en Europa surge la “disconformidad ante una próspera sociedad de consumo apta para proveer bienestar material a números crecientes de personas, sólo que a cambio de la despolitización de la ciudadanía, lo que favorecía la perpetuación de prácticas conservadoras y autoritarias que no se condecían con los cambios sociales operados durante el período de la postguerra” (Correa, 2001: 226); porque en Estados Unidos se comienza a manifestar la disidencia con la recién iniciada Guerra de Vietnam; porque ya desde fines de la década anterior los estudiantes del mundo dan forma a una cultura juvenil urbana (Correa, 2001: 227) para quienes el rock se convierte en una de sus lenguas de conformación de discursos; porque, en el caso de Latinoamérica, la Revolución Cubana, de 1959, resultaba atractiva y hasta heroica en comparación con la burocratización de la Unión Soviética. En Chile, sin embargo, si se sigue el proceso por el cual adquiere relevancia este concepto, es recién en el segundo gobierno de la década, el de Frei, cuando se le utiliza para atraer a los votantes (aunque como parte de un proyecto que no busca reemplazar la lógica capitalista). Pareciera que es la “Revolución en libertad” de la candidatura que lleva a Eduardo Frei Montalva a la presidencia en 1964 el punto de partida.

Es cierto que el programa del gobierno demócratacristiano que va de 1964 a 1970 busca ponerle freno a la desigualdad social. Ya en 1960, incluso, los estudiantes demócratacristianos a cargo de la Federación de Estudiantes de la Universidad Católica (FEUC) “criticaban abiertamente el carácter elitista de esta universidad y su indiferencia a los desafíos de la contingencia, a la vez que buscaban comprometerla con el cambio social” (Correa, 2001: 237). Por tanto, iniciada la década ya se estaba llevando a cabo un debate en el mundo intelectual y político “en torno a los problemas que afectaban a los países que fueron catalogados como subdesarrollados; debate acicateado por la frustración que provocaba la percepción de los límites a que estaba sometido el proyecto industrializador aplicado con posterioridad a la Gran Depresión” (Correa, 2001: 239). Cabe recordar que este asunto es muy acorde con la discusión que ofrece, como ya se ha advertido páginas atrás, el drama *Los Invasores* de Egon Wolff. Como efecto de esto, el gobierno de Frei buscaba la inclusión de las masas, tanto urbanas como rurales. Sin embargo, esta

“Revolución en Libertad” (y de ahí su apellido) buscaba hacerse en conformidad con la exclusión de las ideas marxistas. En relación con esto, es importante destacar que:

[l]a Democracia Cristiana contó con el respaldo decidido del gobierno de los Estados Unidos, el que, ante la posibilidad cierta del arribo al poder de un candidato marxista a través de la vía electoral –como había quedado de manifiesto en [la elección de] 1958–, y con la experiencia de la Revolución Cubana de por medio, vertió todo su apoyo hacia la que avizoraba como única alternativa eficaz frente a la expansión del poder de la izquierda (Correa, 2001: 242)

Junto al despliegue del antimarxismo, la campaña democratacristiana formuló su proyecto de “Revolución en Libertad” (enfaticando la falta de libertad que probablemente habría tras el triunfo de su adversario de izquierda) sosteniéndose en el concepto “Patria Joven”. El país lo apoyó, pero precisamente durante el gobierno de Frei (podría decirse en 1967) surgió con fuerza la idea de llevar a cabo una revolución socialista sostenida en esa juventud a la que la “Patria Joven” apelaba, pero también en los obreros, los campesinos y las mujeres, pues las transformaciones que llevaron a Latinoamérica hacia los “aires de revolución” se formularon, a diferencia de Europa, guiadas por la lucha contra la inmensa miseria social que caracterizaba la crisis del modelo de desarrollo inaugurado tras la Gran Depresión. En 1967 estalló la agitación social. Sólo entonces la vía revolucionaria de izquierda fue posible. La Guerra Fría, a través de su marca en Chile, llevó a cabo su más acalorado debate para concluir el diálogo de forma radical con un violento golpe en 1973.

Lo anterior da luces de que el comienzo de la tercera fase o crisis social del siglo XX chileno podría fecharse, más bien, aproximadamente en el año 1967 y no en el mismo año en que la Democracia Cristiana llega al poder, haciéndola coincidir con el tiempo en que se despliega el quinto intervalo de la historia de la producción dramática chilena en el siglo XX. De esta forma, durante el gobierno de Frei se articulan, entre ciertos sectores de la comunidad nacional, las ideas para avanzar hacia el de Allende. Así, el estado de la discusión propicia que ya avanzado el gobierno del democratacristiano y durante lo que consigue durar el gobierno del socialista Chile se encuentra en medio de una

transformación social diferente a la que operaba cuando Jorge Alessandri Rodríguez aún era presidente. María de la Luz Hurtado dice que “[...] en 1958, salió vencedora la coalición de derecha, en 1964 venció la de centro demócratacristiana y en 1970, la de izquierda. Es decir, siempre fue vencedora la oposición al gobierno anterior, revelando el descontento ante los resultados de cada proyecto” (Hurtado, 1997: 194).

Los “Aires de revolución” corresponden al intento, en el contexto de desarrollo de una larga Guerra Fría, de atenuar la instauración de la lógica capitalista, aunque nunca con la instalación de un nuevo modelo, sino solo con la intención de dismantelar los excesos producidos por su lógica. Precisamente en relación con esta búsqueda, la pugna propia de este proceso occidental se lleva a cabo, en este momento de la historia de Chile, con un gran despliegue de fuerzas. Así, la *vía chilena al socialismo* debió enfrentarse no sólo a la oposición de la derecha chilena y la Democracia Cristiana, sino también al apoyo que esta oposición tuvo del gobierno de Estados Unidos, con boicot político y económico tanto antes como después de la elección de Allende.

Un drama como *Los que van quedando en el camino*, de Isidora Aguirre, realiza en 1969 una representación del anhelo transformador a través de la repartición justa de las tierras de cultivo, pero, a la vez, instala la incertidumbre ante la posibilidad de concreción de tal proyecto guiándose por la idea del: “*hoy igual que ayer* las transformaciones vislumbradas pueden fracasar”. El drama propone, por tanto, que pese a la claridad acerca de las necesidades de transformar la estructura social, éstas se llevan a cabo en una sociedad que, en todo un período conformado por una racionalidad específica (la racionalidad capitalista), han sido frustradas insistentemente. Pero el drama de Aguirre aquí estudiado no es el que inaugura el intervalo de la producción dramática.

Algunas de las obras más destacadas del período comprendido entre 1967 y 1973 son *Introducción al elefante y otras zoologías o Farsa para titiriteros y simios* (1968), de Jorge Díaz e Ictus; *Cuestionemos la cuestión* (1968), de Nisim Sharim e Ictus; *Peligro a 50 metros* (1968), de Alejandro Sieveking, José Pineda y el Taller de Experimentación Teatral de la Universidad Católica; *Nos tomamos la universidad* (1969), de Sergio Vodanovic y Gustavo Meza; *El evangelio según San Jaime* (1969), de Jaime Silva y el Detuch; *Viva In-Mundo de Fanta-Cía* (1970), del Teatro Aleph; *Los que van quedando en el camino* (1969),

de Isidora Aguirre y el Detuch; *Flores de papel* (1970), de Egon Wolff; *La mantis religiosa* (1971), de Alejandro Sieveking; *La casa en Lota alto* (1972), de Víctor Torres; *Chiloé, cielos cubiertos* (1972), de María Asunción Requena; y *Tres noches de un sábado* (1972), de Carlos Alberto Cornejo, Patricio Contreras, Alfonso Alcalde e Ictus.

La mayoría de los títulos que componen esta reciente muestra de lo más destacado del quinto intervalo de la producción dramática del siglo XX en Chile buscan formular una denuncia de la jerarquización y consecuente desigualdad que caracteriza la conformación de la estructura social del país y buscan también la promoción de ideas revolucionarias que reviertan ese estado. En algunos casos, como ocurre con *Tres noches de un sábado*, pese a no haber un énfasis en la formulación de la denuncia del sistema injusto ni en la promoción de un modelo que lo modifique, se lleva a cabo la representación con forma de cuadro de las costumbres del Chile de la tercera fase que, aunque conocido como el período de desarrollo de los aires de revolución, sigue siendo un Chile que mantiene la desigualdad social de las fases anteriores. María de la Luz Hurtado, quien considera en su *Dramaturgia chilena, 1890-1990* que el período que va de 1968 a 1970 forma parte de un intervalo mayor desarrollado entre 1950 y 1970, dice sobre la producción teatral de esta época:

Nos encontramos ahora con un teatro que se mueve directamente en la contingencia política, en una postura militante explícita que se aleja de una toma de conciencia general sobre el problema social. Ahora, hay una doctrina ideológica que fundamenta las visiones de mundo: el materialismo histórico marxista, y una estrategia política de conquista del poder: la lucha de clases y la revolución armada. Siendo esta la postura predominante, hay obras que sin embargo enfatizan no la vía política activa, sino que deslegitiman el estado de compromiso, las instituciones de la democracia llamada «burguesa» y las relaciones de un gobierno reformista. En consecuencia, la reafirmación de la postura revolucionaria se deduce de la negación anterior.

Estas obras expresan el momento político social de fines del gobierno demócratacristiano, desde la radicalidad del pensamiento político de las juventudes progresistas y de los artistas e intelectuales en general (Hurtado, 2011:258-9)

Sobre los años de la Unidad Popular, con Allende en la presidencia, período que Hurtado prefiere estudiar como parte del intervalo que se extiende entre 1970 y 1990, esta investigadora señala algunas características identificándolas como efectos de lo ocurrido antes del inicio del gobierno socialista de Allende. Sobre esto, dice:

Desde 1968, se replantean progresivamente las maneras de organizar el trabajo creativo en el teatro y de vincularse a la sociedad. Se busca fortalecer la capacidad comunicativa del teatro en sus distintos niveles: expresividad, efectos en el receptor, participación en la creación, etc. Esto hace que durante la Unidad Popular (1970-1973), desde el contexto de la construcción de la sociedad socialista, se cuestionan las fórmulas teatrales establecidas. La dinámica provocada vive aún un proceso de frutos parciales y contradictorios, cuando es interrumpida drásticamente por la ruptura política del país (Hurtado, 2011:275)

Así, para Hurtado, los tres años del gobierno de Allende constituyen, en la producción teatral, el punto de partida de transformaciones que se agudizarán una vez que éste tenga un final abrupto con el comienzo de la dictadura militar. Esto último posiblemente pueda funcionar como una explicación de por qué en la periodización de Hurtado, articulada a partir de la uniformidad de intervalos de veinte años, no parece problemático que esos tres años de producción dramática se vinculen mayormente con los años siguientes que con los anteriores. En la reflexión desarrollada en este texto, en cambio, como ya se ha explicado, los tres años del gobierno de Allende se vinculan con los años anteriores, tanto desde una perspectiva histórico social (en la tercera fase de desarrollo de las condiciones materiales de producción en el siglo XX chileno) como desde la consideración de la producción dramática (en el quinto intervalo de la producción dramática en Chile en el siglo XX).

Es interesante la realización del debate en torno a los criterios que determinan la periodización de las diversas interpretaciones críticas de la producción teatral o dramática. A propósito de la propuesta de Hurtado de establecer períodos uniformes de veinte años

para realizar el análisis de la producción dramática nacional, hay dos intervalos propuestos por esta investigación (y que difieren en su conformación con lo señalado por Hurtado) que obligan, aquí, a realizar una explicación.

Hurtado revisa el pequeño fragmento que va de 1968 a 1970 como tiempo contenido por un intervalo mayor desarrollado entre 1950 y 1970, y el fragmento que va de 1970 a 1973 como parte integrante del intervalo que se extiende entre 1970 y 1990. En esta parte de la investigación, en cambio, se ha optado por identificar un intervalo entre los años 1967 y 1973 y otro entre los años 1973 y 1980 (sumado a los intervalos ya explicados en el capítulo anterior, y por tanto menos relevantes en este momento, desarrollados entre 1950 y 1960, el tercero del siglo XX, y entre 1960 y 1967, el cuarto). El asunto se complejiza más al constatar que podrían haber más propuestas de periodización diferentes a la de Hurtado y a la planteada en esta investigación.

Podría pensarse que el tramo contenido entre 1967 y 1980 podría constituir un solo intervalo de trece años, si se considera que en este tiempo se desarrolla una unidad estética en la producción teatral chilena, delimitado por un criterio de análisis que se articule a partir de la identificación de la creación colectiva como forma dominante. Podría pensarse, también, que en lugar de un intervalo de trece años podría proponerse la existencia de tres, entre los años 1967 y 1970, entre 1970 y 1973 y entre 1973 y 1980, si se considera un tránsito por diversas unidades socio-políticas como contexto en que se realiza la producción teatral, delimitadas por un criterio de análisis que se articule a partir de la identificación de un tiempo pre-revolucionario antes de 1970 con Frei en la presidencia del país, revolucionario entre 1970 y 1973 con Allende en la presidencia, y contra-revolucionario a partir de 1973 con el comienzo de la dictadura y la Junta Militar en el poder.

En esta investigación se propone la idea de dos intervalos (entre 1967 y 1973 y entre 1973 y 1980, como ya se señaló), porque, pese a la homogeneidad estética de la consideración de un solo intervalo de trece años y a la heterogeneidad socio-política de la consideración de tres intervalos breves, la distinción temática (que entre 1967 y 1973 se caracteriza por la formulación de ideas revolucionarias que discuten con la racionalidad capitalista y que entre 1973 y 1980 se caracteriza por la formulación de ideas subversivas que discuten con la dictadura militar que frenó el proyecto revolucionario) es más

relevante, en este caso, que la homogeneidad estética y la heterogeneidad socio-política. Lo temático es más relevante que lo estético y lo socio-político sólo en este caso, y no es siempre lo más relevante en la delimitación de los intervalos de esta investigación, porque este tipo de consideraciones es el resultado de la comprensión de procesos complejos de conformación de formas, estilos y discursos en la producción teatral y dramática. Estos procesos complejos involucran el desarrollo e interrelación de niveles dominantes, residuales y emergentes tanto para los aspectos formales, estéticos e ideológicos.

Coherentemente con lo antes planteado, la necesidad de discutir con la racionalidad capitalista desplegada en Chile en las décadas anteriores se presenta entre 1967 y 1973 como un aspecto dominante a nivel discursivo, mientras que las influencias estéticas del absurdo y el Teatro Épico son dominantes ya desde 1960, y las metodologías de creación que priorizan por el trabajo colectivo se presenta como emergente apenas comenzada la década de 1960 y se manifiesta como dominante desde 1968 hasta 1980, cuando ya se lleva siete años desde que los aires de revolución fueran apagados por la fuerza militar. Se suma el hecho de que, en cada tiempo, la conformación del carácter dominante de determinadas formas y estilos, responde a necesidades instaladas por la conformación del carácter dominante de determinados discursos.

En consecuencia, el intervalo comprendido entre los años 1967 y 1973 (y estudiado en este capítulo a propósito del drama *Los que van quedando en el camino*, de Isidora Aguirre) se caracteriza por el desarrollo de la creación colectiva en contexto de necesidades de formulación de un teatro político que busca denunciar las desigualdades sociales y promover la realización de un proyecto revolucionario en diálogo con la tendencia social que caracteriza a la tercera fase de desarrollo del siglo XX chileno. El intervalo comprendido entre los años 1973 y 1980, por su parte, se caracteriza por la consideración, aún, de la creación colectiva como una de las formas dominantes de producción teatral en contexto de desarrollo de la necesidad de formular un teatro político que, a diferencia del intervalo anterior, en lugar de promover la realización de un proyecto revolucionario, sea capaz de formular, mediante construcciones simbólicas caracterizadas por la no explicitación del contenido político, denuncias de las condiciones sociales, económicas y políticas desplegadas por la dictadura en su ejercicio de destrucción de la tendencia

revolucionaria y de recuperación de la lógica capitalista, con la marginalidad (expulsión de la casa, podría decirse) que esto produce.

En función de permitir la visualización del proceso a través del cual emergen determinados aspectos que caracterizan la producción teatral y dramática entre 1967 y 1973, como la creación colectiva, por ejemplo, Luis Pradenas señala:

La puesta en paralelo del teatro con las luchas de los «actores de la vida social», «creadores de su propia historia y destino», dinamiza la emergencia y las aspiraciones éticas y estéticas de la creación teatral «colectiva». Las influencias son múltiples. En la mayoría de los casos vehiculadas por escasos viajeros, en Santiago al menos vagamente se escucha el rumor de la noción de «happening», de Jerzi Grotowski, del Living Theatre, del Open Theatre, del Breat and Puppet, del Teatro Campesino, de la San Francisco Mime Troupe, etc; de la existencia de un nuevo lenguaje corporal escénico y de un teatro «diferente», inspirado esencialmente por Antonin Artaud, que entonces comienza a ser explorado por nuevos grupos teatrales en el mundo y en América latina (Pradenas, 2006:369-70)

Estas nuevas ideas van a incidir en cómo se realiza el ejercicio creativo en las artes escénicas en Chile y, a la vez, van a propiciar un nuevo momento de declive de la producción dramática. Reflexionando sobre el rol del dramaturgo en estas nuevas formas de hacer teatro, María de la Luz Hurtado advierte que se ha formulado una falsa hipótesis que explique el surgimiento de la creación colectiva. Señala que erróneamente se ha afirmado que “existía una crisis o falta de dramaturgos [a partir de 1968], y que por lo tanto, los realizadores teatrales habían entrado a suplir esta carencia” (Hurtado, 2011:287), pero que es más viable sostener que:

[l]os actores querían que sus ideas y su creación de lenguaje en el escenario (mediante expresividad corporal, sonidos, relaciones, etc.) constituyeran la obra. Estaban motivados por el valor de la participación democrática y la modernidad expresiva que potencia al máximo el lenguaje audiovisual. No sólo la palabra

hablada debía constituir la *escritura* de la obra: ojalá esta fuera un código más dentro de los trabajadores, intentándose establecer una comunicación sensorial con el espectador. El mismo afán *antiestablishment* y tendiente a la cultura popular llevó a la búsqueda de espacios de representación no tradicionales, de relación más cercana e informal con el público (Hurtado, 2011:287)

En relación con esta explicación, Pradenas explica sobre la creación teatral:

En contra de lo que se considera un teatro sometido a los vicios de una sociedad altamente jerarquizada y fundada sobre valores hipócritas, la creación teatral colectiva promueve el ejercicio de una «democracia en acción». Re-estableciendo los márgenes de lo teatral, ella solicita la participación activa del «spect-actor» de una «obra abierta», como la posibilidad de transformar el mundo [...]. La creación teatral colectiva supone la participación consciente y concertada de los miembros de un grupo en el proceso creativo de un espectáculo surgido de las proposiciones de todos y de cada uno de los participantes; quienes asumen, indistintamente, las funciones de dramaturgo, director y actor. Contra el dogma de la individualidad creadora, la creación colectiva solicita una «reciprocidad de consciencias» difícilmente observable (Pradenas, 2006:370-1)

Esta tendencia que le otorga el carácter dominante a una creación teatral que se piensa a sí misma como democrática, tanto estructuralmente como temáticamente, no constituye en ningún caso un gesto que imponga un carácter monótono a las artes escénicas. El mismo Pradenas explica las múltiples posibilidades que ofrece la búsqueda de una sociedad democrática a través de la creación teatral:

La creación colectiva corresponde a una expresión deseada que, buscada y asumida por el conjunto de los miembros del grupo teatral particular, caracteriza al grupo creativo expresando su identidad.

Sin embargo, las experiencias son múltiples [...]. Las obras colectivas chilenas se basan temáticamente tanto en experiencias vividas como en textos, poemas y escritos de autores contemporáneos, en sucesos tomados de la prensa cotidiana y en el «material» recogido en el acercamiento al «terreno» de un grupo humano particular (2006:371)

Juan Villegas, por su parte, explica que este es un fenómeno que se manifiesta en la producción teatral continental. Dice Villegas a propósito de lo que el contexto de Guerra Fría produce en el teatro en Latinoamérica:

Los principios básicos [de la creación colectiva] corresponden a la ideología del momento: el rechazo del individualismo y la proclamación de la colectividad como función y valor positivo del ser humano. De este modo, se tendió a rechazar la «creación» individual y se proclamó que lo mejor del individuo surge en la colaboración colectiva. Los textos deberían poner de manifiesto las inquietudes de la colectividad «popular» y contribuir al advenimiento de la sociedad socialista (Villegas, 2005:200)

Pero pese a que la búsqueda de un nuevo modelo de sociedad en lo teatral no es solo estructural y no se manifiesta sólo a través de la conformación de una agrupación teatral organizada horizontalmente, sino que también es temático y se manifiesta a través de la conformación de ideas que promocionen la organización social horizontal, es un hecho indiscutible que la producción dramática experimentó transformaciones que produjeron su debilitamiento dentro de los elementos participantes en la producción teatral. Dice Villegas que “[...] la mayor contribución de la Creación Colectiva estuvo en el plano del desplazamiento del «teatro de texto» o «teatro de autor» por un tipo de texto elaborado por el conjunto del grupo teatral y en el cual el componente actoral cumple una función relevante” (Villegas, 2005:201-2). Juan Andrés Piña advierte del decaimiento que experimenta en Chile la producción dramática en este tiempo. Dice que “[f]rente a esta disolución de la anterior institucionalidad teatral llevada a cabo durante décadas por los

teatros universitarios, fue lógica la resistencia de muchos dramaturgos que se negaron a trabajar «en colaboración» o «aportando ideas». Se empezó a hablar entonces de una crisis del dramaturgo o de una crisis del teatro textual” (Piña, 2014:718).

Isidora Aguirre, sin embargo, supo adaptarse a las necesidades que el teatro refrescado por los aires de revolución impuso, y realizó textos para teatro que desarrollaron temáticas relacionadas con los intereses de la época de necesidad de modificación de la lógica capitalista. A continuación, se analizará cómo ha sido leído el drama *Los que van quedando en el camino*, de Isidora Aguirre. Posteriormente se realizará el análisis de este drama en función de identificar cómo la figura de la expulsión de la casa participa de una construcción significativa que manifiesta una interpretación de una fase de la historia de Chile del siglo XX.

#### AGUIRRE, EL PROYECTO DE LOS GRUPOS SUBORDINADOS

*Los que van quedando en el camino*, de Isidora Aguirre, fue estrenada en 1969 como parte de la producción teatral del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile (Detuch). Juan Andrés Piña señala que el Detuch estrenó catorce obras entre 1968 y 1973 relacionadas en su mayoría con “la pugna ideológica y social que agitaba a la sociedad chilena en ese momento [...]. Otras promovían el desarrollo de una conciencia de clase de los sectores desposeídos enfrentados a los grupos dominantes” (Piña, 2014:679-80). La obra de Aguirre formaría parte de este último grupo.

Lo anterior encuentra apoyo en palabras de María de la Luz Hurtado ya destacadas en el capítulo anterior de esta investigación, incluidas en función de argumentar cómo *Los Invasores*, de Egon Wolff, participa de la producción que anuncia, desde la crisis de la conciencia de la clase dominante, lo que puede ocurrir en esta fase de la historia de Chile si no se hacen las transformaciones sociales que disuelvan la desigualdad. Hurtado dice que en el período que se extiende entre 1967 y 1970 “se producen cambios expresivos y de visión de mundo que configuran una radicalización de tendencias ya existentes, como también, una ruptura y transformación en otro nivel” (Hurtado, 2011:258).

Sobre *Los que van quedando en el camino* específicamente, Hurtado señala:

[...] es la obra que tiene mayor continuidad con las búsquedas anteriores de su autora, ya que Aguirre persiste con su estructura brechtiana. Introduce coros que anticipan y explican pedagógicamente los sucesos; narradores que distancian el relato, remitiéndolo a acontecimientos que reorganizan la relación ficción-realidad: es una representación de una realidad histórica, expuesta ante el espectador para su conocimiento, reflexión y motivación a la acción consecuente [...]. Juega con las relaciones espacio-tiempo, en un relato quebrado. Los narradores en el presente son los protagonistas del pasado. Algunos son evocados tras su muerte para que testimonien su experiencia. El vínculo con la contingencia se establece también desde una marcha campesina en el presente, cuyos destinos de pueblo luchador y mártir se hacen coincidir (Hurtado, 2011:262)

Elena Castedo-Ellerman, varios años antes que Hurtado, ve, sin embargo, atenuada la influencia de Bertolt Brecht y su Teatro Épico. Dice:

A pesar de que la obra es brechtiana por la estructura de escenas sueltas, la intención didáctica y el uso de canciones, se echa de menos a veces la sutileza de Brecht en el mensaje social [...]. Son caídas diametralmente contradictorias al ideal de Brecht tan bien expresado en su artículo «El teatro épico y sus dificultades». La canción final, «Ahora sí la historia tendrá que contar con los pobres de América», es una aserción de valor exclusivamente política, sobre un levantamiento de los campos que podría haberse dado en un sencillo y valioso producto lírico (Castedo-Ellerman, 1982:184-5)

Pero por sobre el debate de si las influencias de Brecht están usadas con rigurosidad o no, es evidente que en la obra de Aguirre se manifiesta la necesidad de construir discursos en sintonía con la realización de un teatro que sea capaz de dirigirse a un público que luego pueda participar de una reflexión en torno a las transformaciones de la realidad social nacional. Así, la producción dramática de Aguirre, aunque forma parte de la tradición del

teatro de texto y no se conecta con las tendencias dominantes mediante la adopción de la creación colectiva, sí se acerca a las temáticas dominantes a través de la intención de producir transformaciones materiales en el mundo por medio de la representación de una obra de teatro, mediante la producción y circulación de ideas.

Este consenso en lo político sobre las lecturas del drama de Aguirre permite evidenciar el lugar que este texto ocupa en la reflexión desplegada en estas páginas. María de la Luz Hurtado destaca la importancia de la frase “Hoy igual que ayer” pues permite que en el presente de la acción se recuerde el pasado y el espectador establezca relaciones de semejanza entre ambos tiempos. Dice que “[e]l presente es la política agraria de la Democracia Cristiana, a la que se acusa mediante ello [el «hoy igual que ayer»] de no cumplir con sus promesas de reparto de la tierra entre los campesinos y de aceptar el abuso y la violencia, incluso la represión sangrienta sobre ellos” (Hurtado, 2011:260). Este elemento de la estrategia del texto permite que sea posible establecer una lectura con la forma de interpretación de una fase de la historia de Chile, pues se lleva a cabo la intención textual de construir una imagen de las características más relevantes de un período de la historia (el “hoy...”), reparar en sus causas (el “...igual que ayer”) y proyectar un futuro (la reorganización de la realidad social o la perpetuación del ayer y del hoy). Este futuro se desprende, como parte de la estrategia textual, del carácter dinámico de la marcha que realizan los campesinos. Así, el “hoy igual que ayer” se vincula con la disputa de la casa: las tierras de cultivo.

La disposición de los elementos que conforman la estrategia textual en función de construir significados parece priorizar por la identificación de una pugna entre los hombres dada por el hecho de que algunos han decidido desafiar las leyes para imponerse sobre los demás. Ante esto, se produciría el levantamiento de los campesinos. Si se sigue a White, podría advertirse que el drama de Aguirre está articulando una trama con forma de tragedia. Nuevamente, tal como se ha explicado en los capítulos anteriores, el uso del concepto tragedia no alude a su uso original que hace referencia al teatro en Grecia sino a una forma de tramar el texto que convive con una forma de argumentar, que en este caso puede ser entendida como mecanicista, y una forma de formulación ideológica que, en este caso, puede ser entendido como radical con el propósito de proponer un accionar frente al estado

del mundo presentado mediante los significados del texto. En cambio, el concepto tragedia al ser usado en el contexto griego considera no solo una forma de tramar, sino también una forma de argumentar y de posicionarse ideológicamente. Así, un texto que, siguiendo a White, puede ser denominado como trágico, tendrá en común con la tragedia griega solo características de la trama, mientras que podrá diferir de la obra clásica en cómo argumenta y cuál es su posición ideológica. Efectivamente, *Los que van quedando en el camino* tiene en común con el trabajo de Esquilo o Sófocles, la forma de tramar la pugna, pero formula argumentaciones e ideologías que no pueden ser igualadas.

Pero pese a que las figuraciones de los textos se articulan como parte de una estrategia que considera trama, argumentación e ideologías, al igual que en los análisis de los capítulos anteriores, aquí se considerará más relevante el entendimiento de aquellas figuraciones en función de la conformación de una imagen en lugar de la identificación de un tipo de trama, un tipo de argumentación y un tipo de ideología. Esto será analizado a continuación.

## CONTRA LA EXPULSIÓN, LA REVOLUCIÓN

El drama *Los que van quedando en el camino*, de Isidora Aguirre, realiza una representación, con forma de interpretación histórica, de la tercera crisis o transformación social del siglo XX en Chile, fase de tiempo que corresponde a la constitución como dominantes, entre algunos sectores de la comunidad nacional, de las ideas que buscan poner freno a las contradicciones que ha formulado la lógica capitalista, redireccionando su funcionamiento. El drama, como parte de la articulación de una construcción significativa, da forma a una imagen del período mencionado a través de la consideración de los rasgos característicos del período desde una perspectiva histórica. Para esto pone su foco en la conformación estructural de la sociedad subrayando la condición histórica de marginalidad que ha caracterizado la identidad de clase de grandes sectores de la comunidad nacional y el anhelo de ésta de producir transformaciones que disuelvan la relación centro-margen.

Del mismo modo como ocurrió en el análisis de los dramas anteriormente estudiados en esta investigación, en *Los que van quedando en el camino* la imagen de una

de las fases del siglo XX chileno se lleva a cabo a partir de la convergencia estratégica de múltiples figuras, entre las que se encuentran la conformación de tipos sociales, la presentación de la casa como una metonimia del espacio que habita la comunidad nacional y el motivo de la expulsión de la casa. La ficción contenida por el texto propicia, de esta forma, a través de la construcción de una acción dramática, una alusión al mundo referencial.

### *Los tipos sociales*

Al igual que en *La Viuda de Apablaza*, de Germán Luco Cruchaga, en *Los que van quedando en el camino* el espacio donde ocurre la acción es el campo chileno. En relación con la construcción simbólica que pueden realizar los textos literarios, en este drama de Isidora Aguirre, de un modo semejante a como ocurre con el drama de Luco Cruchaga aquí estudiado, es importante que se recurra al campo como espacio, pues, en el contexto de desarrollo en Chile de una participación en la economía mundial a partir de relaciones de dependencia, tal como se ha visto que se han desarrollado las fases de la historia de Chile (pese al impulso industrializador de la segunda fase del siglo XX que, más encima, estuvo encabezado por el Estado), el campo puede participar de la figuración del espacio en que habita la comunidad nacional (aunque la estrategia del texto considera la construcción de la imagen del espacio nacional extendiéndolo, en la construcción simbólica, más allá del espacio del campo). Esto es importante señalarlo ahora en función de que permita comprender que los personajes realizarán en el campo las acciones en las que se verá cómo se constituyen como figuraciones en esta representación de la historia de Chile, pero la explicación de la construcción de significados que produce la relación entre el adentro y el afuera será desarrollada más adelante. Antes se hace necesario entender cómo aquellos que habitan ese espacio constituyen tipos sociales que, al interrelacionarse, a partir de las estrategias del texto, con los restantes elementos de éste participan de la construcción de una imagen del Chile del período de los aires de revolución.

Estableciendo nuevamente una comparación con las estrategias de *La Viuda de Apablaza*, los personajes de *Los que van quedando en el camino* pueden pensarse como

tipos sociales a partir del lugar que ocupan en la estructura de producción del campo chileno. En el drama de Luco Cruchaga, los peones correspondían a la construcción figural, con la forma de tipo social, de los sectores populares de la sociedad chilena. Uno de ellos, en su ascenso social a medida que se desarrolla la acción, constituye la figuración del segmento de los sectores emergentes que se desempeña, de ahí en adelante, como el nuevo grupo dominante. La Viuda, en cambio, como dueña de la tierra en los dos primeros actos, representa a los grupos dominantes, sitio que pierde en el tercer acto, manifestándose, en la construcción simbólica del drama, el tránsito del siglo XIX al XX. Los campesinos, en el drama de Aguirre, igualmente constituyen figuraciones de los sectores populares y los dueños de la tierra en que estos trabajan representan a los sectores dominantes. La casa, por su parte, se presenta aquí como el espacio disputado por los personajes que se articulan como los diversos tipos sociales. La casa, otra vez de un modo semejante a como ocurre en *La Viuda de Apablaza*, es presentada como la tierra de cultivo, la tierra donde se trabaja la materia que constituye parte de la base de la economía del país retratado por el drama.

La posibilidad de leer a los campesinos que habitan la ficción como figuras de los sectores populares del Chile interpretado por este drama, debe considerar que, en el mundo extratextual al que hace referencia este texto, estos sectores populares del Chile de fines de la década de 1960 están compuestos no solo por los campesinos. En la estrategia del texto de Aguirre los campesinos ficticios son figuras de los campesinos de esta fase de la historia de Chile, pero también de todos los grupos populares de esta fase. Esta afirmación puede realizarse sosteniendo la argumentación en la igualación que el texto realiza entre campesinos y obreros. Cuando la acción se desplaza a la estación de trenes de Temuco se lleva a cabo el siguiente diálogo:

VOZ DE GUARDIA.- ¡Ya! ¡Arriba, que vamos a seguir la marcha!

*(Ninguno se mueve).*

DOMINGA.- ¿No dijeron que podíamos descansar un rato?

LORENZA.- Quieren sacarnos de aquí antes que lleguen los obreros.

DOMINGA.- ¿Obreros?

LORENZA.- Dicen que vinieron a recibirnos a la estación. *(Se escuchan disparos al aire y tumulto afuera. LORENZA retiene a DOMINGA que trata de levantarse).* Sosiego. *(Mirando hacia afuera)* Están disparando al aire, para alejarlos...

*Entra un GUARDIA, alterado, gritándoles:*

EL GUARDIA.- Ya... levántense, carajo... seguimos la marcha... Ya... ¿No entienden los bandidos, criminales...? *(Empuja a alguno para que se levante, ellos resistiendo se van incorporando, sin fuerzas para protestar).*

DOMINGA.- *(Desde el suelo)* ¿Para eso murieron ellos, hermana? ¡Para que nos llamen bandidos, criminales!

EL GUARDIA.- *(A DOMINGA)* Arriba... *(La amenaza con la culata de la carabina)* A vos te dicen, perra. *(LORENZA se interpone).*

VOZ POTENTE DE UN OBRERO.- *(Por sobre el tumulto)* ¡Vivan los campesinos! Ahora se levantan los presos. ORTIZ, exclama, mirando hacia afuera:

ORTIZ.- ¡Son los obreros!

VOZ DE OBRERO.- *(En un silencio del tumulto)* ¡Vivan los heroicos campesinos que pelearon en Ranquíl!...

CORO AFUERA.- Vivaaaaaaaa *(Retoma el tumulto).* (Aguirre, 1970:68-9)

Esta defensa que los obreros hacen de los campesinos, tendría el propósito, como parte de la estrategia del texto, de igualar, en la condición de oprimidos, a diversos miembros de los sectores populares, independiente de cuál sea el sector productivo en el que se desempeñen (así, inicialmente, se piensa el espacio nacional mediante la representación que formula el campo, pero también mediante la ampliación que implica el viaje y la aparición de otros personajes) . Se trata de articular figuralmente la condición de marginal en el contexto de desarrollo de determinados modos de producción, de la que formarían parte, en este momento de la historia de Chile, no solo los campesinos sino también los obreros.

Pero también los Carabineros se presentan, en este drama, como miembros de los sectores populares. En su caso, se señala qué lugar ocupan dentro de la articulación de la estructura social, destacando que, pese a ostentar una condición marginal semejante a la de los campesinos, se vinculan con los sectores dominantes de un modo diferente. Esto es

relevante pues la identificación de estos tipos sociales permite comprender cuáles son las características de la estructura social que forma parte de la imagen que el drama construye. Después de que los campesinos han dado muerte a un Carabinero, se lee el siguiente diálogo:

VIEJO SIXTO.- Se entregue o no, igual nos jodimos. Muere un campesino: como si hubiese muerto un buey. Pero... que les maten un policía... Joder.

PEDRO.- Traigan al otro. (*CHUMA y NUÑEZ van por él*).

ORTIZ.- Es el cabo Montoya. El mismo que anduvo guapeando para el desalojo.

*Entra EL CABO MONTOYA, Manos ligadas. CHUMA se queda detrás con la carabina. Viene muy arrogante, pero poco a poco va cediendo ante los campesinos que lo miran en absoluto silencio e inmovilidad.*

EL CABO MONTOYA.- ¡Desgraciados... carajo... van a pagar caro por esto! Es crimen. Y más encima, atropello a la autoridad. Uno está aquí cumpliendo órdenes, por defender la ley. (*Pausa*) Legítimamente. (*Pausa*) A cualquiera se lo doy este oficio. Ahí los quisiera ver. Uno arriesga la vida y se gana el odio del pueblo. Porque uno cumple con su deber es mirado como el enemigo. (*Se altera y busca nuevos argumentos, ante la muralla cerrada de los campesinos hoscos*) Lo más bien que cuando se ven en apuros, enseguida llaman al carabinero... ¿ah? ¿No es así? (*Tratando de quebrar su resistencia muda, mirando a unos y otros*) Cuando hay robo, o un salto... o se les enferma algún chiquillo ¿no llegan al Retén, bien humildes a pedir ayuda al carabinero? (*Pausa*) Si nos tienen aquí es por el bien del pueblo (*Perdiendo de pronto su arrogancia, voz sorda*) ¿Qué van a hacer conmigo?... ¿ah? ¿Qué van a hacer conmigo... (*Grita*) Sepan que uno de ustedes mismos los vendió. Fue a decir que tenían “Mitín” de política para tomarse las pueblas de Nitrito. (*Ellos siguen imperturbables*) Joder... No me maten. (*Retrocede y se enreda en la soga que le ata las manos, cae con una rodilla en tierra*) Mi padre es inquilino, criado en Lolco... inquilino igual que ustedes... Pregunten por José Montoya. (*Pausa*) Joder... no me maten. (*Se anima algo*) Suéltense y paso la frontera. Y no me ven más el polvo. Les doy mi palabra de hombre. (*Largo silencio*)

¿No ven que soy hombre humilde, lo mismo que ustedes? ¡Sáquenme el uniforme! Si me desatan yo mismo me lo quito. Y lo quemo, si no me creen. Y paso la frontera. (*Continúa el mutismo de los campesinos exasperado les grita*) ¡No ven que soy mandado, carajo!

PEDRO.- ¿Mandado por quién?

CABO MONTOYA.- Órdenes. Cumplimos órdenes.

PEDRO.- ¿Mandado por quién?

CABO MONTOYA.- Por los dueños de la Hacienda... Por... los que se dicen dueños. (*Pausa*) ¡Quétenme esta sogá y me saco yo mismo el uniforme!

PEDRO.- Que se lo saque, el hijo de puta, y se vaya en cueros por la nieve. Que aprenda los clavetazos del frío. (*Lo sacan, se hace un silencio*).

ROGELIO.- (*Con sencillez*) Ahora tenemos dos carabinas.

VIEJO SIXTO.- La pucha, este es el fin.

ROGELIO.- No, don Sixto: es namás el comienzo. Ahora es cuando empieza, ¡la revolución de los campesinos! (Aguirre, 1970:49-50-1)

Los Carabineros, mandados por los dueños de la hacienda, tal como dice el Cabo Montoya, son humildes, igual que los campesinos. De hecho, el Cabo Montoya advierte que es hijo de un inquilino. Pese a esta igualación, que podría estar operando en los mismos términos que la igualación entre campesinos y obreros, señalada algunos párrafos atrás, aquí se está advirtiendo que los Carabineros cumplen un rol fundamental en la conformación (y mantención) de la estructura social. La clase dominante, figurada por los dueños de la hacienda, ha encontrado a quien manipular dentro de los sectores populares para que defienda los intereses de estos miembros de la parte alta de la estructura de poder. Así, para mantener intacta la estructura social, los sectores dominantes ponen a enfrentarse a diferentes grupos dentro de los sectores populares. La participación de estos hechos en la construcción simbólica permite ver cómo la racionalidad impuesta contiene mecanismos de defensa en busca de su conservación, a la vez que, también dentro de la construcción simbólica, se está realizando una representación de la necesidad de los oprimidos de reformular el estado de la estructura social para poner término a las contradicciones que la

lógica económica impuesta produce. Los Carabineros, así, en la articulación de significados a través de estrategias en este drama, defienden de un posible proyecto renovador la supremacía de una racionalidad que puede ser vista como emergente en la construcción significativa que realiza *La Viuda de Apablaza*, y como consolidada en la construcción significativa que realiza *Los Invasores*: una economía de libre mercado instaurada a la vez que Chile ingresa al sistema capitalista mundial por medio de la supremacía de la producción de materias primas para el intercambio comercial.

Sin embargo, cobra importancia que, a diferencia de lo que ocurre en *La Viuda de Apablaza* y *Los Invasores*, en *Los que van quedando en el camino* los sectores dominantes no aparecen en escena representados por personajes que realicen acciones. Son, en cambio, figurados a través de personajes que solo son mencionados y señalados como los dueños de la casa, de la tierra. Pese a eso, son capaces de expulsar a los campesinos de la casa. Ellos, sin participar de la acción, despliegan la expulsión de la casa enviando a otros personajes a actuar. Esto puede estar en sintonía con el hecho de que el tiempo representado por la construcción significativa que realiza el drama es el que ha sido denominado como los aires de revolución. Están en escena, por tanto, los protagonistas de ésta y su enemigo visible (mandado): los Carabineros, pues los dueños de la hacienda se mantienen en un espacio inaccesible para los campesinos. Esto recuerda un fragmento de *La canción rota*, obra de Antonio Acevedo Hernández estrenada en 1921. En un diálogo entre los campesinos (que finalmente se enfrentarán a los carabineros) se puede leer:

SALVADOR.- ¿De quién es la tierra?

CAMPESINO.- Del patrón.

SALVADOR.- ¿Trabaja aquí el patrón?

CAMPESINO.- ¡Cómo se le ocurre: él es rico!...

SALVADOR.- ¿Conoce usted al patrón?

CAMPESINO.- Una vez vino aquí. Jue ante d'irse pa l'Inglaterra que dicen que'stá onde no hay más mundo; los llamó a toos y los habló "cuiden la tierra, -los dijo-, cuídenla como si juera de ustees". Y se jue (Acevedo Hernández, 1959:342).

La consideración de esta conexión hipertextual, permite comprender cómo las relaciones de poder dentro de la estructura de poder desplegada en Chile son parte de una continuidad histórica, y el estudio de la dramaturgia nacional, puesta en diálogo a propósito de las interpretaciones que propicia, permite visualizar esa continuidad. En el drama de Acevedo Hernández se despliega la interpretación del período en que el campo comienza a ser administrado bajo una racionalidad nueva (la década de 1920), en el de Aguirre, como ya se señaló, se interpreta el período de los aires de revolución y, por tanto, aparecen en escena quienes buscan llevar a cabo el proyecto transformador. Sin embargo, pese a que la clase dominante no está en escena, el mundo donde se lleva a cabo la acción es el construido y sostenido por leyes impuestas por estos grupos de poder. Estas leyes son la lógica capitalista desarrollada por décadas, como ya se ha visto en *La Viuda de Apablaza* y *Los Invasores*, a la que, en *Los que van quedando en el camino*, los campesinos, con la valoración de los obreros, buscan oponerse porque no la consideran apropiada, porque consideran que quienes la defienden obtienen beneficios de ésta. Como consecuencia de lo anterior, los dueños de la hacienda son también tipos sociales pese a su ausencia en la acción. Se comienza a hacer evidente, en esta explicación, cómo se articulan en el drama de Aguirre la totalidad de los actores de la construcción significativa de un tiempo de la historia de Chile: la tercera fase.

Pero podría esgrimirse un argumento en contra de lo anterior. El punto de partida de esta argumentación estaría en el tratamiento que en el drama *Los que van quedando en el camino* se le da al tiempo. La obra de Aguirre es novedosa estructuralmente, pues presenta una acción enmarcada por otra a través de un recuerdo. Lorenza, ya vieja, está en 1969 recordando los hechos ocurridos en 1934 que propiciaron la muerte de un gran número de campesinos, entre ellos sus hermanos y su enamorado. El hecho de que el tiempo de aquellos recuerdos constituya el tiempo principal de la acción podría llevar a considerar, en algunos lectores, que la imagen que el drama construye desde 1969 es del comienzo de lo que en esta investigación se denominó como la segunda fase de la historia de Chile en el siglo XX, y a cuestionar la idea de que la interpretación que formula sea de la tercera fase, es decir el tiempo en que es producida la obra. Podría formularse aquí otra interesante lectura asociada a *La canción rota*, en la que, por un lado, esta obra de Acevedo Hernández

presentaría a los campesinos (en su condición de figuras de los sectores populares) rebelándose ante la racionalidad que busca imponerse en la primera fase de la historia de Chile en el siglo XX y, por otro lado, la obra de Aguirre, con su interés puesto mayormente en 1934, presentaría a los campesinos siendo sometidos por aquella racionalidad en la fase siguiente. De esto se desprendería que mientras Acevedo Hernández propone, desde 1921, una visión de cuál es la dirección que tomará la pugna de las fuerzas de la historia a comienzos del siglo XX a partir de la conformación de una estructura social jerárquica que debe ser disuelta, Aguirre propone, desde 1969, que tal dirección no se concretó. No se va a negar en estas páginas que aquella lectura es posible. Sin embargo, de acuerdo a la lectura que busca identificarse y valorarse en esta investigación, la necesidad del drama de Aguirre de ficcionalizar hechos históricos ocurridos en 1934 no se desarrolla con el propósito de formular, como asunto central, una interpretación del Chile que comenzaba una transformación en la década de 1930. En su complejidad, esta enmarcación dramática de los hechos de 1934 en un recuerdo de Lorenza formulado desde 1969 participaría, tal como se ha propuesto en esta investigación, de la interpretación de la tercera fase de la historia de Chile en el siglo XX, y, como parte de ese proceso, cumpliría con una doble función.

Primero, la enmarcación del tiempo en la acción formaría parte de una construcción de significados en torno a la repetición de la idea “Hoy igual que ayer”. En el prólogo se puede leer lo siguiente:

ACTOR I.- Allá por los años veinte un gobierno “progresista” prometió la tierra a los campesinos pobres.

CORO.- Igual que hoy.

ACTOR II.- Los alentó para salir de su esclavitud resignada y ellos, confiados en la ley, reclamaron sus derechos.

CORO.- Igual que hoy.

ACTOR III.- Alarmados los dueños de la tierra se unieron para defender sus intereses. Para conservar sus privilegios.

CORO.- Igual que hoy.

ACTOR I.- La pobreza y la injusticia, siguió en los campos.

CORO.- Igual que hoy.

ACTOR II.- El gobierno culpó a los terratenientes. Los terratenientes culparon al gobierno.

CORO.- Lo mismo que hoy.

ACTOR III.- Las leyes que dicta la clase dominante, no le sirven a la clase dominante. Entonces, los campesinos se alzaron en la “igualdad”.

CORO.- Lo mismo que hoy.

ACTOR II.- Y aquel gobierno “progresista” que los había alentado a pelear por sus derechos ¡respondió con la sangre!

Un silencio.

Actor I.- (Adelantándose algo) Ranquíl, 1934: setenta campesinos, de ambos sexos, son fusilados en las márgenes del Bío-Bío. Otros tantos, encarcelados y durante años perseguidos. La violencia represiva, relegó los hechos al silencio.

Toque de riel.

ACTOR III.- Hoy, el gobierno “vuelve” a prometer la tierra a los campesinos pobres.

CORO.- Igual que ayer.

ACTOR II.- Cambiando un poco para no cambiar lo esencial.

CORO.- Igual que ayer.

ACTOR I.- Pero el hambre siguió en los campos.

CORO.- Lo mismo que ayer.

ACTOR II.- Le piden al campesino que tenga paciencia.

CORO.- Hoy, lo mismo que ayer.

ACTOR III.- El hambre no tiene paciencia...

ACTOR II.- Hoy, menos que ayer...

CORO.- ¡Mañana, menos que hoy!

ACTOR I.- (Colocándose en un extremo) 1969: los campesinos del sur se unen para marchar hacia la capital (Aguirre, 1970:1-2)

Con esto se buscaría construir una imagen de la historia de Chile que considere los hechos históricos como parte de un proceso dinámico. El drama propondría, así, que en 1969, igual que en 1934, el proyecto que busca modificar la estructura vigente puede ser contenido y anulado, y sin embargo se espera que en esta ocasión sea diferente. De esta forma, se construye una imagen del presente, el año 1969, incluyendo sus causas (lo ocurrido en 1934 como parte de la segunda fase de la historia de Chile en el siglo XX, que, en esta investigación, fue explicada a propósito de la interpretación que formula el drama *Los Invasores*) y sus posibles efectos (un nuevo fracaso de la transformación social o, ahora sí, su concreción a partir del despliegue de las ideas que emergen rápidamente y se vuelven dominantes, y que caracterizan al período de los aires de revolución).

Segundo, la enmarcación del tiempo se realizaría como posible manifestación de las influencias del Teatro Épico con un propósito de formular discursos políticos en la construcción significativa del drama. Bertolt Brecht en su *Breviario de estética teatral* señala que la realización del extrañamiento en el teatro tiene el propósito de hacer evidente ante el espectador que lo que ve no es la realidad, sino teatro con el fin de que éste no se emocione y, en cambio, sea capaz de reflexionar. Una de las formas de producir el extrañamiento es construir la ficción recurriendo a historias de otro tiempo que formulan alusiones al presente. En este caso, la inclusión de alusiones a los acontecimientos ocurridos en 1934 en Ranquíl sirve para iluminar las alusiones a 1969, donde “hoy igual que ayer” se pretende realizar las transformaciones sociales. Otra forma de producir el extrañamiento es mediante la enmarcación de la acción por una narración en función de desechar la ilusión de que los hechos que componen la acción dramática ocurren en un presente, como si fuera la realidad la que se le presenta al lector/espectador en el texto dramático/espectacular. En el caso de la obra de Aguirre, la acción se presenta enmarcada por la ensoñación de un personaje. De esta forma, los hechos de 1934 que, mediante relaciones de semejanza, aluden a 1969 no se presentan como parte de la búsqueda de generar la ilusión de que la realidad es reconstruida en escena, como sí haría un drama costumbrista. Estos procedimientos permitirían que el lector/espectador fuera capaz de presentarse activo y, por tanto, dispuesto al desarrollo de la reflexión política.

Con la incorporación de lo anterior en la estrategia del texto se articularía el tiempo para que los personajes, constituidos como tipos sociales, participen, al actuar, del tramado que da forma a la imagen del Chile del período llamado de los aires de revolución. Pero, por supuesto, el espacio, la casa, también participa de la construcción de esta imagen.

### *La casa*

En *Los que van quedando en el camino*, la casa está constituida por la tierra de la hacienda, de la que los campesinos esperan obtener un espacio justo, y, sin embargo, ya terminando la década de 1960 ese espacio parece serles negado. El campo, como una metonimia, es la parte de Chile que representa a todo el país en la estrategia de este texto. Sin embargo, esta estrategia, que, como ya se dijo, ha buscado igualar a campesinos y obreros en la condición de marginales (expulsados de la casa, podría decirse), despliega en esta igualación el tránsito de los campesinos hacia la ciudad. De esta forma, la simbolización de la casa se complejiza. Pero esta no es la única razón para que en este drama la casa se presente de un modo más complejo que en las otras obras estudiadas. El tránsito espacial subraya el tránsito temporal, pero también constituye el elemento necesario para que, en la actuación de los oprimidos (campesinos u obreros) y los otros marginales manipulados por el opresor (los carabineros), se haga evidente la imposibilidad que tienen todos estos de ver a este opresor habitando el centro de la casa, pues tal lugar se ha vuelto inaccesible para los oprimidos. Por último, pero no por eso menos relevante, el tránsito que agranda la articulación simbólica de la casa es necesario para comprender la magnitud del proyecto renovador que en los tiempos que se viven se busca desplegar. La hacienda es el espacio de la producción dentro de la simbolización de la casa (de acuerdo a la necesidad de aludir a las relaciones de dependencia que caracteriza a la estructura económica del país), pero el dueño de la casa no habita el espacio donde se produce, lo que insiste en su invisibilidad.

La figura de la expulsión de la casa, tal como ocurre en las construcciones de significados que realizan los otros dramas analizados en los otros capítulos, se manifiesta en el drama de Aguirre a través de la pugna entre tipos sociales que permiten a unos

permanecer en su interior y se lo impiden a otros. La relación del adentro y el afuera, tal como ya ha sido analizado en los capítulos anteriores, otorga al adentro el significado de control de las relaciones de poder. Sin embargo, en este drama la pugna por la tenencia de la casa ostenta significados adicionales. Mientras en las dos primeras fases de la historia del siglo XX, la pugna por la casa se lleva a cabo en un plano en que el grupo triunfador parece tener más fuerza que el derrotado, en la tercera fase, siguiendo la característica dominante de este tiempo (la circulación de los aires de revolución), la pugna se manifiesta en circunstancias en que todos los participantes, incluso el grupo sometido, manifiestan una gran potencia. Es de este estado de las transformaciones sociales del que el drama *Los que van quedando en el camino* produce una imagen. Más que en otro momento, en la tercera fase se puede hablar de pugna de fuerzas, mientras en las cuatro fases restantes del siglo XX, ésta se presenta con la forma de imposición de una fuerza sobre otra.

Este mayor vigor de las fuerzas que participan de la pugna por la tenencia de la casa se manifiesta, por tanto, como una construcción simbólica de la característica más relevante de todo el siglo: la pugna por la tenencia de la tierra a partir de un acaparamiento de ésta en contexto de desarrollo de la lógica capitalista a partir de las posibilidades que ofrece el despliegue de los efectos de la Guerra Fría. El siglo XX, por tanto, es un período en que, mediante la imposición de la lógica capitalista, la casa (la tierra donde se producen los medios de autosustento y de comercialización) ha sido distribuida sin equidad. Es necesario subrayar que esta falta de equidad del siglo XX se produce en contexto de desarrollo de la lógica capitalista, pues antes de la década de 1920 la sociedad chilena también se articulaba estructuralmente sin equidad, pero en un contexto precapitalista o de una etapa anterior del capitalismo, como se explicó en capítulos anteriores a propósito de la revisión de la fase que precede a la que es interpretada por *La Viuda de Apablaza*. La posibilidad de transformar la propiedad de la casa, en función de anular el dominio de un grupo reducido, se produjo sólo en la tercera fase del siglo XX, mientras en las dos anteriores y las dos posteriores se concretó el ejercicio de la expulsión. A continuación, se explicará qué función cumple la expulsión de la casa en el análisis del drama *Los que van quedando en el camino*.

*La expulsión de la casa*

La articulación compleja del tratamiento del tiempo a partir de la enmarcación de los recuerdos de Lorenza, participa de la conformación simbólica de un discurso en que se afirma que la expulsión de la casa tiene un carácter histórico, pues así como era posible identificarla y denunciarla en 1934, también es posible visualizarla en 1969. Dice, además, esta construcción de significados que propicia el drama de Aguirre, que los que han padecido la permanente expulsión han decidido en 1969 realizar una transformación que se manifiesta, dentro de la ficción, a través de la marcha a Santiago que efectuarán los campesinos. Son los expulsados de la casa los que, en este momento específico de la historia de Chile, realizan la marcha hasta Santiago simbolizando la necesidad de acabar con la práctica de la expulsión.

Como ya se ha manifestado, el hecho de que la marcha se realice hasta Santiago participa, a su vez, de la construcción de significados, pues la marcha que, como figuración de las transformaciones, busca llegar a Santiago, se presenta como el intento de tomar la totalidad de la casa, y no solo la tierra en el campo. La ciudad de Santiago es el espacio desde donde se despliega el poder que le da forma a la estructura social. Su valoración en la construcción de significados dialoga con la igualación entre campesinos y obreros que fue explicada antes en este mismo capítulo. Se insiste, por tanto, en que la casa es el espacio habitado por toda la comunidad nacional y la expulsión (de los campesinos, en este caso) alude a la expulsión de algunos miembros de la comunidad en la realización del proyecto nacional.

En relación con esto último, puede ser relevante que el montaje de esta obra de Aguirre realizado en el año 2010, con dirección de Guillermo Calderón, se presentara en la sala de la Cámara de Diputados del ex Congreso sin incorporar más decorado que lo que antes del cese de actividades en este edificio, en 1973, se usaba para legislar. Es, por tanto, el espacio donde se contribuyó a la construcción e imposición de la lógica capitalista, con la que el proyecto de los campesinos busca discutir. La tierra en disputa está intencionalmente desplegada, con la forma de figura, en el lugar donde se debate (o debatió antes de 1973) el poder. Es necesario subrayar para el entendimiento de las necesidades discursivas del

montaje dirigido por Calderón en 2010, que el Congreso se cerró con el golpe militar de 1973, y su apertura fue en 1990 en un nuevo edificio en Valparaíso. En relación con esto, la obra de Calderón ocupa estratégicamente el espacio de lo que fue el Congreso antes de la dictadura que acabó con los aires de revolución. Con estos elementos, el montaje de Calderón busca evitar la representación realista y así mantener al espectador consciente de que lo sucedido en escena es teatro. No es irrelevante, entonces, que los acontecimientos de *Los que van quedando en el camino*, que, en el montaje de 1969, bajo la dirección de Eugenio Guzmán, transcurren en un campo simulado en la Sala Antonio Varas, sean en 2010 llevados al campo simulado en el ex Congreso Nacional sin cambiar su decoración. De esta forma, la casa, que en el drama es, en un primer momento, el campo, pero luego también la ciudad, es presentada por Calderón en un espacio (de poder) en la ciudad, que contiene al campo y la ciudad. Esto es relevante como parte del intento de formular construcciones significativas, que en este caso son realizadas por una puesta en escena que posee más sistemas significantes que el texto dramático escrito por Aguirre. Sin embargo, hay matrices en el texto de Aguirre que permiten que Calderón formule significados de un modo que no está presente en el texto dramático pero intentando dialogar con éste y construir una representación (una imagen con la forma de interpretación histórica) nueva.

Tanto en el montaje de 1969 como en el 2010 se buscaría construir una interpretación de la violencia social que ha caracterizado a la historia de Chile: en el montaje de 1969 a partir de las necesidades discursivas de los aires de revolución que consideran la ponderación de la idea del “hoy igual que ayer” ya analizada antes, y en el de 2010 a partir de las necesidades discursivas formuladas como denuncia histórica en el contexto de la conmemoración del Bicentenario de Chile. A propósito del montaje de 1969, el texto de Aguirre, formulado para ser montado en esa ocasión, construye una interpretación de la fase que se extiende entre 1967 y 1973, único tiempo en el siglo XX en que se desplegó la posibilidad de reformular la lógica capitalista que, como forma dominante, había caracterizado a las dos fases anteriores y que caracterizará a las dos siguientes, y al comienzo del siglo XXI.

En resumen, en coherencia con el final de *Los invasores*, el drama de Aguirre plantea la necesidad de realizar transformaciones a la racionalidad existente. El drama, tras

introducir la pregunta de quién debe poseer la tierra, ¿el que ostenta títulos sobre ésta o el que la trabaja?, plantea la posibilidad de no concreción de los proyectos transformadores que den como resultado una repartición justa de la tierra. Todo este espacio es, entonces, la casa, y el grupo constituido por los campesinos que preparan una marcha desde una localidad rural sureña hasta Santiago se presenta como una tipificación de los sectores que no han obtenido un beneficio justo en el contexto de desarrollo de la lógica capitalista. Por tanto, esta injusticia social se presenta simbólicamente en el drama a través de la figura de la expulsión de la tierra (la casa), y frente a esta injusticia, se prepara la marcha hasta Santiago (como si buscaran abrir y cruzar la puerta de entrada de la casa). A partir de los recuerdos de Mamá Lorenza sobre la matanza de Ranquíl, se introduce la idea del “hoy igual que ayer” que instalaría el cuestionamiento sobre la concreción de la reforma agraria (que puede entenderse como una reforma social no sólo propia del campo, sino de todas las dimensiones sociales y políticas de Chile). En función del entendimiento de estas ideas, Mamá Lorenza y sus parientes se articulan como tipos históricos que se presentan como figuraciones de la clase social que permanentemente, en el transcurso del siglo XX, ha sido expulsada de casa. El inicio de la fase siguiente corresponde a la anulación definitiva, y por la fuerza, de esos aires que circulan en el texto de Aguirre.

## V. HECHOS CONSUMADOS, RESTAURACIÓN DE LA LÓGICA CAPITALISTA

### BREVE PRESENTACIÓN DE LA OBRA DE JUAN RADRIGÁN

Juan Radrigán, autor que nace en 1937 y muere en 2016, comienza su producción de textos dramáticos a fines de la década de 1970 y se mantuvo activo hasta el año de su muerte. Sus obras más importantes son *Cuestión de ubicación*, estrenada en 1980 por el Teatro Imagen como parte de la obra *¡Viva Somoza!* hecha a partir de dos textos de Gustavo Meza y éste de Radrigán; *El Loco y la Triste*, estrenada en 1980 por el Teatro Bufo; *Las brutas*, estrenada también en 1980 por el Teatro El farol; *Redoble fúnebre para lobos y corderos*, estrenada en 1981 por el Teatro El Telón; *Hechos consumados*, estrenada en 1981 por el Teatro El Telón; *El toro por las astas*, estrenada en 1982 por el Teatro El Telón; *El pueblo de mal amor*, estrenada en 1986 por el Teatro de la Universidad Católica; *Parábola de los fantasmas borrachos*, estrenada en 1996; *Medea Mapuche*, estrenada en 2000; *El exilio de la mujer desnuda*, estrenada el 2001; *Diatriba de la empecinada*, estrenada el 2006; *Amores de cantina*, estrenada el 2009; y *La tempestad*, estrenada el 2015. El análisis de este listado permite identificar que el contexto en que produce Radrigán es el de la cuarta y quinta fase de la historia de Chile en el siglo XX. Es decir, produce una vez que el poder político ha anulado al proyecto revolucionario, mientras se restaura y, luego, se consolida la lógica capitalista. La restauración de esta lógica de articulación del poder en Chile es coherente con el hecho de que Radrigán haya retratado, según sugiere la crítica, tal como se verá más adelante, a los sectores que, dentro de esta estructura, ostentan una posición marginal. Como consecuencia, la presencia de sujetos marginales en sus dramas de la década de 1980 participaría de la interpretación de la expulsión de la casa como rasgo identitario de la sociedad chilena que recupera la lógica capitalista tras el intento revolucionario. Dentro de la periodización de la historia de la producción dramática, el trabajo de Radrigán queda ubicado, en tanto, entre el séptimo y décimo intervalo del siglo XX, y sigue produciendo, posterior a 2010, en un tiempo que, según se propone en esta investigación, ya correspondería al siglo XXI.

La cuarta fase de desarrollo de las condiciones materiales de producción en el siglo XX chileno, de la cual el drama *Hechos consumados* de Juan Radrigán produce una interpretación, se extiende entre 1973 y 1990 y a ésta equivalen dos intervalos de la historia del drama chileno, el sexto y el séptimo. Este drama, estrenado en 1981, pertenece a la producción del séptimo intervalo. Los autores que destacan en el período comprendido entre 1973 y 1980 (sexto intervalo de la historia de la producción dramática chilena en el siglo XX), son Fernando Josseau, David Benavente, Jaime Vadell, Gustavo Meza, Sergio Vodanovic, Egon Wolff y Marco Antonio de la Parra. La mayoría de ellos produjo a partir de la forma dominante aún (ya desde 1967) de la creación colectiva. Entre 1980 y 1990 (séptimo intervalo) destacan autores que vienen produciendo desde el sexto intervalo, como Meza, Josseau, de la Parra, Rivano y Benavente, o incluso más atrás, desde el tercero o cuarto incluso, como Wolff, Aguirre, Vodanovic y Sieveking. Pero también es el período en que aparecen dos autores importantes y representativos de lo más destacado de esta década. Estos son Ramón Griffero y precisamente Juan Radrigán.

Como exponente de lo más representativo de las temáticas desarrolladas en la década de 1980, intervalo en que comienza a perder su condición de dominante la creación colectiva y se adopta la realización de un teatro de director, la obra de Radrigán, enfocada en la construcción de representaciones de los sujetos marginales, es apropiada para participar de la interpretación de la fase en que la lógica capitalista se restaura luego del intento de la fase anterior en que se buscó transformarla en función de combatir las desigualdades sociales.

En las siguientes páginas se va a realizar una revisión explicativa general del sexto y séptimo intervalo de la producción dramática chilena en el siglo XX. Esta explicación se realizará en diálogo directo con el contexto histórico y social en que se realiza el teatro y la dramaturgia en estos dos intervalos, que corresponde precisamente a la cuarta fase del siglo XX chileno. Posteriormente se realizará una revisión de las diversas lecturas que la crítica académica ha formulado sobre *Hechos consumados*, considerando los análisis realizados por María Teresa Zegers, María de la Luz Hurtado, Catherine Boyle y Juan Andrés Piña, entre otros. Por último, y como parte del análisis necesario para visualizar el conocimiento histórico que el drama *Hechos consumados* construye, se ofrecerá una explicación del

funcionamiento estratégico de este drama que, de acuerdo a la lectura que en esta investigación se propone, realizaría una interpretación de la cuarta fase de desarrollo de la historia de Chile en el siglo XX.

#### **SOBREVIVENCIA DEL TEATRO Y LA DRAMATURGIA EN DICTADURA, SEXTO Y SÉPTIMO INTERVALO (1973-1990)**

La dictadura militar se extiende entre 1973 y 1990, lo que permite identificar entre estos años, como parte de la periodización de la historia social de Chile en el siglo XX, una sola fase caracterizada por el fuerte impulso recuperador de la racionalidad capitalista tras apagar a la fuerza los aires de revolución. Sin embargo, en relación con la producción dramática, es posible identificar dos intervalos entre estos años, uno correspondiente a los siete últimos años de la década de 1970, y otro correspondiente a toda la década de 1980, diferenciados tanto por las modalidades de producción textual como escénicas. Pero, aunque la producción de la década de 1970 parece mantener una conexión con el intervalo anterior, y la de la década de 1980 constituye, frente a la creación colectiva, una renovación que se va a extender hasta mediados de la década de 1990, ambos intervalos tienen en común, entre sus tendencias dominantes, la formulación discursiva de una discusión con el contexto social desplegado por la dictadura. En relación con esto, la distinción de dos intervalos de producción dramática y teatral durante la fase histórica de la dictadura está condicionada, en este caso, por la mayor relevancia que recae, en el tránsito de un intervalo a otro, en el cambio en las modalidades de creación (con sus consecuentes transformaciones en el desarrollo de formas y estilos dominantes) que en la conservación de las ideas que discuten con la dictadura. Lo anterior, por tanto, permite que se haga evidente, a propósito de las consideraciones en los límites de otros intervalos ya revisados en esta investigación, que la necesidad de periodizar la historia de la producción dramática y teatral permite identificar una multiplicidad de factores que intervienen en la evolución de las prácticas escénicas.

A continuación, se explicarán las características principales de los dos intervalos de la producción dramática y teatral que se desarrollan con la cuarta fase de la historia de Chile del siglo XX como telón de fondo.

*Grupos teatrales estrangulados a partir de 1973*

Apenas comenzada la dictadura militar el 11 de septiembre de 1973, la estructura social del país comienza a ser modificada en función de eliminar por completo lo que se intentó construir en los años previos. Se articula así una recuperación de la lógica capitalista a través de lo que, a la larga, se consideró por quienes ejercieron esas transformaciones, como una refundación nacional.

En relación con la producción teatral, y por ende también la producción dramática, asunto que aquí es central, hay que considerar varios aspectos que determinaron las nuevas direcciones que esta actividad tomó entre 1973 y 1980. Entre estos, hay que considerar que las nuevas autoridades realizaron una serie de acciones que contribuyeron a dificultar el trabajo de los profesionales del teatro. Entre éstas se cuenta que: el teatro aficionado desapareció; las universidades fueron intervenidas por parte del nuevo régimen, con el efecto de que se intervino también los teatros universitarios; tras desarrollarse un teatro universitario intervenido por la mano de la dictadura, el teatro independiente se convirtió en la forma dominante de estructuración de la producción teatral; pero, en relación con las transformaciones estructurales que afectaron a la organización de la sociedad, el teatro, tanto universitario como independiente, debió lidiar con nuevas reglas de producción.

En estos años se produjeron obras como *Nadie sabe para quién se enoja*, creación colectiva de Ictus (1974); *La mano y la gallina*, de Fernando Josseau (1974); *Cabaret Bijoux*, de Alfredo Zema y José Pineda (1976); *Luka Milic, médico cirujano*, de Domingo Tessier (1976); *El estafador Renato Kaufman*, de Fernando Josseau (1976); *Pedro, Juan y Diego*, de David Benavente e Ictus (1976); *Los matarifes*, de Luis Rivano (1977); *Cuántos años tiene un día*, de Sergio Vodanovic e Ictus (1977); *Kindergarten*, de Egon Wolff (1977); *Hojas de Parra*, de Jaime Vadell y José Manuel Salcedo (a partir de textos de Nicanor Parra) (1977); *El último tren*, de Gustavo Meza y Teatro Imagen (1978); *Lo crudo*,

*lo cocido, lo podrido*, de Marco Antonio de la Parra (1978); *Tres Marías y una Rosa*, de David Benavente y Taller de Investigación Teatral (1979); *Lindo país esquina con vista al mar*, creación colectiva de Ictus a partir de textos de Marco Antonio de la Parra, Darío Osses y Jorge Gajardo (1979). Este listado considera precisamente obras realizadas por agrupaciones independientes.

El comienzo de la cuarta fase, que da forma a esta producción teatral, se caracteriza por desplegar las pugnas propias de la Guerra Fría, lo que permitió que la realidad política chilena se presentara como una suerte de metonimia de este momento de la historia de las relaciones geopolíticas mundiales. A partir del 11 de septiembre de 1973 en Chile se quebró el mayor intento del siglo por modificar el proyecto de instauración del capitalismo y, por consiguiente, al establecerse las reglas para la reincorporación de Chile al sistema capitalista, se dio forma a la más novedosa y actual de sus variantes. Dado que los “aires de revolución” de la fase anterior se forjaron a través de la manifestación de las ideas de una de las fuerzas en disputa en el contexto de la Guerra Fría, Chile no se alejó en ese intervalo de la lógica de la modernidad occidental. El camino del neoliberalismo no constituye, por tanto, el trayecto por el cual Chile vuelve a insertarse en la lógica de la modernidad occidental, sino más bien el trayecto por el cual Chile continúa la senda planteada por la fuerza que durante la mayor parte del siglo se presentó como dominante y que, de hecho, a la larga se impuso forzosamente en Occidente sobre el proyecto socialista internacional.

Pero los planes de la dictadura militar no siempre consideraron la instauración del modelo económico neoliberal. Este, por tanto, no es el primer motor de la fase a la que aquí se hace referencia. La primera motivación que tuvo la Junta Militar para derrocar a Allende estuvo enfocada en la lucha contra el marxismo, sin saber con qué modelo lo reemplazaría. Es interesante tomar conciencia cómo la fase se articuló a partir de un proyecto (el de los militares) que consideraba extirpar y expulsar un elemento “de la casa”, lo que se tradujo en persecución política con forma de detención, exilio, desaparición y asesinato, a lo que en algunos años se sumó la pobreza como sistema de marginación. Por tanto, la constitución de sujetos marginales en esta fase puede ser descrita principalmente de dos formas: la marginalidad política y la marginalidad económica.

Como ya se adelantó, el gobierno militar no comenzó enarbolando un proyecto neoliberal sino uno antimarxista. A partir de esta superación que se busca en un primer momento, el gobierno se autodefinió como un salvador que pretendía refundar y reconstruir al país. Es cierto que algunas versiones sostienen que el modelo neoliberal surgiría de:

[...] un grupo de estudios, vinculado a un grupo empresarial, que en 1970, con motivo de la campaña de Jorge Alessandri, habría comenzado a diseñar un nuevo modelo de desarrollo. Se sostiene, además, que habría sido clave en dicha gestación la formación de economistas en el extranjero, muchos de ellos becados en la Universidad de Chicago gracias a un acuerdo entre dicha institución y la Universidad Católica que databa de los años cincuenta [...]. Poco antes del golpe, personeros de la Armada se habrían acercado a dicho grupo, solicitándole un proyecto de medidas económicas para la eventualidad de que Allende fuera derrocado y los militares tuvieran que hacerse cargo del país (Correa, 2001: 297-8)

Pero pese a este temprano acercamiento a los gestores del modelo, su instauración fue fruto de insistentes negociaciones, ya entrada la década de 1970, entre militares, empresarios y políticos de derecha. Pero el éxito del modelo neoliberal en dictadura no fue el resultado de la (llamada así por los militares) refundación, como lo planteaba la junta apenas obtenido el poder, pues ni sus miembros tomaban conciencia aún de que este sería el camino. Sin embargo, la lógica organizacional castrense introdujo a la (también llamada así por los militares) reconstrucción, una verticalidad autoritaria que propició que los responsables de desarrollar la economía dominante tuvieran una nueva perspectiva igualmente vertical (Correa, 2001: 295). A partir de esta constatación, es posible insistir en la idea de que el siglo XX en Chile se articula en función de las pugnas propiciadas por la Guerra Fría, pues la conformación de la verticalidad social como estructura dominante desde comienzos del siglo XX y la agitación en torno a ésta con el propósito de refutarla para avanzar, más bien, hacia una estructura horizontal a partir de 1967, la que finalmente fue desmantelada por la dictadura, es un hecho característico del período.

Los militares enarbolaron el discurso de la libertad, el que funcionó en más de una dirección: liberación de la nación al ser extirpado el “cáncer marxista” y liberación de la economía. Esto último se tradujo en transformaciones estructurales que se agudizarían en las siguientes décadas, al introducir la competencia económica como rasgo determinante de las actividades sociales, incluso en áreas que antes no funcionaban de ese modo, como la educación universitaria y la producción artística (entre ésta, la producción teatral). Es conveniente aclarar, eso sí, que pese a estas eventuales nociones de libertad (frente al marxismo y en materias económicas), “[...] suponer que el régimen, en la medida en que contempla una mayor participación civil al optar por un liberalismo económico, se torna menos violento significa no entender su naturaleza dictatorial y sus no menores alcances totalitarios” (Correa, 2001: 299). De hecho, para la realización de las transformaciones necesarias “[...] se impuso la idea de que el costo social era preferible, a la larga, que seguir con esquemas que entorpecían el crecimiento” (Correa, 2001: 293), y el teatro, por tanto, que, con su naturaleza comunitaria, constituía un riesgo para el despliegue del liberalismo económico, recibió encima parte de ese costo social que la dictadura consideraba preferible.

El nuevo modelo buscó el crecimiento de la economía y, hacia fines de la década de 1970, la privatización de las actividades económicas del Estado (acción que buscaba avanzar en la dirección contraria a la buscada por el gobierno de Allende) produjo concentración de la riqueza y generación de poder de conglomerados económicos.

El primer efecto que el ascenso del nuevo régimen tras el golpe militar de 1973 produjo en la actividad teatral, fue un intento por anular los potenciales discursivos del teatro. En relación con esto, Grinor Rojo dice:

En lo que concierne al teatro, de pronto pareció que todo lo que con tanto esfuerzo se cultivara en los tres decenios precedentes estuviese a punto de ser arrancado de cuajo. Por razones que tienen que ver con la esencia del quehacer escénico, con su socialismo necesario, por así decirlo, ya que no hay ni puede haber teatro sin interacción comunitaria, sin el contacto personal, históricamente localizado, entre comediantes y público, el celo represivo fue —y era esperable que lo fuese: no era

ésta la primera vez en la historia de las prácticas teatrales que el fascismo se administraba un hartazgo semejante— mayor (Rojo, 1985:28)

Esta persecución, que tiene su origen en las posibilidades ideológicas del teatro, es ejercida, luego, sobre acciones concretas que realizan algunos profesionales del teatro. Juan Andrés Piña explica que “[E]n octubre de 1974, la compañía [El Aleph] estrenó en Santiago la primera obra que podríamos llamar «de oposición a la dictadura» o, al menos, la que mostraba una clara metáfora de resistencia a la militarización del país: *Al principio existió la vida*” (Piña, 2014:759). Este despliegue discursivo fue sancionado por las nuevas autoridades con el encarcelamiento de algunos miembros de El Aleph. Grinor Rojo señala, sobre este tipo de acciones contra la actividad teatral, que “[P]or las cárceles y los campos de concentración de la dictadura pasaron numerosos individuos vinculados al teatro. Muchos de ellos, que estuvieron cautivos desde un par de meses hasta dos o tres años, *fueron a dar a aquellos sitios por causas derivadas del ejercicio de su profesión y no de otra índole*” (Rojo, 1985:29). Esto último permite evidenciar cómo la naturaleza del teatro constituye una actividad que el nuevo régimen contempla como peligrosa y es a partir de esta impresión que se toman ciertas medidas.

El primer espacio donde la dictadura puso su atención como parte de la intervención en la actividad teatral (aunque, como se verá más adelante, como parte del intento por transformar la estructura de las universidades y, en términos aún más generales, la estructura total de la realidad social chilena) fue sobre los teatros universitarios. Juan Andrés Piña explica:

[...] la situación de los teatros universitarios se modificó radicalmente a raíz del golpe de estado de 1973. Quizá el caso inmediato más grave fue el de la Universidad de Concepción [...]. El mismo 11 de septiembre fueron allanadas sus dependencias y al poco tiempo se decretó su total suspensión. Dicho cierre fue alentado además por los medios de comunicación que podían seguir circulando, los que denunciaron el anterior énfasis político de la compañía universitaria. También cesó en sus funciones otra compañía de menor figuración, la de la Universidad

Austral. Por su parte, la perteneciente a la Universidad Técnica del Estado – Teknos– fue eliminada en 1976. El cierre de estas instituciones tuvo fuertes consecuencias negativas, ya que eran las únicas de carácter estable y profesional que existían en algunas provincias (Piña, 2014:766)

Como parte del intento ya señalado de atacar el potencial simbólico del teatro en particular y las artes en general, la dictadura concibió que estas actividades humanas se manifestaran bajo ciertas restricciones que permitirían que no constituyeran riesgo alguno para el desarrollo del nuevo plan de reestructuración nacional. Piña lo explica así:

El concepto que se le pretendía asignar al arte escénico era el mismo que operaba para toda la sociedad: la revalorización del arte como algo ornamental y suntuario aquel que se asimila a ciertas obras del pasado cuyo bien supremo es la “belleza” producida por “espíritus superiores”, sinónimo también de creación carente de una mirada renovadora, rebelde o indisciplinada (Piña, 2014:768)

Pero esto, además de ajustarse a las necesidades del nuevo régimen de desplegar una restricción ideológica a través de la imposición de otra ideología que diera valor a la recuperación de la racionalidad capitalista, se vincula también, de la mano con la implantación de esa racionalidad, con las necesidades de modificación de la estructura social de Chile en su totalidad. Juan Andrés Piña explica cómo esta conducta de readecuación estructural de nuestra sociedad se manifiesta en el teatro. Dice Piña que “[O]tro factor inédito que regularía el trabajo teatral de las compañías universitarias desde 1975, aproximadamente, fue la obligación del autofinanciamiento, una consecuencia obvia de la nueva política económica del libre mercado” (Piña, 2014:770). Agrega que:

[C]on esta obligación [de autofinanciamiento] sobre sus espaldas, los dos teatros universitarios de Santiago debieron introducir este factor financiero en su programación; es decir, conseguir una buena recaudación por cada temporada. Ello se tradujo en la elección de los repertorios: debía tratarse, en general, de obras

asentadas en la tradición, conocidas y probadas, y, lo más importante, que atrajeran al público escolar, al constituir lecturas recomendadas en los planes de estudio (Piña, 2014:770)

Como consecuencia, advierte Piña:

[E]stos nuevos públicos obligaron a formular puestas en escena grandilocuentes, llamativas y vistosas, introduciendo costosos adelantos técnicos y visuales [...]. Hubo montajes donde no se ahorraron recursos, privilegiándose así la condición de «espectáculo» por sobre los contenidos, acercándose más al producto comercial y equiparándose con el formato televisivo. De alguna manera, entonces, las dos compañías universitarias tendieron a convertirse en especie de empresas teatrales, parecidas a las que existían antes de su fundación, en la década del cuarenta (Piña, 2014:770)

Se manifiesta, así, cómo la transformación estructural de la sociedad chilena, guiada por un afán de refundar el país mediante la destrucción total del proyecto anterior para así recuperar el camino que inaugura el siglo XX e intensificar la dirección que caracteriza su apertura, se constituye en un nuevo marco cultural. Este nuevo contexto determina la producción teatral de dos formas. Primero, como se ha visto hasta ahora, limitando su potencial discursivo, y, después, como se verá más adelante, conformando el contexto que, una vez que el teatro se esfuerza por enfrentarse a las limitaciones impuestas, constituye el objeto de denuncia de su recuperado potencial discursivo. Primero, aún con las limitaciones a cuesta, dice Grinor Rojo que:

[...] la mayor parte de las obras que integran el repertorio universitario santiaguino durante esos cuatro años que siguen al golpe son piezas clásicas (una de ellas nacional, *Buenaventura*, de Heiremans. El chiste corre de cuenta de Fernando Cuadra, pésimo dramaturgo, a quien los teatros universitarios le habían aceptado rara vez un libreto, y que en 1975 ve *Familia de Marta Mardones* representada por

el TEKNOS), lo que [...] no sería censurable si no fuera por el tratamiento acartonado y castrante que sobre todo el Teatro de la Chile da a los textos. De lo que se trata es evidentemente de implementar el concepto de la cultura como afeite (Rojo, 1985:35)

Agrega Rojo:

El retorno a los clásicos [...] se explica no por un apego del régimen a la buena literatura [...] sino porque esas piezas le permiten exhibir una fachada de interés y preocupación culturalista una vez que se ha procedido a aliviarlas de cualquier pertinencia respecto a los apremios de la vida social y política contingente. Las obras clásicas sirven así para que la dictadura alardee de que en Chile existe el Gran Teatro (Rojo, 1985:41)

Pero este estado decadente del teatro no se manifiesta sólo en los teatros universitarios, sino también en la actividad independiente que, como se explicará luego, comienza a ganar protagonismo dadas las circunstancias contextuales que produce la nueva estructura en su afán de recuperar la lógica capitalista. Grinor Rojo intenta explicar esta incidencia de la dictadura que ocurre más allá del espacio de acción de los teatros universitarios intervenidos. Dice Rojo:

[...] podemos abrir ahora el foco de nuestra pesquisa y considerar no sólo los estrenos de los teatros universitarios sino que los estrenos de todos los teatros pagados de Santiago entre 1974 y 1977. Veremos entonces que, con las excepciones de Heiremans, que estaba muerto y que por lo tanto no podía quejarse de lo que hicieron a su *Buenaventura*, y de Sieveking, de quien el Teatro del Ángel pone *Cama de batalla* en el 74, [...] los dramaturgos verdaderamente grandes del teatro chileno [...] brillan por su ausencia. Ausencia de Requena, ausencia de Vodanovic, ausencia de Wolff y ausencia sobre todo de Isidora Aguirre, cuyas convicciones

políticas, que no eran un misterio para nadie, la hacían acreedora, a ella más que a los otros, del odio del régimen (Rojo, 1985:35)

En oposición a la sumatoria que constituye parte de la producción de los teatros universitarios, caracterizada por las pretensiones de una aparente grandeza, pero finalmente debilitada por el contexto, y parte de la producción de los teatros independientes, potenciados por la nueva estructura social y económica impuesta por la dictadura, se desarrolla desde otras variantes del trabajo independiente, un teatro que busca denunciar el estado hacia donde ha sido conducida la historia de Chile. Grinor Rojo dice:

[parte de los teatros independientes] se están ocupando en esta etapa de tareas que desde el punto de vista de sus objetivos bien pudieran equipararse a las que antaño desempeñaban los teatros universitarios, tareas que en su esencia se orientaron entonces y se orientan ahora hacia la producción de espectáculos intelectualmente motivados y estéticamente responsables, pero en el marco de una política económica que les niega a quienes se esfuerzan por seguirlas cumpliendo los subsidios y hasta las exenciones tributarias con que sus predecesores solían contar (Rojo, 1985:45)

Agrega que:

En el hueco que dejara el teatro universitario en este aspecto, es entendible que le haya correspondido al teatro independiente asumir el liderazgo a pesar de la incongruencia por lo menos parcial entre su economía y la de la dictadura. Del costado opuesto, el teatro comercial, el nuevo teatro comercial, no puede ni podrá jamás convertirse en una fuerza aglutinadora del conjunto a causa de la burda inautenticidad de su ideología y de su estética (Rojo, 1985:46)

En el hueco llenado por los teatros independientes se manifiesta, por tanto, la posibilidad de denunciar el camino que está tomando Chile tras el proceso de refundación

iniciado el 11 de septiembre de 1973, que, en términos concretos, propicia la recuperación de la vía de la implantación de la racionalidad capitalista en el país, propiciando una sociedad caracterizada por la expulsión del proyecto nacional de algunos de los miembros de la comunidad nacional. Esta labor del teatro en la década de 1970, ya avanzada la dictadura, es explicada por Grinor Rojo del siguiente modo:

El teatro es una de las artes que primero y con más energía responden al nuevo clima de cuestionamiento, reactivación y (hasta cierto punto, al menos) recuperación cultural. Piezas que discrepaban de lo que se venía haciendo sobre las tablas chilenas desde el golpe, y *que en más de un sentido discrepaban también de los códigos de producción escrituraria y escénica previos a él*, empiezan de pronto a ocupar la cartelera. Cabeza de este viraje es una creación colectiva de ICTUS, *Pedro, Juan y Diego*, que se estrena el 26 de mayo del 76 (Rojo, 1985:43)

Agrega luego que “[...] en un lapso de sólo dieciocho meses, el teatro chileno empezaba a levantarse de la gravísima postración en la que el golpe lo dejara. Cinco puestas exitosas, con una serie de rasgos en común, *pero entre las cuales el más importante era su dar la cara por fin a lo que estaba pasando en el país*, eran la garantía de aquel recobro” (Rojo, 1985:44). Es así como, aún en la década de 1970, la producción teatral chilena, determinada por las nuevas relaciones de poder impuestas a la fuerza y que, por tanto, se caracterizaron por la naturalización de la violencia ejercida desde las instituciones que ostentan el poder, se manifiesta en contra de esa violencia. Este contexto que pavimenta el camino temático del teatro, determina, además, las características de la producción dramática que, con su naturaleza teatral dada por la concreción de sus matrices de representatividad, constituye uno de los sistemas significantes que conforman este teatro que está discutiendo con los parámetros a través de los cuales la dictadura le ha dado forma a la realidad nacional. Se despliega, así, el sexto intervalo de la producción dramática en el siglo XX en Chile. En relación con la producción teatral de finales de esta década, de la que la producción dramática participaría produciendo significados, Juan Andrés Piña dice:

A partir de 1976, y por varios años, el teatro profesional chileno vivió uno de sus períodos de mayor riqueza, liderado al comienzo por al menos tres compañías: Ictus, Taller de Investigación Teatral e Imagen. Ellas marcaron un estilo, impusieron un tono y una metodología de trabajo y llevaron a escena ciertos contenidos que cumplieron una significativa función social, aparte de su rol estético. En general, sus obras tuvieron un público masivo, se mantuvieron largo tiempo en cartelera y fueron saludadas efusivamente por parte importante de los medios de comunicación.

Un primer elemento les fue común: la producción estaba a cargo de personas agrupadas en torno a un universo ideológico y estético compartido, donde eran afines ciertas ideas sobre el teatro y la sociedad. Por ello no se trató de grupos ocasionales que se juntaran con motivo de un montaje específico, sino que desarrollaban una línea de investigación y una persistencia de estilo.

También compartían ciertas actitudes esenciales: referirse críticamente a la realidad chilena, optar por una estética de corte claramente realista y utilizar una metodología de Creación Colectiva o de colaboración entre un autor y la compañía. Para muchos de estos teatristas, el último aspecto era una manera de recoger los frutos sembrados durante los años sesenta en las experiencias tipo taller (Piña, 2014:793-4)

Frente a este desarrollo particular de las artes escénicas tras el golpe militar en la década de 1970, Grinor Rojo se pregunta por la novedad de este teatro, asunto pertinente con las discusiones aquí desplegadas en torno a la periodización de la historia de la producción dramática de Chile en el siglo XX. Rojo dice:

¿Es este teatro chileno que empieza a producir en el segundo lustro de los años setenta un nuevo teatro? Mi opinión es que lo que sabemos nos permite arriesgar una respuesta afirmativa, pero cuyos límites habrá que fijar con cordura. Podemos suscribir efectivamente la tesis de que este es un nuevo teatro, pero un nuevo teatro cuyo distanciamiento con respecto a las prácticas previas no debe ser magnificado

con rapidez sensacionalista. Sin romper del todo con esas prácticas, sino que más bien reformulándolas conforme a la irrupción de circunstancias históricas peculiares (Rojo, 1985:44)

Con esta explicación se robustece la idea, ya formulada en el capítulo anterior, que señala que tanto la producción teatral como la dramática presentan características estructurales en común en los intervalos extendidos entre 1967 y 1973 y entre 1973 y 1980, pero diferencias temáticas. Estas características estructurales comunes se relacionarían con las formas de producción, vinculadas en ambos intervalos con la creación colectiva como forma dominante. Las diferencias temáticas, en cambio, están dadas por la gran transformación en la historia de Chile que recae en el comienzo de la dictadura. María de la Luz Hurtado aportaría a esta reflexión al señalar que “en 1968 aparecieron las primeras obras de creación colectiva en el teatro chileno, las que persistieron desde entonces, transformando de manera importante el panorama autoral, estético e institucional” (Hurtado, 2011:287). Agrega que “la creación colectiva no decae proporcionalmente tras el golpe militar. Más aún las generaciones más jóvenes la usan preferentemente: es el caso [de] la Asociación Cultural Universitaria de la Universidad de Chile, ACU, que realizó festivales teatrales de gran trascendencia en el medio cultural, cuyas obras eran preferentemente de creación colectiva” (Hurtado, 2011:288). Sin embargo, esta continuidad estructural entre ambos intervalos sería menos relevante que las diferencias temáticas de ambos intervalos. Así, mientras en el primero se formulan ideas sobre la necesidad de reformular la sociedad y sobre los riesgos tras el fracaso de estos, en el segundo se avanza hacia la denuncia de las imposiciones violentas que el nuevo régimen desplegó con el fin de detener definitivamente los intentos de reformulación de la sociedad que caracterizaron las temáticas del intervalo anterior. La mayor fuerza del criterio temático por sobre el estructural propicia, en consecuencia, que en esta investigación se presenten ambos fragmentos de tiempo como intervalos diferentes dentro de la historia de la producción dramática nacional.

En la siguiente década destacarán obras como *José* (1980) y *Álamos en la azotea*, ambas de Egon Wolff (1981); *Tejado de vidrio*, de David Benavente (1981); *La mar estaba*

*serena*, de Sergio Vodanovic e Ictus (1981); *El fantasma de don Indalicio no ha muerto*, de Gustavo Meza (1982); *Lautaro*, de Isidora Aguirre (1982); *Manuel Leonidas Donaire y las cinco mujeres que lloran por él*, de Alejandro Sieveking (1984); *Demential party*, de Fernando Josseau (1984); *La secreta obscenidad de cada día*, de Marco Antonio de la Parra (1984); *La balsa de la meduza*, de Egon Wolff (1984); *¿Dónde está la Jeanette?*, de Luis Rivano (1984); *Historia de un galpón abandonado* (1984), *Cinema Utoppia* (1985) y *99 La Morgue*, de Ramón Griffero (1986); *Estación Pajaritos*, de Alfredo Castro (1987); *Infieles*, de Marco Antonio de la Parra (1988); *Háblame de Laura*, de Egon Wolff (1988); *La negra Ester*, de Roberto Parra y Andrés Pérez (1988); *Cartas de Jenny*, de Gustavo Meza (1989); *La noche de los volantines*, de Marco Antonio de la Parra e Ictus (1989); *Ingenuas palomas*, de Alejandro Sieveking (1989). Este período se caracteriza por una nueva renovación tanto en la producción teatral como en la producción dramática, asunto que se explicará a continuación.

*Teatro de director y dramaturgia del espacio como manifestaciones de la contracultura en la década de 1980*

Aún en dictadura, el teatro de la década de 1980 y la producción dramática que forma parte de éste experimentan nuevas transformaciones generadas como necesidades estéticas y discursivas a partir de las nuevas circunstancias históricas. En términos políticos, es una época de cambio, pues la dictadura avanza hacia su debilitamiento y, por tanto, planifica su fin. La década de 1980, marcada por una crisis económica en sus primeros años, se caracterizó, en relación con la decadencia de la dictadura, por el inicio de las protestas callejeras a gran escala, y, en relación con la herencia a largo plazo del gobierno militar, por el despliegue de las negociaciones que dieron forma a la quinta fase de la historia del siglo XX chileno, período en que la oposición a la dictadura, encarnada en la Concertación de Partidos por la Democracia, llegó al poder. Tal negociación consistió en que las Fuerzas Armadas establecieron las circunstancias para que la oposición, que buscaba el regreso a la democracia, la obtuviera sólo mediante la exigencia de condiciones específicas. Estas condiciones se tradujeron, en la primera década de democracia, en que la

Concertación prácticamente tuviera que cogobernar con el Ejército y, a la larga, en que tuviera que adoptar la sustentación del modelo neoliberal como si fuera un proyecto propio.

La negociación, por tanto, es el resultado de que el gobierno militar haya establecido las reglas con tal rigidez que propiciaran que el marco de acción futuro, incluso si lo realizaba el bando opuesto, se redujera a la realización de opciones no muy diferentes a las ya instauradas. Así lo expresó Jaime Guzmán, uno de los principales ideólogos de la instauración de la racionalidad capitalista por parte de la dictadura. Las posibilidades de cambio, aún con el triunfo de la Concertación, serían bajísimas. El fin de la cuarta fase se presentó como una victoria sobre el totalitarismo violento de la dictadura (y posiblemente lo sea sólo en relación con el terrorismo de Estado), pero no fue más que una continuidad de una lógica económica que se impuso y que se intensificó en la siguiente fase.

Tanto los efectos de la negociación al final de la dictadura como el totalitarismo impuesto desde el comienzo de ésta generaron una fuerza de empuje que se manifestó como expulsión. Los efectos de la negociación, sin embargo, van a producir una forma de expulsión que se manifieste mayormente en la quinta fase. En el caso de la cuarta fase, la expulsión se manifestó a través de la constitución de sujetos marginales en un sentido político pero también en uno económico. Las obras de Juan Radrigán en general dan cuenta de este proceso. Esta investigación considera, como parte de la reflexión, el drama *Hechos consumados*, de 1981, en el que esto se ve plasmado en la marginalidad y en la insistencia de la expulsión, aún con la constatación de ya estar habitando el margen, que experimentan sus personajes.

Efectivamente, la aparición de las ideas en la producción dramática de Radrigán, cuya primera obra se estrena en 1979, manifiesta una sensible discusión con los cambios de la época y da cuenta, por tanto, de parte de las necesidades estéticas y discursivas que caracterizarán la década. Lo primero que destaca en estos años es el debilitamiento de la herramienta de producción que se había impuesto desde el comienzo del despliegue de los aires de revolución y que incluso sobrevivió en los primeros años de la dictadura, como parte de las necesidades estéticas y discursivas de la generación que participó del proyecto revolucionario y que aún se impresionaba con su abrupto término. La creación colectiva, que a partir de 1968 vino a combatir la conducta del escritor de teatro, considerado “un

sujeto embriagado de afanes individualistas” (Piña, 2014:820), comenzó a perder fuerza como herramienta de creación. Juan Andrés Piña dice que, en aquellos años de renovación:

[...] las críticas a este proceso de producción de espectáculos basado en aportes de un grupo de personas se centraron en la insuficiencia que exhibían las obras estructuradas sobre la base de sketches, que no profundizaban en los personajes, que carecían de una sólida historia o de un argumento convincente y que muchas veces esquematizaban la realidad que pretendían representar (Piña, 2014:820)

Frente a la necesidad de recuperar la eventual calidad perdida tras las deformaciones producidas por el agotamiento de la creación colectiva, luego de más de una década de predominio, emergen durante la década de 1980 dos formas de producción. Ambas formas están caracterizadas por la desestimación de la idea (paranoica a esta altura) de que el trabajo individual, que a fin de cuentas es parte de los procesos de una actividad comunitaria como es el teatro, es propio de la conformación de ideologías conservadoras. Una de estas formas se relaciona con la recuperación del valor del dramaturgo y del teatro llamado dramático, y la otra, con la emergencia de un teatro que valora la conformación del espacio como constructor de significados.

El teatro que recupera el rol del dramaturgo se desarrolla por dos vías. Por un lado, se concreta con el regreso a la cartelera de autores pertenecientes a la Generación del 50, “en circunstancias de que muchos creían que habían terminado prácticamente sepultados a fines de los años sesenta” (Piña, 2014:819). Entre estos destacaron Egon Wolff, Isidora Aguirre, Alejandro Sieveking y Jorge Díaz. Esto vino a demostrar, dice Juan Andrés Piña, que estos autores “considerados convencionales por muchos actores y directores de décadas anteriores, mantenían su vigencia, sobretodo en un período en que la Creación Colectiva ya mostraba sus fisuras y carencias” (Piña, 2014:819). Por otro lado, surgieron nuevos autores, cuya “aparición se saludó de manera entusiasta por el público y la crítica, ya que su sólida dramaturgia complementaba al teatro que se hacía en ese momento” (Piña, 2014:821). Entre estos autores destacaron Juan Radrigán, Luis Rivano y Marco Antonio de la Parra.

Pese a la importancia de Juan Radrigán en esta década y las siguientes, tanto en su aporte renovador como en su potencial discursivo muy sensible a las circunstancias históricas del Chile de la cuarta y quinta fase del siglo XX, el teatro que concibe una poética del espacio como parte fundamental en la construcción de significados va a ser el más relevante en los últimos años de la dictadura y en los primeros tras la reorganización democrática del país. Al describir este nuevo teatro, Juan Andrés Piña dice:

A medida que transcurría la década del ochenta, varias maneras de concebir y producir el teatro fueron modificándose e incluso mostrando un claro distanciamiento con las tradicionales tendencias realistas que habían dominado nuestra escena [...]. Se trata de compañías formadas mayoritariamente por jóvenes que desarrollaban su quehacer en circuitos de una cierta marginalidad.

En su concepto de nueva teatralidad, el espacio escénico se convertía para ellas en un protagonista tan válido como la palabra (Piña, 2014:834)

Entre estos grupos destacan, advierte Piña, Teatro Fin de Siglo, de Ramón Griffiero; Teatro la Memoria, de Alfredo Castro; Los que no estaban muertos (posteriormente La Troppa), de Juan Carlos Zagal; Teniente Bello, de Gregory Cohen; Teatro de la Pasión Inextinguible, con marco Antonio de la Parra; y Circo Teatro, de Andrés Pérez. Agrega Piña que, pese a sus diferencias, estas agrupaciones tienen en común buscar:

[...] el distanciamiento con un realismo psicológico o social, donde el diálogo de los personajes era el principal vehículo sobre el cual se organiza el espectáculo. Así, formas teatrales más complejas que indagan en un lenguaje más visual que auditivo, más quebrado que lineal, más misterioso que evidente, más de sensaciones que de explicaciones, se convirtieron en las directrices de una nueva estética que asomó en los años ochenta y que dominó parte de los noventa (Piña, 2014:834-5)

Explicado el contexto en que surge un autor como Juan Radrigán, en los siguientes párrafos se va a explicar cómo se ha tendido a realizar la lectura de los significados de su obra *Hechos consumados*.

#### RADRIGÁN, LOS SUJETOS DEL MARGEN Y LA EVIDENCIA DE LA EXPULSIÓN DE LOS GRUPOS SUBORDINADOS

La primera puesta en escena a partir del texto *Hechos consumados*, de Juan Radrigán, se realiza en 1981 bajo la dirección de Nelson Brodt. En 1999 y en 2010 Alfredo Castro dirige nuevos montajes de esta obra en contextos diferentes al que actúa como marco cultural del producido por Brodt. El de 1999 se realiza cuando Chile se encarama a cumplir una década de vida en democracia tras la dictadura de Pinochet. El de 2010 se lleva a cabo cuando el país se apresta a conmemorar los doscientos años de vida republicana. Pese a que el texto de Radrigán y el montaje de Brodt dialogan directamente (a través de la forma de una interpretación histórica resultante de una construcción significativa) con las circunstancias históricas que, en un sentido político, social y económico, caracterizan a la cuarta fase de desarrollo de las condiciones materiales de producción de la vida del Chile del siglo XX, los montajes de Castro (confirmando ideas que desarrolla Patrice Pavis, por ejemplo, acerca del tránsito del texto a la escena) tienen la facultad de articular interpretaciones específicas que no necesariamente conservan los significados de la puesta en escena anterior y, por tanto, pueden hacer referencia a la realidad nacional concretada en la quinta fase del siglo XX chileno, sosteniéndose en la cuarta como tiempo en que se despliegan las causas de tal realidad social.

En esta investigación el texto dramático *Hechos consumados* es relevante por la interpretación que formula de la cuarta fase del siglo XX. Sin embargo, puede ser importante señalar en algún momento cómo, tras comprender que la quinta fase del siglo XX se despliega como consolidación de las bases desarrolladas en la cuarta mediante un modelo social que implanta medidas a la fuerza, las matrices de representatividad del texto de Radrigán participan de un nuevo y coherente tránsito a la escena que no se limita a una revisión de los significados formulados en 1981, sino que formula, además, y en dos

ocasiones diferentes en la quinta fase (1999 y 2010), nuevos significados que permiten imaginar las causas del presente.

A propósito de la conformación de significados en gran parte de la producción dramática de Radrigán de la década de 1980, María de la Luz Hurtado propone que, en estos dramas, se manifiesta un desplazamiento de las formas de la tragedia clásica a una tragedia popular, tomando como punto de partida que ya no se busca castigar al transgresor de las leyes de la polis, sino cuestionar a ese poder superior que impone leyes absurdas. Esta idea puede relacionarse con el entendimiento del tramado de los textos, en relación a cómo Hayden White plantea las posibilidades discursivas que formulan conocimiento histórico de la realidad. Ya se ha señalado en capítulos anteriores cómo *La Viuda de Apablaza* formula un diálogo intertextual con la tradición trágica pero con propósitos diferentes a los propios de la cultura clásica antigua en Atenas. Es a partir de estos nuevos propósitos que la obra de Luco Cruchaga reformula lo trágico en función de tender hacia una inversión. Sobre este asunto es que, en esta investigación, se ha señalado la posibilidad de que el tramado estratégico de esta obra tenga la forma del género trágico mediado por el modo satírico. María de la Luz Hurtado está visualizando cómo la obra de Radrigán invierte el modelo de la tragedia clásica (y lo lleva a lo trágico popular), pero a partir de esta idea se puede señalar acá que, ahora siguiendo a White, la idea sobre la existencia de leyes superiores que imponen leyes absurdas en oposición a la idea sobre la existencia de las leyes que definen el accionar de los hombres, habla de una reformulación del tramado de lo trágico por parte de estas representaciones formuladas como componente del desarrollo del teatro chileno del siglo XX. De esta forma, puede plantearse que en los dramas chilenos del siglo XX cuya construcción de la acción presenta una evolución en la que el mundo nunca recupera el estado que presentaba al comienzo de ésta, se formularía mayormente una trama con la forma del género trágico, e incluso en algunas ocasiones ese género se presenta mediado por el modo satírico. El caso de *Hechos consumados* correspondería a un ejemplo de un tramado trágico satírico. Este asunto, debe señalarse, es apenas relevante para entender que la articulación estratégicas de las figuras (asunto central en el interés de esta investigación) participa de la conformación de un tramado estratégico que despliega (y este asunto se vincula directamente con la relevancia de las figuras)

imágenes de la realidad que, en sus construcciones significativas, se presenta como una interpretación histórica. Igualmente es poco relevante señalar que la argumentación que acompaña a este tramado es mecanicista y que la formulación ideológica se realiza desde una posición radical con el propósito de cuestionar, por un lado, una visión caótica en la búsqueda del cambio (como la del personaje Emilio, pues ésta ostentaría un carácter fatal) y, por otro, una visión conservadora que busque la perdurabilidad de la estructura existente.

Para que lo trágico popular se manifieste en la obra de Radrigán, Hurtado advierte que este autor pone en escena a personajes desterritorializados en un tiempo que se constituye como un vértice traumático de la historia: la dictadura. Agrega que esto “incorpora su obra a esa gran marea de producciones creativas postcoloniales que, desde diferentes espacios en rearticulación, están produciendo otra mirada y experiencia de lo social y de la vida humana que disloca al poder en su hegemonía” (Hurtado, 2008:15). Lo que se manifiesta en estas historias en general y en *Hechos consumados* en particular es un universo violento que, a partir de la instauración de una racionalidad específica que se desarrolla durante todo el siglo XX en Latinoamérica en general y en Chile en particular, propicia en esta parte del mundo una estructura social jerárquica que le da cabida en el territorio a algunos pocos, en posición de ostentación del poder, y deja al borde a muchos, en posición de padecer el ejercicio del poder de los otros a través de la imposición de habitar el margen. Pero ésta no es la única estructura de poder, ni es la más grande ni la más pequeña. Como se verá a continuación, hay una estructura mayor (la primera) que contiene a la estructura donde se despliegan las relaciones de poder de Chile (la segunda estructura) y otra menor (la tercera) contenida por ésta y que es posible de identificar en las obras de Radrigán en el espacio que habitan sus personajes.

El contexto postcolonial del que habla Hurtado, que se manifiesta en la historia del siglo XX latinoamericano y chileno a partir de las determinaciones externas que produce, aquí, la instauración de la lógica capitalista, es parte de la implementación de una estructura social mayor que se despliega como imposición de un orden geopolítico mundial en el que hay un centro que es responsable de la concreción de las relaciones de dependencia de la economía internacional, y un margen que experimenta esa dependencia, asunto que, en este momento del siglo XX, se manifiesta a través del desarrollo de dictaduras militares con

énfasis antimarxista, pero que se ha manifestado durante todo el siglo, como ha quedado demostrado en los capítulos anteriores, a través del desarrollo y consolidación de modos de producción específicos y el impedimento de que puedan desarrollarse otros. Esta estructura global es responsable de la realización de la estructura chilena interpretada por los dramas de Radrigán donde se reproducen, al igual que a nivel mundial, las relaciones entre centro (conformado por una clase dominante que es responsable de articular y conservar la racionalidad capitalista a la vez que obtienen beneficios de ésta) y margen (conformado por quienes no son considerados como beneficiarios de esta estructura o se opusieron a su implementación). Para mantener su existencia en Chile, esta estructura nacional determinada por la racionalidad capitalista da forma, como se verá más adelante a propósito de los significados que busca formular el drama *Hechos consumados*, a una tercera estructura en el espacio del margen, en el que algunos sujetos marginales experimentan la ilusión de ser sujetos centrales al restringir la circulación de otros sujetos marginales que podrían atentar contra la estructura nacional.

De esta forma, como consecuencia de la afirmación de Hurtado de que los dramas de Radrigán forma parte de una producción artística en contexto postcolonial, se desprende, en esta investigación, que la estructura mundial determina a la estructura nacional, y esta última, para seguir inmutable, determina la existencia de los elementos que la componen dando forma a otra estructura más pequeña que dispone tales elementos a su servicio. El efecto de este proceso es que, como se verá luego, en esta etapa del siglo, los grupos dominantes buscan volverse invisibles frente a quienes propongan hacer transformaciones y, finalmente, los esfuerzos transformadores hacen participar de la disputa solo a los habitantes del margen, confrontando a unos marginales con otros. Esto es semejante a lo ya señalado en el análisis de *Los que van quedando en el camino*, a propósito del enfrentamiento entre campesinos y Carabineros, lo que permite constatar que la confrontación entre unos sujetos marginales sometidos y otros sujetos marginales que actúan en representación de los sujetos centrales es una práctica propia de las tendencias desarrolladas en el siglo XX por la racionalidad dominante y que esta investigación aporta a demostrar cómo la producción teatral del período se ve necesitada de representar tales hechos como parte de una tendencia histórica.

Sobre lo trágico en Radrigán, Hurtado dice:

Si aplicamos las categorías de la tragedia clásica, el héroe trágico, tras atentar contra las normas fundamentales de la colectividad o haber sido la víctima de ese atentado, expía la herida social generada mediante el atentado, ahora, contra su propia constitución como sujeto, cuya humanidad residía en su estar ligado, en su co-habitar con la comunidad (Hurtado, 2008:27-8)

En los dramas de Radrigán, en cambio, agrega Hurtado, “[l]os personajes están en estas obras en una bisagra temporal ambigua: ellos y los suyos son víctimas arrasadas por la catástrofe, que sufren sucesivas desterritorializaciones, desde lo más íntimo a lo más comprometedor del cuerpo/espíritu, hasta su desterritorialización total en su muerte” (Hurtado, 2008:30). La caída trágica, por tanto, en los dramas de Radrigán se realiza de otra forma. Dice Hurtado que estos personajes se constituyen en:

[...] héroes trágicos modernos que ya no caen respecto a su altura social, de monarcas o príncipes, propia de la tragedia desde los griegos hasta el siglo XIX, sino desde la altura de una felicidad posible, atisbada aquí cuando parecían haber logrado el hogar y su metáfora, cayendo luego precipitadamente a las profundidades de una miseria ineludible al serles negada por el poder tal posibilidad (Hurtado, 2008:43-4)

Es en diálogo con esta forma de leer el trabajo de Radrigán que propone Hurtado, que se puede insistir en la idea de que su tragedia se presenta de modo satírico.

Las diversas lecturas del trabajo en general de Radrigán en la década de 1980 y específicamente de *Hechos consumados*, coincide en la identificación del sujeto marginal que, en los términos de esta investigación se presenta como un tipo social sometido en contexto de desarrollo de la recuperación de la lógica capitalista tras el golpe de estado que dismanteló el proyecto de disolución de las contradicciones del sistema capitalista producido, como pugna a la racionalidad dominante durante todo el siglo, a causa de la

circulación de ideas que parecieron volverse dominantes durante el breve período de los aires de revolución. La misma María de la Luz Hurtado realiza una escritura conjunta con Juan Andrés Piña en la que ambos investigadores postulan, sobre las representaciones del siglo XX, que:

En países latinoamericanos como Chile, no es de extrañar que en diversas áreas de la expresividad artística e intelectual que busca describir o interpretar la realidad social, aparezca en forma recurrente un personaje: el marginal. No obstante, éste posee en común solo la definición básica de no ser parte activa del sistema social establecido. Más allá de esto, varía su caracterización según se van transformando las aproximaciones filosófico-políticas, teóricas, estéticas o propiamente históricas (Hurtado y Piña, 2011:5)

Por tanto, agregan:

[la] reiteración insistente [de la marginalidad] en el caso de Radrigán, no es en sí misma inédita. Sí lo es, no obstante, la manera en que ésta es asumida: el cambio de circunstancias históricas desde un proceso de auge y desarrollo de las luchas populares, que les permitía un acceso progresivo al poder gubernamental, al gobierno militar, que las restringe en sus ya diez años de ejercicio, cambiaron su ubicación en el sistema social (Hurtado y Piña, 2011:6)

Así, “[l]a casi total desvinculación de los mundos marginales con el todo social es la característica distintiva de un conjunto de obras dramáticas chilenas del período 76-80 [...]” (Hurtado y Piña, 2011:11), tendencia en la que “[l]os personajes de Radrigán son expulsados de todos lados, de sus casas y ciudades o, tras ya haber sufrido un sinnúmero de expulsiones, se autoexpulsan en busca de su humanización, al margen de lo social. Así ocurre en el personaje masculino de *Hechos consumados* [...]” (Hurtado y Piña, 2011:11). Y en consonancia con la multiplicidad de estructuras mencionada, aquí, algunos párrafos atrás, a propósito de la articulación y conservación de la lógica capitalista en contexto

postcolonial, Hurtado y Piña advierten que en *Hechos consumados* aparece físicamente un personaje vinculado a los círculos de poder social, “[...] se trata de personajes subalternos, los mandados, lo que en cierto sentido también los hace marginales, constituyéndose una cadena sin fin de subordinados que jamás logran llegar al epicentro del poder social” (Hurtado y Piña, 2011:12).

Piña, ahora en un texto solo de su autoría, complementa estas ideas al señalar que en los dramas de Radrigán “los protagonistas son seres desesperados, a la deriva, solitarios, marginales, que ya han tocado fondo en su vida espiritual y material. Se trata de hombres y mujeres expulsados de casi todos los circuitos sociales, habitantes de terrenos baldíos o traspatios de casas, con escaso arraigo familiar y hasta suspendidos en el tiempo” (Piña, 2014:822). Agrega:

Sus personajes son víctimas de un sistema que no comprenden, del cual no han participado y al que interrogan en diversos tonos y en diferentes momentos, aunque no obtengan respuestas. Acechados, temerosos, aislados de sus semejantes, indigentes, de precario futuro, ellos oscilan entre la urgencia de satisfacer necesidades básicas de alimento o vivienda y las ansias de comprender las razones que determinan su destino. En muchos casos, estos individuos ya están muertos interiormente, aun cuando todavía pueden ver una pequeña rendija por la cual acceder a la vida otra vez. Muchas de sus obras son precisamente eso: la lucha de algunos por volver atrás y rehacer la existencia, así como aspirar a un mínimo de satisfacciones materiales. Existe en ellos una dependencia entre lo físico y lo espiritual: la pobreza y su ausencia de comodidades determina una fuerte angustia existencial (Piña, 2014:822)

María Teresa Zegers, por su parte, en coherencia con lo anterior, señala que *Hechos consumados* fue calificada como “un discurso, un alegato por la dignidad de los seres marginados, una exposición de ideas, donde la acción queda relegada a segundo plano, con personajes patéticos que plantean conflictos sociales y humanos de envergadura” (Zegers, 1999:194).

Catherine Boyle, en tanto, contribuye a la reflexión advirtiendo de la importancia del lenguaje en la conformación del mundo marginal en los dramas de Radrigán. Dice Boyle que “El lenguaje de este autor es denso y desafiante; se encierra en códigos lingüísticos y campos semánticos difíciles de descifrar porque pertenecen a una «selva lingüística» bien definida: la de los más devastados, los marginales de la sociedad” (Boyle, 2008:50). Así, la elección de este lenguaje de los marginales es coherente en relación con la estrategia textual que busca construir una interpretación del mundo marginal propiciado por la racionalidad impuesta por la dictadura. Es por esto que:

El impulso primero –el de privilegiar los códigos políticos– funciona a medias porque los códigos políticos en vigencia no hablan por estos protagonistas y, además, el lenguaje quiere salir de estos códigos para negarlos y para evidenciar el hecho de que el gran fracaso milenario del sistema político es ignorar a los que viven en los márgenes de una ciudadanía estrechamente definida (Boyle, 2008:57)

En relación con esto, se podría insistir en la idea de Hurtado de la tragedia popular (que, en este caso, colabora en la conducción de la noción de trama hacia la forma de la tragedia satírica). No son Marta y Emilio (como sí lo son Edipo, Creonte, Clitemnestra u otros) los que atentan contra el sistema político, es el sistema político el que atenta contra ellos al situarlos al margen de su área de cobertura e ignorarlos mientras se quedan relegados en este lugar tras haber sido expulsados.

Piña, por su parte, en otro momento alude a la puesta en escena realizada en 1999 bajo la dirección de Alfredo Castro. Sus juicios permiten hacer evidente cómo la quinta fase de desarrollo de las condiciones materiales de producción en el siglo XX chileno es totalmente heredera de la fase anterior, al consolidar la racionalidad que pocos años antes emerge para acabar con el proyecto que buscó dismantelar las contradicciones del sistema imperante y, dismantelado este breve intento revolucionario, retomar la tradición chilena de todo el siglo XX. Sin embargo, las características del mundo marginal han cambiado y el espectáculo de Castro es sensible a esas transformaciones al construir una imagen renovada del espacio marginal. Dice Piña:

[...] el remontaje de *Hechos consumados* por el Teatro Nacional Chileno –que dirigió Alfredo Castro– resulta sorprendente: nada de miseria visual se aprecia aquí, nada de paisajes sombríos ni opacidad lumínica. Aquel sitio eriazo del original ha sido reemplazado por una plataforma de color anaranjado que se eleva progresivamente hasta el fondo del escenario y que prácticamente se une con un techo del mismo color que baja simétricamente a la rampa de la base. De esta manera, el extremo final del escenario parece ser una rendija a través de la cual entran y salen los protagonistas (Piña, 2010:171-4)

La constatación de la actualización de los significados del texto *Hechos consumados* a partir de lo que nuevas puestas en escenas pueden realizar da señales sobre las necesidades que se manifiestan en el circuito teatral nacional a partir del vínculo discursivo entre texto y contexto. Sin embargo es pertinente aquí retomar la reflexión en torno a la interpretación que el drama (y no las puestas en escena) manifiesta en relación con su contexto de producción. A continuación, se analizará cómo la articulación de sujetos marginales en *Hechos consumados* participa de la interpretación de la cuarta fase de la historia de Chile en el siglo XX a partir de la conformación de la figura de la expulsión de la casa, considerando a esos marginales, que se presentarían, en su condición de tipos sociales en la interpretación de la historia de Chile, como los expulsados.

#### EXPULSIÓN Y ANIQUILACIÓN, NUEVOS LÍMITES DEL MARGEN

El drama *Hechos consumados*, de Juan Radrigán, realiza una representación, con forma de interpretación histórica, de la cuarta transformación social del siglo XX en Chile, período correspondiente al desarrollo de la dictadura militar que busca anular las ideas dominantes del período anterior (que, sin dar fin al funcionamiento de una economía capitalista, busca combatir su lógica caracterizada por las contradicciones que producen la desigualdad social) y reinstalar la racionalidad jerárquica del estado del capitalismo previo a 1970. Pero tras el período de la Unidad Popular, la lógica capitalista ya no se presentará

como la búsqueda de un capitalismo industrial sino de uno postindustrial en que en la mayoría de los ámbitos de la vida material las instituciones se van a regir por los parámetros del mercado. En el sentido simbólico del drama se da forma a una imagen de la violencia social que construye el período antes descrito, generada no solo por las condiciones económicas sino también políticas resultantes de la instauración de la nueva estructura por la fuerza. Este proceso de simbolización que da como resultado la imagen de la cuarta transformación del siglo XX en Chile, se concreta a partir de la interrelación de tipos sociales contruidos como figuras y en comunión con éstas, la figura de la expulsión de la casa. Así (siguiendo a Auerbach) las figuraciones participan de una alusión al mundo referencial que, con la forma de una construcción significativa (en los términos planteados por White), produce conocimiento sobre la realidad y formula juicios sobre ésta. En los siguientes párrafos, se analizará la conformación de diversas figuras que participan de esta construcción significativa como son los tipos sociales, la casa y la expulsión de la casa de estos tipos sociales.

### *Los tipos sociales*

Tal como ya se ha hecho evidente a partir de cómo ha sido leído *Hechos consumados*, los personajes de este drama pueden ser definidos como marginados de un mundo central que fija límites rígidos para concretar la expulsión de la casa. Es, además, a partir de esa condición de marginalidad que estos se presentan como tipos sociales que, en la conformación de la imagen de este drama, representan al sector de la sociedad que, en contexto de desarrollo de la dictadura que rearticuló la lógica capitalista en Chile, luego de dismantelar el intento de realización del proyecto que lo puso resistencia, quedaron excluidos del proyecto de refundación nacional que la administración militar quiso implementar para retomar el camino del capitalismo. Así, estos marginales podrían ostentar esta condición por razones económicas, pero también por razones políticas. Por tanto, para poder indicar que, en su condición de marginales, Marta y Emilio corresponden a figuraciones de determinados tipos sociales, es importante demostrar que efectivamente se constituyen como marginales y señalar cuáles son las características de su condición de

marginalidad en el contexto de desarrollo de la dictadura. Pero en esta explicación, a propósito de la fase de la historia de Chile sobre la cual el drama de Radrigán construye una imagen, debe considerarse que la condición de marginal durante la dictadura considera tanto a los expulsados como Marta y Emilio (que participan de la representación de una expulsión simbólica) como a los expulsados que viven un exilio material, pues la expulsión material del territorio nacional fue una práctica de la dictadura. Puede considerarse también a la muerte como cubierta por la figuración de la expulsión de la casa, pues la violencia de la dictadura incluyó el asesinato como práctica de control. En relación con esto, considerando que Marta y Emilio conformarían figuras que representan, en su potencial significativo, a todos aquellos que son marginados por la articulación de la dictadura, la reflexión aquí desarrollada hará referencia tanto al exilio simbólico como al material al momento de demostrar la condición de marginales de los personajes que, al participar de las estrategias del texto, ocupan un lugar en la trama textual que construye significados.

Emilio acaba de rescatar a Marta de morir ahogada en el río. A poco andar nos enteraremos de que ella fue arrojada al río tras ver algo que no debió ver. Mientras Marta se repone, ambos esperan en un peladero, y simultáneamente una procesión avanza, a lo lejos, sin detenerse. Pero Miguel, el cuidador del peladero, pronto llega a expulsar a Marta y Emilio de ese lugar. Marta y Emilio son marginales porque su condición coincide con una definición básica de este concepto: “no ser parte activa del sistema social establecido” (Hurtado y Piña, 2011:5). Esto es posible verlo desde las primeras palabras que ellos intercambian. Mientras Marta se niega a responder a Miguel qué vio cuando se estaba ahogando en el canal del que él la rescató, y ella lo conmina a arrojarse al agua si realmente quiere ver, este le dice a la muchacha: “[...] es tan rara la cuestión, que cuando no hay na por qué vivir, tampoco hay na por qué morir. (*Pausa*) Y también ta lo otro: si les molesta tanto, que terminen ellos con lo que empezaron” (Radrigán, 2011:201). El diálogo prosigue de la siguiente forma:

MARTA.- (*Cortante. Mientras se pasea tratando de conocer el lugar*) A mí no me gusta hablar d’esas cuestiones, a mí me gusta la vía.

EMILIO.- ¿Y por qué te queríai matar entonces? ¿De puro contenta porque te había llegao el auto nueo?

MARTA.- (*Gira violentamente hacia él*) ¡Ya no me... (*Arrepentida*) Voh no tenís na que preguntarme. No sé ni cómo te llamai.

EMILIO.- Me llamo Emilio. ¿Y voh?

MARTA.- ¿Y en qué trabajai?

EMILIO.- ¿Voh creís que aunque hubiera pega, alguien m'iba a dar con esta pinta?

MARTA.- ¿Y aónde vivís?

EMILIO.- Donde me dejan.

MARTA.- ¿Y qué erai antes?

EMILIO.- Creía qu'era persona. ¿Por qué me preguntai tanto? ¿desconfiai de mí?

MARTA.- Es que ahora... (*Se acerca a él, lo mira*) No, voh no soy malo, tenís ojos de animal botao.

EMILIO.- ¿Cómo es eso?

MARTA.- O sea dos veces desgraciao po, animal y botao.

EMILIO.- Ah, muchas gracias.

MARTA.- No, si no es una ofensa, es una verdá. (*Vuelve a pasearse*) Ya po, dime aónde'stamos.

EMILIO.- Aónde te guste a voh; en la vía. Pero no al medio, al lao. (*Radrigán, 2011:201-2*)

Marta y Emilio no tienen trabajo ni podrán conseguirlo. No saben donde están, pero ese lugar que habitan ahora (que no es el medio, sino al lado) es una construcción simbólica de la situación que los convierte en marginales. Emilio, además, alude a unos tales "ellos" que comenzaron algo y que deben terminarlo. En "ellos" recaería el rol de simbolizar a los gestores de la condición de marginalidad de estos personajes o a los que, al servicio de los gestores, defienden la estructura que estos crearon. Ya veremos este asunto con mayor profundidad más adelante.

El resto de los personajes que se presentan, también habitan el borde. Sobre la multitud que camina al fondo, Marta repara: "¡Oye, mira, mira la cachá de gente que va por

ahí!... ¿Quiénes son? ¿Pa ónde van? [...] ¿Voh vai con ellos?” (Radrigán, 2011:200). Y cuando un miembro de esta caravana se acerca a Marta y Emilio, tienen el siguiente diálogo que evidencia el miedo, las desgracias y la búsqueda de algo mejor por parte de todos los involucrados:

MARTA.- ¡Es un loco!

EMILIO.- No, es un hombre. (*Aurelio los mira de lejos*)

MARTA.- Chis, ¿no vis como anda vestío?

EMILIO.- Él debe pensar lo mismo de nosotros... Pensar distinto... a eso es lo que toos llamamos locura. (*A Aurelio*) ¿En qué anda, amigo?

AURELIO.- Hambre.

MARTA.- (*Solidaria. A Emilio*) ¿Tenís pan?

AURELIO.- No, no de pan. (*Se acerca. Señala el fuego*) ¿Puedo?

MARTA.- Claro, atráquese nomás. (*A Emilio*) Dale lao po.

AURELIO.- (*Acomodándose*) No, por aquí estoy bien.

EMILIO.- Pero sáquese la armaúra pa qu'sté más cómodo.

AURELIO.- (*Retrocede asustado; se abraza con violencia, resguardando los tarros*) ¡No, no puedo: ellos me salvaron!

EMILIO.- ¿De qué?

MARTA.- Qué importa eso ho. (*A Aurelio*) Si no se los quiere sacar no se los saque na; él decía que le estorbaban. ¿Viene de muy lejos?

AURELIO.- (*Vuelve a acercarse al fuego*) Sí, de muy lejos: de ninguna parte.

MARTA.- ¿Cómo es eso?

AURELIO.- Helado y plomizo.

EMILIO.- No, ella dice que cómo puede venir de ninguna parte.

AURELIO.- (*Abruptamente*) ¿Qué hacen aquí?

MARTA.- ¿Aquí? (*se encoje de hombros*) Na po.

AURELIO.- ¿Cómo llegaron a este lugar?

EMILIO.- Ella se vino nadando, yo llegué más o menos de aónde mismo llegó usted. ¿Por qué?

AURELIO.- (*Casi para sí*) Tienen que haber encontrado algo: nadie se detiene donde no hay nada esperándolo... ¿Qué encontraron?

MARTA.- Na, no hemos encontrao na, ¿no cierto, Emilio?

AURELIO.- (*Se para, husmea*) Si se detuvieron aquí tienen que haber encontrado algo... ¿Es cierto que no lo saben?

EMILIO.- Cierto, ciertito ¿qué podíamos encontrar aquí? Este es un puro pelaero. (Radrigán, 2011:203)

Ese espacio simbólico es un peladero, pero Aurelio cree que ese lugar puede tener lo que no tuvieron los otros espacios que lo obligaron (a él y a los otros) a peregrinar. La condición de marginalidad como habitantes de un margen que buscan acercarse al centro queda manifestada en la imposibilidad de quedarse en un lugar. Esto, que ya lo ha vivido Aurelio, se intensificará aún más para Marta y Emilio, pues su estadía temporal (en ese “al lado” que no es “el medio” pero que por algún momento pudo parecerlo) se verá abortada.

Marta, además, habla de Mario, un sujeto que ya está ausente, e insiste en la condición de marginal que ostentan los participantes de los acontecimientos:

EMILIO.- [...] ¿Vivís lejos?

MARTA.- No tengo na casa... De qu’el Mario se echó el pollo que ando sola.

EMILIO.- ¿Por eso queríai lavar la ropa con voh aentro?

MARTA.- No, pasó otra cuntión.

EMILIO.- ¿Qué cuestión?

MARTA.- Otra cuntión po. (*Pausa*) El Mario se jue hace tiempo; se jue hace mucho tiempo: ya van a ser tres meses...

EMILIO.- ¿Pa ónde se jue?

MARTA.- Quizás po: se murió. (Radrigán, 2011:205)

La idea de borde establece un tipo de condición de marginalidad en estos personajes. Se suma a eso la idea de la muerte, que formula otro tipo de condición de marginal. Es posible adelantar que los personajes de *Hechos consumados*, constituidos

como tipos sociales que representan a los grupos más bajos de la estructura social de la comunidad nacional, corresponden a marginados económicos en el contexto de reimplementación de la lógica capitalista a partir de la dictadura militar, y además a marginados políticos perseguidos precisamente por esa dictadura que tiene como proyecto desmantelar la posibilidad de reformular la estructura social en pos del proyecto capitalista.

La aparición de Miguel, el cuidador, también ocurre para presentarnos a otro personaje marginal y seguir configurando esta condición en los personajes que participan de la acción.

EMILIO.- ¿Por qué quiere que los vamos? Este es un pelaero, aquí no molestamos a nadie.

MIGUEL.- Yo no sé, yo no tengo na que ver: él me mandó a decir que no quería encontrarlos aquí cuando llegara: yo soy mandao.

MARTA.- ¿Quién es “Él”?

MIGUEL.- El patrón po. (Radrigán, 2011:216)

Ya era posible identificar la condición de marginal de Marta y Emilio cuando Miguel se introduce en la acción. Con respecto a este último, el reciente fragmento citado permite demostrar que él tampoco es un sujeto central. Miguel no es el dueño del espacio donde ocurren los hechos. El dueño es otro, el patrón de Miguel. Éste es, por tanto, un sujeto marginal, igual que Marta y Emilio. Quizás la situación de Miguel no sea tan extrema como la de Marta, Emilio y Aurelio (Miguel tiene trabajo), pero él es un “mandao”. Este asunto, además, incorpora a la discusión la idea de que la marginalidad de estos personajes es motivada por alguien más que está ausente de la acción (muy probablemente habitando el centro), y que es el encargado de decidir y gestionar que los marginales se desplacen hacia el borde para así construir su condición de habitante del centro, pese a que el que concreta la acción, a través de un mandato, es otro marginal. Dicen Hurtado y Piña que en *Hechos consumados* aparece un personaje vinculado a los círculos de poder. Se trata, precisamente, de Miguel, que corresponde a un tipo de “personajes subalternos, los mandados, lo que en cierto sentido también los hace marginales, constituyéndose una cadena sin fin de

subordinados que jamás logran llegar al epicentro del poder social” (Hurtado y Piña, 2011:12). Así, no hay un responsable visible de lo que está ocurriendo. “¿A quién alegar, protestar o acudir? Nadie aparece ni se hace responsable [...]. Inversamente, a los pobres, los desvalidos, los sufrientes, aunque ya no tengan existencia real sobre este mundo, se les ve, corporizados, dando testimonio de sí. Es la columna de hombres, mujeres y niños (¿muertos?) que silenciosamente y abatidos marcha desde la ciudad a una tierra de nadie” (Hurtado y Piña, 2011:12), desde el centro al margen. Los personajes han sido obligados a marchar, o, dicho de otro modo, a abandonar la casa de la comunidad nacional porque quedan excluidos de esta comunidad y por tanto han perdido el derecho a habitarla. Todos los personajes que participan de la acción son marginales. La acción, por tanto, transcurre en (y de este modo muestra) el espacio al margen de la casa.

*(Fuera de) La casa*

Las estrategias de conformación de la acción dramática que presentan a estos personajes como marginales, construyen simbólicamente el espacio del margen, las características de la residencia que estos sujetos realizan en esta periferia y las condiciones que propician sus circunstancias. En relación con esto es pertinente recordar que María de la Luz Hurtado identifica en el centro de la escena la posición desterritorializada de borde de estos personajes, producto de un marco cultural histórico manifestado como un vértice traumático que da forma a creaciones discursivas en contexto postcolonial (Hurtado, 2008:15). De esta idea es interesante para esta reflexión la condición de marginalidad (habitar un borde) y la de desterritorialización. En relación con esto, lo que sigue puede ser importante:

La especie humana está sumergida en un inmenso movimiento de desterritorialización, en el sentido de que sus territorios «originales» se rompen ininterrumpidamente con la división social del trabajo, con la acción de los dioses universales que ultrapasan las tablas de la tribu y la etnia, con los sistemas

maquínicos que llevan a atravesar, cada vez más rápidamente, las estratificaciones materiales y mentales. (Guattari y Rolnik citado por Herner 2009:168)

Así, tanto quienes son expulsados del país como quienes son expulsados de la estructura social sin abandonar la patria, deben abandonar un territorio siguiendo un movimiento de líneas de fuga. Parece curioso hablar de fuga y desterritorialización simultáneamente que se habla de centro y margen como estructura binaria. Sin embargo, esta lógica rizomática se manifiesta, aquí, precisamente en función de complejizar el gesto autoritario de definir un “en medio” y un “al lado” por parte del patrón y ampliar, así, los elementos que participan de la construcción de la chilenidad en su evolución en el siglo XX.

Al subrayar ideas que en esta investigación se pueden vincular con el mencionado vértice traumático de la historia de Chile del que habla María de la Luz Hurtado, de lo dicho por los historiadores a cargo del volumen *Historia del siglo XX chileno: Balance paradójico* se puede considerar que:

En varios sentidos, el 11 de septiembre [de 1973] fue un terremoto que azotó vidas, antiguas concepciones de comunidad y conciencia. El golpe hizo de la confusión y la paradoja una nueva forma de concebir el orden. Recordemos que desde el gobierno, en la misma época que se pasaba a llevar derechos básicos de vida, integridad física y conciencia, se proclamaba una y otra vez que el compromiso de la Junta no era otro que «restaurar la chilenidad, la justicia y la institucionalidad quebrantadas». (Correa, 2001:284)

La chilenidad mencionada en el bando militar citado por los historiadores, entendida como un ejercicio de conformación de la identidad chilena, buscaba, entonces, ser construida a partir de un nuevo orden y expulsar a quienes no fueran útiles para éste. El gobierno militar busca realizar una obra entendida como una refundación, reconstrucción y restauración, pues “aspiraba a corregir la trayectoria reciente del país; supuestamente los chilenos habríamos caído en el «desquiciamiento moral y económico», haciendo peligrar, incluso, «la seguridad interna y externa del país», y, más aún, la «subsistencia» de Chile

como «Estado independiente»” (Correa, 2001:284). Chile, representado en el drama de Radrigán por una propiedad y sus supuestos legítimos habitantes, debía regresar, entonces, a la “«tradición cristiana e hispánica», es decir, había que rechazar el socialismo colectivista y ateo” (Correa, 2001:284) expulsándolo. Se realiza un esfuerzo desde dentro de la propiedad que constituye Chile, por tanto, “por apropiarse de símbolos patrios, e imponer una versión unívoca de la historia nacional, a través de programas y reformas curriculares que habrían de producir efectos en varias generaciones de estudiantes chilenos” (Correa, 2001:284-5). El nuevo orden propuso entender a la Patria como “un todo homogéneo, histórica, étnica y culturalmente” (Correa, 2001:285) muy bien delimitado. Ideologías foráneas como el marxismo quedaban excluidas de esta nueva chilenidad reconocida como de inspiración portaliana. “La expulsión de la casa”, en los términos simbólicos explicados en esta investigación, fue, por tanto, una práctica prioritaria que formaba parte del proyecto de refundación de Chile implantado desde el gobierno, a diferencia de lo visto en las fases anteriores del siglo XX (como precisamente lo demostraron los análisis de los dramas *La Viuda de Apablaza*, *Los Invasores* y *Los que van quedando en el camino*) en que la expulsión fue más bien un efecto de la conformación de una estructura específica que produce marginales. Así, la acción en *Hechos consumados* ni siquiera ocurre en la casa sino fuera de ésta, asumiendo ya la desterritorialización que padecen los sujetos marginales producidos por la lógica económica pero también por la persecución política imperante durante la dictadura que participa de la mencionada refundación nacional.

### *La expulsión de la casa*

Para llevar a cabo esta refundación de Chile “se impuso la idea de que el costo social era preferible, a la larga, que seguir con esquemas que entorpecían el crecimiento” (Correa, 2001:293). Marta y Emilio, en *Hechos consumados*, son precisamente representantes del sector social contabilizado para ese costo social, pues la chilenidad antes descrita comenzó a delimitarse, en este momento de la historia de Chile, a partir de la posibilidad de reconstruir la tradición cristiana e hispánica, pero también a partir de la

posibilidad de formar parte del esquema de crecimiento. En ese sentido, ya excluidos de la chilenidad los indígenas (por no responder a la tradición cristiana e hispánica), y expulsados los desaparecidos políticos y los exiliados (no considerados parte activa del sistema social establecido), se sumaba a esta expulsión un nuevo marginal: el que, aun sin irse del país, no puede formar parte del proyecto de crecimiento nacional y experimenta, de todas formas, la expulsión. En *Hechos consumados* formarían parte de este grupo, además de Marta y Emilio, también Mario, Aurelio, la procesión y hasta Miguel, aunque este último no se reconozca como marginal aún. Este proceso de expulsión que involucra a una gran masa de chilenos que encuentran representación en los tipos sociales que el drama *Hechos consumados* formula a través de sus personajes, se lleva a cabo simultáneamente al hecho de que a fines de la década de 1970 se hablara, en el concierto internacional, del “milagro” chileno en materias económicas. Pero todos aquellos expulsados de los beneficios del sistema económico son la demostración de la naturaleza violenta de la nueva chilenidad propuesta por el régimen militar, tal como ocurre (y ya se ha subrayado) con la persecución política.

La idea de implantación de un orden que no contempla a todos puede registrarse en el siguiente diálogo entre Emilio y Marta:

EMILIO.- ¿Tenís un idea así como que lo’stán sapiando? ¿Como que hay alguien dando güelta? (*Busca*)

MARTA.- (*Asustada, siguiéndole*) ¡El loco!

EMILIO.- No.

MARTA.- (*Señalando*) ¡Ellos po!

EMILIO.- (*Buscando, husmeando*) Es otra cosa... Endenante también sentí eso...

MARTA.- No se ve a nadie; no hay árboles ni piedras grandes, no hay ninguna parte donde alguien se pueda esconder.

EMILIO.- (*Oscuramente*) Hay alguien... Por aquí anda alguien dando güelta.

MARTA.- ¿Hiciste algo malo voh?

EMILIO.- No creo. Pero eso no se sabe... ¿Y voh?

MARTA.- No sé. Hablo, me río. ¿Es malo eso?

EMILIO.- Puede ser.

MARTA.- ¿Por qué no los dicen lo que poímos hacer y lo que no?

EMILIO.- No pueden. (*Pausa*)

MARTA.- Mejor los corrimos de aquí.

EMILIO.- ¿Pa ónde?

MARTA.- Sí po, la cuestión ta igual en toas partes. ¿Por qué los persiguen?

EMILIO.- Porque'stán haciendo un mundo mejor.

MARTA.- ¿Pa quién?

EMILIO.- Pa nosotros po.

MARTA.- Chis, ¿cómo es eso?

EMILIO.- (*Yendo a sentarse*) Anda a entender voh po. (Radrigán, 2011:206-7)

Estos personajes se presentan como marginales en relación con un orden específico que los expulsa. En la búsqueda que ambos realizan, de un lugar para quedarse, está la constatación de que no hay lugar donde sentirse en casa, el hogar no existe para ellos, pues son correteados permanentemente, y para serlo deben ser observados y controlados. El hogar, el “mundo mejor” que se está construyendo, en palabras de Emilio, no es para ellos.

Se ha propuesto, en esta investigación, establecer semejanzas entre las condiciones de marginal y exiliado. Ya se ha señalado que las comunidades que emigran en circunstancias particulares (como el exilio) constituyen comunidades marginales. Se ha señalado, además, que los personajes de *Hechos consumados* son otra variante de sujetos marginales. Pero nos interesa también pensar cómo la marginalidad que padecen los que se quedan en el país, los personajes de la obra de Radrigán por ejemplo, viven un tipo de exilio que se articula como una construcción simbólica del rol que ocupan, en una comunidad nacional, ciertos segmentos de ésta.

Para entender esto, es importante pensar la articulación social a partir de espacios imaginados que estos grupos habitarían, lo que en el caso de la obra *Hechos consumados* nos permitiría insistir en el carácter simbólico de ésta. La imposibilidad de ser parte activa de un sistema social establecido, que es como Hurtado y Piña han definido marginalidad, implica que quienes encarnan ese imposible son despojados de su derecho de circular por el

espacio central que la comunidad imagina, y acceden a otro espacio. En este imaginar la estructura social de forma espacial, lo que no está al centro corresponde al margen y en este drama la relación del adentro y el afuera se vincula, respectivamente, a la relación centro y margen. Sin embargo, existe una zona fronteriza antes del límite. Marta y Emilio han sido desplazados del centro. Marta ha sido arrojada al río y Emilio posiblemente avanza junto con la procesión. Pero él se ha apartado y, tras vagar por el peladero, ha rescatado a Marta del río. En estas acciones acceden a esa zona fronteriza unos pocos metros antes del margen o límite definitivo por donde transita la procesión. Aurelio ha traspasado el límite y ha accedido a la zona fronteriza, al igual que Emilio, pero no logra ver lo que éste. Miguel, en tanto, es el guardián del centro, y su misión, como marginal con concesiones especiales (dadas por su obediencia), es impedir que los marginales se vuelvan a desplazar, a través de esa zona fronteriza, desde el margen hasta el centro del cual ya fueron expulsados con anterioridad. Se manifiesta, así, en el texto de Radrigán, la figura de la expulsión. La clase dominante, por tanto, ya ni siquiera podría sentir el miedo o la culpa que sintió su equivalente antes de 1967 y que ya se ha visto cómo se construye su imagen en el drama *Los Invasores*. La tarea de Miguel, en *Hechos consumados*, se presenta en el siguiente diálogo:

MIGUEL.- (*Pone violentamente las cosas tras el palo que servía de soporte para el cordel*) ¡Aquí pueden poner sus porquerías! (*Agarra el palo, se acerca a Emilio*) ¡Ya'stá mierda, se me acabó la paciencia! ¿Te vai a ir o no?

MARTA.- (*Se pone delante, más extrañada que asustada*) Oiga... ¿Aónde dijo? (*Señala*) ¿Ahí?

MIGUEL.- Claro po, si ahí ya no tenemos na que ver nosotros.

MARTA.- (*Incrédula*) ¿ahí? ¿Ahí? (*Da unos pasos, se pone detrás del saco*) ¿Tando aquí ya no los puee hacer na?

MIGUEL.- No po, si eso es di'otro dueño; a nosotros los corresponde hasta ahí nomás. (*Muestra el palo*) Siempre pongo palos pa marcar (*mira a Emilio*), pero no faltan los desgraciaos que los sacan.

MARTA.- ¿Y cómo no los había dicho antes?

MIGUEL.- ¿Y querían que se lo diera por escrito?

MARTA.- (*Contenta*) Mira, Emilio: tenemos que correrlos unos pasos nomás. (*Sonriendo*) Permiso, ¿ah? (*Va donde Emilio*) Párate po.

EMILIO.- ¿Así que esa es la tierra prometida? (*Pausa*) ¿De quién es?

MIGUEL.- No sé, al dueño di' aquí (*pasa al otro lado*) no lo he visto nunca.

EMILIO.- Las llamas y el fuego.

MIGUEL.- ¿Qué dijo?

MARTA.- Na, no dijo na. (*Sonriendo*) Ta en el lao de nosotros.

MIGUEL.- Ah, perdón. (*Se devuelve*) Yo no soy na de los que atropellan, yo respeto la propieda ajena. (*Señala*) ¿Les ayúo?

EMILIO.- No, no voy a poer ir p'allá: toy muy cansao.

MARTA.- No te pasís po, si son dos pasos nomás.

EMILIO.- ¿Dos pasos pa dónde? No, muchas gracias, se lo agradezco en el alma. Palabra, si pudiera me pondría a llorar a moco tendío de puro emocionao, pero entiéndanme: son muchas veces ya las que me han obligao a dar dos pasos, muchas veces que he tenío que decir Sí, cuando quiero decir No; son muchas veces ya las que he tenío que elegir no ser na... No, compadre: d'aquí no me muevo.

MIGUEL.- Ah, ¿así que no te vai a ir?... ¿Así que te las vai a seguir dando de macanúo conmigo? (*Blande el palo*). (Radrigán, 2011:227-8)

A partir de esta negación de Emilio, cansado de ser siempre desplazado, es que Miguel, en su rol obediente de guardián, se ve obligado a empujar a Emilio al margen. Pero esta vez el acarreo será radical y un marginal (Miguel) matará a otro marginal (Emilio) en nombre de las leyes del patrón, en nombre de la conformación de la identidad social que la clase dominante entiende como chilenidad y que considera la constitución de marginales. Con esta perspectiva es que el marginal, desplazado al margen, vive una experiencia similar a la del exilio. La exclusión de Emilio, a través del exilio, se vuelve definitiva. La muerte opera simbólicamente. Emilio es, así, uno más de la procesión. Qué mayor exclusión puede haber que ser empujado a esta muerte (simbólica). Y Marta, parada sobre la frontera aún, se pregunta “¿Qué hicieron con nosotros?... ¿Qué recresta hicieron con nosotros?” (Radrigán,

2011:228). No es de extrañar que el exilio pareciera temporal para Emilio, pues “[e]l aura del exiliado familiariza la distancia, al configurarla como una breve pausa o interrupción en el devenir de una identidad continua, e inscribe al sujeto en la ficción del retorno al país natal. Incluso el que regresa siempre encuentra un país distinto” (Ramos, 2009:178), y Emilio, con su muerte, vive la imposibilidad de regresar al mismo lugar del que fue expulsado. Chile ya no será el mismo que antes de 1973.

En este ejercicio representacional, la obra *Hechos consumados* muestra a los que han sido marginados por el modelo del llamado milagro chileno. Estos pobres, cesantes y abandonados, marginados por el nuevo orden, por la tradición cristiana e hispánica y, a fin de cuentas, por la chilenidad, no se han movido de su país pero viven exiliados de la realidad nacional, expulsados de la casa. La procesión de la que se desprende Aurelio y a la que es conminado a ingresar Emilio, está conformada por chilenos que, a partir de la refundación de Chile llevada a cabo tras el golpe de estado de 1973, han quedado fuera de la norma.

Ciertamente este exilio de Emilio y Marta no es como el de los personajes de *Cinema Utoppia*, de Ramón Griffero, o de *Gris de ausencia*, del argentino Roberto Cossa<sup>49</sup>, quienes, en la acción dramática de cada obra, deben, en el caso de la primera, abandonar Chile para radicarse en Francia<sup>50</sup>, y, en el caso de la segunda, salir de Argentina para establecerse en Italia<sup>51</sup>. Pero, al igual que los exiliados en otros textos literarios de

---

<sup>49</sup> Mencionamos estos dos textos dramáticos de la primera mitad de la década de 1980 para aludir a la presencia del exilio geográfico (motivado por razones políticas) en la dramaturgia del cono sur, y señalar, así, que la reflexión propuesta por *Hechos consumados* de Juan Radrigán se enmarca en el desarrollo de reflexiones heterogéneas sobre la desterritorialización a partir de motivaciones más bien homogéneas. Este listado se podría robustecer aún más si se consideran textos de otro género, como las novelas *No pasó nada* de Antonio Skarmeta, *Cobro revertido* de José Leandro Urbina, *Morir en Berlín* de Carlos Franz, etc.

<sup>50</sup> Los personajes de *Cinema Utoppia* de Ramón Griffero son un grupo de personas que, en una época anterior a 1950, asisten al cine Valencia a ver la película *Utoppia*, cuya acción se desarrolla en la década de 1980 y presenta a chilenos exiliados en Francia. Esta configuración temporal, sumado al quiebre en los límites de los diversos planos de realidad, busca conformar como discurso la posibilidad de pensar una responsabilidad histórica en los acontecimientos políticos ocurridos en Chile a partir de la década de 1970, proponiendo que lo que se entiende por chilenidad debe ser pensado por múltiples voces y asumido por múltiples responsables. Debemos agregar que al hablar de acontecimientos políticos, nos referimos a los mismos que María de la Luz Hurtado ha definido como vértice traumático de la historia de Chile al hablar de los referentes de gran parte de la obra dramática de Juan Radrigán.

<sup>51</sup> En *Gris de ausencia* de Roberto Cossa, una familia de argentinos exiliados en Italia, pero conformada a su vez por italianos que varias décadas antes emigraron a Argentina, se mantienen en Roma administrando y atendiendo su propio restaurante: la Trattoría la Argentina. En medio de esta cotidianidad, una de sus

Latinoamérica (que incluyen a antiguos, cubanos, puertorriqueños, dominicanos, haitianos, jamaicanos, guatemaltecos, venezolanos en Nueva York, París o Londres), los expulsados de *Hechos consumados* experimentan una serie de padecimientos comunes a los de los expulsados geográficos.

Del mismo modo en que los emigrantes que, en algunos casos, buscan un lugar donde puedan sobreponerse a las paupérrimas condiciones en las que viven en su país y, en otros, buscan huir de la persecución política que finalmente los empuja al exilio, Marta es arrojada al río al comienzo de la acción dramática y Emilio es empujado, a golpes, “dos metros más allá” al final de ésta. Entendemos, entonces, que “la gente normalmente no abandona su tierra de manera voluntaria. Se desgaja de su cálido terruño [...] compelida por la urgencia material. Emigra quien no puede quedarse [...], los que se van realmente son expulsados” (Torres-Saillant, 1999:18). En *Hechos consumados* todos son movilizados por figuras que habitan el centro pero que, en este caso, no es posible ver. Cobra importancia que en las obras de Radrigán, como ya se ha dicho, los habitantes del borde de la realidad referida habiten el centro de la escena (del mismo modo que ocurre en el drama ya mencionado *Los que van quedando en el camino* y en el drama *Norte* por mencionar), porque, en este caso, el mundo construido por la acción es el de la frontera entre centro y margen. Así, el lector/espectador es testigos en primera fila de que ni Marta ni Emilio podrían haber transitado al centro si hubiesen querido. De hecho, él se resiste a partir de la frontera pero Miguel lo obliga, y este último puede quedarse solamente mientras sea útil. Su esposa moribunda, precisamente inservible para el patrón, pronto partirá a la muerte, pero él afirma sobre ella: “[...] de repente cambió, se puso odiosa, se puso mala; no me deja’star ni un rato tranquilo, le duele too, le molesta too [...]; así que... Claro, no es que haya dejao de quererla... ¡Pero puta que voy a descansar cuando se muera!” (Radrigán, 2011:221). De esta forma, Miguel justifica la próxima expulsión de su esposa. La

---

integrantes se lamenta, en italiano, de que su hijo esté radicado en Londres y su hija en Madrid (donde, además, está establecida con un español con quien espera casarse, por lo que le reprocha que se case con un “extranjero”). Otro de los miembros de la familia, el abuelo, confunde permanentemente lugares de Buenos Aires con otros de Roma (la cancha de Boca con el Coliseo, el arroyuelo con el río Tiber, etc) y otro más se resiste a aceptar la prolongación de su exilio, insultando a los italianos y negándose a atenderlos en el restaurante. Sin embargo, cede frente a esta negativa al comprobar que Argentina se disuelve en su memoria. Con lo anterior, el texto busca pensar en profundidad la complejidad de la conformación de la argentinidad, aludiendo a la pluralidad.

expulsión, para él, se naturaliza y, por tanto, se vive en relación con ella. Así, él mismo puede ayudar a expulsar: a Marta y Emilio, por ejemplo.

De igual modo que los que emigran, los marginales de *Hechos consumados* son expulsados no sólo de conformar la identidad nacional, sino también de la discusión en torno al ejercicio de repensar esas identidades. Como ejemplo, los *dominican-york* no pueden conformar ni repensar la dominicanidad, al igual que ocurre con los *nuyorrican* y la identidad puertorriqueña, y con la diáspora argentina cuyos miembros antes del exilio ya constituían otra diáspora en Argentina o correspondían a descendientes de otra migración (la italiana), y, aunque sin poder participar de la reflexión de la argentinidad, es innegable que constituyen un fragmento de una sociedad plural que, en su discurso oficial, se niega a esa pluralidad. Del mismo modo, la voz de Marta y Emilio es negada por el ejercicio de construcción de la identidad nacional (la chilenidad que buscó construir la dictadura para justificar su autoridad en la imposición de un nuevo orden).

Pero además de ser expulsados, los exiliados (geográficos o no) deben ser controlados, mantenidos a raya. No vaya a ser que, en su potencial de constructores de sentido, los proyectos nacionales que naturalizan la expulsión se desmoronen. Por eso, en *Hechos consumados*, existe Miguel, por eso existen quienes arrojaron a Marta al río. Es posible agregar que es por esta razón que la rebeldía de Emilio, de no querer correrse dos metros solamente, es tan peligrosa. Por esta razón muere.

Por último, al igual que para los exiliados chilenos en Francia en la obra *Cinema Utoppia* y para los argentinos o ítalo-argentinos en Italia en la obra *Gris de ausencia*, la experiencia de la variante de exilio que padecen Marta y Emilio es determinante en sus vidas. Abril Trigo señala algo que es válido, tanto para los chilenos en Francia y argentinos en Italia que ya se han mencionado, como para Marta y Emilio:

Los fenómenos migratorios, ya de carácter individual o colectivo, tienen carácter universal, por estar asociados al desarrollo socioeconómico desigual entre zonas geográficas interrelacionadas mediante complejos regímenes de expulsión y de atracción. Las migraciones obedecen así a diversas causas de índole social, cultural, política o económica, cuya combinatoria determina los varios modos de exilios,

diásporas, desplazamientos y migraciones históricamente registrables [...]. Toda migración constituye, no obstante, una experiencia traumática de tipo acumulativo cuyos efectos, no siempre visibles, promueven una «crisis radical de la identidad». (Trigo, 2000:273)

La posibilidad de que Marta y Emilio (y Aurelio y toda la procesión) pudieran contribuir a pensar un Chile diferente al de la refundación de la década de 1970 queda anulada a partir de su exilio.

La posibilidad de entender la marginalidad de los personajes de *Hechos consumados* como equivalente a la experiencia de exilio permite señalar que este texto dramático de Juan Radrigán participa de la discusión que busca rechazar la forma en que se ha propuesto pensar Chile a partir del 11 de septiembre de 1973. Fundamentalmente es posible encontrarse con un proyecto de conformación de identidad que busca expulsar a un sector importante de la población: los que experimentan las distintas modalidades de exilio tratadas en estas páginas.

Dada la radicalidad con que se inaugura el proyecto de refundación, reconstrucción y restauración de la chilenidad, el discurso que lo sostiene se difunde con rapidez, apropiándose, sus responsables, rápidamente del espacio del poder hegemónico. Frente a la desterritorialización de los personajes de *Hechos consumados*, este texto señala que ellos deben buscar una reterritorialización en otro lugar, fuera de la casa: el margen (la muerte). A su vez, el territorio comprendido como Chile pasa a ser otro, propiciando que Marta y Emilio nunca puedan regresar al espacio al que alguna vez pertenecieron, al territorio propio.

*Hechos consumados* denuncia, por tanto, esta imposibilidad a partir de la variante de exilio que se ha presentado en las páginas anteriores. De esta forma se constituye como un drama que discute, a través de una construcción simbólica, con el orden hegemónico implantado en un momento crucial de la historia de Chile.

## VI. NORTE, NUEVA CONSOLIDACIÓN DE LA RACIONALIDAD CAPITALISTA

### BREVE PRESENTACIÓN DE LA OBRA DE ALEJANDRO MORENO

En menos de dos décadas, Alejandro Moreno Jashes (1975) ha producido un largo listado de obras dramáticas. Además de ser recurrentes las puestas en escenas a partir de sus dramas, muchos de estos han sido publicados en función de conformar un hecho literario que no se realiza para dar forma a recopilaciones resultantes de un reconocimiento tras una trayectoria en la colaboración del hecho teatral, como sí ha ocurrido con los otros autores considerados en esta investigación que han visto publicar sus obras con posterioridad a la consolidación de un trabajo de escritura de textos realizado para hacer teatro. Más bien, la consideración de Moreno como autor de textos literarios se ha manifestado simultánea a su consideración como autor de textos para ser usados en el teatro. Entre sus obras publicadas destacan *La mujer gallina* (2004), *Sala de urgencias* (2004), *Johnny Deep (Juanito Profundo)* (2010), *La vagina de Laura Ingalls* (2010), *Norte* (2010), *La amante fascista* (2011) y *Gastos de representación* (2015).

El trabajo de Moreno aún se está realizando, al igual que el de Juan Radrigán (pese a su reciente fallecimiento, pues en 2017 se estrenó su obra *Clausurado por ausencia*), pero a diferencia de las obras de este último, las de Moreno pertenecen al desarrollo del trabajo de las más recientes generaciones exponentes de la dramaturgia nacional. Como consecuencia de esto, mientras Radrigán ha sido estudiado en profundidad, Moreno ha sido motivo de estudio reciente y, por tanto, aún no es mucho el conocimiento que se ha producido en torno a su trabajo dramático. Cristián Opazo lo ha ubicado generacionalmente junto a Luis Barrales, Guillermo Calderón y Manuela Infante como exponentes, además, de las voces que hacen referencia al marco cultural de la globalización (Opazo, 2010:339). Pese a que su producción textual sigue formando parte de lo actual, ni Moreno ni sus compañeros generacionales corresponden a lo más reciente en aparecer, pues ya hay otra generación de autores aun más reciente, como Gerardo Oettinger, Claudia Hidalgo, Carlo Urrea, Daniela Contreras Bocic, Carla Zúñiga, Bosco Cayo y otros.

Como exponente de una de las generaciones más recientes, aunque no la última, Moreno forma parte de los autores que han sido capaces de participar, a través de la creación de ficciones, de la producción de conocimiento sobre lo que en esta investigación se ha denominado como la quinta fase del siglo XX chileno, que se extendería entre 1990 y 2010. Moreno, siguiendo la tradición que, según ha subrayado esta investigación, forma parte de una de las formas de entender el siglo XX, ofrece una visión de la expulsión de la casa que la hace formar parte de la última etapa, en el siglo XX, del desarrollo de la lógica capitalista.

En los siguientes párrafos se intentará formular una explicación de cómo el drama *Norte*, de Moreno, participa de un diálogo con algunas características de la realidad social del Chile posterior a la dictadura, pero anterior al primer triunfo en las urnas del sector político que en los últimos cuarenta años se presentó vinculado a la herencia cultural de la dictadura de Pinochet. En la revisión se considerará las principales características del despliegue de la lógica capitalista en esta fase de desarrollo de las condiciones materiales de producción y cómo la producción dramática y teatral dialogó con este contexto en función de entender cuál es la realidad social y la realidad teatral que propician la aparición de una obra como *Norte*. Por tanto, se presentará una explicación del funcionamiento estratégico del drama de Moreno, el que, en relación con la lectura que en esta investigación se propone, estaría realizando una interpretación de la quinta fase de desarrollo de la historia de Chile en el siglo XX.

#### DEL RENACER DEL TEATRO Y LA DRAMATURGIA A LA CONSOLIDACIÓN, OCTAVO, NOVENO Y DÉCIMO INTERVALO

La quinta fase o transformación social de Chile en el siglo XX se extendió, de acuerdo a lo propuesto por esta investigación, entre 1990 y 2010. Esta fase estuvo enmarcada, en su apertura, por el comienzo del primer gobierno de la Concertación tras el triunfo de Patricio Aylwin sobre Hernán Büchi, ex ministro de la dictadura y representante de la derecha identificada aún plenamente con el gobierno militar, y, en su cierre, por el término del cuarto y último gobierno seguido de la Concertación, a cargo de Michelle

Bachelet. En otras palabras, esta fase delimita el período de consolidación del modelo económico neoliberal impuesto en la fase anterior a partir de la conservación, ya caído el Muro de Berlín y la Unión Soviética, de un contexto de Guerra Fría extendida como expresión de la realidad histórica local.

Pero qué hace que esta Guerra Fría extendida corra especialmente para Chile. En páginas atrás se ha dicho que, para esta investigación, se ha considerado como uno de los elementos unificadores más relevantes de la realidad histórica chilena en el siglo XX la articulación de una lógica capitalista que produce una sociedad estructuralmente jerarquizada, derivada de cómo las pugnas sociales, políticas y económicas se han llevado a cabo en un contexto de Guerra Fría, pues a la vez que triunfa la lógica jerarquizada se ha desarrollado una tendencia que busca una vía opuesta en los mismos términos que en Occidente se ha llevado a cabo esta pugna. Por tanto, las relaciones de dependencia que establece Chile con el resto de Occidente como parte de su integración al sistema capitalista mundial han sido expresión de que los procesos internos de la realidad social chilena se hayan desarrollado determinados por la pugna geopolítica central del siglo XX. Como consecuencia, en Chile se ha producido una permanente pugna, inédita en el siglo XIX, que ha enfrentado a unos sectores de la sociedad que han defendido el crecimiento de la economía, con su promoción de la desigualdad y marginalidad social incluida, y a otros sectores que han buscado combatir el desequilibrio y la marginalidad. En síntesis (y siguiendo lo ya explicado en los capítulos anteriores), mientras en la primera fase del siglo XX chileno se buscó la imposición de una lógica capitalista derivada de la presión que los sectores bajos y medios ejercieron frente al sistema oligárquico pre-capitalista decimonónico que no los consideraba, en la segunda fase esa racionalidad logró consolidarse, introduciendo un nuevo sustento para la desigualdad social y, por tanto, la expulsión de un sector de la comunidad nacional que más adelante insistió en la necesidad de las transformaciones. En la tercera fase, en tanto, la pugna experimentó un vuelco al no presentarse ya como dominantes las ideas que propugnaban la consolidación del capitalismo, sino las propuestas de quienes, por el contrario, consideraban que éste había llegado a niveles extremos y correspondía tomar el camino de la revolución socialista (que más bien se manifestó mediante la implantación de una economía mixta). La cuarta fase,

por su lado, correspondió al momento en que la Guerra Fría alcanzó su mayor temperatura en Chile y las ideas que ostentaron la posición de dominante en el período más extenso de lo que va del siglo, recuperaron su posición, anulando por la fuerza al breve intento mixto. Pese a que, a nivel mundial, se puede señalar como término de la Guerra Fría a la caída del Muro de Berlín en 1989 o a la disolución de la Unión Soviética en 1991, la conformación, en Chile, de una sociedad polarizada (y de una noción de las pugnas políticas que seguía esta oposición binaria) a partir de la dictadura militar, generó como efecto la prolongación de este período por veinte años más, pese a que en algún momento de la década de 1990 la sociedad chilena avanza hacia la despolitización de su conciencia. Los cuatro gobiernos que sucedieron a la dictadura en la quinta fase del siglo XX (los de los presidentes demócratacristianos Patricio Aylwin y Eduardo Frei Ruiz-Tagle, el del PPD Ricardo Lagos y el de la socialista Michelle Bachelet), correspondieron a los de la Concertación, conglomerado de partidos reunidos precisamente durante el gobierno militar con el propósito de luchar contra éste. La Concertación reunió a sectores que en el pasado se presentaban como irreconciliables (como el Partido Socialista y la Democracia Cristiana), unidos con el único fin de ser supuestamente una opción frente a las candidaturas del bloque de derecha identificado mayormente con el pasado dictatorial, aunque esto fuera disminuyendo a medida que la imagen histórica del dictador se deteriorara y se volviese para la derecha, problemática en términos discursivos. A partir de esto, se entiende que los cuatro triunfos de la Concertación se llevaron a cabo como manifestación de un rechazo a la opción que siguió recordando hasta 2006 a la dictadura militar, imagen del período más intenso de la manifestación de las influencias de la Guerra Fría en la realidad local. Pese a que la Concertación, como ya se ha explicado, se convirtió en garante del modelo impuesto por su enemigo político (la dictadura militar), las pugnas por el poder político que ésta llevó a cabo con una derecha que incluía en sus filas a ex ministros y colaboradores de la dictadura, e incluso a ex militares, se habría realizado en contexto de una Guerra Fría extendida. Sus cuatro triunfos, en gran medida, se debieron más a las marcas dictatoriales de su oponente que a las propias virtudes.

Esta condición de Guerra Fría extendida, tras considerar cómo este elemento occidental actúa como influencia de la realidad social chilena, propicia que el período de

los cuatro gobiernos de la Concertación pueda ser incluido como parte del siglo XX chileno, pues, como ya se ha explicado, la unidad de este período surge precisamente a partir de la importancia de este elemento como fenómeno determinante de la realidad local. Como ya se ha adelantado, el primer triunfo de la derecha desde Jorge Alessandri Rodríguez, materializado en la llegada a la presidencia de Sebastián Piñera en 2010, correspondería ya al siglo XXI, pues las circunstancias que llevaron al triunfo de su sector dejaron de lado la discusión en torno a la eventual relación que el bloque de derecha mantenía con el pasado dictatorial y disolvieron la ilusión de que el bloque concertacionista, representado en las elecciones de 2009 por el demócratacristiano Eduardo Frei Ruiz-Tagle, constituía a una opción de centro-izquierda. El triunfo de Piñera, por tanto, no se habría llevado a cabo en un contexto en que las variables propias de la pugna instaurada por la Guerra Fría se hayan mantenido vigentes. La exclusivamente chilena Guerra Fría extendida se habría terminado.

Tampoco es viable sostener que el gobierno de Piñera constituya un paréntesis en el siglo XX chileno y que el contexto de Guerra Fría se haya recuperado con el regreso a la presidencia de Michelle Bachelet en 2014. La Concertación, rebautizada como Nueva Mayoría no triunfó por oponerse al representante de la dictadura (en este caso, luego del fracaso de múltiples candidaturas, aparece Evelyn Matthei), sino por oponerse a la continuidad de Piñera, pero sin atreverse a modificar el modelo. Esta es una discusión que supera lo pertinente al siglo XX. El siglo XXI ha comenzado, pese a que la conmemoración de los cuarenta años del golpe haya traído de vuelta determinadas discusiones en el año 2013, especialmente visibles en la creación teatral y dramática del momento.

En la quinta fase del siglo XX chileno, como intervalo en que se consolidó el modelo neoliberal impuesto por la dictadura en la cuarta fase (modalidad de producción derivada de la que fue dominante desde comienzos de siglo), la verticalidad de la estructura social adquirió la forma de un fenómeno que ha sido naturalizado y que, además, se presentaba como indiscutible, pues antes de la dictadura, el estado buscaba ser garante de la protección de los sectores bajos y después de ésta, en cambio, en todas las instancias sociales primó la regulación que propició la ponderación de las leyes del mercado, asunto

que, como se explicó en el capítulo anterior, influyó en la producción teatral al modificar la estructura de creación.

No va a ser hasta 2012 que las manifestaciones sociales adquieran nueva fuerza a partir de las reclamaciones de los grupos ambientalistas y los estudiantes universitarios. La verticalidad de la estructura social en la quinta fase del siglo XX presentó, por tanto, a la expulsión social como un hecho naturalizado. Sin embargo, esta expulsión de la casa, si se sigue la figura aquí estudiada, se presentó matizada por el encierro. Mientras los sujetos marginales de *Hechos consumados* son expulsados y desechados, en el drama *Norte* de Alejandro Moreno, texto que participa de la construcción de una imagen de la quinta fase del siglo XX chileno, los sujetos marginales son expulsados para ser encerrados, pues desde esa posición son útiles para el desarrollo de las modalidades de producción de la vida material.

Tras la explicación de estas cinco crisis sociales o fases de desarrollo de las condiciones de producción material, se hace evidente que la consolidación de la lógica capitalista en contexto de Guerra Fría da paso a que en Chile se desarrolle un proceso de naturalización de la expulsión, llevado a cabo de diferentes formas durante el período estudiado. Queda demostrado que se vuelve relevante, por tanto, intentar comprender cómo la idea de expulsión social podría manifestarse como un rasgo cultural de la identidad social de la comunidad nacional. Y parte de la producción dramática del siglo XX, tal como se ha intentado exponer en esta investigación, participa de la interpretación de la realidad social chilena considerando a la expulsión como un elemento que forma parte de la identidad nacional y que, por tanto, interviene en la estructura cultural de la sociedad chilena. Pero pese a esa noción de Guerra Fría extendida, los veinte años que forman parte de la quinta fase de la periodización del siglo XX chileno, presentan también una evolución interna que se caracteriza por movilizar a la conciencia social desde un interés político por la discusión social hacia una despolitización y, luego, asunto que terminaría de concretarse ya en el siglo XXI, de vuelta a la necesidad de retomar la discusión política y repensar la realidad social chilena desde una perspectiva histórica.

En consonancia con lo anterior, ahora es necesario visualizar cuál es la evolución que ha experimentado la producción teatral, y en complemento con ésta, la producción

dramática en los veinte años de la quinta fase. Para revisar esta evolución parece pertinente señalar que entre 1990 y 2010 se desarrollan tres intervalos de la historia de la producción dramática, el octavo, noveno y décimo del que aquí se ha delimitado como siglo XX. El octavo intervalo se extiende entre 1990 y 1995 aproximadamente. El noveno, entre 1995 y 2000 más o menos. Y el décimo, entre 2000 y el comienzo del impulso de la conmemoración del Bicentenario de Chile en 2010. El tránsito del octavo al noveno intervalo se caracteriza por el viaje de la fiesta por la recuperación de la democracia a la evasión de la discusión política. El décimo participa de la renovación de la necesidad de politizar la discusión en la comunidad nacional.

En relación con los tránsitos de la quinta fase de la historia de Chile del siglo XX, que dan forma a los tres intervalos de la producción dramática, es importante partir señalando que el regreso de Chile a la democracia el 11 de marzo de 1990, tras diecisiete años de dictadura, constituye para los chilenos una marca determinante del período siguiente. Pero hay que advertir que el anhelo de poder celebrar la concreción de un nuevo país se venía gestando desde poco antes de que Chile dijera “No” a la continuidad del dictador en el plebiscito del 5 de octubre de 1988. La promesa de tal fiesta se fortalecía, en ese momento, con el eslogan “Chile, la alegría ya viene” que acuñó la opción “No” del plebiscito. El estreno de *La negra Ester* sólo dos meses después del plebiscito manifiesta que el anhelo de festejo ya estaba instalado en la conciencia social de la comunidad nacional. A su vez, esta obra es el punto de partida de una renovación en el teatro, el que durante casi toda la década de 1980 se había realizado como una actividad subterránea, a la par con otras actividades artísticas que buscaban espacios no habituales para rechazar los parámetros establecidos como oficiales por la dictadura. Así, 1988 es el año en que el teatro comienza a recuperar los espacios que la dictadura le negó.

*La Negra Ester*, de la Compañía Gran Circo Teatro, con dirección de Andrés Pérez, destaca en la historia del teatro chileno porque se manifiesta en sintonía con la necesidad nacional de los últimos años de dictadura de transformar el país y celebrarlo. La obra busca reunir en esta fiesta a los sectores de la sociedad que la lógica económica de la dictadura no había considerado. El rescate de lo popular dado por el amorío de un cantor y una prostituta de San Antonio, con influencias de una estética circense, parece ofrecer las formas

apropiadas para esta fiesta que, sin embargo, no va a durar. En el contexto del regreso a la democracia y consolidación, en ésta, de parámetros fijados por la dictadura, el teatro chileno de la década de 1990 transita desde la fiesta inconclusa hacia la necesidad de formularse preguntas sobre la memoria y la identidad nacional, para desembocar, finalmente, como una de sus tendencias, en una aparente clausura de respuestas y optar por el camino de la evasión de la discusión política.

Los recursos estilísticos presentados como dominantes en los 90 responden a particularidades de la década, pero también a la conservación de elementos desarrollados antes en contextos de producción diferentes. El entendimiento del uso de estos recursos nos lleva a pensar la producción teatral a partir de la consideración de dos intervalos en la década de 1990 separados, aproximadamente, por el año 1995. Junto con el uso de los recursos estilísticos propios de estos dos intervalos se produce el tránsito de la fiesta a la evasión, y, luego, en la década de 2000, un tránsito hacia la preocupación por la memoria y una reactualización de las visiones históricas.

*El festejo democrático y la pregunta por la identidad nacional en la dramaturgia de la imagen*

En la década del 90 el país necesita reinsertarse en el mundo, y lo hace guiado por causas contradictorias: por un lado, la necesidad de salir del ostracismo cultural propiciado por la dictadura; por otro, la necesidad de abrazar la lógica de la mundialización del capital instaurada en Chile por la misma dictadura. Esto último se comprueba en que a fines de los 90 la despolitización de la sociedad chilena se manifiesta como un rasgo identitario que, a su vez, va a repercutir en el tránsito de parte de la producción teatral hacia la lógica de la evasión de las temáticas políticas. La génesis de este rasgo está en la misma dictadura. Mientras el gobierno militar había propiciado una despolitización de la sociedad a partir de la violencia, el rechazo a ésta produjo el efecto contrario y politizó a la sociedad de los últimos años del régimen, pero sin lograr oponerse a la fuerza de éste; con lo que la vuelta a la democracia se obtuvo a través de acuerdos que propiciaron una transición pacífica, pero marcada por la herencia dictatorial (Larraín, 2001: 222). En los primeros años de los 90 va

a persistir el interés por la política, pero la herencia de la dictadura va a conseguir, ya avanzada la democracia autorregulada por el mercado, la concreción de una conciencia social despolitizada (Larraín, 2001:223).

El teatro, que en los 80 se produjo en el margen, al comienzo de los 90 va a encontrar las circunstancias apropiadas para participar de la discusión sobre la memoria y la identidad nacional. En sólo cinco años de democracia el fomento a la producción artística en general se ve fortalecido con la creación del Fondo Nacional de Desarrollo de la Cultura y las Artes (FONDART) en el año 1992. Se suman al protagonismo del teatro la realización del Festival de Teatro de las Naciones en el año 1993 y la creación del Festival Teatro a Mil en 1995. Las preguntas sobre la memoria y la identidad van a realizarse a través de un teatro de imágenes que valore una escritura dramática en la que converjan una poética del texto y una poética del espacio (Carvajal y van Diest, 2009:93). Destacan directores como Alfredo Castro del grupo Teatro La Memoria y Mauricio Celedón del grupo Teatro del Silencio.

Esta dramaturgia del espacio está vinculada a la idea de que cada texto dramático puede dar origen a modelos teatrales diferentes a partir de un director que se hace cargo de las transformaciones del texto según sus necesidades teatrales. Ya en la segunda mitad de la década de 1960 en Chile, la ilusión de que debe haber una fidelidad entre texto y puesta en escena se diluía y el dramaturgo era desplazado de su rol a través de la instauración de la creación colectiva como forma dominante, asunto que se va a extender por toda la década siguiente, aun después de iniciada la dictadura, pues, como se ha explicado en el capítulo anterior, en ésta, pese a que cambian los temas de la década anterior, se mantiene la metodología de creación. Sólo en la década de 1980, una vez que se agotan las formas desarrolladas en las dos décadas anteriores y que comienza a reactivarse la vida política en el país a través de las primeras protestas contra la dictadura (Piña, 2010:308), la organización horizontal del grupo teatral va a ceder frente a la emergencia de la autoría de director. Sobresale, ahora, una actividad teatral que prioriza por la autoría individual. Ramón Griffero es uno de los que participan de la consolidación de esta forma de creación al comienzo de la democracia, pero está trabajando desde la década anterior. Este hecho puede servir, aquí, para demostrar que lo que está ocurriendo en los primeros años de la

década del 90 es una extensión de lo inaugurado en la década anterior como ruptura con la creación colectiva. Sin embargo, el contexto en que Griffero produce antes del advenimiento de la democracia y después de éste, es evidentemente diferente. Eso, pese a no alterar inmediatamente las formas dominantes, sí altera las formulaciones discursivas, lo que permite entender que la década de 1980 corresponde al séptimo intervalo de la producción dramática nacional y la primera mitad de la de los 90 corresponde al octavo.

El teatro de la década del 80 se caracteriza por buscar un lenguaje abierto a múltiples disciplinas del espectáculo, reformular el texto dramático para priorizar por la independencia del lenguaje escénico, considerar textos que no pertenecen al género dramático y propiciar, así, mayor libertad en la escenificación del drama, introducir rupturas con el realismo (incorporando lo onírico y relativizando la conformación del espacio y el tiempo en la acción) y valorar la experiencia individual (Pradenas, 2006:463). Pero estas características formales pueden considerarse, además, como propias del teatro desarrollado a comienzos de los 90. Sin embargo, pese a esta similitud formal, los creadores comienzan a preguntarse desde dónde corresponde hablar ahora. Luis Pradenas cita a Ramón Griffero, quien explica este asunto con claridad:

La llegada de la democracia generó en mí y en la mayoría de los creadores un autismo creativo. La pregunta frente a las nuevas situaciones era de dónde hablar. La función o rol del hombre de escena bajo la dictadura, era muy clara [...] ¿De dónde se gestaba ahora una poética política si la anhelada democracia había llegado, dónde encontrar el nuevo motor? ¿De qué escribir ahora que no sea representar por representar [...]? (Griffero citado por Pradenas, 2006:471)

La respuesta a las preguntas que se hacía Griffero efectivamente se encuentra en el desarrollo de las temáticas relacionadas con la identidad y la memoria.

Tras el anhelo de festejar manifestado en el teatro ya en 1988 por Andrés Pérez y el Gran Circo Teatro con el ya mencionado estreno de *La Negra Ester*, en la década de 1990 el director Alfredo Castro toma otro camino y se hace responsable de abordar las preguntas por la identidad y la memoria en la trilogía compuesta por *La manzana de Adán* (1990),

*Historia de la sangre* (1992) y *Los días tuertos* (1993). Castro piensa la marginalidad a partir de la reformulación de un proyecto identitario social que considere a los habitantes del borde. Así, el proyecto discursivo de esta trilogía reconoce un relato histórico oficial y, como reformulación, propone contar la historia de Chile desde el margen (Pradenas, 2006:472). Podría esgrimirse que *La Negra Ester* realiza algo semejante a través de la necesidad de reconstruir los colores del mundo popular e integrarlos a la realidad nacional. Sin embargo, mientras Pérez anuncia una fiesta de color popular que supuestamente vendrá, Castro denuncia la imposibilidad de que se visualice cualquier rasgo emparentado con esos colores. El punto de partida de este trabajo de Castro no considera textos dramáticos sino textos no ficcionales y fotografías. Estilísticamente produce un teatro simbolista en que el borde se presenta a través de fragmentos que ofrecen otras perspectivas del mundo. Juan Andrés Piña describe este teatro como “una visualidad poética que desarma absolutamente los códigos narrativos habituales” (Piña, 2010:319). Prostitutas, transexuales, locos, mapuches, violados, pobres y otros ofrecen su testimonio de sujetos marginados por los grupos dominantes. El tema de la marginalidad (considerando la multiplicidad de formas por las cuales puede presentarse) va a ser retomado por Castro en 1999 cuando le dé una nueva dimensión discursiva a *Hechos consumados*, drama de Juan Radrigán de 1981 estudiado en el capítulo anterior.

Simultáneamente al trabajo de Teatro La Memoria, se desarrolló la propuesta de Teatro del Silencio con la dirección de Mauricio Celedón. Esta agrupación estrena las obras *Malasangre* (1991) y *Taca-taca, mon amour* (1993). Celedón profundiza en el trabajo simbolista propiciado, aquí, por una renuncia al uso del lenguaje hablado. En *Malasangre*, la vida del poeta francés Artur Rimbaud se presenta como un estímulo para la juventud chilena de comienzos de la democracia. En *Taca-taca, mon amour*, el juego se presenta como una formulación analógica de las relaciones de poder en el mundo. En una misma línea simbolista se desarrolla el trabajo de las compañías La Troppa y Equilibrio Precario. Éstas recurren a la complejidad del trabajo de diseño. La Troppa, con las obras *Pinocchio* (1990), *Lobo* (1992), *Viaje al centro de la tierra* (1995) y *Gemelos* (1999), ofrece una imagen del viaje de aprendizaje del ser humano. Equilibrio Precario, con las obras *El Ñato*

*Eloy* (1994) y *La niña de la calaca* (1995), recurre a las marionetas, las sombras y los objetos de desecho para renovar la forma de contar historias.

Una excepción al trabajo simbolista desentendido de la dramaturgia, lo constituye la obra *La muerte y la doncella* (1991), de Ariel Dorfman, que, dirigida por Anita Reeves, retoma la lógica del teatro de texto. Este montaje, que se sostiene en el trabajo del dramaturgo, se presenta a poco de ser entregado el Informe de la Comisión de Verdad y Reconciliación que da cuenta de las violaciones a los derechos humanos en dictadura. La obra instala una discusión en torno a la realización de justicia acabado el régimen que produjo la violencia. De esta forma, el teatro chileno, solo tres años después de *La Negra Ester*, formula una argumentación que niega que existan razones para la celebración nacional. *La muerte y la doncella*, sin embargo, no tiene en Chile el éxito que tuvo fuera del país (Piña, 2010:469) muy probablemente porque recién comenzada la restauración de la democracia sigue imponiéndose el discurso de la celebración nacional.

Pero la propuesta teatral del Gran Circo Teatro no se concentró exclusivamente en la fiesta popular que proyectaba *La Negra Ester*, pues también participó de la reorganización de la memoria y la identidad nacional. De este período destacan las obras *Época 70: Allende* (1990) y *Popol Vuh* (1992). El circo ya no parece estar ligado a la fiesta. Así lo manifiesta casi al final del período la agrupación Teatro Circo Imaginario con la obra *Las siete vidas del Tony Caluga* (1994), dirigida por Andrés del Bosque. Más que un aparente desplazamiento de lo popular al centro del nuevo Chile democrático, en *Las siete vidas del Tony Caluga* hay una confirmación de que cierto mundo popular, figurado aquí por el circo, se mantiene al margen.

El período concluye con las primeras manifestaciones del camino a la evasión. El grupo Teatro Aparte, que ya había estrenado exitosamente *¿Quién me escondió los zapatos negros?* (1991), ostenta el mayor éxito de público del período con su obra *De uno a diez, ¿cuánto me quieres?* (1995). Esta obra capta la atención del público a partir de la unión paradójica del esfuerzo costumbrista y la caricatura graciosa. Así, los problemas de la pareja de fin de siglo parecen formulados con visión crítica, para que luego ésta se desvanezca en la risa generada por la caricatura. Pese a este ejercicio de anulación de afanes discursivos ya a mediados de la década, en el mismo año del estreno de Teatro

Aparte, se estrena *La pequeña historia de Chile* (1995), de Marco Antonio de la Parra, en la que se “explora un regreso a la memoria, matriz y fuente de la historia, de un grupo de profesores de Estado [...] de un antiguo liceo chileno” (Pradenas, 2006:475).

*La revaloración de la dramaturgia en contexto de deshistorización, o de la memoria al olvido*

El teatro de la segunda mitad de los 90 se caracteriza por una reactivación de la producción dramática no vista en Chile desde la primera mitad de los 60. En la recuperación del autor dramático en los 90 se accede a lo que Fernanda Carvajal y Camila van Diest han llamado “dramaturgia para la escena”. Los autores dramáticos no se pensarán a sí mismos como autores de literatura sino como participantes del proceso de creación teatral.

Pero la intención de desarrollar una dramaturgia para la escena se gesta un poco antes. 1994 es clave para el triunfo del teatro de texto por sobre el teatro de imagen (Carvajal y van Diest, 2009:105), pues corresponde al año de creación de la Muestra de Dramaturgia Nacional. Y antes, el estreno de *El coordinador* (1993), de Benjamín Galemiri, por el grupo Bufón Negro, anuncia la importancia que comenzaría a tener el texto dramático en los próximos años. Le siguen a ésta, los estrenos de *El solitario* (1994), *Un dulce aire canalla* (1995), *El seductor* (1996), *El cielo falso* (1997), *Jethro o la guía de los perplejos* (1998) y *Edipo Asesor* (2001), entre otras, todas escritas por Galemiri y dirigidas por Alejandro Goic. Pero pese a manifestarse una transformación en la forma de crear, volviendo a ponderar al dramaturgo en este proceso, los recursos estilísticos del teatro de texto que Galemiri ayuda a inaugurar siguen ligados al simbolismo. Es en esta dirección simbólica que las obras del grupo Bufón Negro reflexionan sobre las relaciones de poder del Chile democrático. Ramón Griffero, en tanto, estrena *Éxtasis o la senda de la santidad* (1994) y *Río abajo* (1995). Ya resueltas sus interrogantes sobre cuál es el nuevo objeto de denuncia, el foco estará puesto en el modelo económico que la dictadura dejó como herencia al Chile democrático.

La nueva valoración del trabajo dramático va a permitir que sean llevadas a los escenarios obras de nuevos autores, algunos que vienen escribiendo desde antes de 1995 (pero que no forman parte de la tendencia dominante del teatro de imagen) y otros que lo hacen sólo a partir de esta segunda mitad de la década. Destacan Marcelo Leonart con *No salgas esta noche* (1991), *Sobre los mismos techos* (1992), *Subcielo, fuego en la ciudad* (1994), *Pompa Bye bye* (1995) y *Encadenados* (1997), y Juan Claudio Burgos con *Casa de luna* (1997), *Petrópolis o la invención del suicidio* (1997) y *Tratado del príncipe, las manos bermejas y la torre* (2000). Además, a partir de adaptaciones de textos narrativos, se estrenan *La reina Isabel cantaba rancheras* (1997), dirigida por Gustavo Meza como adaptación de la novela homónima de Hernán Rivera Letelier; y *Una casa vacía* (1998), dirigida por Raúl Osorio como adaptación de la novela homónima de Carlos Cerda. Mientras esta última se refiere al golpe de estado de 1973, la obra dirigida por Meza introduce en el teatro la imagen idealizada que Rivera Letelier ha formulado sobre la pampa del norte chileno. El éxito literario de *La reina Isabel cantaba rancheras* se replica en su versión teatral.

Pese a que en esta segunda mitad de la década es posible encontrarse con trabajos como *La cocinita* (1997), de Fernando Villalobos; *Gemelos* (1999), de La Troppa; y *Hechos consumados*, de Juan Radrigán, con dirección de Alfredo Castro (1999), el fin de siglo encuentra a la sociedad chilena agotada de la discusión política. Esto se debería al reconocimiento de que la democracia no ha introducido cambios al país que produjo la dictadura y, en oposición a esto último, como ya se planteó antes, al éxito de la instauración de una conciencia despolitizada y deshistorizada. La detención de Pinochet en Londres en 1998 traería de vuelta la discusión sólo en los sectores más polarizados y ésta se centraría en torno a la figura del dictador y no en el debate sobre modelos de organización social. En el teatro se estrenan obras como *Art* (1999), *Confesiones de una mujer de 30* (2000) y *Sinvergüenzas* (2000), todas con gran éxito de público. Estas tres obras se articulan formulando una aparente preocupación por temáticas relevantes para finalmente diluirse en lugares comunes y estereotipos. El público asiste a ver lo que cree forma parte de un destape progresista y, sin embargo, sobre esta apariencia se instala la carencia de visiones críticas al estado de la sociedad. Hay, en este momento, una sociedad que prefiere

participar del pacto en el que se juega a aparentar que se piensa con profundidad para, finalmente, aceptar de buena gana, con las salas de teatro llenas, que la reflexión no es necesaria.

*Esfuerzo por rehistorizar a través de la desarticulación del relato histórico heredado*

Frente al punto de llegada que ofrece este relato, es necesario explicar que lo ocurrido en los últimos años de la década de 1990 corresponde a un momento de concreción de una tendencia en el teatro chileno, sobre la cual luego operan nuevas transformaciones. Pese a la necesidad de evasión que manifiestan los éxitos comerciales del período (y que en los años siguientes van a tener otros exponentes), en los primeros años de la década del 2000 reaparecerán Griffero, Radrigán, Galemiri, Burgos y Leonart, a los que se sumarán nuevos exponentes. El modelo económico aceptado por la democracia chilena va a producir nuevos malestares en la próxima década, que van a propiciar que el teatro chileno pueda renovarse en sus formas y temáticas. La siguiente es la década en que aparecen, entre otros, Alexis Moreno, Alejandro Moreno, Ana Harcha, Manuela Infante, Guillermo Calderón y Luis Barrales, como exponentes de la renovación teatral. Entre 2000 y 2010 destacan los estrenos de las obras *Medea Mapuche* (2000), de Juan Radrigán; *Trauma* (2001), de Alexis Moreno; *Tus deseos en fragmentos* (2002), de Ramón Griffero; *Prat* (2002), de Manuela Infante; *La Mujer Gallina* (2003), de Alejandro Moreno; *Beckett y Godot* (2004), de Juan Radrigán; *Lulú* (2004), de Ana Harcha; *Juana* (2004), de Manuela Infante; *Hombre con pie sobre una espalda de niño* (2005), de Juan Claudio Burgos; *Narciso* (2005), de Manuela Infante; *Infamante Electra* (2005), de Benjamín Galemiri; *Superhéroes* (2006), de Alexis Moreno; *Rey Planta* (2006), de Manuela Infante; *H.P. (Hans Pozo)* (2007), de Luis Barrales; *Neva* (2007), de Guillermo Calderón; *Abel* (2007), de Alexis Moreno; *Jaula obesa* (2007), de Tomás Espinoza; *La Chancha y Niñas araña* (2008), de Luis Barrales; *Clase y Diciembre* (2008), de Guillermo Calderón; *Cristo* (2008), de Manuela Infante; *Las Huachas* (2008), de Alexis Moreno; *Simulacro* (2008), de Marco Layera; *Norte* (2008), de Alejandro Moreno; *Porque sólo tengo el cuerpo para defender*

*este coto* (2008), de Juan Claudio Burgos; *La mala clase* (2009), de Luis Barrales; *Caín* (2009), de Alexis Moreno y *Pana* (2009), de Andrés Kalawski.

## MORENO, EL MUNDO GROTESCO COMO NUEVA FORMA DE MARGINALIDAD

*Norte*, de Alejandro Moreno, cuyo estreno se realiza en 2008 y la publicación de su texto se concreta en 2010, es, de los dramas incluidos en esta investigación, el que hasta el momento ha sido menos estudiado por la crítica académica. Cristián Opazo vincula el trabajo de Moreno con el de Luis Barrales, Manuela Infante y Guillermo Calderón, desarrollado en el contexto de una sociedad globalizada (Opazo, 2010:339). El trabajo de Moreno, dice Opazo, tiene como propósito develar la utopía neoliberal, pero además, a nivel formal, discute con el sainete criollo (es decir, busca una ruptura con la tradición) y desplaza la forma hacia el grotesco<sup>52</sup> (Opazo, 2010:340).

---

<sup>52</sup> El uso del concepto Grotesco hace alusión a la influencia que determinado teatro italiano asociado a Pirandello ejerció sobre el teatro argentino de comienzos del siglo XX, especialmente en el trabajo de Armando Discepolo. De esta forma, el grotesco producido en Italia influye en el desarrollo del grotesco criollo en Argentina. Osvaldo Pellettieri dice, a propósito del teatro italiano, que el *grotesco* es:

[...] un texto cuyo motor de la acción es aparentemente sentimental. Su estructura profunda se concreta a través de secuencias preponderantemente transicionales, con núcleos de acción basados en lo verbal. La función principal del sujeto es la simulación con el fin de evitar la comunicación con los otros. A nivel de intriga –estructura superficial– es un drama de situaciones en el que se transgreden los artificios del melodrama a través de un sistema de personajes que ubica a los mismos desde el centro a la periferia del conflicto dramático fundamental –sufrientes, razonadores, entrometidos.

Todo esto se traduce en el plano semántico en la famosa máscara voluntaria del personaje central destinada a rehuir la comunicación con los demás. Esta actitud termina recalando en el ridículo, verdadero principio constructivo del género (Pellettieri, 1990:100)

Agrega, más adelante, sobre el teatro argentino, que el grotesco criollo es:

[...] un texto cuyo motor de la acción es la búsqueda de la comunicación por parte del sujeto. Al no encontrar eco en su núcleo familiar, la depresión del sujeto hace caer el texto en lo patético, variante extrema de lo sentimental. Su estructura profunda se concreta a partir de secuencias de desempeño –pruebas– que el sujeto no puede superar y los núcleos de acción se basan en lo físico y en lo físico-verbal. A nivel de la intriga es un drama de personaje que transgrede los artificios del sainete criollo, especialmente a través de la ya mencionada superación de lo sentimental y del cambio de funcionalidad de la caricatura.

En el plano semántico la máscara del protagonista es involuntaria y esta falta de conciencia le impide encontrar la comunicación deseada. En esto reside el ridículo de su accionar (Pellettieri, 1990:100).

En esta última afirmación se está sosteniendo la consideración del trabajo de Moreno como parte del desarrollo de formas no realistas. Siguiendo a Lukács, podría señalarse que *Norte* diluiría la refencialidad con un período de la historia a través de personajes en los que se desdibujan las tipificaciones históricas. Pero la conciencia de este período de globalización, dada aquí por el encierro de los personajes, participa de la estrategia por la cual en este drama, ahora discutiendo con Lukács, se plasmarían los rasgos de un tiempo determinado, lectura posible precisamente porque esta investigación ha buscado sostener que no hay estéticas específicas que tengan potencial histórico mayor a otras si es que establecen relaciones de semejanza eficientes con el mundo extratextual. La posible discusión histórica se intensifica, en este drama, a partir de la nostalgia del norte que sienten los personajes encerrados, pues en ese espacio residiría, como construcción simbólica, la concreción de un proyecto social diferente al que fue desarrollado décadas antes. *Norte*, además, denuncia el proyecto deshistorizador del período de globalización y reinstala la necesidad de construir una sociedad con conciencia histórica. De esta forma, en este drama que no es realista se cumplen las condiciones de una representación histórica. Pero esto no se lleva a cabo a través de un reflejo artístico que dé la impresión de estar presentando la vida, sino a través de abstracciones de la realidad que la presentan de forma simbolizada. La figura del encierro como expulsión del norte es un elemento central en la construcción de esta imagen de la historia, pues a partir de la década de 1990 la lógica capitalista ya no requiere del tipo de persecución política desarrollada en el período correspondiente a la crisis anterior, pues el capitalismo se ha asentado de forma robusta y parece no existir intentos de subversión. Esto, a causa de que, pese a que los cuatro gobiernos concertacionistas del período han llegado al poder como representantes de la racionalidad opuesta a la dictadura que los precedió, los intentos por transformar las

---

Pellettieri agrega luego: “Lo común a ambos géneros a nivel semántico es su tendencia al relativismo, a la imposibilidad del protagonista de conocerse a sí mismo y a los demás, y a nivel de procedimiento, la fusión, la tensión no resuelta hasta el desenlace entre lo trágico y lo cómico” (Pellettieri, 1990:100).

Estas definiciones permiten identificar un tipo de teatro, tanto en el grottesco en Italia como en el grottesco criollo en Argentina, que surge en contextos en que determinados sectores amplios de la sociedad no encuentran un espacio para habitar en el contexto de desarrollo de transformaciones sociales caracterizadas por la construcción de sujetos marginales. Es en este sentido que *Norte*, de Alejandro Moreno, encontraría en las formas de lo grottesco una influencia importante.

modalidades de producción instauradas por los civiles que trabajaron junto al gobierno militar fueron casi nulos.

Este estado de la realidad nacional es representado en el drama de Moreno a través del espacio de fuera de la casa, el que, paradójicamente, en este drama se presenta como un estar adentro. Los personajes de este drama son una serie de inadaptados sociales que permanecen encerrados en una institución que se presenta como semejante a un hospital psiquiátrico. Este estar adentro se presenta, primero, como estar afuera (mediante una expulsión) porque todos ellos experimentan la nostalgia del norte, por lo que conciben ese lugar lejano y añorado como la casa a la que ya no pueden ingresar por el encierro en que viven.

Una posible explicación de que sea posible leer el drama *Norte* de este modo se encontraría, siguiendo a Hayden White, en el entendimiento de las formas de formulación de los discursos históricos. En relación con esto, el drama de Moreno puede ser entendido, en su eventual construcción significativa, mediante el despliegue de una trama satírica pues esta obra expondría una estructuración de la sociedad a partir de la cual se reconoce “el temor de que finalmente sea el prisionero del mundo antes que su amo” (White, 1998:20) y la imposibilidad de superar a la muerte que, en el contexto de desarrollo de las sociedades con estructuras violentas, es producida por los mismos hombres al enfrentarse entre ellos. Ideológicamente, esta trama se presentaría mediante discursos radicales que cuestionan las visiones conservadoras del mundo, aunque proclaman su triunfo y el término de una época en que se pensaba que era posible realizar la transformación. A partir de este momento, se desprende, se dará forma a una nueva pugna que permita reiniciar otra discusión e intentar anular el sentimiento de imposibilidad al que la conciencia social ha sido conducida durante los procesos que forman parte del siglo XX. Dentro de este tramado vinculado a esta visión ideológica se desplegarían las figuras estratégicamente para participar de la conformación de una imagen que interprete el período referido por el drama y ofrezca, así, conocimiento sobre éste. A continuación, se analizará cómo se manifiesta esto en el drama *Norte*, de Alejandro Moreno.

## LA EXPULSIÓN COMO ENCIERRO, EL MARGEN EN EL CENTRO

El drama *Norte*, de Alejandro Moreno, el de más reciente creación de los incluidos en esta investigación, realiza una representación de la quinta crisis o transformación social del siglo XX en Chile, caracterizada por la consolidación de la lógica capitalista reiniciada durante la dictadura. El período se inaugura en 1990 con el término de la dictadura militar marcado por el triunfo del candidato opositor Patricio Aylwin, representante de la Concertación de Partidos por la Democracia. El período se cierra en 2010 tras la primera derrota en las urnas (un año antes) de la Concertación y el triunfo de la derecha heredera de la tradición pinochetista a través del candidato Sebastián Piñera. Entre estos dos hechos, que abarcan un total de veinte años, se consolida la lógica capitalista a partir del ejercicio de refundación nacional iniciado en la fase anterior (entre 1973 y 1990), en medio de la tensión política protagonizada por los dos grandes bloques políticos. La primera derrota de la Concertación inaugura un nuevo período en el que, con Piñera en la presidencia, el sistema capitalista no parece tener un opuesto que presente como proyecto, evidenciar las contradicciones que lo caracterizan y atenúe sus implicancias. En los siguientes años se inicia un nuevo período que puede ser considerado como parte del siglo XXI, caracterizado por una nueva pugna en proceso de formación. El drama de Moreno, en su dimensión simbólica, da forma a una imagen del período antes mencionado, destacando los rasgos específicos del período desde una perspectiva histórica poniendo su enfoque en la articulación estructural de las relaciones sociales de la comunidad nacional en el último proceso de la conformación del capitalismo en el siglo XX. Para esto, el drama presenta una serie de elementos constituyentes que, al interrelacionarse, dan forma a la estrategia que simboliza la crisis social.

El proceso de construcción del sentido simbólico de *Norte* se lleva a cabo a partir de la convergencia en la acción dramática de figuraciones presentadas con la forma de tipos sociales y motivos (como la conformación de la casa y la expulsión de ésta) que participan del mecanismo por el cual el texto produce una alusión al mundo referencial.

*Los tipos sociales*

En *Norte* la acción transcurre en un espacio de reclusión de enfermos psiquiátricos. La institución es financiada por una fundación y cada uno de los reclusos siente nostalgia por el territorio ubicado al norte, el que han dejado por diversas razones. La nostalgia, por tanto, es la forma por la cual se lleva a cabo la expulsión, en este caso, del norte añorado por cada uno de los personajes. Sólo que, a diferencia de lo ocurrido en los dramas antes estudiados, la expulsión se vive con la forma de encierro. Para que se lleve a cabo la construcción de la imagen en este texto de Moreno, los personajes que viven una expulsión con forma de encierro, formarían parte de un grupo específico dentro de la estructura social y, a partir de esa pertenencia, constituirían, en el sentido simbólico del drama, tipos sociales.

El encierro como nostalgia que se manifiesta de forma literal en la acción dramática es el punto de partida para que se comience a articular el sentido simbólico. Los personajes El Hombre que Fue, El Auxiliar, El Niño de Cuarenta y El Recién Llegado se presentan como tipos sociales del sector de la comunidad nacional que, en el contexto de consolidación de la lógica capitalista a fines del siglo XX en Chile, experimenta una sensación de expulsión con la forma de encierro. Los personajes son expulsados de su norte, y para mantenerlos alejados de ese lugar, se les encierra. Esto último constituiría una imagen que representa el estado de los sectores sociales que son controlados por la racionalidad impuesta por la clase dominante del período. El Hombre que Fue dice:

Este es un encierro que imposibilita mi camino hacia el norte donde podría reconocer mis fósiles y abrazar mis momias que antes de secarse batallaron para sobrevivir toda mi fauna y soportar las sequías para darle paso a mi flora, que ahora es pasto seco que se comen los últimos guanacos que mareados bordean los acantilados en busca de comida. En el norte que me merecía: chamullento y maricón, el del insulto y el amor, en donde aleteé sin saber que no era un pájaro (Moreno, 2010:347).

En este fragmento, además de hacerse presente la necesidad de recuperar el norte perdido por parte del personaje que habla, se sugiere el fracaso de su inserción en el proyecto nortino. El Hombre que Fue agrega luego, “Escribo para decirme que todo lo que no se entendió en el norte se entenderá en el sur, y con esa idea quedarme. Es en el sur donde están las explicaciones” (Moreno, 2010:347). De esta forma, se sugiere, además, que, pese a la nostalgia del norte, parece inevitable estar en el encierro del sur y que la lógica del mundo funciona, ahora, bajo los parámetros de que este personaje resida en este sur, que sería el borde de la casa. Por eso ahí residen las explicaciones. Pese a eso, la necesidad de abandonarlo para regresar al norte, al centro de la casa, persiste. El Hombre que Fue agrega:

Necesito de alguna manera irme de acá, y cruzar el inmenso potrero que dificulta mi camino hacia el lugar que me corresponde geográficamente. Si estoy seco puedo olvidarme pensando que soy una duna que erosionada se desplaza de mí y se vuelve irreconocible por su forma, y en esa nueva forma estará mi obsesión por entender la prueba nortina no superada por mi vida (Moreno, 2010:347).

Este último fragmento confirma la necesidad de regresar al norte aún cuando ahí el proyecto se presentó con la forma de rechazo.

En la misma dirección simbólica de los fragmentos anteriores, El Auxiliar explica qué pudo haber hecho El Niño de Cuarenta luego de llegar desde el norte y desear irse de regreso. El Auxiliar dice, “Seguro se volvió al terminal y esperó en él hasta que alguien le preguntara qué le pasa, dónde va y así poder conseguir subirse a una máquina donde pasar las próximas doce horas de camino al norte. Ese engendro, era un guacamayo que estaba deseoso de volver, consciente de su extinción hacia su jaula norteña” (Moreno, 2010:353). Más adelante el mismo Auxiliar imita qué le pudo haber respondido un funcionario en el terminal de buses al necesitado de regresar al norte: “Es que no hay más pasajes, no se puede, vaya a hablar a la oficina, pregúntele al chofer, cómo se va a ir parado, no, no se puede” (Moreno, 2010:353). Nuevamente es posible identificar a un personaje atrapado en el sur con deseos de recuperar el norte perdido.

Pero también se hace relevante ver cuál es el estado en que se encuentran aquellos que se ven obligados a quedarse encerrados en el sur. Las instalaciones no son suficientes para todos, lo que, en el sentido simbólico, introduce la idea de que en el sur, entendido como la consumación en el texto de un significado que hace referencia a las circunstancias introducidas por la lógica capitalista que se consolida en la quinta fase del siglo XX, no todos viven el encierro del mismo modo. El diálogo es el siguiente:

EL RECIÉN LLEGADO: ¿Cuándo van a sortear nuevamente las camas?

EL NIÑO DE CUARENTA: Un camarote y un colchón. Somos cuatro y hay tres camas.

EL AUXILIAR: Por lo menos en el sillón duermes solo.

EL RECIÉN LLEGADO: Sí, pero es un sillón y yo soy más alto que ustedes  
(Moreno, 2010:353)

El fragmento propone que los expulsados del norte a través del encierro en el sur, deben repartirse un equipamiento precario de tal modo que algunos de ellos se queden con poco o sin nada. El diálogo prosigue con un argumento que busca justificar la desigualdad al acceso al equipamiento:

EL RECIÉN LLEGADO: Si viene alguien nuevo tendrá que dormir en el suelo.

EL AUXILIAR: Sí, en el suelo y después va a preguntarte a ti cuándo vas a sortear el sillón.

EL NIÑO DE CUARENTA: Y tú le vas a responder lo mismo. Le vas a decir que duerma en el suelo, porque le hace bien para la columna.

EL AUXILIAR: Recién ahí vas a empezar a sentir las comodidades del sillón que ahora desprecias [...] (Moreno, 2010:354)

De esta forma, El Hombre que Fue, El Auxiliar, El Niño de Cuarenta y El Recién Llegado constituyen una representación de los grupos sociales que experimentan la marginación impuesto por la clase dominante. Pero, a diferencia del tipo social representante del grupo

marginal en el período correspondiente a la transformación social anterior (y que en esta investigación aparece interpretada por el drama *Hechos consumados*), en esta nueva crisis representada por el drama *Norte* los marginales son expulsados pero no como desechos sociales, y, en cambio, se les mantiene retenidos en el encierro. Tres preguntas cobran relevancia. La primera, ¿quién los mantiene encerrados?; la segunda, ¿con qué propósito propician ese encierro?; la tercera, ¿cómo se consigue la aceptación del encierro por parte de los encerrados? El intento por responder estas preguntas se relaciona con la conformación, en la estrategia del drama, de la figura de la expulsión de la casa, la que participa de la construcción de un significado en el texto. Antes es conveniente adelantar que el quinto personaje, Rafael, también corresponde a un tipo social. En este caso, mientras en el sentido literal es el gerente de la fundación que alberga a los encerrados y se presenta, por tanto, como responsable del encierro, en el sentido simbólico podría constituir una representación del grupo dominante que necesita el encierro de los expulsados del norte. En párrafos posteriores se van a responder las tres preguntas planteadas mientras a la par se revise cómo se articula la figura de la expulsión de la casa para dar forma a la imagen de la historia de Chile antes planteada, y simultáneamente se va a comprobar si el tipo social al que corresponde Rafael es, precisamente, la clase dominante u otro. Es posible adelantar que, aunque Rafael se encuentra en una posición privilegiada ante los habitantes del encierro, no es una representación de los grupos dominantes, sino de sectores que están al servicio de estos. Pero eso requiere ser demostrado. Antes, eso sí, se hace necesario pensar la casa para luego identificar los significados de la expulsión de ésta.

### *La casa*

Los personajes que constituyen los tipos sociales no habitan la casa, pues han sido expulsados de ésta. Por tanto, el lugar que sí habitan es el lugar que, como un encierro, les impide regresar a la casa. A diferencia de lo ocurrido en los otros dramas aquí estudiados, que se caracterizan porque en todos aquellos, la casa es el espacio donde ocurre la acción y los personajes marginados son (o pueden ser) desplazados de ésta (*Los Invasores*, *Los que van quedando en el camino*) o habitan la frontera para luego ser desplazados (*Hechos*

*consumados*) o los antiguos dueños pierden su propiedad (*La Viuda de Apablaza*), en *Norte* la casa ha salido de la vista de quienes la añoran.

La casa se ha vuelto espectral tal como espectrales son las figuras de los que han propiciado la expulsión, pues, mientras en *La Viuda de Apablaza* se ve la pugna por la propiedad y en *Los Invasores* se ve a los que se han apoderado de la propiedad, en *Norte*, siguiendo una lógica instaurada ya en *Los que van quedando en el camino*, no es posible ver a los interesados en poseer y controlar la casa. Esto puede adelantar una respuesta a una de las preguntas antes planteadas: Quién mantiene encerrado a los personajes. Materialmente, el encierro lo realiza Rafael, el gerente. Pero éste (al igual que Miguel, el cuidador, en *Hechos consumados* y los carabineros en *Los que van quedando en el camino*), en lugar de ser el dueño de la casa, es el encomendado por los dueños a mantener al resto a raya.

Pero a diferencia de lo que ocurre en *Hechos consumados*, en *Norte* la imposibilidad de habitar la casa no se manifiesta a través de la consideración de parte de la sociedad como desecho, pues, en el encierro sureño de los hombres que habitan la ficción del drama de Moreno, cumplen con un rol al habitar un nuevo espacio. Así, en *Norte*, el “afuera de la casa” no es el peladero olvidado, sino un espacio también construido con un propósito por los dueños de la casa.

Establecido lo anterior, se hace necesario pensar el rol que cumple la expulsión en la construcción significativa. Es posible, también, como parte de esta explicación, retomar las tres preguntas que habían quedado pendientes. Quién mantiene encerrados a los personajes, con qué propósito propician ese encierro, y cómo se consigue la aceptación del encierro por parte de los encerrados.

### *La expulsión de la casa*

Como ya se adelantó, Rafael es el que, a través de la administración de la fundación, mantiene el impedimento de que los encerrados puedan regresar a su norte. De esta forma, es el responsable material de la expulsión de la casa que experimentan los cuatro reclusos. Rafael dice:

Yo soy el gerente de una fundación, porque ni los curas, ni las monjas se atreven. Nadie confía que se pueda desarrollar el lado humano de las bestias, así que para ustedes no hay un día de colecta, ni un minuto de misericordia. No puedo vender las manualidades que podrían realizar en ese encierro porque sus propias manos infectan cualquier artesanía y tengo que ver si comida tienen, si abrigo tienen, si nadie ha muerto. Mi carrera no va hacia arriba y esta fundación es una distorsión en la beneficencia, no puedo hacer talleres con ustedes porque nadie quiere instruirlos, ni por caridad. Cada vez que vengo, salgo y a dos cuadras compro coca, me he vuelto adicto como un empresario exitoso y estoy absolutamente condenado a separarme dentro de los próximos seis meses de una mujer. Es imposible que yo los represente. No se puede. Y aunque yo sea un gerente exitoso, adicto a la coca, con una niña de ocho años que veré sólo los sábados y domingos después que me separe: no soy un domador. Yo también me someteré a un régimen de visitas y de la misma manera hablaré de mí en un grupo de adictos, de hombres que lo tenían todo y han terminado sin tener nada. Pero ustedes no tienen límites y cada una de las piedras, se las merecen (Moreno, 2010:355-6)

En el fragmento anterior se confirma que Rafael es el responsable de la reclusión de los otros. Sin embargo, se ha dicho que éste, pese a su posición superior a la de los reclusos, no es un miembro de la clase dominante. Se puede confirmar, como ya se ha adelantado, que Rafael es más bien un funcionario. Es el gerente y no el dueño de la fundación. Es, a fin de cuentas, un trabajador que recibe órdenes de un eventual dueño. Se confirma, por tanto, que es semejante, aunque con mayores privilegios, a Miguel en el drama *Hechos consumados*. Es, así, un enviado a efectuar la expulsión de la casa. Rafael no tiene el control total, sólo tiene un control concedido por alguien que parece no participar de la acción dramática. Rafael no es la representación del poder, sino quien ejecuta las órdenes formuladas por quien ostenta el poder. De este modo, Rafael es también un expulsado, pero, como él mismo advierte, su encierro se manifiesta en otra parte, con otro “grupo de adictos” del cual él forma parte y que ostenta algunos privilegios más que los encerrados a su cargo. Se

articula, así, una estructura social que distribuye a sus miembros en el suelo, el sillón, el colchón, la litera, el lugar no determinado donde descansa Rafael y, se podría inferir, el único lugar cómodo donde descansa el que le da órdenes a Rafael y que, probablemente, estaría en el norte. La primera pregunta se responde, por tanto, diciendo que el que mantiene encerrados, y así expulsados de la casa, a los reclusos de la fundación es un funcionario que ocupa un lugar intermedio en la estructura social y que desde ahí también experimenta un tipo de encierro, equivalente, también, a una forma de expulsión.

El propósito que se manifiesta en la expulsión con característica de encierro está vinculado a la posibilidad de que la estructura social descrita en el párrafo anterior adquiera forma. En ese sentido, a diferencia del período correspondiente a la transformación social anterior, en que los sujetos marginales son expulsados económica y políticamente porque no ocupan ningún rol en la nueva organización social que se está estructurando por el orden dictatorial y porque, en medio de la pugna, son incluso peligrosos, ahora los sujetos marginales deben cumplir con un rol utilitario en la nueva forma de la estructura. Ser marginal ya no implica ser un desecho de la comunidad nacional, sino una base sobre la cual se despliegan los cimientos de la estructura social. Aquí queda explicado por qué en este período de la historia de Chile al marginal se le encierra y no se le extermina.

Para que la forma particular que adquiere la estructura social en este período de la historia de Chile pueda concretarse, los expulsados a través del encierro deben ser convencidos de que gozan de algún tipo de bienestar. La discusión sobre el sorteo de las camas y el supuesto futuro sorteo del sillón informa de ese aparente estado de bienestar del que gozarían quienes pueden descansar sobre un colchón en lugar de hacerlo sobre un sillón, y de los que pueden descansar sobre un sillón en lugar de hacerlo sobre el suelo. Muy probablemente lo que seguiría es la argumentación que demuestre cuán cómodo es poder dormir sobre el suelo de cemento dentro del encierro en lugar de hacerlo sobre un suelo de tierra en la calle. Este tipo de argumentación podría no acabar para generar, así, la idea de satisfacción con lo que apenas se tiene. De esta forma, los encerrados asumen, inducidos a través de una falsa conciencia, que la forma por la cual se estructura la sociedad es la correcta, pese a la nostalgia que experimentan por el norte perdido. Pero se necesita de algo más para que este convencimiento del supuesto bienestar sea finalmente naturalizado.

Aquí opera el olvido como herramienta de naturalización de la conformación de la estructura social desigual. Este asunto se manifiesta en el siguiente diálogo:

EL RECIÉN LLEGADO: Oye si vamos a pasar un tiempo juntos quiero presentarme. Yo soy Jaime Jara, soy profesor de historia.

EL AUXILIAR: Y qué tiene que ver.

EL RECIÉN LLEGADO: Nada, pero quería contarles y me acordé que soy profesor de historia del Liceo Desierto Florido B14...

EL AUXILIAR: Imbécil. Qué mierda nos importa a nosotros que tú seas o hayas sido profesor de historia.

EL HOMBRE QUE FUE: Cómo puedes ser tan idiota de decir lo que eres... (*Tremendamente violento*). Así que tú eres profesor de historia, pobre huevón de mierda. ¿Cómo pudiste decir que eres profesor de historia?

EL NIÑO DE CUARENTA: Acá las fechas son las cosas que comemos y hoy no hemos comido.

EL HOMBRE QUE FUE: (*Con una piedra en la mano*). Ah mira, acá te han llegado varias piedras, podrías hacer fuego (*Va hacia una mesa, agarra un fierro y rompe la mesa*)... Es muy arriesgado empezar a decir, sólo porque se te ocurre decir sin pensar que eres profesor de historia sin saber que hasta aquí puede llegar tu puta línea de tiempo. (*Con la piedra en la mano acorralándolo hacia el hoyo de la ventana*). Y qué pasa profesor de historia, si alguno de nosotros “sin pensarlo” movemos el brazo y te damos con una piedra en la cabeza como los prehistóricos, que sólo tú sabes cuándo chucha existieron, qué comían y cuán sofisticadas eran sus viviendas. Es que estabas muy cerca de la ventana y te llegó no más. (*Pausa*) ¡¿Profesor de historia?! Historia de qué, Historia de quién (Moreno, 2010:363).

Este fragmento de *Norte* permite visualizar que, en contexto de desarrollo de la consolidación de la etapa del capitalismo que caracteriza a la quinta fase del siglo XX chileno, hay grupos sociales que, pese a reconocer que experimentan nostalgia del norte (de la casa), participan de la defensa de la estructura del sur (del encierro, que es, a la vez, un

margen). Tal como se despliega en *Norte*, esta estructura de la expulsión y el encierro, considera esta última acción en función de que la existencia de la estructura social no pueda ser desmantelada.

*Norte* propone, por tanto, que las relaciones de oposición que caracterizaron las pugnas del siglo XX, están experimentando su fin a partir de, tal como ocurre en la estructura de los dramas, la imposición de una fuerza sobre la otra. La imposición de una fuerza sobre otra implica el término de un ciclo caracterizado por una unidad histórica: el siglo XX. La rearticulación de una nueva pugna dada por un contexto diferente, con la fuerza triunfadora del siglo XX enfrentándose a la emergencia de una nueva fuerza, correspondería a un nuevo período: el siglo XXI. Los acontecimientos aparecen como hechos en una secuencia que constituye un relato. Los dramas estudiados contribuyen a la formulación de ese relato de la historia de Chile. Aunque es posible sugerir que otro relato, con otra secuencia, considere la obra de Moreno como punto de partida de un nuevo período, en esta reflexión, la obra *Norte*, de esta forma, constituye una interpretación de la imposición definitiva de la lógica capitalista en contexto de Guerra Fría, asunto iniciado en Chile, en el año 1920.

## VII. CONCLUSIONES

### LA PRODUCCIÓN DRAMÁTICA COMO INTERPRETACIÓN DE LA HISTORIA DE CHILE

En los capítulos anteriores se ha demostrado que los cinco dramas estudiados realizan, a través de las posibilidades discursivas de la ficción, interpretaciones de la historia de Chile en el siglo XX a partir de la recurrencia de la figura de la expulsión de la casa. Esto es posible pues tal figura se presenta como herramienta que, al formar parte de una estrategia textual, participa de la construcción de una imagen de la realidad social que expone cómo en este período de nuestra historia nacional se ha desplegado una lógica capitalista en contexto de Guerra Fría. Esto ocurre en los términos que Hayden White explica en función de que las figuraciones participen de construcciones significativas que, mediante interpretaciones de la realidad, propicien conocimiento histórico. A partir de esto, es posible seguir afirmando que la dimensión cognitiva que producen los textos literarios de ficción se sostiene en sus potenciales interpretativos derivados, precisamente, de las construcciones significativas que estos textos realizan. Dado que los textos son producidos en un tiempo y un espacio que articulan un contexto de producción, es posible advertir que esa construcción significativa produce discursos que dialogan con esos contextos.

En las siguientes páginas, que forman parte de la conclusión de esta investigación, se busca sintetizar cuál es ese conocimiento de la historia de Chile que formulan estos textos de ficción a modo de discursos que pueden dialogar con el conocimiento que los discursos producidos por otros textos han puesto a circular (los relatos formulados por los textos históricos). Además, en función de la valoración de este conocimiento histórico producido por la ficción a partir de sus potencialidades (que, precisamente, le permiten formular conocimiento) y particularidades (que lo diferencian del conocimiento producido por los textos de no ficción), se buscará explicar la relevancia de la presencia de la figura de la expulsión de la casa como herramienta en las construcciones de ficción, en función de poder interpretar las crisis sociales del siglo XX en Chile. En este intento, se buscará explicar y, así, demostrar que la expulsión como práctica cultural y su simbolización, como

necesidad interpretativa propia de los textos de ficción, forma parte de los intentos por formular discursos identitarios que participen de las discusiones en torno a lo que caracteriza la construcción de la sociedad chilena en contexto de desarrollo de la lógica capitalista. Como consecuencia de todo esto, se buscará, también, explicar la importancia de la literatura de ficción en la formulación de conocimiento histórico y en la participación de discusiones en torno a la representación de la cultura y la identidad de una sociedad.

Todo lo anterior permitirá, además, formular las primeras ideas de posibles nuevas reflexiones herederas de lo aquí expuesto. Como parte final de esta reflexión, por tanto, se buscará indicar nuevas posibles perspectivas que surgen de la reflexión realizada en esta investigación. En relación con esto se ponderará la necesidad de formular, próximamente, con más detalle, una periodización de la historia de la producción dramática nacional en función de identificar procesos y evoluciones en las dimensiones formales, estéticas y discursivas de los textos en vínculo estrecho con las subdivisiones de la historia de la cultura que actúa como contexto de la producción textual. En relación con esta periodización que incluye las dimensiones formales, estéticas y discursivas, será pertinente, también, ponderar la figura de la expulsión de la casa como herramienta necesaria en la construcción de significados en los términos en que la figura participa de la producción de conocimiento y mediante la consideración, según lo planteado por Gastón Bachelard, de la importancia del adentro y el afuera en la conformación del espacio, en un período de la producción dramática nacional. Esto se realizará en función de entender la recurrencia de la figura como parte de una continuidad en que, a partir de la evolución de la historia cultural de Chile, otras figuras formen parte de las necesidades discursivas de otros períodos y se integren a una periodización en que la figura de la expulsión de la casa parece ser apropiada para interpretar la historia social de Chile en el siglo XX, y otras figuras, en cambio, parecen más apropiadas en otras unidades de tiempo.

### *Conocimiento de la historia de Chile en el siglo XX*

El análisis de los cinco dramas aquí estudiados ha permitido identificar cómo cada uno de estos formula juicios sobre las características del período de la historia de Chile en

que es producido, en relación con las desigualdades sociales que la conformación de la racionalidad capitalista en contexto de Guerra Fría produce. El mismo análisis, realizado a partir de la necesidad de comprender la representación de todo el siglo XX, ha permitido identificar cómo el diálogo de las posibles construcciones significativas de cada uno de los dramas puede dar forma a un discurso crítico, como el formulado por esta investigación, en que se subraye la construcción de un juicio a todo el siglo XX chileno, estableciendo orígenes, desarrollo y puntos de llegada en la conformación de la estructura social y sus rasgos culturales e identitarios.

Los juicios formulados por los textos literarios se sostendrían en decisiones estratégicas que participan del establecimiento de las formas del texto. Estas decisiones, además de estratégicas en un sentido discursivo específico (aquello que posiblemente quiere decir, en particular, cada drama), son estratégicas en un sentido general, pues forman parte de las características formales y estéticas que, a partir de ciertas necesidades contextuales de creación, se presentan como utilitarias en cada período. La revisión de estas decisiones se ha centrado, en esta investigación, en la comprensión del funcionamiento de la figura de la expulsión de la casa dentro de la trama que da origen a una construcción significativa, asunto que será desarrollado en algunos párrafos posteriores en este mismo capítulo.

El conocimiento sobre el siglo XX chileno que ofrecen estos dramas se sintetiza en la identificación de los procesos sociales que (como parte de la instauración de la racionalidad capitalista, su consolidación, su cuestionamiento, su reformulación y, finalmente, su nueva consolidación) propician la generación de la condición de marginalidad de determinados sectores de la comunidad nacional, mediante la consumación de la figura de la expulsión de la casa. Estos marginales o expulsados, en distintos momentos de la evolución del siglo, entendido éste como un tiempo en que se lleva a cabo un proceso que presenta continuidad, ocuparían, en la estructura social, un lugar específico acorde a las características del momento de la evolución del siglo en el que se constituyen como tal.

El *La Viuda de Apablaza*, de Germán Luco Cruchaga, la marginalidad de Ñico en los dos primeros actos del drama se presenta en función de participar de una interpretación

de una etapa precapitalista, propia del siglo XIX en Chile. Sin embargo, su presencia es importante pues constituye el motor de la expulsión que caracterizará al siglo XX chileno al despojar a la viuda de su condición de propietaria de la casa y mantener a los otros marginales del siglo XIX (hasta ese momento, sus pares) fuera de la casa. Va a ser importante el tránsito que Ñico realiza desde el afuera hacia el adentro, en función de que el estar adentro se articule como la ubicación que describe el acceso a posiciones de poder en el centro de la estructura social. La identificación de la expulsión de los peones en el tercer acto del drama, concebida como una continuidad de lo manifestado en los dos primeros actos, advierte que la existencia de otra estructura en el siglo XIX, caracterizada por una condición precapitalista, no implicaba que no existiera ya una estructuración de la sociedad que fuera de tipo jerárquica. Solo indica que esa jerarquización encontraba su origen en otras modalidades de producción. Así, los peones habitan el afuera tanto en el período de dominación de la Viuda como en el de Ñico. La expulsión que en el tercer acto experimenta la Viuda se presenta, en el drama de Luco Cruchaga, para simbolizar la instauración de la lógica capitalista y, por ende, el comienzo de lo que en esta investigación ha sido denominado como siglo XX. A partir de esto, puede establecerse cómo la expulsión, comprendida como acción permanente (pues tal vez sea más propio señalar que el siglo XIX se caracterizó por la conformación de una exclusión que ni siquiera requirió el ejercicio de la expulsión, pues se presentaba como naturalizada y, por tanto, incuestionable), da forma a un vínculo caracterizado por el ejercicio de la violencia permanente entre quienes ejercen la expulsión de otros y quienes buscan evitar ser expulsados. Podría agregarse, como parte de esta conclusión derivada de los análisis ya realizados, que este ejercicio de pugna violenta permanente se vuelve un rasgo cultural característico del siglo XX. Junto a esto, también podría afirmarse que los dramas estudiados participarían de la construcción del conocimiento de estos rasgos culturales como propios del período señalado y que, a la vez, formularían juicios sobre estos. Con lo anterior no se pretende señalar que los dramas estudiados propongan que el siglo XX ha sido más violento que el XIX. Lo que, más bien, se pretende advertir es que, a partir del estudio de textos literarios, es posible advertir que en distintos períodos de la historia de Chile se han ejercido diferentes formas de violencia determinadas (la exclusión en el siglo

XIX, la expulsión en el XX y, como propuesta tentativa, el encierro en el XXI), en gran medida, por las modalidades de producción específicas de cada período. Lo importante de subrayar en esta investigación es que este conocimiento se manifiesta a partir de cómo los significados de un texto literario de ficción dialogan con el conocimiento producido por textos de no ficción, como los relatos históricos.

En *Los Invasores*, de Egon Wolff, por su parte, la posibilidad de acceder a la culpa que habita la conciencia del grupo social que expulsa a quienes, en período de fomento de la industrialización, dan forma a los sectores marginados del proyecto, permite visualizar cómo la expulsión se ha instaurado como rasgo cultural de la sociedad chilena al ser determinada por la consolidación de la lógica capitalista. En *Los que van quedando en el camino*, de Isidora Aguirre, la visualización de los marginados que han decidido cuestionar la expulsión que se ha ejercido sobre ellos, se presenta como una interpretación del esfuerzo por enfrentarse a la violencia que se ha consolidado tras cinco décadas de desarrollo de la lógica capitalista. Este esfuerzo, advierte además la obra, se presenta conteniendo el temor de que la violencia no se detenga. En coherencia con ese temor (que, podría decirse, forma parte de los rasgos culturales construidos a partir de la consolidación de la lógica capitalista), en *Hechos consumados*, de Juan Radrigán, la condición de marginal adquiere forma a través de la reorganización de la lógica capitalista, pero también a través de la persecución de quienes, desde el margen, intentaron dismantelar esa racionalidad. Mientras en los dramas ya analizados, de acuerdo a la continuidad que ha propuesto este análisis, la marginalidad fue principalmente económica, en éste, además de económica es política. Por último, en *Norte*, de Alejandro Moreno, se formula, como construcción significativa, el viaje que los marginados realizan desde su expulsión del norte añorado hacia el encierro sureño y, en términos significativos, hacia la lógica del siglo XXI. En todos los casos, la relación entre sujetos centrales y marginales se construye a partir de la relación entre en adentro (donde se ubica el centro) y el afuera (donde se ubica el margen).

De la forma como se expone en esta síntesis (posible de realizar tras el análisis de cada drama en los cinco capítulos anteriores), es posible visualizar cómo la puesta en diálogo de los cinco dramas estudiados en esta investigación permite identificar una

construcción significativa que, a modo de interpretación histórica, ofrece como conocimiento del siglo XX chileno que en éste, a partir de la instauración de la lógica capitalista, se ha ejercido una violencia social caracterizada por la expulsión permanente. Puede también advertirse que el ejercicio de esta violencia se ha realizado como parte de la inclusión de Chile en el mundo occidental a partir de relaciones de dependencia económica, política y cultural (con las pugnas propias que, en el siglo XX, han caracterizado a la sociedad occidental) que han permitido señalar que este siglo en Chile ha estado determinado por la manifestación, en nuestros procesos de conformación cultural, de los efectos de la Guerra Fría.

Es relevante, por tanto, subrayar que la elección de un corpus literario que, dentro de la producción dramática nacional, permite identificar en esta investigación una continuidad histórica (caracterizada por la evolución de la interrelación de formas, estilos y discursos), permite, además, formular una interpretación de la continuidad histórica de la realidad referencial de estos dramas. En relación con la continuidad de la producción dramática nacional, se vuelve pertinente, ahora, formular conclusiones sobre el desarrollo de las formas y estilos en función de la conformación de esos discursos, poniendo el énfasis en la articulación de la figura de la expulsión de la casa.

*Condición dominante de la figura de la expulsión como proyecto identificador de rasgos identitarios*

En esta investigación se ha sostenido que la expulsión de la casa es una figura que se presenta como herramienta utilitaria para la interpretación del siglo XX. Esta idea se sostiene en el hecho de que hay un contexto de producción, que en este caso ha sido la articulación de la lógica capitalista en la realidad referencial de los dramas estudiados, que ha propiciado que esta figura aparezca en estos dramas. Se ha hecho evidente, por tanto, que la necesidad de estudiar la presencia de esta figura en cinco dramas chilenos producidos en un período de tiempo que en esta investigación ha sido definido como siglo XX, se origina en la consideración de que los textos han sido determinados por sus respectivos contextos de producción.

En consecuencia, el análisis desarrollado en los capítulos anteriores ha permitido comprender que la figura estudiada no se ha presentado de forma homogénea a través de los noventa años que, en esta investigación, conformarían el tiempo que da forma a la delimitación específica de un siglo XX chileno, pese a que estas nueve décadas conforman una unidad temporal. La figura de la expulsión de la casa, aunque ha fortalecido las interpretaciones de un período de la historia de Chile caracterizado por la imposición de la lógica capitalista en contexto de Guerra Fría, se ha usado para interpretar distintas fases de este proceso. Además, del mismo modo en que la aparición de la figura en la producción dramática no ha respondido a contextos homogéneos en sus características específicas, las formas estéticas de los dramas que incluyen a esta figura en sus estrategias discursivas tampoco se han presentado homogéneas. Por el contrario, han experimentado una evolución dada, también, por cómo los contextos de producción de cada una de las fases de la historia del siglo XX chileno han generado necesidades de construcción de significados.

En *La Viuda de Apablaza* la presencia de la expulsión de la casa en su estrategia tiene el propósito de construir la imagen de los hechos que propician una transformación que da inicio al siglo XX. Acorde con las formas dominantes en la producción dramática de la década de 1920, este drama incluye la presencia de la figura en una articulación estratégica que puede vincularse con la estética costumbrista. Como parte de esta estrategia, los tipos sociales y la acción de la expulsión de la casa se presentarían como una construcción metonímica, pues estos tipos sociales, al participar de la representación, constituirían una parte de la totalidad del grupo social al que representan, en el contexto de desarrollo de un drama que busca generar la ilusión de que reproduce la realidad en el texto, siguiendo la definición de realismo que formula María Teresa Gramuglio. A partir de lo anterior, es posible advertir que *La Viuda de Apablaza* mantiene, a nivel estético, un vínculo con la producción del siglo anterior, identificable desde 1875 en la obra *Como en Santiago* hasta 1917 en la obra *Pueblecito*, de Armando Moock. La fecha de cierre de esta descripción no es antojadiza, si se vuelve a reparar en que esta investigación ha propuesto el año 1920 como inicio del llamado, aquí, siglo XX chileno. Como parte de esta articulación metonímica, tanto los que expulsan como los expulsados aparecen en la acción. Es importante advertir, eso sí, que, como este drama de Luco Cruchaga está realizando una

interpretación del siglo XX chileno, no todos los expulsados que participan de la acción son sujetos marginales. Algunos de ellos lo son, y lo han sido desde el siglo XIX. Se trata, como ya se ha dicho, de los peones. Pero otros no lo son y, en la conformación de la estrategia discursiva del drama, aparecen como expulsados, pues mediante su expulsión se manifestaría, como ya se dijo, la transformación en la estructura social que permite ingresar a un nuevo período entendido, aquí, como un nuevo siglo. Se trata, por tanto, de la que fue la clase dominante en el siglo XIX y que en el siglo XX, pese a perder su condición de dominante, no adquiere la posición de marginal. Este grupo social es simbolizado, a través de la forma de la metonimia, por la Viuda, y su muerte en el drama simboliza (en lugar de la muerte de esa clase social a través de su descenso con forma de desplazamiento hasta el margen) el fin de una época de la historia de Chile.

El carácter metonímico de la construcción de las figuras de los tipos sociales y de la acción de la expulsión de la casa se mantendría en *Los Invasores*, de Egon Wolff, ahora para que las figuras participen del acto de interpretar el período de consolidación de la transformación simbolizada por *La Viuda de Apablaza*. Pero pese a que la producción dramática nacional aún presenta ejemplos de representaciones realistas a fines de la década de 1950 y comienzos de la de 1960, el drama de Wolff daría forma a estrategias estéticas que pueden relacionarse con intentos de actualización del expresionismo. Los tipos sociales seguirían presentándose como sujetos que, como metonimias, construyen la imagen de una comunidad. Sin embargo, el carácter externo de la representación de *La Viuda de Apablaza*, sostenido en su interés de generar la ilusión de que se reproduce la realidad en el texto, no se manifestaría en *Los Invasores*, pues en éste el mundo se presenta desde el interior de la conciencia de uno de sus personajes, lo que permite, tal como se explicó en el análisis de este drama, que se manifieste la culpa que sienten los sectores dominantes al imponerse sobre los otros. Así, la culpa de Meyer se presenta como el elemento necesario para movilizar la acción hacia hacer evidente que los dueños de la casa (los Meyer) son los verdaderos invasores, lo que se articula como una metonimia de la conducta de la clase social que, una vez consolidada la lógica capitalista en Chile, expulsa a un grupo significativo de la comunidad. Pero esos marginales no participan de la acción y son apenas imaginados de forma monstruosa por quien siente culpa de su posición de privilegio. En la

reacción que los marginados realizan para oponerse a la imposición de la lógica capitalista, en *Los que van quedando en el camino*, de Isidora Aguirre, se sigue manteniendo el carácter metonímico de la figura de la expulsión de la casa. Los campesinos, uno de los diversos grupos al interior de la comunidad nacional que pueden articularse como marginales, dan forma a la imagen de la totalidad de los marginales de la comunidad nacional. En este caso los expulsados se integran a las estrategias propias de un tipo de drama que, en sus matrices de representatividad, estaría influenciado por el Teatro Épico. Estas características encuentran sustento en la necesidad de articulación de una producción textual (ya sea que se haga referencia al texto dramático o al texto espectacular) que revise las posibilidades de realización o fracaso de las transformaciones sociales desde una perspectiva histórica. En función de que esto pueda realizarse como parte de las estrategias del drama de Aguirre, los personajes que participan de la acción son los expulsados. Pese a que este asunto se manifiesta como parte de la necesidad de pensar políticamente la realidad social, la ausencia de los sectores dominantes que llevan a cabo la expulsión de los otros, forma parte del proceso en que, a través de la consolidación de la lógica capitalista, la clase dominante va robusteciendo su poder y deja de ser visible para quienes, en su condición de marginales, padecen la expulsión.

En los dramas *Hechos consumados*, de Juan Radrigán, y *Norte*, de Alejandro Moreno, la figura de la expulsión de la casa ya no se presenta como parte de una articulación metonímica. En estos casos la estrategia de los textos recurre a la herramienta de la metáfora. Pese a que en ambos dramas los personajes se presentan como tipos sociales, su constitución como tal no se manifiesta a través de la articulación de ellos como una parte de un sector de la comunidad nacional. Los personajes son, más bien, significantes que no aluden a su significado literal sino a un significado otro. En ambos dramas, en concordancia con sus contextos de producción, es posible identificar articulaciones estéticas que buscan alejarse del realismo, y, por tanto, la simbolización de un grupo social mediante un tipo histórico y social no se realiza mediante la construcción de un personaje que pertenezca, de forma literal, a ese grupo social. En el caso de *Hechos consumados*, esto responde a las necesidades de decir sin decir en contexto de desarrollo la dictadura militar, lo que, en el caso de Radrigán, ha permitido asociar su producción con la

denominación de realismo poético. En el caso de *Norte*, esto responde al desarrollo de una búsqueda de formas renovadas en la articulación de lo que tradicionalmente se ha entendido como dramático, asunto que ha considerado la complejización de la eventual presencia de las matrices de representatividad. De esta forma, los textos de Moreno, además de ostentar un valor en su condición de texto dramático no tradicional, exigirían mayor complejidad en el parto que se lleva a cabo en el viaje del texto a la escena. Pero pese a que *Norte* es un ejemplo de esto, tal asunto se ve plasmado con mayor claridad en sus obras *Gastos de representación* y en *La Trampa*.

Pese a las transformaciones estéticas determinadas por las transformaciones en los contextos de producción y a las transformaciones discursivas determinadas por las transformaciones sociales, la figura de la expulsión de la casa fue, en el siglo XX chileno, productiva en la construcción de significados. Queda demostrado, así, que las interpretaciones particulares de las cinco fases del siglo XX chileno (y que la interpretación general de todo el siglo) pueden sostenerse en la figura de la expulsión de la casa porque la acción de expulsar del proyecto nacional a miembros de la comunidad nacional es un rasgo cultural de la sociedad chilena en el siglo XX.

#### *Importancia de la literatura de ficción en la interpretación de la historia*

Es importante insistir, tras esta investigación, en las potencialidades que la literatura de ficción posee para construir conocimiento sobre la realidad extratextual. Esto es posible mediante la constatación, en el ejercicio crítico, de que los textos formulan imágenes del mundo que dan forma a construcciones significativas que, como plataformas de circulación de discursos, permiten que se desarrolle conocimiento sobre asuntos referenciales propios del contexto en que son producidos los textos.

En el caso de esta investigación, el conocimiento ofrecido por los cinco textos literarios estudiados se relaciona con el entendimiento de la continuidad del despliegue de determinados modos de producción de la vida material en Chile en el siglo XX que han propiciado que aquello que es simbolizado por la figura de la expulsión de la casa puede ser

entendido como elemento constituyente de la cultura chilena en contexto de desarrollo de la lógica capitalista articulada como parte de una economía de dependencia.

La revisión crítica de los dramas estudiados y la puesta en diálogo que esta revisión crítica ha formulado sobre las posibles interpretaciones que estos realizarían, permite identificar rasgos culturales propios de un período de la historia de Chile, entendidos estos como parte de una continuidad. Es decir, los procesos críticos de identificación del conocimiento que ofrecen los textos literarios han permitido identificar los hechos, sus posibles causas y sus eventuales efectos.

En síntesis, tras el análisis de los dramas *La Viuda de Apablaza*, *Los Invasores*, *Los que van quedando en el camino*, *Hechos consumados* y *Norte*, es posible advertir que la estructura social desplegada durante el siglo XX en Chile se caracteriza por la articulación de una sociedad jerarquizada que, como parte de su naturaleza, produce marginales a partir de la constitución del proyecto formulado por la clase dominante. Son, por tanto, los responsables de esta estructura (Ñico en el drama de Luco Cruchaga, Meyer en el drama de Wolff, los dueños de las tierras en el drama de Aguirre, el patrón de Miguel en el drama de Radrigán y el jefe de Rafael en el drama de Moreno) los que marginan a quienes no están considerados por su proyecto (los peones en Luco Cruchaga –antes y después del ascenso de Ñico–, los habitantes del otro lado del río en Wolff –los del final de la acción, no los que habitan la conciencia de Lucas–, los campesinos en Aguirre, los muertos en vida en Radrigán, los encerrados en Moreno). También es posible señalar que esta estructura social local es el resultado de la integración de Chile a una estructura económica y política mundial. La defensa de la jerarquización local respondería a la conservación de una modalidad de producción a nivel mundial, asunto que se manifestaría con claridad en las interpretaciones que producen los dramas *Los que van quedando en el camino* y *Hechos consumados*, que explican (el primero) el intento por reformular la estructura social en contexto de desarrollo de los aires de revolución y (el segundo) el ejercicio de violencia que anuló el intento anterior y reorganizó el camino de la lógica capitalista, brevemente interrumpido. Esto se relacionaría con la articulación, en Chile, de una economía de dependencia en contexto de pugnas geopolíticas internacionales. Es posible, además, identificar la violencia del siglo XX manifestada a través de la expulsión como un sistema

que tendría su origen en otras formas de violencia anteriores, como la exclusión propia del siglo XIX (asunto que aquí se propone tentativamente que es posible de analizar en la producción dramática del siglo XIX, que podría ser el punto de partida de otra investigación y que, además, estaría sugerido en la estructura representada por los dos primeros actos de *La Viuda de Apablaza*). Como consecuencia, y este conocimiento también puede ser identificado a partir de esta investigación, la violencia del siglo XX sería, a su vez, responsable de desplegar nuevas formas de violencia, como el encierro del siglo XXI (que también se sugiere aquí de forma tentativa a partir de lo posible de identificar en dramas producidos poco antes de 2010 y posterior a esta fecha, y que, en esta investigación, ya es posible visualizar, como parte de la interpretación de la continuidad histórica aquí analizada, en *Norte*).

Es importante destacar que las ideas presentadas en el párrafo anterior, con la forma de conclusiones de esta investigación, están propiciando la ampliación de estas ideas en función de pensar la producción dramática como parte de una continuidad mayor. Pero además de pensar la articulación de interpretaciones de la realidad social del siglo XIX y de los primeros años del siglo XXI, esta investigación hace evidente la necesidad de formular, próximamente, una investigación en la que se estudie con rigor la periodización de la producción dramática de la historia de Chile y los criterios que determinarían esa producción a partir de cómo son delimitados los intervalos por la interrelación de la construcción de los elementos del texto y de la identificación de los procesos históricos relevantes que producen transformaciones en esas construcciones.

## NUEVAS PERSPECTIVAS

La consideración de los dramas estudiados como interpretaciones de las cinco fases de desarrollo de las condiciones materiales de producción en el siglo XX en Chile, ha generado, además, la necesidad de determinar cuáles son los intervalos que componen la historia de la producción dramática nacional en el mismo período de tiempo. Esta delimitación se desarrolló de forma utilitaria a los propósitos de esta investigación. Es decir, la periodización aquí propuesta se sostiene en la posibilidad de integrar a los cinco

dramas estudiados en la historia de la producción dramática para entender cómo, desde ese lugar histórico que ocupan, realizan la interpretación que aquí se ha identificado.

De forma semejante, el análisis de la inclusión, en los dramas estudiados, de la figura de la expulsión de la casa ha permitido entenderla como una forma apropiada para que parte de la producción dramática nacional del siglo XX formule una interpretación de la realidad social de este período. Igualmente, esta consideración se desarrolla de forma utilitaria a los propósitos de esta investigación. Es decir, la consideración de la figura se estudia en vínculo directo con la interpretación de la realidad social del siglo XX. Por tanto, podría haber otros criterios de aproximación crítica a estos dramas, en los que el énfasis esté puesto en otros asuntos. Por ejemplo, evolución de las formas dominantes del drama chileno, la muerte como signo en la construcción del imaginario apocalíptico, representación de lo popular en espacios rurales y urbanos, entre otros.

Pero estas consideraciones de la periodización de la historia de la producción dramática chilena y de la ponderación de la figura de la expulsión de la casa ha propiciado que, en el contexto de desarrollo de esta investigación, se haga evidente la necesidad de articular, próximamente, reflexiones que consideren, ya no con un carácter utilitario dado por los propósitos de esta investigación, una periodización general de la producción dramática chilena y una consideración de la conformación de figuras (consideradas como dominantes, emergentes o residuales) en diferentes intervalos al interior de esa periodización.

#### *Propuesta de periodización de la historia del siglo XX*

De acuerdo a criterios que involucran la evolución de la interrelación de formas, estilos y discursos, y la determinación que en esta interrelación ejercen los diferentes contextos de producción, se han propuesto, aquí, diez intervalos para la producción dramática del siglo XX en Chile. Estos intervalos podrían ser revisados mediante la consideración de un corpus dramático mayor que no requiera ser analizado de acuerdo a criterios específicos, como se ha realizado en esta investigación, sino como parte integrante de la formulación de un relato histórico de la producción dramática nacional.

Como parte de ese proyecto, la consideración de un siglo XIX chileno extendido entre los años 1810 y 1920 exigiría delimitar los intervalos de la producción dramática considerando, también, la evolución de la interrelación de las formas, los estilos y los discursos, y la continuidad de las fases de desarrollo de las condiciones materiales de producción concebidas como contexto en que surgen estos dramas. De modo semejante a como, en esta investigación, la delimitación de diez intervalos en la producción dramática nacional del siglo XX se formula en diálogo con la identificación de cinco fases o crisis en la historia social chilena, la consideración de los intervalos de la producción dramática nacional en el siglo XIX debería dialogar con la identificación de las fases de la historia de Chile de ese siglo.

Esta periodización, si pueden concebirse estas ideas como constitutivas de la planificación de una Historia de la producción dramática nacional desde la colonia hasta hoy, debería considerar la escasa producción dramática anterior a 1810, como parte de la producción del período colonial, y la contundente y heterogénea producción dramática posterior a 2010, que correspondería, ya, a la producción del siglo XXI.

En coherencia con el hecho de que los cinco dramas estudiados en esta investigación ocupan un lugar importante en la historia de la producción dramática nacional, estos se integrarían al listado de obras a considerar en esa nueva reflexión. Por tanto, la realización de una nueva reflexión que dé como resultado una propuesta de periodización de la producción dramática nacional desde la colonia hasta el siglo XXI (o que definitivamente se formule como una Historia de la producción dramática nacional) se realizaría en diálogo directo con las reflexiones desplegadas en estas páginas.

#### *Bosquejo para una propuesta de periodización del siglo XIX*

Inicialmente, sin un afán concluyente, y más bien con forma de bosquejo (y totalmente susceptible de experimentar modificaciones), podría señalarse que la historia social de Chile en el siglo XIX puede dividirse en cuatro fases, entre 1810 y 1818, entre 1818 y 1825, entre 1825 y 1891, y entre 1891 y 1920. En relación con la producción dramática, el ejercicio de periodización puede ser más complejo que con la producción del

siglo XX. En el siglo XIX hay menos producción dramática que en el siglo XX y en algunos momentos es difícil rastrear la continuidad. Posiblemente un bosquejo podría considerar que antes de 1818 existían dificultades para desarrollar la actividad teatral y, por tanto, la producción teatral fue escasa. Sin embargo, pese a esa escasez, se manifestó la necesidad de desarrollar una producción dramática y teatral que, con un propósito político, participara de la conformación del discurso que da forma a un proyecto nacional independiente. *El diálogo de los porteros o la verdad en campaña, o verdades para gente del campo o campestre o la verdad traducida a lengua vulgar* (1811), de Fray Luis Erazo, y *Camila o la patriota de Sudamérica* (1817), de Camilo Henríquez, son ejemplos de esto. Posterior a 1818 hay un tiempo en que prima la producción de obras europeas. Pese a eso destacan algunas pocas producciones nacionales, como *La hija del sud o la Independencia de Chile* (1823) y *La Chilena* (1827), ambas de Manuel Magallanes. Discursivamente, las obras nacionales de estos años mantendrían la continuidad de lo ya formulado por Erazo y Henríquez. Tras 1833 hay un decaimiento aún mayor en la producción dramática, hasta que en 1842 destaca la producción dramática influenciada por la estética romántica. Ejemplos de esto son los dramas *Los amores del poeta*, de Carlos Bello, y *Ernesto*, de Rafael Minvielle. Después de la escasez en la producción dramática entre 1833 y 1841, el año 1842 podría considerarse, pese a su brevedad como período, un intervalo más. En las siguientes décadas la producción costumbrista se manifiesta como dominante indiscutible. Solo por destacar algunas obras, puede mencionarse *El jefe de familia* (1858), de Alberto Blest Gana, *Como en Santiago* (1875), de Daniel Barros Grez, *Chincol en Sartén* (1876), de Antonio Espiñeiro, *El tribunal del honor* (1877), de Daniel Caldera, *La Quintrala* (1883), de Domingo Izquierdo, y *Don Lucas Gómez* (1887), de Mateo Martínez Quevedo. En los años cercanos a la Guerra del Pacífico es posible encontrar una producción dramática que busca dar cuenta de ideas nacionalistas que se abarrotan de discursos chauvinistas que contienen ataques contra peruanos y bolivianos (Pradenas, 2006:203). Destacan *Glorias peruanas* (1879), *La toma de Calama* (1879) y *Los tres generales* (1880), todas de Carlos Segundo Lahtrop, y *El general Daza* (1879) y *La comedia de Lima* (1881), de Juan Rafael Allende. En este intento de bosquejar una periodización, esta producción patrioterica podría estar cercana a la producción costumbrista a partir del hecho de que ambas corrientes

podrían conformar una interpretación de la construcción de la identidad nacional. Posterior a 1891, en cambio, la producción experimenta polarizaciones ideológicas que, en lugar de participar de la construcción de una imagen de la realidad social chilena, dan cuenta de la existencia de proyectos diferentes en la vía que está tomando Chile hacia su modernización. Prueba de esto es que tras la crisis institucional de 1891 que termina con el suicidio del Presidente Balmaceda, el autor Juan Rafale Allende, que en 1889 había presentado *La república de Jauja*, es encarcelado y luego enviado al exilio por ser considerado balmacedista y, en la otra vereda, Carlos Walker Martínez, como manifestación de su posición antibalmacedista, presenta en 1891 su obra *La redención de Chile*. Simultáneo a la producción de estas alegorías teatrales de Allende y Walker Martínez, y en concordancia con el comienzo de la modernidad chilena, manifestada en el crecimiento de la producción dramática y teatral, y en la influencia de las modas españolas, los autores nacionales comienzan a producir zarzuelas. Esta última etapa y las dos décadas siguientes fueron descritas en el capítulo en que se realizó el análisis de *La Viuda de Apablaza*, en función de la comprensión del lugar que ocupó este drama de Luco Cruchaga en la continuidad de la producción nacional.

En síntesis, de lo explicado en el párrafo anterior, pueden considerarse en este bosquejo siete intervalos en la producción dramática nacional en el siglo XIX. Estos abarcarían los siguientes años: entre 1810 y 1818, entre 1818 y 1833, entre 1833 y 1841, el año 1842 por sí solo, entre 1843 y 1891, entre 1891 y 1917, y entre 1917 y 1920. Estos dos últimos intervalos son los que fueron explicados en el capítulo en que se analizó *La Viuda de Apablaza*.

Como ya se adelantó, esta propuesta de periodización para la formulación de una eventual historia de la producción dramática chilena debería considerar la producción anterior al siglo XIX, aún en período colonial. Entre ésta, el *Hércules chileno*, en el siglo XVII, y las obras del peruano Juan Egaña a fines del siglo XVIII. Para la consideración de lo que va del siglo XXI puede incluirse el trabajo de autores como Alejandro Moreno, Juan Claudio Burgos, Nona Fernández, Manuela Infante y Alexis Moreno, que pese a comenzar a producir a fines del siglo XX aún siguen trabajando. En el caso de Luis Barrales parece posible, ahora, distinguir su producción anterior a 2010 como parte de lo que en esta

investigación se ha denominado como siglo XX, y su producción posterior a 2010 como parte del siglo XXI. A esta lista pueden agregarse otros autores, exponentes de la producción dramática del siglo XXI, como Gerardo Oettinger, Pablo Barbatto, Pablo Manzi, Daniela Contreras Bocic, Carla Zúñiga, Claudia Hidalgo, Bosco Cayo, Marco Layera, Carlo Urrea, y otros más.

*Bosquejo para una historia de la conformación dominante de las figuras en la producción dramática chilena*

La revisión de la relación entre contexto de producción y ponderación de unas figuras sobre otras también requeriría de una reflexión nueva y más amplia. En esta investigación se ha explicado satisfactoriamente cómo la figura de la expulsión de la casa parece ser apropiada para participar de las estrategias discursivas de los dramas chilenos que intentan interpretar la realidad social del siglo XX. Se ha demostrado, en los capítulos anteriores, que esta figura se integra con coherencia a las estrategias textuales de los dramas estudiados, con el propósito de formular juicios sobre la realidad referencial. En ese sentido, se ha hecho claro cómo el contexto social exige a la producción dramática que cumpla con ciertas características estratégicas en función de poder constituirse como productos históricos que formulan conocimiento sobre la realidad extratextual.

A modo de propuesta tentativa, en relación con este innegable vínculo entre contextos y textos, las características de la realidad social del siglo XIX podrían propiciar que la producción dramática encontrara en la conformación de la exclusión una posibilidad simbólica de las necesidades discursivas de la producción dramática del siglo XIX. Ya en *Camila o la patriota de Sudamérica*, los indígenas no forman parte del tramado textual con el propósito de constituir metonimias de la comunidad indígena ocupando un lugar en la conformación de la comunidad nacional. Los indígenas están excluidos del proyecto nacional esgrimido como discurso a comienzos del siglo XIX y su aparición en el drama de Henríquez buscaría construir una imagen de distancia de la cultura española y, a su vez, subrayar la ausencia real del indio como parte del proyecto nacional. El rol que cumplen los peones en los dos primeros actos de *La Viuda de Apablaza* permite identificar cómo esta

lógica de la exclusión se sigue manifestando hasta llegar a 1920. Es solo a partir de la formulación de la tensión social dada por el crecimiento urbano a partir de la década de 1900 que los que tradicionalmente fueron excluidos van a querer integrarse, y se va a requerir expulsarlos. Una nueva fase de desarrollo de las condiciones materiales de producción va a propiciar que esa expulsión se concrete. El tercer acto de *La Viuda de Apablaza* va a ser sensible en interpretar esas transformaciones. Con esto queda claro que la evolución del uso de figuras en los textos literarios respondería a exigencias contextuales.

Finalmente, tal como *La Viuda de Apablaza* ha permitido visualizar el tránsito de la exclusión a la expulsión (del siglo XIX al XX), el drama *Norte* permite contemplar el tránsito de la expulsión al encierro (del siglo XX al XXI). *Norte* forma parte de la bisagra entre estos períodos. Está advirtiendo cómo el siglo XX se transforma en XXI. Mientras *H.P* (2007) y *Niñas araña* (2008), de Luís Barrales, *Clase* (2008), de Guillermo Calderón, *Gladys* (2010), de Elisa Zulueta, y *Jorge González murió* (2009), de Pablo Paredes, mantienen vínculo con estrategias discursivas que consideran la expulsión como figura relevante, otros dramas, al igual que *Norte*, manifiestan la transición desde el uso de la expulsión hacia el uso del encierro como figura que participa de la estrategia textual. Ejemplo de esto último, en algunos casos priorizando por el tránsito de la expulsión al encierro, en otros casos considerando únicamente el encierro, serían los dramas *Jaula obesa* (2007), de Tomás Espinoza, *Hombre acosado por demonios ante un espejo* (2010), de Rolando Jara en diálogo intertextual (con la forma de re-escritura) con *Los Invasores*, de Egon Wolff, *Dios es un lujo* (2010), de Gopal Ibarra, *El Once* (2010), de Juan Pablo Troncoso, y *Las analfabetas* (2010), de Pablo Paredes. Algunas obras del período que esta investigación considera ya parte del siglo XXI (es decir, posteriores a 2010) contribuirían a sostener la presencia del encierro como figura habitual. Entre otras, se puede considerar *Campamento* (2011), de Begoña Ugalde, *La tía Carola* (2012), de Juan Andrés Rivera, *Estas tres hermanas cubanas* (2013), de Carlo Urra, *Infantes* (2014), de Gabriela Arroyo y Ezzio Debernardi, *La Tempestad* (2015), de Juan Radrigán, y *Liceo de niñas* (2015), de Nona Fernández.

Lo señalado en las últimas páginas, es importante advertir, ha sido formulado a modo de bosquejo. Pero sobre esta advertencia es importante señalar otra. Estas ideas

surgen tras haber realizado, en esta investigación, una reflexión crítica sobre el rol que cumple la consumación de la figura de la expulsión de la casa dentro de las estrategias discursivas de los cinco dramas aquí estudiados, en función de entender qué interpretación histórica realizan estos dramas. En síntesis, tras el conocimiento formulado por esta reflexión crítica en el marco de los estudios literarios, se hace necesario proseguir con la identificación de otros conocimientos que los textos literarios nacionales pueden formular.

## BIBLIOGRAFÍA

ACEVEDO HERNÁNDEZ, A. (1959), *La canción rota*, en Julio Durán Cerda *Panorama del teatro en Chile, 1842-1959*, Santiago, Editorial del Pacífico.

AGUIRRE, I. (1970), *Los que van quedando en el camino*, Santiago.

ALIGHIERI, D. (2008), *Convivio*, trad. de Mariano Pérez Carrasco, Buenos Aires, Colihue.

ANDERSON, B. (1993), *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, trad. de Eduardo L. Suárez, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

ANGULO, D. (1962), *Historia del arte. Tomo Segundo*, Madrid, EISA.

ARISTÓTELES (1974), *Poética*, trad. de Valentín García Yebra, Madrid, Gredos.

AUERBACH, E. (1998), “Figura”, en su *Figura*, trad. de Yolanda García Hernández, Madrid, Trotta.

AYLWIN, M. C. Bascuñán, S. Correa, C. Gazmuri, S. Serrano, M. Tagle (2008), *Chile en el siglo XX*, Santiago, Planeta.

\_\_\_\_\_ (2011), *Mimesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*, trad. de I. Villanueva y E. Imáz, México, Fondo de Cultura Económica.

BACHELARD, G. (2012), *La poética del espacio*, trad. de Ernestina de Champourcin, México, Fondo de Cultura Económica.

BAL, M. (2001), *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*, Madrid, Cátedra.

BERTHOLD, M. (1974), *Historia social del teatro/2*, trad. Gilberto Gutiérrez Pérez, Madrid, Guadarrama.

BHABHA, H. (1994), *El lugar de la cultura*, trad. César Aira, Buenos Aires, Manantial.

BOOTH, W. (1961), *The Rethoric of Fiction*, Chicago, The University of Chicago Press.

BOYLE, C. (2008), “Lecturas lejanas, lecturas cercanas: entrar en la selva lingüística de Juan Radrigán”, en Carola Oyarzún (Ed.) *Radrigán: Colección Ensayos Críticos*, Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile.

BRECHT, B. (1963), *Breviario de estética teatral*, trad. de Raúl Sciarretta, Buenos Aires, La Rosa Blindada.

CASTEDO-ELLERMAN, E. (1982), *El teatro chileno de mediados del siglo XX*, Santiago, Editorial Andrés Bello.

CARVAJAL, F. y C. Van Diest (2009), *Nomadismos y ensamblajes: Compañías teatrales en Chile 1990-2008*, Santiago, Cuarto Propio.

CORREA, S., C. Figueroa, A. Jocelyn-Holt, C. Rolle, M. Vicuña (2001), *Historia del siglo XX chileno. Balance paradójico*, Santiago, Sudamericana.

DEL POZO, J. (2009), *Historia de América Latina y del Caribe desde la independencia hasta hoy*, Santiago, LOM.

DELGADO, J. L. (2015), “Apariencia y juego. La teoría de la imitación de Walter Benjamin”, en *Logos. Anales del Seminario de Metafísica*, Vol. 48, pp. 57-82.

DEUSTER, F. (1992), “El teatro de Egon Wolff: los ritos del terror”, en *Revista de Estudios Teatrales*, nº 2, pp. 129-146.

DONOSO, J. (2007), *Casa de campo*, Santiago, Aguilar.

DURAN, J. (1959), *Panorama del teatro en Chile, 1842-1959*, Santiago, Editorial del Pacífico.

EAGLETON, T. (2013), *Marxismo y crítica literaria*, trad. de Fermín Rodríguez, Buenos Aires, Paidós.

ECO, U. (1987), *Lector in fabula*, trad. de Ricardo Pochtar, Barcelona, Lumer.

ESQUILO (2006), *Agamenón*, en *Tragedias*, Trad. de B. Perea, Barcelona, Gredos.

FERMANDOIS, J. (1998), “¿Peón o actor? Chile en la Guerra Fría (1962-1973)”, en *Estudios Públicos*, nº 72, pp. 149-171.

FERRARIS, M. (2000), *Historia de la hermenéutica*, trad. de Jorge Pérez de Tudela, Madrid, Akal.

GAZMURI, C. (2012), *Historia de Chile. 1891-1994*, Santiago, RIL Editores.

GLADE, W. (1991), “América Latina y la economía internacional, 1870-1914”, en Leslie Bethell (Ed.) *Historia de América Latina 7. América Latina: economía y sociedad, c. 1970-1930*, Barcelona, Editorial Crítica.

GRAMUGLIO, M. (2004), *Historia crítica de la literatura argentina. Volumen 6. El imperio realista*, Buenos Aires, Emecé.

GUERRERO, E. (2002), “De espacios, humanismos y marginalidades: la poética de Egon Wolff”, en Egon Wolff *Antología de obras teatrales*, Santiago, RIL.

HAUSER, A. (1988), *Historia social de la literatura y el arte*, Barcelona, Labor.

HERNER, M. (2009), “Territorio, desterritorialización y reterritorialización: un abordaje teórico desde la perspectiva de Deleuze y Guattari”, en *Huellas*, nº 13, pp. 158-171.

HOBBSAWN, E. (1999), *Historia del siglo XX*, Trad. de Juan Fací, Jordi Ainaud y Carmen Castells, Buenos Aires, Grijalbo Mondadori.

HURTADO, M. (1997), *Teatro chileno y modernidad: identidad y crisis social*, Santiago, Gestos.

\_\_\_\_\_ (2008), “La tragedia popular en Juan Radrigán”, en Carola Oyarzún (Ed.) *Radrigán: Colección Ensayos Críticos*, Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile.

\_\_\_\_\_ (2011), *Dramaturgia chilena 1890-1990*. Autorías, textualidades, historicidad, Santiago, Frontera Sur.

HURTADO, M. y J. Piña. (2011), “Los niveles de marginalidad en radrigán”, en Juan Radrigán *Hechos consumados, 11 obras*, Santiago, LOM.

JAMESON, F. (1991), *Ensayos sobre el posmodernismo*, trad. Esther Pérez, Christina Ferrer y Sonia Mazzco, Buenos Aires, Imago Mundi.

LARRAÍN, J. (2001), *Identidad Chilena*, Santiago de Chile, LOM,

LEE, M. (1986), *La dramaturgia de Egon Wolff: texto dramático y contexto social*, Simon Fraser University.

LOZANO, A. (2007), *La Guerra Fría*, Santa Cruz de Tenerife, Melusina.

LUCO CRUCHAGA, G. (1997), *La Viuda de Apablaza*, en Gerardo Luzuriaga y Richard Reeve (ed.) *Los clásicos del teatro hispanoamericano*, México, Fondo de Cultura Económica.

LUKACS, G. (1966), *La novela histórica*, trad. de Jasmín Reuter, México, Era.

MARX, C. y Federico Engels (2012), *Manifiesto Comunista*, trad. de Mauricio Amster, Santiago, LOM.

MOREL, C. (1999), “«La Viuda de Apablaza» en una visión psicoanalítica”, en *Revista Apuntes UC*, 1º semestre, pp. 89-101.

MORENO, A. (2010), *Norte*, en *Antología: un siglo de dramaturgia chilena*, Tomo IV, período 1990-2009.

MOULIAN JARA, I. (2001), “Bipolaridad en Chile, 1960-1973”, en *Revista Austral de Ciencias Sociales*, N° 5, pp. 39-52.

MURRAY, G. (1943), *Esquilo*, trad. León Mirilas, Buenos Aires, Espasa-Calpe.

OPAZO, C. (2010), “Norte de Alejandro Moreno: las perversiones del criollismo”, en *Antología: un siglo de dramaturgia chilena*, Tomo IV, período 1990-2009.

PAVIS, P. (1983), *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, trad. de Fernando de Toro, Barcelona, Paidós.

PELLETTIERI, O. (1990), *Cien años de teatro argentino (1886-1990), del Moreira a Teatro Abierto*, Buenos Aires, Galerna.

PEYRE, H. (1996), *¿Qué es el clasicismo?*, trad. de Julián Calvo, México, Fondo de Cultura Económica.

PIÑA, J. (1981), “El retorno de Egon Wolff”, en *Latin American Theatre Review*, pp. 61-64.

\_\_\_\_\_ (2009), *Historia del teatro en Chile 1890-1940*, Santiago, RIL.

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

PLATÓN (1999), *La república*, trad. de José Manuel Pabón y Manuel Fernández Galiano, Madrid, Alianza.

PRADENAS, L. (2006), *Teatro en Chile. Huellas y trayectoria. Siglo XVI-XX*, Santiago, LOM.

RADRIGÁN, J. (2011), *Hechos consumados*, en *Teatro 11 obras*. Santiago: LOM.

RAMOS, J. (2009), “Migratorias”, en *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, Caracas, Fundación Editorial El perro y la rana.

ROJO, G. (1972), *Orígenes del teatro hispanoamericano contemporáneo*, Valparaíso, Universitaria.

\_\_\_\_\_ (1985), *Muerte y resurrección del teatro chileno, 1973-1983*, Madrid, Ediciones Michay.

SELDEN, R., P. Widdowson y P. Brooker (2001), *La teoría literaria contemporánea*, trad. de Blanca Rivera de Madariaga, Barcelona, Ariel.

SUBERCASEAUX, B. (2011), *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*, Santiago, Universitaria.

TATARKIEWICZ, W. (2001), *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, trad. de Francisco Rodríguez Martín, Madrid, Tecnos.

TORRES-SAILLANT, S. (1999), *El retorno de las yolas. Ensayos sobre diáspora, democracia y dominicanidad*. Ediciones Librería La Trinitaria y Editora Manatí. República Dominicana.

TRIGO, A. (2000), “Migrancia: memoria: modernidad”, en Moraña, Mabel (ed.). *Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina: el desafío de los estudios culturales*, Santiago, Editorial Cuarto Propio/Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.

UBERSFELD, A. (1998), *Semiótica teatral*, trad. de Francisco Torres Monreal, Madrid, Cátedra.

VILLEGAS, J. (1971), *La interpretación de la obra dramática*, Santiago, Universitaria.

\_\_\_\_\_ (2005), *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*, Buenos Aires, Galerna.

VOLÓSHINOV, V. (2009), *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, trad. de Tatiana Budnova, Buenos Aires, Ediciones Godot.

WHITE, H. (1998), *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, trad. de Stella Mastrangelo, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

\_\_\_\_\_ (2003), *El texto histórico como artefacto literario*, trad. de Verónica Tozzi y Nicolás Lavagnino, Barcelona, Paidós.

\_\_\_\_\_ (2005), “Retórica de la interpretación”, en José Manuel Cuesta Abad y Julián Jiménez Heffernan (eds.) *Teorías literarias del siglo XX*, Madrid, Akal.

WILLIAMS, R. (2003), *Palabras clave, un vocabulario de la cultura y la sociedad*, trad. Horacio Pons, Buenos Aires, Nueva Visión.

\_\_\_\_\_ (2009), *Marxismo y literatura*, trad. de Guillermo David, Buenos Aires, Las Cuarenta.

WOLFF, E. (2002), *Los invasores*, en *Antología de obras teatrales*, Santiago, RIL.

ZEGERS, M. (1999), *25 años de teatro en Chile (1970-1995)*, Santiago, Ministerio de Educación.