



Universidad de Chile.

Facultad de Filosofía y Humanidades.

Departamento de Literatura

Seminario de Grado: Realismos y nuevos realismos en la novela brasileña y chilena actual.

“La desolación como elemento unitario: la constitución textual de la
tragedia *Las brutas*.”

**Informe de Seminario de Grado para optar al Grado de Licenciado en Lengua y
Literatura hispánica.**

Alumno: Tomas Casas-Cordero.

Profesor Guía: Matías Rebolledo.

*Porque el hombre
es un desierto poblado por la libertad*

Juan Radrigán, Los cuatro muros

Agradecimientos

Durante el proceso de escritura de este trabajo pasé por un montón de crisis (más de las que quisiera), pero siempre en los peores momentos hubo personas lindas que me motivaron a seguir. Por eso, quiero darme este espacio para dar las gracias.

Quiero agradecer a mi familia que me soportó todo este año. A mi papá que me aguantó tenerle la mesa llena de libros y papeles 24/7. A mi mamá que, pese a que nos veamos poco, me escuchó en los momentos en que estaba más confundido. Y quiero agradecer especialmente a mi hermana, quien siempre me ofreció sus mejores deseos, creyendo en mí cuando ni yo lo hacía. A pesar de que ahora viva en otro país y nos separe una distancia enorme, siempre la llevo en mi corazón (y su apoyo por whatsapp es igual de efectivo).

Quiero agradecer a la Caro por su apoyo incondicional. Soy consciente que para los dos fue un año pesadísimo, cargado de un estrés constante, sin embargo, siempre se dio un espacio para apoyarme, escucharme y aconsejarme. Sin ella no hubiera sido capaz de sobreponerme en mis peores momentos, de verdad atesoró con mucho cariño su ayuda.

También quiero agradecer a todos mis amigos que me motivaron a seguir, sé que muchos no aparecerán en esta hoja, pero bueno, qué se la va a hacer. Quiero agradecer a mi archienemigo Casoni, porque de verdad sentí en él una disposición de escuchar y conversar sobre mis problemas académicos. Aunque siempre peleamos (porque bueno, es un ser muy especial) en el fondo nos queremos. Tengo también que agradecer al Pato, no se me ocurre específicamente una razón, ¿quizás por la compañía? La trifuerza del seminario siempre en el corazón.

También quiero agradecer al Mati, amigo y vecino, compañero de conversaciones conspiranoicas y mi tutor en mi faceta de granjero.

Como dije hace unos párrafos, un montón de gente se me está pasando, por eso quiero agradecer de manera general a toda persona que me escuchó, aconsejó y me deseó el bien.

Quiero agradecer a mi profesor guía Matías Rebolledo (independiente de la nota jaja), por dejarme trabajar un tema que se salía del sentido del seminario. Cuando dije a principio de año que entré por descarte no era porque no me interesara, sino porque realmente estaba

muy confundido. Además, a pesar del gran estrés que me provocaron sus correcciones, sé que no eran con malas intenciones, sino que eran para ayudarme a salir adelante. Aprendí mucho gracias a usted.

También tengo que agradecerle al profesor Thomas, debido a que si bien siento que escuché los mismos ejemplos todo el semestre (broma jaja), le debo gran parte de mi conocimiento actual sobre drama y teatro. El me orientó cuando fui tímidamente a hablar con él sin tener idea de lo teatral, y su buena disposición de verdad me sorprendió. Por eso tengo que agradecer su buena onda, de verdad me sirvió mucho cuando me animó y manifestó su apoyo.

Resumen

El presente informe pretende dar cuenta del drama *Las brutas* (1981) de Juan Radrigán, desde una perspectiva textual. La primera pregunta que debemos enfrentar es, de qué manera los diferentes elementos propios del drama (espacio, tiempo, personajes, acción, conflicto dramático) se interrelacionan para conformar una unidad. Ante esto, nos damos cuenta de que la desolación cumple un rol preponderante en la estructura dramática, y que mediante su análisis dilucidamos un modelo unitario clásico, digno de una tragedia. Sin embargo, es una tragedia con ciertas particularidades, en la que el hecho de narrar es un pilar clave de la unidad textual. Además, el trasfondo filosófico del absurdo existencial del siglo XX, se vuelve un eje transversal de la obra y le entrega sus propios matices y peculiaridades, bajo las cuales proponemos al drama como *tragedia existencialista*.

Palabras claves: desolación, drama, elementos dramáticos, tragedia, existencialismo, narración.

Índice

Introducción	7
Marco teórico	10
Análisis dramático	20
<i>Resumen de la obra</i>	20
<i>El conflicto dramático y el tiempo externo.</i>	21
<i>Espacios, personajes y tiempos</i>	23
<i>Unidad interna y externa</i>	32
<i>La constitución trágica de la obra</i>	44
<i>Teatro existencialista</i>	50
<i>La narración</i>	55
Conclusión	61
Apéndice	63
Bibliografía	67

Introducción

El día 20 de Enero del año 1937, nace en Antofagasta el dramaturgo Juan Radrigán. Dicho escritor se crio en un ambiente popular, el que marcó su literatura por el resto de su vida. Su madre fue profesora de una salitrera y su padre mecánico industrial. Este último oficio implicó una vida nómada para toda la familia, puesto que iban de pueblo en pueblo buscando máquinas que arreglar. Resulta importante tener lo anterior en consideración, debido a que dicha situación le inculcó la soledad¹ desde muy temprana edad. Aprendió a escribir de manera autodidacta y su primer contacto con la literatura fue la poesía. Su escritura rápidamente denotaría una clara atracción por lo desolado y lo popular. Este dramaturgo a lo largo de su vida fue obrero de diferentes oficios (tejedor, vendedor de libros, etc.), lo cual es un elemento destacado por la crítica, dado que este posee un lenguaje legítimo y auténtico, al momento de hablar sobre el pueblo al que pertenece. Por ello es normal que sus personajes sean hilanderos, borrachos, campesinas, prostitutas, vagabundos, tejedores, etc. En definitiva, la marginalidad se vuelve un rasgo constitutivo de su poética.

La obra *Testimonio de la muerte de sabina* (1979) fue su primer contacto con la dramaturgia, esta tuvo un buen recibimiento entre los círculos de dramaturgos, directores y actores. Sin embargo, fue el drama *Hechos consumados* (1981) el que lo consagró como dramaturgo chileno, y provocó que este llamara la atención a nivel nacional. No obstante, estas no fueron sus únicas obras connotadas, sino que entre ellas también encontramos a *Las brutas* (1980), *El loco y la triste* (1980), *El toro por las astas* (1982), etc. Todas estas obras responden a la primera etapa escritural de dicho autor, en la que su proyecto literario tiene como principal objetivo la crítica hacia la dictadura militar, y denuncia sobre la situación marginal del Chile de ese entonces. Este periodo se caracteriza por una marcada predilección literaria por la tragedia, en donde todos sus personajes suelen retraerse en sentimientos y pensamientos interiores, para progresivamente ir entendiendo su realidad exterior. Finalmente, la tendencia es que dicho proceso de reconocimiento termina llevándolos a un final trágico. Nos encontramos con obras en donde lo estético está estrechamente ligado a lo político, debido a que podemos encontrar marcados rasgos

¹ Esto lo señala en su entrevista con Eduardo Guerrero, recopilada en el libro *Acto único: dramaturgos en escena*.

filosóficos-existenciales, como también una permanente crítica en contra de su contexto económico, social, cultural y político.

Su segunda etapa escritural comienza en la vuelta a la democracia, en la que este escritor, tras un largo periodo de silencio, retoma la escena teatral con la ópera *El encontramiento* (1996). Aquí ya se puede detectar el abandono de un contexto marginal extremo, debido a que estas obras ya no responden al modelo trágico-marginal que caracterizó su primera aparición en la escena teatral. Ante esto, Radrigán señaló que si bien escribía sobre los mismos temas, su proyecto dramático estaba apuntando a una marginalidad más existencial que material. Esto termina de consolidarse en su tercera etapa dramática.

La tercera etapa responde a un periodo post-2000, en el cual Radrigán nos entrega dramas más centrados en una experimentación estética-filosófica. Debemos comprender que a estas alturas ya era un ícono de la dramaturgia chilena, sus cursos de escritura dramática y narrativa eran todo un éxito entre jóvenes dramaturgos. Contaba con un gran reconocimiento como escritor, lo que le brindaba una estabilidad que le permitía abrirse hacia otros horizontes. En vista de lo anterior, comenzó a permitirse una mayor libertad, esto inició un periodo en que comienza a jugar con las formas. El caso es que ya no nos encontramos con las tragedias iniciales, sino con estructuras dramáticas circulares, colmadas de un cuestionamiento existencial, claramente influenciadas por el teatro del absurdo de Beckett. Dentro de las obras que podemos encontrar en dicho periodo están *Beckett y Godot* (2004), *Ceremonial del macho cabrío* (2013), *Informe para nadie* (2012), entre muchas otras. De esta escritura también se ha dicho que pertenece a un periodo más comercial, en donde esta pérdida de protagonismo de la crítica política apunta a un teatro más “abierto a todo público”, más esteticista, sin tener ese carácter de resistencia que caracterizó su primera etapa.

En definitiva, es un autor complejo, en cuya obra podemos identificar problemáticas pertenecientes a las más diversas áreas de la vida, versatilidad que es difícil de alcanzar en una obra de arte. Para nuestro estudio, nos interesa particularmente la primera etapa escritural, en la que se insertó como un dramaturgo que abogó por la recuperación de un texto fijo, en una época en que todo apuntaba a la creación de textos mutables, totalmente

condicionados a cualquier cambio que pueda generar un director en su puesta en escena. Lejos de ser un “hombre de teatro” como por ejemplo Ramón Griffero, fue un escritor de tomo y lomo, inicialmente lejano a todo carácter colectivo inherente al teatro. Irrumpe en la escena con textos excepcionales, críticos hacia la dictadura, en donde el autor decía sin miedo lo que pensaba por medio de sus personajes. Sentía en él un deber ético de denunciar la violencia, lo cual se notará claramente a lo largo del análisis del drama a trabajar.

La obra dramática que trabajaremos será *Las brutas*, la cual se basa en la conjugación de todos los momentos previos a la muerte de las hermanas Quispe Cardozo, habitantes de un lugar olvidado en la geografía de Chile, en donde el número de habitantes es tan bajo que no se le puede considerar comunidad. La tesis de este estudio es que si bien la interioridad de las personajes (recuerdos, ideas, etc.) resquebraja un modelo dramático de acción externa expresada en tiempo presente, se puede alcanzar una unidad en la conexión causal de todos los elementos interiores y exteriores, debido a que estos ayudan a acrecentar la desolación. Lo anterior puede darse puesto que todos los elementos del drama como los *personajes, espacios, tiempos, diálogos/monólogos, acción, conflicto*, generan un efecto desolador que nos llevan a comprender que la situación interna/externa de estas hermanas es tan extrema, que solo se puede remediar con el suicidio. Además, se alcanza una unidad propia de la tragedia, dado que como veremos, supone un choque antitético de dos valores inherentes al ser humano; aparte de cumplir con diferentes rasgos formales específicos. El hecho de que la unidad pueda alcanzarse en el planteamiento de un tema responde a un momento propio del siglo XXI, en las que las formas dramáticas se empapan de la filosofía existencialista y del absurdo, en donde el cuestionamiento de la situación interna y externa del hombre en su relación con el mundo, pasan a primer lugar. Por lo que proponemos que en *Las brutas* se da una *tragedia existencialista*.

Por lo tanto, en primera instancia haremos un marco teórico en donde definiremos lo que entenderemos como drama, haciéndonos cargo de los rasgos constitutivos de nuestro particular interés, como lo son el espacio, el tiempo, la acción, el conflicto dramático, los personajes, la tragedia, y la narración en su relación con el diálogo. Luego de su definición procederemos a analizar el funcionamiento de dichos elementos dentro de la obra, siempre con la idea de que estos apuntan a una unidad construida a través de la temática de la

desolación. Posteriormente nos enfocaremos en cómo estos elementos cumplen con aspectos clásicos de la tragedia, tanto desde un punto de vista formal como fenomenológico. Además de ver como el *Mito de Sísifo* de Albert Camus, ayuda a la construcción trágica de la obra por medio de una idea absurda y desoladora de la existencia. Finalmente, analizaremos la forma de narrar de los personajes, en las que la voz tiende a monologarse planteando espacios y tiempos disidente al de la escena, los que sin embargo se unen causalmente conformando una tragedia cohesionada y coherente, generando un ambiente fatal propio de una forma trágica clásica.

En resumen, barajaremos las dimensiones textuales de la obra, con la finalidad de ver el cómo a nivel compositivo, la tragedia, opción de lo dramático, se construye a partir de una idea de desolación que abarca todas las dimensiones del drama, formando una estructura clásica y unitaria.

* * *

Marco teórico

La raíz del vocablo “drama” proviene del dórico “drân” correspondiente a la palabra ática *prattein*, que significa “actuar”; esta desembocó en el griego como “drama” significando “acción (Corominas y Pascual 521). Si bien no queremos desviarnos en una historia del drama, debemos señalar que dicho término era muy poco utilizado antes del siglo XVIII. Se hizo popular con el auge del *drama romántico*, el que refería a la mezcla de lo grotesco y lo sublime, lo terrible y lo bufonesco, la tragedia y la comedia². Sin embargo, este era un proceso que ya se podía vislumbrar embrionariamente, en la idea de lo *tragicómico* propuesta por Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Por lo tanto, notamos que lo dramático es una dimensión escrita propia del teatro, la cual puede desembocar en diferentes formas y subgéneros particulares a una realidad contextual e interés particular; como por ejemplo, el drama burgués, drama histórico, drama lírico, o, lo que resulta de nuestro particular interés, la tragedia.

² Esto es señalado por Víctor Hugo en su famoso “Prefacio de Cromwell”.

Entonces, cuando proponemos un análisis “dramático”, planteamos un estudio de la obra desde su constitución textual, buscando ver de qué manera se gesta un problema a través de los distintos espacios, personajes, tiempos y acciones; además de las diferentes técnicas escriturales insertadas en los diálogos, como por ejemplo la narración. Los conceptos con los cuales iremos trabajando a lo largo de este capítulo, los definimos desde el libro *Diccionario del teatro dramaturgia, estética, semiología* (1980) de Patrice Pavis, en el que consideramos que se lleva a cabo una buena recopilación y definición de los distintos elementos que envuelven lo teatral.

Lo teatral y lo dramático tienen dos dimensiones fácilmente captables, una externa y otra interna. La externa es su estructura formal elocutiva, es decir, los personajes interactúan a través del diálogo o la comunicación no verbal (gestos), generando así una acción que se muestra a través de lo hablado o sugerido. Por lo que la función del lenguaje que predomina es la apelativa. Para entender esto de mejor manera, debemos remitirnos brevemente al libro de J. L. Austin *Cómo hacer cosas con palabras* (1962). En dicha compilación de entrevistas Austin nos dice que “expresar las palabras es, sin duda, por lo común, un episodio principal, si no *el* episodio principal, en la realización del acto, cuya realización es también la finalidad que persigue la expresión” (Austin 49). En concordancia con lo anterior, lo expresado a partir del diálogo es también una parte de la acción. Lo dicho también debe contar con una *circunstancia* (contexto) y una expresión *apropiada* (que sea entendible) para generar movimiento. Si trasladamos esta teoría al teatro, nos damos cuenta de que en el espacio escénico se realiza un acto lingüístico que implica la generación de una acción, ante la cual se da una posterior reacción. La acción es en gran parte un hecho lingüístico, la que con un contexto (situación dramática) y sentido apropiado, va generando una serie de estímulos y respuestas entre los personajes a partir de su comunicación kinésica o verbal. Este proceso termina por traducirse en un movimiento verbal que se condice, en una gran mayoría de obras, con el desplazamiento físico de los personajes. En resumen, el drama al presentar diálogo contiene un intercambio lingüístico, que acompaña y tiende a guiar la acción entre los personajes. Este es un rasgo esencial de la imitación directa que se lleva a cabo en el drama.

En nuestra época contemporánea, notamos que la palabra “drama” está lexicalizada en el habla común. Es normal escuchar en el día a día frases como “tal asunto fue todo un drama”, “tal persona es muy dramática”, “no quiero escuchar dramas”, etc., lo que, como primer acercamiento, nos está señalando un entendimiento básico de la palabra relacionada a un conflicto. Esto no es erróneo, dado que un pilar constitutivo del drama es la existencia de un *conflicto dramático*, en el que dos o más personajes, visiones de mundo o actitudes³, se confrontan a partir de una misma situación. La *situación* resulta trascendental a la hora de comprender el conflicto, pues esta es el conjunto de los datos escénicos o extra-escénicos indispensables para el desarrollo de la acción (Pavis 457). Es decir, dentro de un marco espacial y temporal existen condiciones que generan un contexto, el cual establece motivaciones en los personajes que despiertan su accionar. Por lo tanto, el conflicto dramático resulta vital para comprender el texto, debido a que marca el devenir de la obra.

Este conflicto puede estar dado desde antes de la obra, como por ejemplo en *Edipo Rey*, en donde la acción se vuelve solo una demostración analítica⁴ del conflicto. Por ende, conflicto dramático y acción no son necesariamente sinónimos sino característicos de lo *dramático*, en donde la primera suscita a la segunda. En definitiva, tenemos un conflicto cuando hay un sujeto o personaje que desea un objeto, y en la búsqueda de su concreción se le opone un obstáculo que puede ser de distintas índoles y formas (una actitud, una persona, una moralidad, etc.) Esta oposición inicia una pugna reflejada en la acción presentada, desarrollada y concluida en las distintas situaciones por las que atraviesan los personajes. Este conflicto puede terminar de forma cómica (se llega a una conciliación) o trágica (ninguna parte puede ceder sin suponer, generalmente, su aniquilamiento). En definitiva, todo conflicto porta una contradicción, un choque antitético entre dos fuerzas, fenómeno que puede ser leído desde una teoría marxista como el choque de dos grupos, clases o ideologías en un momento histórico-contextual determinado.

³ Existen los más diversos tipos de conflictos dramáticos y estos dependerán, en su mayoría, de qué tipo de teatro estamos hablando. Por ejemplo, hay un combate más inclinado a lo metafísico en el teatro existencialista y absurdista. Mientras que en *Antígona* podríamos determinar un conflicto más inclinado en el choque de dos concepciones de mundo irreconciliables.

⁴ Técnica dramaturgica que consiste en la introducción de hechos anteriores al comienzo de la acción y que se presentan posteriormente en ella.

Sin embargo, debe existir un espacio en el cual se establezca este conflicto. El *espacio escénico* es lo concreto, lo perceptible por el espectador, es lo que nos permite situar a los personajes y su situación conflictiva en un contexto o realidad representada. A través de este se crea un *espacio dramático* en el que, mediante el montaje, se conforma una materialidad en las que existen, dentro de la ficción, los personajes. En vista de esto, el *espacio escénico* permite que lo *dramático* tenga un *aquí y ahora*, dado que es el objeto que está siendo observado en tiempo presente por el lector/público, ya sea dentro de una dimensión textual (*virtual*) o teatral (*escena*).

No obstante, hay espacios que no se ven a simple vista, o más bien tienen distintas maneras de mostrarse. Uno es el *espacio interior*, el que consiste en la evocación de aspectos interiores de los personajes, ya sea un sueño, un recuerdo, una idea, etc.; este tiende a construirse más por abstracciones evocadas en el diálogo de los personajes que por construcción objetiva del montaje. Si bien existen técnicas para traer este espacio a la escena, como por ejemplo el *flashback*, la mayoría de las veces tiende a ser sugerido por el personaje e interpretado por el espectador. También existe un espacio *extra-escénico*, el cual resulta crucial, dado que representa un lugar que se construye por oposición al espacio de la escena, generalmente expresado por medio del diálogo. Resulta importante a causa de que se crea un territorio particular en la escena (*aquí*), en su diferenciación con lo que existe fuera de esta (*allá*). Por ejemplo, la ciudad en *Las brutas* plantea un espacio colectivo vital para comprender la soledad del espacio en escena, empero solo sabemos de la ciudad mediante lo dicho en los diálogos, debido a que nunca podemos verla.

Otro espacio muy relevante para nosotros, y que dialoga directamente con los anteriores, es el *espacio textual*. Este consiste en la creación de textos narrativos/discursivos, que tienen su propia forma de manifestarse en escena, a través de una voz monologada de carácter narrativo, fenómeno del que nos haremos cargo más adelante. Finalmente, si bien no nos interesa el espacio *lúdico*, es bueno señalar que este refiere a que el conflicto también se hace presente en el cuerpo del actor, puesto que este se vale de gestos para construir un ambiente. Lo que queremos recalcar es que, como hemos podido notar, el conflicto dramático existe y puede desarrollarse gracias a la existencia de espacios, y como veremos a continuación, también gracias al tiempo.

El tiempo es indispensable tanto para la conformación textual del drama, como para su escenificación. Sin tiempo no podría desarrollarse un conflicto, dado que la acción se sitúa en un espacio y se desarrolla gracias a la sucesión temporal. Al igual que el espacio, nos encontramos con variados tipos de tiempo circundando en el drama. Existe un *tiempo dramático* ligado al espectáculo, el cual consiste en lo vivido y acontecido en la representación, la cual presencia el lector y/o espectador. En vista de esto podríamos hacer una definición básica del *tiempo dramático* como el tiempo propio de la *fábula* (entramado de los hechos). Pero también está el *tiempo de la ficción*, el que refiere al tiempo específico del universo representado. El primero mantiene un tiempo presente continuo, materialmente perceptible a través de los objetos escénicos, y/o la progresión de la acción (acción>reacción>resultado). Hay entradas y salidas de personajes, cambios de escenificación o parlamentos referentes al transcurso temporal, lo que nos muestra el transcurso de un tiempo lógico que cohesiona y tensiona la obra. El segundo es un tiempo propio de la literatura, en el que se remite al mundo *extra-escena* construido a partir de nuestra imaginación, en este se sugiere un tiempo particular propio del contexto de la ficción. Por ejemplo, cuando en *Las brutas* se nos dice que vendrán los carabineros a matar a las hermanas y que en la ciudad solo existe muerte, nos están sugiriendo un tiempo dictatorial particular al año 1974.

Sin embargo, hay niveles temporales que son todavía más difíciles de percibir y que para nuestro análisis serán fundamentales. El primero es lo que denominaremos *tiempo analógico*, el que consiste en el tiempo existente antes del drama, el cual mantiene una conexión umbilical con la acción mostrada en escena; dado que lo ocurrido en un tiempo anterior resulta vital para entender el presente, y, por ende, el futuro. Este suele expresarse a través de la narración, ya que como veremos, con esta se tiende a recurrir a otras dimensiones temporales y espaciales. Otro tiempo importante es el *tiempo psíquico*, el que existe al interior de los personajes. Estos pueden habitar y desarrollar una temporalidad interior disidente de la exterior, las que en dicha discordancia provocan un choque temporal que ayuda a generar en gran medida el conflicto dramático. Cuando se trata de este tiempo es muy común la evocación de recuerdos, los que existen dentro de los personajes como fragmentos del pasado, los cuales se intentan evocar en el presente.

Si bien hay muchas maneras de tratar el tiempo, nos interesa particularmente el planteamiento de un tiempo *discontinuo*, en el que no se sigue una acción ininterrumpida, sino obstruida a partir de diferentes elementos que generan rupturas tajantes en el devenir de la acción. Aquello es importante porque como veremos en el análisis, las hermanas se enfrentan a cambios bruscos, los que las acorralan al hecho de tener que decidir rápidamente. La razón es que el tiempo no tiene un ritmo armónico, sino que constantemente se distiende, es decir, se hace denso y repetitivo, por ende, cada vez más asfixiante. Por lo que cuando ocurre un acontecimiento nuevo, el conflicto dramático se acelera de manera drástica. Esto despierta un sentido trágico en que el tiempo de la obra es de carácter *terminal*, previo al óbito de las personajes. Es importante resaltar que “el tiempo teatral es a la vez imagen del tiempo de la historia, del tiempo psíquico individual y del giro ceremonial” (Ubersfeld 205), lo cual deja en evidencia la compleja esencia multiforme del tiempo, con la cual a partir de diferentes dimensiones temporales se construye un conflicto dramático esencial de lo teatral.

La palabra “personaje” proviene del latín “persona” que significa “máscara” (Corominas 502), es decir, el papel desempeñado por el actor. Complejas problemáticas se desprenden de esta situación, sin embargo, lo que a nosotros nos interesa es su relación con la acción y el conflicto dramático. Todo personaje es portador de una acción. Si hay algo que puede apreciarse en las obras de Becket, es que el hecho de hacer nada es, paradójicamente, hacer algo. Para poder continuar con los personajes primero tendremos que definir acción, para lo cual nos es útil la definición que hace Juan Villegas: “A nuestro juicio la acción dramática (en cuanto a eje organizador del mundo del drama) es un esquema dinámico que se distiende a partir de una situación conflictiva” (Villegas 35). Entonces, notamos que este “esquema dinámico” necesita valerse de una concreción la que logra a través del personaje, con el cual se encadenan acciones formando una “trama”. Ya en el teatro clásico podemos percibir dicha finalidad: “los personajes no actúan para imitar los caracteres, sino que revisten los caracteres a causa de las acciones” (Aristóteles 10). De esta forma notamos cómo los personajes mueven fuerzas destinadas a colisionar.

En vista de lo anterior, es normal que la acción solo se detenga cuando el personaje concreta la concesión de su deseo o fracasa en dicha empresa, lo que lo lleva muchas veces

a su aniquilación (tragedia). En resumidas cuentas, cada personaje es una pieza articuladora del drama en su interrelación con los demás, pero también de las distintas unidades semióticas a través de las cuales construyen la obra en un sentido operacional. Dicha interrelación de personajes establece proximidades y distancias, acuerdos y desacuerdos, que otorgan un dinamismo al conflicto dramático, generando una tensión o distensión dramática en sus distintos encuentros. En relación con nuestra obra, nos interesará analizar cómo estos personajes portan una visión de mundo y del ser humano (Villegas 82), lo cual genera diferentes actitudes vitales frente a su situación, las que construyen el conflicto dramático en sí. Más que querer estudiar las características formales de los personajes (dinamismo/estatismo, plano/en relieve, etc.), buscamos entender cómo se construye un conflicto al interior de los protagonistas, generando distintas actitudes interiores/exteriores frente al problema central en *Las brutas*: la desolación.

Como ya adelantamos, la acción es un eje fundamental del drama, dado que permite el traspaso lógico/temporal de una circunstancia a otra. Tradicionalmente esta ha sido entendida como la serie de hechos y actos que construyen un argumento en una obra literaria. De esta manera la acción es el motor de la *fábula*. En consecuencia, en el paso de una situación a otra yace la unidad, debido al vínculo causal de los distintos estados o momentos a lo largo del drama. Dicho traspaso construye contradicciones que tensan la obra llegando a un clímax, para luego generar un desenlace. Es así como se construye una estructura ascendente⁵ muy identificable en la tragedia, en la cual podemos ver el paso del héroe desde su desestabilización de mundo en el primer acto, a su aniquilamiento en el tercero⁶. La acción puede ser establecida desde diferentes puntos de vista, empero las que nos interesan son en primer lugar la *acción de la fábula*, es decir lo que ocurre al interior de la ficción; en segundo lugar, la *acción verbal* que consiste en la interacción de los personajes. Para entenderla es importante fijarnos en qué cosas dicen los personajes y cómo lo dicen. Esto último es esencial para analizar nuestra obra a trabajar, dado que muchas veces ingresa la narración en donde lo hablado se vuelve fundamental.

⁵ También existe una estructura descendente en la cual “todo se concentra en algunas escenas, incluso en algunos versos al final de la obra” (Pavis 9).

⁶ No siempre existe un final fatal, por ejemplo, en *La Orestíada* no hay una aniquilación del héroe. Lo expongo de tal manera porque es la tendencia general de la tragedia, y es útil para ejemplificar la ascendencia.

Un aspecto vital para nosotros será determinar la conformación de una acción que yace al interior de los personajes. En el siglo XX la literatura comienza a buscar una acción interna⁷, volcándose a los espacios no explorados en la interioridad de los seres humanos. A esta tendencia también se unió el drama, el que propendió a buscar un espacio interior. De dicha forma, lo dramático empieza a dar indicios simbólicos, generalmente evocados desde el diálogo (sin embargo, también puede darse desde una gestualidad o montaje), para la construcción del ya trabajado *espacio interior*. La interioridad comienza a ser un pilar fundamental en la constitución del drama. El crítico literario Erich Auerbach, es bastante claro al describir cómo los sucesos externos pierden su hegemonía en la literatura del siglo XX, para estar subyugados a la interpretación de los sucesos internos, los cuales toman un rol primordial en la novela. Este cambio de actitud de los personajes, planteados desde una realidad interna para así llegar a una realidad objetiva, es crucial, ya que el motivo causal es reemplazado por uno “casual que desencadena los procesos en el interior de los mismos en una libertad no embarazada por propósito ni dirigida por ningún objeto determinado del pensamiento” (Auerbach 507). Es así como nos encontramos con fragmentos de interioridad los que dificultan el hecho de poder hilar linealmente el contenido del texto, pero sin imposibilitar una unidad (Auerbach 514).

De esta manera, el teatro fue desplazado lejos de un espacio burgués y sus estándares de entretención pública. Comienza un periodo de experimentación estética que engendró un drama más personal, privado y volcado en sí mismo, lo que Michael Kirby denomina como un *teatro hermético*: “The art was self-contained, isolated, complete in itself. We can call this the "hermetic" model of avant-garde performance.” (Kirby 100). Esto nos interesa en vista de que la realidad objetiva comienza a buscarse en una interioridad subjetiva, generando un modelo teatral en donde lo interior dialoga constantemente con lo exterior; lo cual, en nuestro caso particular, genera un choque antitético entre una visión propia de la interioridad coartada por la exterioridad. Uno de nuestros principales objetivos, será determinar cómo se construye una unidad a partir de una acción establecida entre lo interno y externo de los personajes, insertados en el espacio y tiempo del drama.

⁷ Sin embargo, esta acción interior ya podía encontrarse en obras de finales del siglo XIX, como por ejemplo *El jardín de los cerezos* de Chéjov o *Casa de muñecas* de Ibsen.

Lo mencionado anteriormente dialoga directamente con la tragedia, debido a que se ha dicho, y con razón, que esta necesita una exterioridad: “El mito no encuentra en forma alguna objetivación adecuada en la palabra. La estructura de las escenas y la exteriorización revelan una sabiduría más profunda que la que es capaz de expresar el poeta en palabras y conceptos” (Nietzsche 169). A su vez esta estructura debe integrar la “inserción de todos los momentos en un conjunto sin fracturas, incluso de los más inapreciables, en virtud de la relación que guarden con la construcción trágica” (Szondi 310). En otras palabras, se plantea que la unidad es vital para que pueda aparecer lo trágico, lo cual es cierto. Pero el caso es que esta unidad y exteriorización ha sido, a mi gusto, mal interpretada por algunos autores que han llegado a señalar que existe un “fin de la posibilidad de una interpretación trágica del mundo” (Lehman 95). Esto es planteado bajo la lógica de que la integración de una interioridad, propia de un sentir del siglo XX, fractura la causalidad externa como también la coherencia y cohesión de los relatos. Nosotros creemos que tal premisa no es del todo correcta. Cuando Auerbach plantea esta búsqueda interior del realismo, nunca señaló que era un acto que negaba la realidad exterior, sino lo contrario, buscaba acceder a ella a través de diferentes mecanismos. Por lo que el planteamiento de una acción ubicada al interior de los personajes, de todas formas, se termina por manifestar en la exterioridad generando acciones y reacciones, las cuales construyen una línea de acción fatal. De dicha manera se permite la existencia de una tragedia diferente, propia del siglo XX, la cual denominamos *tragedia existencialista*. De esta nos haremos cargo en mayor profundidad en un apartado dentro del análisis.

Finalmente, la narración es la forma en que se integran hechos (pasados o presentes) a partir de un sistema lingüístico propio del relato. Esto carga al drama de una narratividad que nos muestra la fábula desde otra temporalidad y espacialidad, debido a que los sucesos son narrados una vez que ya fueron ocurridos. Lo dicho configura al drama como un espacio en donde convive la imitación de la acción (mímesis) con el relato de un narrador-personaje (diégesis); o en otra concepción del término, una mímesis directa propia del teatro, conviviendo con una mímesis indirecta propia del relato. Este es un recurso típico del teatro clásico, en que los personajes proceden a narrar los acontecimientos pasados, los que guardan una estrecha relación con el presente *dramático* expuesto en escena. Lo que no hace más que reafirmar la estructura clásica de la obra de Juan Radrigán.

Lo que entenderemos por relato serán las referencias a acontecimientos o situaciones que están fuera de la escena (o de su virtualidad⁸), que cumplen con una disgregación del tiempo y espacio dramático. Por lo tanto, procederemos a llamarlo *desviación narratológica* no a causa de que se rompa lo dramático, sino porque con el uso de la narración se traen tiempos y espacios diferentes al de la escena, con los que también se construye la obra. El caso es que hablaremos de narración cuando el personaje tenga la intención de monologar, es decir, contar insistentemente sucesos del pasado, ideas, etc., esto en la mayoría de los casos termina traducándose en una monopolización de la palabra. Lo importante es que al entender el cómo se articula la narración en el drama, comprenderemos los distintos grados de unidad y cohesión entre la acción narrada y la acción en escena.

Los elementos anteriormente descritos, serán utilizados con la finalidad de ver de qué forma se produce una desolación que estructura la obra *Las brutas*, brindándole una unidad a nivel temático. Para así comprobar que en dicho drama existe una causalidad dramática tal, que permite el ingreso de la tragedia en el texto. En definitiva, con esto buscamos demostrar que, a diferencia de lo que ha tendido a pensar la crítica, no hay una fragmentación y pérdida de lo causal, sino una coherente y cohesionada unidad propia de un texto clásico, en donde las diferentes partes del drama funcionan de una forma orgánica.

⁸ Concepto acuñado por Juan Villegas en su libro *La interpretación de la obra dramática*, el cual refiere a la potencialidad representacional del texto dramático.

Análisis dramático

Resumen de la obra

La obra *Las brutas* puede resumirse en muy pocas líneas, ya que básicamente trata de los momentos previos al óbito de las hermanas Quispe Cardozo (Justa, Lucía y Luciana), las que han vivido en Laguna Puquio toda su vida. En este espacio de tiempo anterior a su fenecimiento, las personajes conversan de forma repetitiva recordando imágenes, sucesos y traumas del pasado. Recuerdos que gestan un espacio asfixiante, el que se va acrecentando cada vez más a lo largo del transcurso del drama. El principal dolor de Lucía y Luciana es el nunca haber experimentado el amor, mientras que el de Justa responde a un particular trauma del pasado. No obstante, también hay elementos exteriores que dialogan con los problemas interiores, condiciéndose en un sentimiento desolador transversal a la obra. Es así como progresivamente lo interno y lo externo se van volviendo uno: una desolación extrema. Lo primero que sucede es que cada vez se ve menos gente, si bien antes podía verse una que otra persona rondando el territorio, ahora literalmente no queda nadie por lo que todo el espacio está desolado. A esto se le suma que se están quedando sin provisiones. Además, dentro de tales conflictos ocurren diferentes sucesos, los cuales se mencionarán más adelante.

El caso es que estas mujeres son arrinconadas a tomar una decisión tajante: morir en soledad y por inanición; iniciar un éxodo en busca de la inserción a la sociedad; o tomar su vida por sus manos, rebelándose así ante la vida que quería verlas humilladas sin saber qué hacer. En vista de lo dicho, el drama de fondo de la obra es la incertidumbre de no saber que pasará con la vida de estas personas. ¿Lograrán vivir e integrarse al mundo, o morirán de una forma terrible? Ni una ni la otra, sino que, como veremos, mueren de forma auténtica. No pueden seguir viviendo, pero tampoco mueren arrepentidas o humilladas por la existencia.

El conflicto dramático y el tiempo externo.

Para comprender el conflicto dramático, primero debemos decir que la idea tradicional de un primer acto es desestabilizada, ya que la desolación que se nos muestra al principio de la obra también comenzó el mismo día en que estas mujeres vinieron al mundo, debido a que ellas han nacido y crecido en la completa desolación. Entonces, podemos resumir el conflicto dramático como los momentos en que la desolación de las hermanas, tanto externa como interna, se hace insostenible. Dicha desolación genera profundas contradicciones en las personajes que las llevan a su auto-aniquilación. Sin embargo, este conflicto (desolación total) se construye entre diferentes aristas, una de ellas es que las hermanas no conocen nada sobre la vida más allá de su entorno cerrado. Nunca han entrado en contacto con otro que no sea su familia y sus animales. Tampoco han experimentado emociones propias a la vida humana como el amor. Por lo tanto, notamos que son vidas anormales, coartadas de emociones, condenadas a una existencia en soledad y reclusión. Esta condición existencial genera en ellas un sueño, un ideal a futuro, que consiste en la superación de su situación desoladora, lo cual implicaría su integración a una comunidad. Dicho deseo, se plantea bajo las expectativas de experimentar las vivencias que les fueron denegadas desde la infancia. La creación de esta esperanza tiñe al texto de una total ansiedad, dado que siempre están debatiendo entre la necesidad de hacer algo para cambiar su situación, y la frustración de no atreverse a hacerlo. A lo largo del drama, estas mujeres se martirizan constantemente con la idea de un viaje hacia algún lugar, en donde puedan vivir bien y ser parte de una comunidad; lo que contrasta con la patética soledad que vemos en escena.

Otra arista que construye el conflicto dramático es que estas hermanas, a pesar de sus esperanzas, a la vez son conscientes de que su posibilidad de integración es casi nula. A causa de que no comparten los códigos sociales propios de una ciudad, ni tienen una edad atractiva para la vivencia de experiencias nuevas. Además, luego esta imposibilidad se refuerza cuando se enteran del contexto dictatorial del Chile de ese entonces, el cual era un mundo violento y hostil hacia el *otro*. De hecho, ellas pensaban que vendrían personas de la ciudad a matarlas. Esto implica que, en el fondo, dichas mujeres saben que el deseo de

encontrar el amor es casi imposible. En consecuencia, se crea una esperanza muerta, no hay realmente opciones, lo que es una situación que se niegan a asumir del todo. Si bien las hermanas desean ser aceptadas e integradas por un *otro*, también le temen profundamente. Sienten miedo de ser consumidas por el grupo, teniendo que olvidarse de sí mismas, puesto que al abandonar el hogar que han habitado por tantos años, están renegando de sus recuerdos y vivencias comunes, por ende rechazando su identidad marginal. Por otra parte, en el caso de Justa, este *otro* nunca ha actuado con amor y entendimiento, sino con repudio y odio. En vista de esto el abandonar su hogar es, en cierta medida, despojarse de su historia con el fin de transitar hacia un contexto peor. Por ende, el conflicto dramático es un ir y venir constante, entre una posibilidad ideal de integrarse y cumplir sus sueños, y el fracaso de no haber tomado dicha decisión antes, cuando aún quedaba tiempo para cambiar sus vidas, cuando el espacio no era tan violento como el de la dictadura.

Entonces, el problema no solo se da al nacer en dicho territorio, sino que también en el cómo estas personajes han vivido. Estas ideas siempre han estado presentes en ellas, no obstante, siempre fueron postergadas a futuro, hasta que ya se hizo demasiado tarde. Todo lo anterior vuelva al conflicto dramático concreto, es decir, el que es presentado en la obra, como los momentos en que las hermanas deben reconocer y enfrentar su situación. Este tránsito hacia el reconocimiento es hilado a partir de diferentes movimientos internos y externos, los cuales analizaremos más adelante. El caso es que las hermanas al reconocerse como cuerpos envejecidos, se enfrentan con desesperación al hecho de haber malgastado sus vidas. Este ánimo de negar el envejecimiento del cuerpo, responde a la búsqueda de otorgar un sentido trascendente a sus vidas, ya que estas mujeres siempre fueron arrastradas por su entorno. Siempre condicionadas a actuar de cierta manera, aisladas en una total desolación. Por lo que se deben enfrentar a la dura pregunta de qué sentido tuvo el haber vivido así, en un sufrimiento constante. Esta es una interrogante que entronca con la filosofía existencialista del absurdo, dado que, ante la ausencia de dios, es decir, la carencia de una esencia que justifique el haber vivido en el dolor, estas hermanas piensan que su existencia fue completamente inútil. Lo cual desestabiliza profundamente su mundo interno. Es así cómo se deben enfrentar a la nada, teniendo que (re)hacerse a sí mismas. Esto genera que recuperen su dignidad en la muerte, debido a que esa era la única opción de

la que podían optar a través de su propia voluntad, reafirmando sus dignidades como individuos.

En síntesis, la trama de la obra se comprende como la ilación causal de todos los antecedentes que van agotando a las hermanas, haciéndolas transitar desde la desesperación hacia la muerte. A causa de esto, podemos ir notando cómo las personajes empiezan a tener discordias que nunca antes habían tenido, “Justa- Déjense, nosotros no hemos peliao nunca!.. ¿Qué les pasa ahora?” (Radrigán 97). Los precedentes del conflicto ya los conocemos, son los mismos que existían antes de que el equilibrio de mundo se rompiera: la desolación; sin embargo, al reconocerse ancianas y sin posibilidades de cambio alguno, esta desolación se hace terminal. Dicha situación inicia líneas de acciones internas y externas que movilizan a las personajes. Estas fuerzas gestan un final trágico, en donde el fenecimiento de las hermanas denota una desolación radical, absoluta, en que lo externo y lo interno están en perfecta armonía.

Espacios, personajes y tiempos

El espacio se condice con el conflicto, dado que este es extremadamente desolador. De hecho, es planteado de manera tan radical, que se vuelve un espacio *otro*, un no-lugar en el que están atrapadas las hermanas. Existen pocas *didascalias* referentes al territorio real en el que están ubicadas estas mujeres. Sin embargo, se nos dice que se trata de un lugar inhóspito llamado “Laguna Puquio”, el cual es de difícil acceso, debido a que, para llegar a este territorio de la comarca precordillerana cercano al Inca de Oro y Potrerillos (antiguos centros mineros), son “uno o dos días a lomo de mula” (Radrigán 87). En consecuencia, no solo se nos plantea un espacio aislado de la ciudad, sino más extremo, se configura un lugar sin nombre, hostil a la vida humana. Puesto que, en este caso, lo natural es completamente adverso a la existencia a causa de que las montañas y las grandes distancias, son los principales factores que hicieron de la vida de estas mujeres un aislamiento miserable. Hablamos de una zona abandonada incluso por la geografía, por causa de que no figura en el mapa oficial de Chile, lo que gesta un no-lugar en el que no existe casi nada: solo tres

mujeres y sus animales. Este espacio (Laguna Puquío) no lo podemos ver concretamente en escena (solo vemos el interior de la casa), pero es el lugar dramático en donde están ubicadas las personajes, tensadas entre la vida y la muerte, la desolación y la esperanza. En definitiva, hablamos de un sector contrapuesto a los pueblos y ciudades en donde se puede existir de manera colectiva. No hay comunidad, solo desolación.

Otro elemento importante es el espacio escénico concreto: la vivienda. Se nos dice “*La casa –por darle algún nombre- [...] Es un sitio inhóspito, frío y desolado*”. Lo primero que notamos es que el dramaturgo⁹ ironiza, ya que reconoce que esta casa es tan precaria, que se le llama así por mera costumbre. Tras dicha descripción, se nos da un antecedente temporal clave bajo el cual podemos comprender el espacio: están en Octubre del año 1974, lo que nos ubica en un contexto histórico-espacial de dictadura militar. En consecuencia, la condición de desamparo y desarraigo de las hermanas, entronca con un sentir de existencia general durante la dictadura, donde la muerte parece ser la única constante en el espacio: tenemos el peligro del asesinato, reflejado en la creencia de que vendrían los carabineros a matar a estas mujeres; el suicidio, representado en el auto-exilio que cometen al renunciar a la vida en sociedad (suicidio); o la muerte en vida, que se condice con la creación de un espacio *otro*, un no-lugar extraño, que no deja desenvolverse con tranquilidad a sus habitantes.

Ahora bien, analicemos la vivienda de las hermanas. Se nos dice que es una pieza de “*paredes de barro y techo de totora*” y que a su vez es “*comedor, dormitorio y cocina*”. Es evidente que dicho elemento resalta la precariedad y marginalidad de las mujeres, pero también habla del espacio respecto con su modernidad. El espacio es primitivo, desconoce cualquier indicio de modernidad y tecnología, debido a que se encuentra completamente aislado del mundo. Este sitio metaforiza la situación histórico-territorial de Chile en pleno contexto de globalización. Mientras el mundo empezaba a unirse, generando una “gran comunidad mundial”, Chile era uno de esos países que estaban completamente aislados de los centros modernos del mundo, presentando una modernidad precaria, lenta y desigual.

⁹ Anne Ubersfeld plantea que un rasgo esencial del texto didascálico es que en él se deja a entrever la voz del dramaturgo.

Hay un gran espacio *extra-escénico* que se contrapone al ambiente natural ya mencionado. Se trata de la ciudad, la cual también es planteada como un lugar hostil hacia la vida de las hermanas, de hecho, toda la estirpe familiar que ha ido hacia este territorio está muerta en el corazón de Justa. Estas mujeres entienden a la ciudad como un lugar casi mágico, incomprensible para su realidad, dado que no pueden concebir que la luz se encierre en un vidrio (ampolleta), que una caja hable (televisor) o que los hombres se pongan cristales en los ojos (lentes). Pero, a su vez, sienten cierta curiosidad, ya que es un lugar misterioso que les gustaría descubrir, puesto que este representa lo “nuevo”, lo diferente a sus vidas monótonas en su espacio desolador. Por dicha razón se sienten tan atraídas hacia sus prendas, por causa de que estas contienen la moda del *otro*. En vista de aquello, las hermanas al vestirse con dichas ropas sienten que acceden a este mundo diferente. Estos dos espacios, el de las hermanas y la ciudad, tienen un encuentro simbólico cuando ingresa Javier, quien trae noticias y prendas del exterior. Además, este les ofrece unirse a una fiesta, tentándolas a dejar su hogar y entrar a un territorio moderno, lo que grafica el choque que mantienen dichos lugares a lo largo del texto.

También debemos analizar el espacio interno en el que habitan las personajes. Tal y como vimos, las hermanas tienen un conflicto con su realidad, lo que las lleva a negar el espacio concreto en el que están insertas, por medio de distintos recuerdos e ideas esperanzadoras. Aquí nos adentramos en una mixtura entre el tiempo y el espacio, dado que el pasado es una zona común habitada por las tres, en el que todas se resguardan. De hecho, se replican constantemente cosas que probablemente ya todas saben, no obstante, estos preciados recuerdos deben mantenerse vigentes mediante su recuerdo continuo. Lo anterior también es metaforizado en la descripción de la vivienda en la didascalia inicial, en vista de que se nos señala que “*Arrumbadas en un rincón, un lote de viejas y oxidadas herramientas de minera de las que sobresale un pesado combo*”. Estas son las herramientas del padre con las cuales buscaba la veta de oro. En consecuencia, estas cosas portan un elemento nostálgico que se oxida poco a poco junto con las hermanas. Entonces, el espacio interior de las personajes es el pasado, y a lo largo de la acción ellas buscan habitarlo a como dé lugar, para así lograr evitar enfrentar su presente/futuro. Buscan establecerse en una infancia en que eran jóvenes, en la que aun existían posibilidades y no sufrían por su situación. Este espacio interno en el que habitan las tres hermanas se enfrenta al futuro, el

cual representa un lugar desesperante, en el que solo están más viejas con más problemas y menos posibilidades. Por ende, hay un conflicto de espacios en el que la identidad interior de ellas no logra compenetrarse con el espacio exterior, generando una crisis identitaria¹⁰.

También existe un espacio mestizo en la obra. Debemos recordar que estas mujeres son de la etnia coya, perteneciente a los pueblos indígenas andinos originarios de las provincias de Jujuy, Salta y norte de Catamarca en Argentina. El comportamiento cultural de estos pueblos es totalmente vinculado a la tierra y la naturaleza, lo que se ve en las personajes en su profundo conocimiento del clima, ya que ellas pueden (o creen poder) identificar qué día es solo por el tipo de brisa que sienten. Por lo tanto, al exponer la total precariedad en la que viven, se denuncia el abuso del estado que, al igual que Javier con las hermanas, ejerce presiones para abandonar su propia cultura e integrarse a la cultura dominante, o de lo contrario, morir en la precariedad. De tal manera son relegadas a espacios infértiles, aislados y ajenos al contacto humano, para hacerlas morir en el olvido. El choque entre el espacio indígena con el del estado-nación, nos muestra que los cruces espaciales son también conflictos identitarios. En los que una cultura más grande intenta anular diferentes subculturas.

Las hermanas Quispe en su constitución como personajes, guardan una característica forma de relacionarse con su espacio en base a la búsqueda de la dignidad. En la presentación espacial se nos dice que *“Pese al hacinamiento, se advierte un cierto orden, una cierta limpieza”*. Ellas habitan dignamente su espacio por más paupérrimo que sea. Desde ya se nos entrega un rasgo fundamental de la obra en la relación que estas mantienen con su territorio. Ya que como veremos en la lectura trágica, las personajes deciden morir para reafirmar su dignidad. Este valor interno es lo que las lleva a rebelarse contra el mundo, y no aceptar a medias lo cual este ofrece, que no es más que desolación. En consecuencia, notamos que estas mujeres son bastante metódicas, siempre están cocinando, realizando un quehacer con los animales, etc. El hecho de que haya un orden significa que su pobreza material no implica una espiritual. Su conflicto dramático no radica en la

¹⁰ Maurice Halbwachs en *“Fragmentos de la memoria colectiva”*, nos dice que el espacio es un elemento fundamental de la memoria colectiva. Dado que, en la reconstrucción de un pasado experimentado por cierto grupo, se toma consciencia del territorio entendiendo cómo este es un elemento clave para su identidad. En consecuencia, es trascendental que toda identidad se posicione en un espacio concreto.

debilidad de espíritu que las llevó a matarse por cobardía, sino lo contrario, a su espíritu rebelde que encontró en el suicidio la reafirmación de un valor frente al mundo. En definitiva, la tragedia puede entenderse como la mantención de la dignidad, en su conflicto con un espacio profundamente desolador y precario.

Respecto con los personajes, lo primero que debemos resaltar es su animalidad. Las ovejas y cabras forman parte de ellas, por lo que no es extraño que decidan irse junto a ellas en el final. Muchas veces se hacen descripciones de animales para dar a entender a las tres hermanas como sujetos, por ejemplo, de “La vieja” se nos dice que porque “nació vieja, con cara martirizá, ningún chivato se le acercó nunca; y así murió, sola” (89). Dicha descripción también aplica para nuestras protagonistas. Estas son mujeres de avanzada edad, que no han vivido la vida de una manera satisfactoria, y no por opción, sino porque no han tenido otro camino. Estas personas, “Las brutas”, se hicieron viejas con esperanzas y deseos de niñas (más Luciana y Lucía que Justa), siendo sus anhelos por vivir lo cual pierden a lo largo de los tres actos.

Este conflicto empieza a establecer lógicas de comportamiento en las hermanas, las cuales se posicionan en diferentes formas de enfrentar la desolación, puesto que mientras Justa representa una pulsión masculina, escéptica y auto-reflexiva; Luciana representa la vida, el entusiasmo y la poesía. Entre ambas yace Lucía, una personaje intermedia, sin tantas esperanzas por vivir como Luciana, pero sin tanto pesimismo como Justa. En definitiva, esta mujer es la más tensada entre la vida y la muerte, debido a que oscila entre Luciana y Justa. Esto la hace representar la contradicción general de la obra: seguir viviendo o suicidarse.

Para las dos hermanas más jóvenes, una de las principales causas de los conflictos es el no haber experimentado el amor. Ambas tienen ese resquemor, ya que Justa fue la única que tuvo una hija llamada Raimunda, “Lucía- Es que voh conociste otras cosas, tuviste una hija, y habías ío pa Inca di Oro.” (96). Las hermanas sienten envidia de Justa, dado que ha podido vivir algo diferente a ellas. Sus vidas son tan lineales y monótonas, que el mero hecho de que Justa haya visitado la ciudad¹¹, gesta una distancia abismal entre estas

¹¹ Recordar que Justa es la única que tiene recuerdos de las tecnologías que existen en la ciudad, y se las narra a sus hermanas

mujeres. De esta forma, notamos que existen diferentes distancias y proximidades en la relación de las personajes. Luciana y Lucía son cercanas, en el sentido de que ambas comparten la misma frustración de no haber conocido el amor, lo que establece una gran distancia con Justa. A su vez, Lucía y Justa son las más viejas, las más asqueadas de la vida, ambas guardan un rencor contra dios a causa de su vida miserable. A causa de esto Justa y Lucía mantienen una proximidad unida por el cansancio, y a la vez se distancian de Luciana quien mantiene un espíritu joven, renovado y anhelante por vivir.

De esta manera, notamos que las personajes portan dentro de ellas una experiencia colectiva abordada desde diferentes matices, siendo Justa y Luciana las más distantes entre sí; mientras que Lucía es la conciliadora de ambas. Este choque antinómico alcanza su pick al final de la obra, ya que Justa por medio de la ayuda de Lucía, convence a Luciana de morir. Es así como comprendemos que cada personaje mantiene una forma particular de enfrentar su soledad, sin embargo, el factor transversal que las une es su existencia en total desolación. El hecho de que las tres hermanas mueran juntas resalta su carácter colectivo. Esta colectividad es capaz de crear un hogar mediante un espacio interno (memoria colectiva), “En *Las brutas* nunca hubo pueblo, pero sí un hogar” (Hurtado *Radrigán* 22). En él las hermanas son una, y no pueden concebir ninguna posibilidad si no están con la otra, por eso, aunque Justa haya sido la que prácticamente decide que morirán, todas la siguen a causa de que prefieren la muerte a estar sin alguna de ellas.

El conflicto dramático guarda una estrecha relación con el tiempo. Dado que la problemática del drama se hace patente cuando estas mujeres se reconocen viejas. Ante esta situación intentan negar el paso de los años: Justa no quiere mover el combo en el primer acto, debido a que no quiere asumir que su fuerza ya no está; ya en el segundo se ve obligada a hacerlo. Mientras esto ocurre, Lucía le recalca el completo sacrificio que le resulta sacar medio balde de agua, siendo que antes lo sacaba lleno y sin problema alguno. Un aspecto interesante para destacar es el estancamiento temporal dentro de la obra. En su tiempo real esta se muestra confusa, ninguna de las hermanas es capaz de identificar con claridad en qué día están. Incluso, Lucía llega a afirmar que perdió hace mucho tiempo la fecha del año en que viven. El tiempo se vuelve *discontinuo*, ya que no se muestra como una certeza sino como intuición personal, es decir, transcurre a su propio ritmo de forma

obstruida y monótona. De esta manera, la temporalidad interna es caótica, a causa de que mantiene un constante retorno al pasado. Producto de la angustia existencial de las hermanas propia del conflicto dramático, estas viven generando una sobreproducción de recuerdos, lo cual provoca que estos terminen por ponerse en duda. Lo interesante es que este tiempo interior, es enfrentado a un tiempo exterior que no se detiene. En otras palabras, a pesar de la confusión temporal que existe en estas mujeres, también saben que el tiempo exterior o real no va a parar, por lo que se acercan progresivamente a la muerte. Por ende, el tiempo externo, que no es más que el constante presente, construye una desolación en la medida en que choca con este pasado interior.

Antes de seguir con el análisis temporal, debemos hacer un brevísimo repaso acerca de la constitución del tiempo moderno. La constitución de una sociedad capitalista tiene sus raíces en el fin de la iglesia como medidor entre dios y el hombre, abriendo paso al protestantismo, el cual generó que el hombre empiece a mirar a sí mismo; iniciando un modelo de vida antropocéntrico. Esto comienza a constituir cierto orden sobre la vida humana. Luego, con el auge del racionalismo, se comienza a planificar y ver la vida cotidiana bajo una metodización. Aquello genera que, progresivamente, el trabajo, el quehacer diario, y, en definitiva, todas las dimensiones de la existencia humana se economizan, dado que el ser humano empieza a existir bajo parámetros de producción. La revolución francesa representa el quiebre formal, sin embargo, solo es un suceso que, como vimos, saca a la luz algo que ya se venía formando¹². El caso es que esta época moderna, al racionalizar y economizar la vida, establece un tiempo lineal, en el que el futuro es el progreso, lo mejor, lo nuevo, el crecimiento, etc. Nuestra sociedad contemporánea es heredera de dicho discurso y comparte esta concepción temporal. Es normal escuchar en el día a día generalmente a través de los medios de comunicación, discursos de crecimiento económico, progreso intelectual/material, mejora de calidad de vida, creación de una sociedad mejor, entre otros muchos discursos. Por lo que el futuro es un constituyente esencial en la vida del hombre, debido a que es quien brinda continuidad al tiempo, conectando el pasado (en donde todo era peor), presente (en donde se trabaja para mejorar) y futuro (en donde, imaginariamente, todo es mejor).

¹² Todo este párrafo lo baso en el libro de Max Weber *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*.

Es así como nos damos cuenta de que el futuro es fundamental para entender el conflicto de las hermanas con la desolación. Puesto que las posibilidades existenciales de estas se debaten entre, la posibilidad de cumplir un tiempo moderno, en donde el futuro es el progreso basado en el cumplimiento de lo ideal, lo cual sabemos que es una utopía que nunca llega; o el fenecimiento, cortando este tiempo moderno, a causa de que se busca en la muerte algo mejor que lo futuro. Es, en definitiva, la posibilidad de seguir existiendo en una linealidad temporal que busca una mejoría que no llega, o, una vez rechazada la ilusión, buscar una muerte que ordene sus vidas como relato, el cual les brinde un sentido a su existencia. El futuro, en concordancia con lo anterior, es abordado de maneras diferentes. Luciana transita hacia la esperanza, mientras que Lucía oscila entre las dos (primero decide viajar, luego decide morir); y Justa, siempre fue fiel a su deseo de morir, arrastrando con ella a sus dos hermanas.

Para Martin Heidegger el ser es para la muerte, a causa de que este puede existir dado que hay tiempo, siendo el fenecimiento lo que permite establecer nuestra existencia como relato. Esto nos permite otorgarle un sentido a nuestra existencia mediante su ordenamiento temporal. De esta manera, notamos que la obra en sí cobra sentido cuando las personajes mueren, ya que todas las piezas expuestas en escena, en su conjugación, son la explicación del porqué estas mujeres tomaron una decisión tan extrema. Su muerte termina por ordenar sus vidas como relato, debido a que nos permite llegar a un final. Por dicha razón, antes del suicidio las hermanas expresan su inconformidad con el tiempo, pues se percatan de la falsedad de la utopía del progreso, y que la única opción que les da el futuro es la muerte: “Justa- pal tiempo somos animales, ¿o te trató como otra cosa?” (Radrigán 120). Dicha frase recalca el sentido de fracaso del proyecto moderno.

El tiempo es fundamental para entender la disposición causal de la obra, por causa de que estos tiempos (internos y externos) dialogan constantemente, mostrándonos los diferentes momentos de la vida de estas mujeres. Lo anterior arma una causalidad de acción, la cual trabajaremos a continuación. El tiempo en su diálogo con el espacio, nos permite entender las razones tras el óbito del cuerpo de estas tres hermanas collas. Por ende, el tiempo real del acontecer en escena, también es importante para entender el drama, dado que este es la selección y comunión de los distintos momentos de una temporalidad

externa e interna, desplegadas estéticamente para la apreciación de un espectador. Es decir, lo expuesto en escena es el ordenamiento intencional de la historia de la vida de estas hermanas, la que cobra un sentido como ilación causal con el suicidio. Nosotros apreciamos lo que el dramaturgo quiere mostrarnos, entonces, presenciamos un ordenamiento estético de tres vidas antes de morir. Empero, para la comprensión total de estas vidas debemos tener en cuenta el tiempo analógico, que es el modo de vida que estas arrastran desde el pasado. En otras palabras, lo ocurrido antes del tiempo de la escena, que no es más que una vida en profunda desolación.

En definitiva, el drama se compone temporalmente de distintas dimensiones, las que construyen una desolación que moviliza una acción en escena. Las hermanas están desplegadas en un presente, desde el cual van constantemente hacia un pasado intentando escapar del futuro. Ya en el final, comprenden que es solo el fenecimiento lo que les permitiría trascender su existencia, debido a que les entrega un sentido que reafirma su dignidad. En conclusión, más allá de la existencia de diferentes ejes temporales en el drama, todos estos dialogan en la creación de una causalidad que aboga por un sentido en el acto del suicidio.

Esta búsqueda constante de un tiempo pasado lleva a la confusión y discordia de las hermanas frente al mismo, dado que no hay claridad respecto con algunos recuerdos. Cuando Luciana dice que Segundo fue apaleado por el “marido de su madre”, al decir que no se trabajaban los domingos, Justa inmediatamente niega esa historia diciendo que no pasó nunca. Existe una clara desintegración de los elementos que las constituyen como personajes, porque sus recuerdos, si bien dijimos que eran un espacio interno de convivencia, en momentos como estos se transforman en un lugar de conflicto: “Justa- Por qué ti acordái siempre de las puras cosas malas voh?/ Y de qué cosas guenas me voy acordar po, siempre los hemos pareció a los animales./ Justa- Parece qu es cierto qu el encierro las ta volviendo locas.” (Radrigán 101). Las hermanas no solo confunden sus recuerdos, sino que también los juzgan y se culpan de no haber vivido satisfactoriamente, se sienten frustradas y sin oportunidades.

Por lo dicho en el párrafo anterior, la posibilidad de irse lejos a un pueblo o ciudad, quiéralo o no, aunque obedezca razones externas (sobrevivir), también se plantea como una

esperanza, debido a que es una posibilidad que calma la interioridad de estas mujeres. Este tiempo futuro es la idealización de una vida, propia del tiempo moderno, en que todas sus frustraciones no existirían. Esta pérdida de recuerdos también cumple una función dentro de la obra, ya que estas hermanas, en el momento final, cuando se percatan que sus recuerdos constituyen su hogar, deciden morir para ir al encuentro con todos los que han habitado y muerto en su territorio, rechazando así la comunión con el *otro* ajeno. Condiciéndose así con nuestra lectura trágica del futuro de la obra, dado que en dicho momento deciden reafirmar un valor interno, puesto que entienden que el ser es para la muerte.

Unidad interna y externa

Lo primero que debemos señalar antes de comenzar con el análisis, es que en ningún caso una acción interior niega una exterior, sino que, como veremos, estas dialogan construyendo una serie de situaciones, que van generando distintas mutaciones en las hermanas. Ambas se construyen en su interrelación, puesto que, a partir de la monotonía exterior, se busca dar un énfasis a la creación de un sentimiento de desesperación interior. Esta desesperación termina por proyectarse en la exterioridad, tiñendo todo su entorno de muerte, dado que ya no hay vida en él. Esta desolación se vuelve total, pues abarca todas las dimensiones del mundo de ellas. Por lo tanto, la acción oscila dialécticamente entre el acontecer de la escena y un acontecer al interior del personaje.

Durante la obra transcurre una acción externa estancada, el problema no es el aburrimiento, es más profundo, es la total ruptura de las relaciones humanas en el aislamiento de los sectores marginales, lejos de todo contacto y contingencia con la comunidad. Esto hace dificultosa a la trama, es que el aislamiento no fue elegido, sino que fue impuesto por una fuerza mayor, “Luciana- [...] es el mismo Dios noma... ¿Por qué en lugar de darlos juerza pa irlos no los da juerza pa quearlos?” (Radrigán 119). Sin embargo, en ellas siempre estuvo la posibilidad de luchar con esta desolación. Cuando estas hermanas deciden romper con su pasividad, es cuando justamente se suicidan. Por ende, la tragedia en sí se genera, como iremos viendo, en la concatenación de diferentes sucesos externos/internos, que llevan a las hermanas a optar por el suicidio para no sucumbir ante la

vida. Lo cual es un problema difícil de entender, por causa de que es producto de una situación llevada al límite, lo que es una actitud propia del teatro existencialista. Es claro que el problema de la obra es interno, configurado desde la relación conflictiva de lo particular desplazado de lo colectivo (conflicto entre el individuo y la sociedad). El hecho de que el problema radique en ellas mismas hace que se pueda “si quiera una posible lucha, y que semejante lucha tenga lugar” (Scheller 158), situación que es un rasgo fenomenológico esencial de lo trágico. La *lucha* en este drama tiene un lugar interno, pues a lo largo de la obra podemos ir notando las diferentes formas en que las hermanas Quispe buscan evadir su soledad mediante recuerdos.

El primer movimiento que se muestra en la obra es a Luciana cantando, suceso que es desaprobado por Justa de manera triste y rotunda. Este ánimo pueril de Luciana, planteado desde una animalidad inocente que se refleja en sus distintas amistades con animales como “La vieja” o “La changa”, es completamente rechazado por Justa, quien es la única consciente de lo que está sucediendo a su alrededor. Se nos muestran dos actitudes contrapuestas, una es más pueril pues tiene esperanzas y ánimos de cantar; en cambio, la otra ha perdido completamente las esperanzas y ganas de vivir, en ella no se detecta ni siquiera un ánimo poético expresivo: “Justa- No somos pa cantar, somos pa voltiar árboles, pa criar animales; los cantos son...” (Radrigán 87). Ante esta primera confrontación que tensa el ambiente, es interesante el hecho de que Justa se nos muestre trenzando una cuerda, por causa de que este es un acto simbólico que indica que el conflicto dramático ya ha comenzado, dado que dicho objeto luego será utilizado para el ahorcamiento de las hermanas. En vista de lo anterior, el acto de trenzar la cuerda representa una espera cargada de conflicto. De esta forma, se evidencia que Justa desde el comienzo está anhelando la muerte.

El acto de trenzar la cuerda inicia el problema, pues es la forma de constituir una línea de acción interna, la que progresivamente tensa a las personajes, ya que mientras más se desarrolla la cuerda, más conflictiva se hace la relación entre hermanas. Esto carga de un movimiento kinésico constante al personaje, dado que casi siempre debe estar trenzando. El conflicto se hace notar de inmediato en la escena, puesto que Luciana tiene esperanzas de vivir en otro territorio, debido a que en el espacio planteado “Aunque no sea invierno, por

aquí no pasa nadie.” (88). Esta soledad le brinda un tono absolutamente nostálgico a Luciana cuando esta comienza a hablar sobre amor: “Luciana- [...] Es una cuestión que se me pone aquí aentro, (se toca el pecho) una cuestión como si me corriera viento así; es bien rara, pero no es na como una enfermeda”. Su problema interno es el hecho de no saber qué pensar sobre su vida, Luciana no enuncia desde una esperanza de amar, sino con una angustia y ansiedad de no haber amado a nadie; le carcome por dentro la amarga sensación de pensar que ha desperdiciado su vida. Por dicha razón, es que la muerte de la oveja llamada “La Vieja” perturbó tanto a Luciana, a causa de que ella se identificaba en dicho animal:

Luciana: No conoció ninguna cosa. [...] No sé po. Lo que conocieron las otras, a veces tan contentas, corren, juegan, pelean o se quieren juntarse con los chivatos pa hacer crías; pa ella no, pa ella no hubo ninguna cosa [...] Me dio mieo verla, parecía como si de repente too si hubiera quedado más callao, como si too tuviera esperando pa matarla a uma; y no había caminos pa escapar, pa onde una mirara había puro cielo negro y tierra sin na... Vi que los teníamos que morir (89).

La vieja al igual que Luciana tuvo una vida basada en el aislamiento involuntario, enfrentada a su soledad día tras día. Esta mujer usa dicho animal para metaforizar su vida, y así poder expresar su interior de manera satisfactoria.

La sugerencia de esta equivalencia es clara, dado que se nos dice que la oveja fue encontrada muerta en total soledad, en una roca grande cerca del río. Aquí se está haciendo una prolepsis narratológica sobre la futura muerte de las hermanas. De este modo la tragedia ya está siendo anunciada bajo sutiles marcas y líneas causales. El caso es que el fenecimiento de este animal mueve el interior de esta mujer. En consecuencia, la desolación estructura la obra a nivel temático, pues los sucesos que se van presentando aportan a que este tema sea cada vez más crónico en el interior de ellas. Es más, se nos habla que “primero se murió mi ama, después la Clara Lú [...] Se jueron muriendo toos, como cuando una corta una ilera de árboles y toos tenían las mismas cuestiones en los ojos que tenía ‘La Vieja’” (95). En la cita anterior se expone una desolación tan radical, que implica toda una estirpe condenada a la miseria y muerte en una total soledad. Existe una desolación llevada al límite, haciéndose a ratos absurda.

Para entender la problemática concreta del exterior, debemos tener en cuenta el nivel de modernidad planteado en la vida de las hermanas. La primitivización de las tres mujeres, como sabemos, es completamente exagerada, lo que aparte de reflejar la situación de Chile respecto del resto del mundo, también resalta que sobre los márgenes recaen todos los efectos de la violencia del capitalismo (hambre) y la dictadura militar (total aislamiento). Dichos problemas son irradiados desde la capital hacia los bordes. Esto nos va evidenciando el sentimiento que las hermanas se forman en función de la ciudad: “Luciana-No, de mentira la ciudad, se ve, pero no es na verdá y la gente tampoco.” (94). Por lo tanto, notamos que no es la integración en la ciudad lo cual anhelan Lucía y Luciana, sino la experiencia de vivencias inherentes a la convivencia con el *otro*. De hecho, Justa recalca que todos los que han ido hacia a la metrópolis (María, Clara y Segundo) han muerto.

En vista de esto, la situación interna desoladora produce una decisión externa sobre las personajes, las que concuerdan que a futuro abandonarán el espacio en que viven. Esta idea de la emigración obedece una razón interior, basada en la búsqueda de romper la desolación, empero también existe una motivación exterior puesto que, al estar completamente solas, si no hacen nada se morirán de hambre.

Las diferentes conversaciones, comentarios y recuerdos, se conjugan con el fin de construir una secuencia lógica que nos permita ir entendiendo, poco a poco, el por qué las personajes hicieron lo que hicieron. Son antecedentes que se unen en un hilo causal que se va haciendo progresivamente insostenible. Por dicha razón en el primer acto existe poco movimiento en escena, es más una lógica de conversación entre las diferentes voces del drama. Entonces, proponemos que dicho fenómeno crea una exterioridad en ausencia. Con esto queremos decir que el exterior es como se expone en la obra: aburrido. En vista de lo anterior, ellas comparten entre sí recuerdos que ya conocen intentando pasar el rato, creando un ambiente nostálgico diario, basado en sentimientos, ideas y recuerdos vividos por todas. Ninguna realiza una actividad recreativa, ni individual ni grupal, por lo cual están enfrentándose a su desolación a diario. La creación de esta interioridad expresada en el diálogo es totalmente estratégica, ya que su función es introducir al espectador al mundo monótono de estas mujeres.

En el primer acto se introdujeron indicios claves para entender el futuro desarrollo de la obra. Lo primero fueron los comentarios de la futura venida del primo Javier, situación ante la cual guardan muchas expectativas, siendo su llegada el principal evento del año. Lo segundo que se repite con fuerza, es el hecho de que se están quedando sin comida y herramientas de trabajo. Y lo tercero importante, es que comentan que por alguna desconocida razón (al menos para Lucía y Luciana), toda la gente que vivía a lo largo del vasto territorio, cantidad que ya era demasiado reducida, se está yendo.

En la escena final del primer acto, notamos que ya se conjugó una atmósfera turbulenta mediante diferentes trozos de conversación. Este ambiente es sórdido a tal nivel, que las hermanas terminan creyendo que la muerte está transitando entre las cabras. Con los ánimos ya turbados, comienzan a recriminarse el no haber hecho nada por cambiar sus vidas. El equilibrio precario del mundo planteado está total e irreconciliablemente roto, debido a que se comienza a existir bajo una desesperación. En este momento se introduce un elemento nuevo, y es que las personajes empiezan a buscar un culpable sobre su situación, el que les resulta sumamente difícil de identificar¹³, “Luciana- No sé po. Si pasó la edad de correr, la edá de enamorarse, la eda de tener hijos y la edá de ponerse farda, que edá los quea ahora, Justa? / (*Nuevos aullidos, largos, prolongados*)/ Justa- No sé po. No sé.” (99). Se establece una conciencia trágica, cuando las hermanas visibilizan sus antinomias internas, generándose dentro de ellas un choque de opuestos (el querer vivir contrapuesto al querer descansar/morir). Dicho encuentro antinómico es un elemento trágico vital para autores como Arthur Schopenhauer o Friedrich Hebbel. Los aullidos con los que se cierra el primer acto declaran la tragedia, simbolizando el interior conmocionado de las hermanas. Por lo visto anteriormente, la acción dramática apunta hacia un reconocimiento incómodo, en que estas mujeres deben tomar consciencia de su situación desoladora y del mundo.

En el segundo acto se plantea un nuevo elemento que complejiza aún más la situación del drama, y es que las hermanas empiezan a sentir hambre debido a la carencia de alimentos. Ante este problema se nos propone una única solución: “Justa- Deja que

¹³ Max Scheller nos dice que, precisamente, cuando no hay una respuesta clara y precisa sobre quién es el culpable de la tragedia, es cuando aparece el tinte de lo trágico (pág. 161).

pasen dos días más, entonces los vamo a ir” (99). Esta retirada sería una solución al conflicto y de paso terminaría por quebrar la desolación de las personajes, ya que significaría la integración a la comunidad. Esto genera un movimiento interior en ellas, en donde pasan de la negación a la esperanza. Entonces, nos percatamos que el hambre oculta una intención de establecer experiencias colectivas, pues no intentan buscar alimentos dentro de su entorno como lo han hecho toda la vida, ya sea en tiempos de escasez o de abundancia. Sino que optan por ir a la ciudad para poder comer, a pesar de que esta sea aún más hostil y desconocida. Ahora bien, podemos cuestionarnos el nivel de sinceridad de Justa, dado que probablemente emitió tales declaraciones para calmar las dudas y temores de sus hermanas, ya que, en primer lugar, conocemos su postura radical en donde su hogar es su tierra y más allá no existe nada; y en segundo lugar, la cuerda que está trenzando es justamente para el suicidio al final de la obra.

En definitiva, si bien se establece un fatalismo, “Lucía- El puma se ve, el cóndor se ve, los hombres se ven; pero las desgracias no se ven, no se puee hacer na pa atajarlas: eso es lo que da mieo.../Luciana- Claro, hay una cuestión re rara en el aire, yo también lo he notao. Y el aire no miente”. También se construye una esperanza, situación que genera un choque antitético. Esta intriga sobre sus futuros acongoja a las personajes, porque en el fondo, no son capaces de imaginar un futuro próspero en su situación actual. Se puede notar que ellas portan una intuición sobre advenimiento de momentos duros. Por lo que sus interioridades son caóticas, llenas de pensamientos y ganas de escapar de su desolación.

En tal contexto existencial de las hermanas, hace ingreso el personaje de Javier, un hombre que viene a representar la civilización. Su llegada brinda dinamismo a la obra, permitiéndonos como público (lector o espectador), escapar temporalmente a esa interioridad asfixiante. Lo primero que hace es referir a la animalidad existente en el contexto, “Javier- Ustedes no tienen perros, tienen animales salvajes” (102). Esta forma de referirse a los animales es también una forma de referirse a las personajes, dado que hace referencia a su animalidad ya trabajada. Este sujeto les entrega una explicación del porqué la gente está decidiendo abandonar el sector. Cuenta que todos están vendiendo para irse a la ciudad, ya que el estado los está estafando para hacerles vender su territorio. La estafa consiste en hacerles creer que vendrán los carabineros a matar a las cabras y sus dueños,

producto de que creen que estas se comen la tierra. Lo que provoca que la necesidad de migrar sea más urgente.

De este modo nos vamos percatando de que el capitalismo tiene consecuencias nefastas sobre los márgenes. A esto debemos agregar el hecho de que Javier viene a ofrecer todas las prendas que no vendió en la ciudad, dado que nadie las quería. Además, busca cambiarlas por elementos de mucho más valor como lo son las herramientas. En conclusión, viene con la intención de estafar a las hermanas, intentando sacar provecho de su ignorancia. Javier, como un mercader, replica la misma lógica capitalista que estafó a la gente del entorno de estas mujeres, en donde desde el centro se lucra con la ignorancia y la precariedad de los márgenes.

También es importante señalar que este encuentro representa su último contacto con la colectividad, por causa de que es la última vez que saben o incluso visten algo del exterior. Este hombre les cuenta las condiciones paupérrimas en las que vive Vicente (familiar de ellas), y les relata la total miseria que hay en la ciudad y en todos lados a causa de la crisis. La ropa que le ofrece Javier a las hermanas es toda de segunda mano, además carece de una gran utilidad ya que no abriga, no obstante, hace que las personajes puedan sentirse a la moda, por ende, pertenecientes a las tendencias sociales. En vista de lo anterior, la entrega de la ropa representa la última oportunidad por una integración concreta. En consecuencia, es totalmente lógico que, tras este encuentro con Javier, las hermanas decidan abandonar su hogar de manera definitiva, pues la ropa les otorga la vanidad que nunca tuvieron ni pudieron tener. Es la última tentación por intentar cambiar sus vidas. Tener que migrar a otra tierra es su última oportunidad por escapar de la tragedia, sin embargo, sabemos que dicho viaje nunca pudo ejercerse, en vista de que siempre fue una posibilidad para hacer visible lo inevitable.

Para comprender que su integración era imposible desde un principio, debemos remitirnos al momento en que Javier les habla sobre la crisis. Las hermanas sin entender nada le preguntan que es la crisis y este responde: “Javier- Es cuando no hay plata porque no hay trabajo; y no hay trabajo porque no hay plata” (106). El problema económico es planteado como una contradicción de difícil comprensión, ya que ellas desconocen la existencia de la economía, pues solo saben acerca de la naturaleza, “Luciana- [...] Los

animales no han muerto, la tierra no se ha secado” (107). Estas no son capaces de entender la pobreza en la metrópolis, y solo pueden culpar al señor “Gobierno” (piensan que es un hombre de carne y hueso que las quiere matar) como el gran responsable de todo, lo que resalta que su integración era un imposible, a causa de que no comparten los mismos códigos sociales.

De esta forma se realiza una brutal crítica al sistema social, en donde se deja a entrever el absurdo innecesario de la hambruna, causada por un neoliberalismo que termina matando de hambre a la gente de los márgenes. Las hermanas nunca logran comprender el poder con claridad, dado que ellas buscan una entidad, un representante de carne y hueso, no entienden que “el poder no es una institución, y no es una estructura, no es cierta potencia de la que algunos estarían dotados: es el nombre que se presta a una situación estratégica compleja en una sociedad dada” (Foucault, 49). La violencia sistémica aparece como una masa difuminada en todo el territorio, que se irradia desde la capital hasta los rincones más recónditos del país. Es la creación de un orden social lo que reprime a las hermanas, y no una persona particular como creen ellas al identificar al gobierno como un individuo.

Como sabemos, las hermanas sostienen una relación ambivalente con el mundo, mientras quieren comunicarse con él, a la vez le temen y repudian. Siendo Justa la que más rencor le guarda a la sociedad. Sin embargo, todo esto se debe a que ella tiene un trauma, esta guarda un secreto muy fuerte a las otras dos hermanas. Finalmente decide revelarles su último secreto, produciéndose el momento más duro por el que tienen que atravesar los personajes antes de morir, gestándose así el clímax dramático. Esta les relata que cuando joven, fue violada por un forastero al que ayudaban a encontrar una mina de oro, y esta experiencia dio como resultado el nacimiento de su hija Raimunda. Esta es la razón del porqué Justa aborrece y a la vez teme al mundo, rehuyendo completamente del *otro*. En consecuencia, se muestra el cómo la violencia del sistema social¹⁴ (ciudad) recae brutalmente sobre los más desposeídos, violando sus recuerdos, derechos y dignidad.

¹⁴ Debemos tener presente que el forastero provenía de la ciudad

La causa por la que Justa se niega a ser feliz, es debido a que se niega a olvidar el abuso, lo cual inmediatamente establece un nexo con la dictadura militar y el genocidio¹⁵. Luego de tal revelación, Luciana le recrimina a Justa el haber contado su terrible experiencia: “Luciana- [...] ¡teníai que haber mentío siquiera!; pero nunca hablái na gueno, le tenís odio a la vía. / [...] Justa- Nosotros no sabemos vivir en la ciudá, no nacimos pa eso/Luciana- ¡Y pa qué nacimos entonce po! (113). Esta es la confrontación final, la pelea más dura y triste de la obra. La desolación interna de las hermanas se hizo tan grande, que no son capaces de comprenderse entre sí. Recriminan a la vida misma el hecho de haber nacido tan solas, por lo que en este momento asumen que su desolación es tan radical, que no les permite establecer ningún sentido sobre sus existencias. Tras esta pelea no hay solución, ahí queda, solo viene el silencio y la noche. El gesto de ambas hermanas es totalmente decidor, “*Salen desgadamente. Justa se queda mirándolas desde la puerta, torva, desoladamente*”.

La tensión del nudo dramático representado en la cuerda llega a su apogeo. Podemos percibir el cómo hay una completa cohesión con la problemática planteada desde el primer acto hasta el tercero. Primero se establece un conflicto externo/interno de la desolación, el que inicia una búsqueda de la esperanza por parte de estas mujeres con la intención de acallar su soledad. Durante el transcurrir del segundo acto, las fuerzas trágicas se tensan aún más, desarrollando el conflicto y enlazando la primera parte con la tercera. Dado que, en esta última parte, el problema se vuelve terminal. Todos los signos apuntan al final trágico que se aproxima; primero, empieza a llover, esto refleja el estado emocional caótico de las personajes; segundo, hay un fuerte viento anunciante de la tragedia. Además, Lucía le dice a Luciana que son “las últimas lluvias” (113), y Luciana responde que el tiempo está de manera tal que pareciera que “Los quiere dejar aquí pa siempre”.

Mientras el segundo acto cierra con la idea de que viajarán, el tercero inicia con Luciana enferma, lo que inmediatamente nos revela que hay un elemento causal que

¹⁵ Esta actitud de Justa se condice con el proyecto literario de Radrigán. Este, en el año 2002, escribe lo siguiente: “la vida dice que a pesar de los hombres arrojados al mar, a pesar de los sepultados dentro de los hornos y de los hijos de las violaciones, aún se puede ser feliz. Y yo digo que no, que esa felicidad es una afrenta para los torturados y asesinados, que sin castigo para los culpables, sin justicia, no habrá civilización posible.” (Radrigán *Crónicas* 18). Cita que nos refleja la radical importancia de la memoria y los recuerdos para el autor, lo cual también se refleja en las actitudes de algunos de sus personajes.

desconocemos. Este suceso es rápidamente revelado por Lucía, y es que las hermanas no realizaron el viaje debido a que justo el día anterior Luciana cayó enferma. La causa de su estado febril fue por estar de pie mucho tiempo al lado de la gran roca. Podemos notar que esta piedra gigante es planteada como un punto de muerte que llama a toda la vida del sector: a las hermanas, su estirpe y animales (La vieja). Ante esto, han perdido su última oportunidad de viajar antes de que sea imposible por el mal tiempo. Lucía con cierta amargura le dice a Luciana: “Creciste de puro cuerpo, Luciana, se te puso viejo el puro cuerpo” (114). Aquí ocurrió la mayor de las peripecias posibles, pues es justamente Luciana, la representante de las esperanzas por vivir, quien, en su obstinación por querer escapar, termina atrapada y enferma en una cama, condenando a sus otras dos hermanas a morir. Es así como nos damos cuenta de que nunca hubo posibilidad:

Luciana- Son cosas que trae el aire, que trae la vía, una no puee hacer na[...] Entonces me agarró un mieo muy grande, porque vi que toos los días son iguales pa nosotros, siempre son los mismos nomá: es como star vía... Por eso me puse la ropa nuea y me jui a esperar pa la roca grande, a esperar que pasara algo que no juera igual: pero no pasó na, se Jue el sol, llegó el frío y no pasó na... (115)

El viento arrastró a Luciana hacia la roca, mientras ella intentaba escapar del tedio y la monotonía; ella, vestida con la ropa del exterior como un gesto de integración al mundo fuera de los márgenes, se enferma abruptamente. Lo que termina por evidenciar la incompatibilidad entre los sectores marginales y céntricos, dado que comparten lógicas en donde uno recibe toda la violencia del otro.

En el momento en que asumen que ya no pueden irse del lugar en el que habitan, Justa sale a ver si aún queda alguien por la zona. Es entonces que se dan cuenta que están completamente solas. El curso de la acción ha creado una soledad extrema y absurda, en donde solo habitan ellas y sus animales. La desolación se ha completado, se ha hecho fuerte y absoluta. Esta desolación no tiene vuelta atrás, al no haber nadie, nadie de la ciudad intentará volver; no tiene sentido que Javier vaya a vender a un sector en donde no existe vida. Están condenadas a la muerte y el olvido. En este acto, las hermanas ya asumieron completamente su situación, menos Luciana, la cual aún no tiene el valor de enfrentar la muerte. Lo interesante de esto, es que su exterior se condice con su interioridad, puesto que,

si antes el hecho de ver algo de vida les permitía escapar de la monotonía y desolación, ahora el exterior solo las condena a enfrentarse a sí mismas.

Las hermanas comienzan a manifestar sus deseos de descanso, dado que tras el transcurso de la acción ellas han llegado a un nivel de desolación tal, que se reconocen como muertas en vida: “Lucía- la soledad los mató hace mucho tiempo, pero no los han enterrado, eso nomá” (116). Ya no buscan pertenecer al mundo exterior, territorio del hombre y la civilización, a causa de que en ellas se produce una agnición en que se percatan de su identidad y su estigma. Se dan cuenta de que nacer en los márgenes condenará su vida en cualquier lugar, y que al único sitio al que pertenecen es su historia, recuerdos y hogar¹⁶. En otras palabras, crecieron con la esperanza de que su situación alguna vez cambie, pero al momento en que ya envejecieron y vieron que solo esperaba más de lo mismo, deciden restablecer su orden interno con el suicidio. Ante tal situación ven en la muerte una opción válida para acallar el sufrimiento.

Las hermanas antes de morir deciden limpiar su vivienda y vestirse con sus mejores prendas, las que paradójicamente eran las ropas traídas por Javier. Este acto simboliza el hecho de que las personajes (excepto Luciana, la cual siempre está más inclinada a la vida) se han limpiado de toda duda y temor; han decidido afrontar con su mejor cara a la muerte. Pero Luciana, en cambio, si bien quiere descansar: “Dee ser bonito no tener más este ahogo aquí” (116), también tiene miedo; quiere estar con sus hermanas en otro lugar, pero con vida. A pesar de lo dicho, asume su destino, pues respeta la decisión de Justa y Lucía, prefiriendo morir con ellas. Esta mujer cierra la obra introduciendo la grave incertidumbre de saber si allá, en ese espacio *otro* después de la muerte, encontrarán algo o seguirán estando solas: “Los vamos a quear solas ahí pa siempre? ¿Los vamos a quear ahí pa siempre?... ¡Contéstenme, contéstenme!...” (121). Dichos momentos reflejan una profunda angustia existencial, que desestabiliza las emociones del que presencia dichos instantes antes de morir. Y el lance patético (suicidio de las hermanas) cumple su cometido al evocar una total y desgarradora compasión, como también un fuerte temor ante la muerte.

¹⁶ Para Paul Ricoeur en “La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido”, el acto de la memoria es rescatar del olvido al olvido, es decir, desde el presente se reinterpreta el pasado, construyendo una identidad. Esta identidad siempre es colectiva. Por lo que estas personajes, al perder sus recuerdos, están desintegrando su identidad. Por ende, a través de la memoria se puede perpetuar una comunión con el *otro*, formando de manera activa la propia identidad.

Luciana antes de morir, hace un mea-culpa fundamental para entender cómo funciona la acción externa e interna, además de la visión de mundo de la obra:

Luciana- [...] yo también le tengo ley a la vía... Pero no Jue por lo que los dijo don Javier que los pasó esto: Jue por el encierro, Jue por quearlos aquí, Lucía... Es como cuando una se pega en un brazo o en una pierna siguiendo a los animales, con el calor de la carrera no se da cuenta y puee pasar too el día sin sentir na; pero cuando una se saca la ropa en la noche y se ve la hería, entonces l entra too el dolor y el mieo; así pasó por quearlos encerrás, los vimos la hería...(120)

El yerro o error trágico de las personajes en general, ya fue dicho por Javier: no hacer nada por cambiar su situación, el esperar y esperar hasta hacer de su problema insostenible. Esta fue la causa de que sus posibilidades vitales se terminaran planteando desde opciones tan extremas. Caer en la pasividad e intentar distraerse sin hacer algo por combatir su desolación, solo las hizo ser un humano alienado desde la peor posición posible: el margen de la sociedad. Estos dichos llaman a tomar acción no solo política, sino filosófica-existencial, pues la desolación humana se evita formando una sana convivencia con el *otro* que forma parte del mismo entorno, vida y territorio. Se plantea la necesidad de abogar por una existencia auténtica, en donde nos hacemos cargo de nuestra “herida” interna para tomar acción en el mundo externo.

Un último elemento que debemos tratar es la funcionalidad del símbolo de la cuerda. Se revela que la cuerda que se comenzó a trenzar en el primer acto era para su desenlace en el tercero. Lo primero que resalta es que funciona, metonímicamente, como la estructura dramática de la acción externa/interna: comienza a ser trenzada en el primer acto, en el cual se nos presenta los antecedentes dramáticos; continúa su desarrollo en el segundo acto, reflejándonos las distintas situaciones y conflictos que van haciendo de esta cuerda cada vez más tensa; y en el tercer acto se termina de trenzar, revelando su significado concreto. Esta cuerda era para el ahorcamiento y muerte de las hermanas, terminando así la acción puesto que cierra toda posibilidad de continuación.

La constitución trágica de la obra

La visión trágica se relaciona directamente con la ruptura de los límites de lo normal. Como dijimos en el apartado de los espacios, se plantea un no-lugar a causa de que el territorio es tan desolador que es difícil de concebir. Esto entronca con la actitud de Justa, la cual rechaza rotundamente cualquier atisbo de sociedad, denegando profundamente lo humano. No hay un ánimo de integración, como tampoco un deseo de existencia en comunidad. De esta manera, las hermanas existen bajo una situación límite que desborda lo normal, permitiendo el ingreso de la tragedia en el drama, puesto que “El fenómeno trágico surge sólo cuando hay una visión de mundo despojada de ordenamientos racionales y/o sociales” (Burgos 54). Lo normal en *Las brutas* es la sociedad, es el hecho de pertenecer a una comunidad dentro del estado-nación. Es así como sus miembros están subyugados a las normas y creencias del país, en el que obedecen cierto ideal de progreso y cultura; saber que es un televisor o saber que es un antejo no son cosas rebuscadas, sino que forman parte de una cultura general de la que estas mujeres están excluidas. En consecuencia, hay un sentido trágico latente debido a que presenciamos una discrepancia del personaje con su entorno social.

El conflicto trágico responde al grado de inevitabilidad e insolubilidad de la situación planteada. Para entender esto, primero debemos referirnos al sentido fenomenológico de la tragedia en la obra. Este responde al cruce dialéctico de dos valores de igual validez, lo cual podemos notar en el hecho de que las hermanas para integrarse a la sociedad y seguir viviendo, tendrían que abandonar su identidad, su hogar, el cual está constituido a partir de los recuerdos que solo ellas comparten. Sin embargo, para mantener este hogar y validar su modo de vida, deberían, entonces, estar dispuestas a perecer. En vista de lo anterior, se enfrentan dos argumentos de igual valor en un mismo personaje, configurando lo trágico (Scheller154). La muerte y la vida son dos posibilidades sobre las que las hermanas deben optar, los que pueden ser leídos como la posibilidad de la esperanza contrapuesta a la desolación. Esta decisión es totalmente relevante e impregna de una desesperación constante al texto. En definitiva, el drama se abre a la tragedia porque podemos ver cómo los diferentes elementos dramáticos, se van hilando hasta culminar en

un enfrentamiento valórico antitético. Esta decisión debe ser tan tajante, por causa de que aceptar su contexto tal cual como se encuentra sería hacer como si nada. En la tragedia no se puede aceptar una solución “a medias”, pues en ella hay una exigencia de totalidad que niega lo fragmentario¹⁷ que entrega el mundo (Burgos 59). Las hermanas buscan una existencia completa, ideal, sino es así, es preferible fenecer.

Otra dimensión constituyente de la tragedia, en un sentido fenomenológico, es su carácter existencial/político. Estas hermanas en el momento en que deciden hacer una acción auténtica, es decir, salir de la pasividad y la espera para tomar el destino con sus manos, producen, precisamente, la tragedia. Ya que estas, en vez de esperar que la vida o los militares vengan a matarlas, deciden matarse a sí mismas, no por miedo sino por rebeldía. Esta anfibología de dos argumentos igualmente válidos, en las que la aparición de lo trágico es “justamente allí donde portadores de valores de igual jerarquía parece como condenados a destruirse y compensarse mutuamente” (Scheller 149), es la que produce la tragedia. Las personajes se rebelan contra el tiempo y sus circunstancias, decidiendo tomar su vida de manera auténtica¹⁸, lo que implica un acto de rebeldía sobre su cuerpo, vida, mundo y tiempo, “Justa- Pal tiempo somos animales, ¿o te trató como otra cosa?” (Radrigán 120). De esta forma, notamos que en el suicidio yace una verdad, una reafirmación de un valor. En síntesis, la dignidad existencial de las hermanas existe a merced de su suicidio.

En la tragedia existe una total libertad del sujeto, el cual entra en pugna con el mundo debido a que su relación con este, como señaló Goethe, “se basa en un contraste que no permite salida alguna”¹⁹. Esto nos permite ver que, a pesar de no tener una acción externa dominante, se puede dilucidar fuerzas mayores en constante conflicto con las hermanas. Dentro de este conflicto, el principal rasgo trágico de estas mujeres es su

¹⁷ En el sentido de que el mundo no tiende a ofrecer soluciones rotundamente completas. Las hermanas si van a la ciudad probablemente no saldría para nada bien, muy lejos de lo esperado dentro de su fuero interior.

¹⁸ Lo auténtico es un rasgo importante de la filosofía existencialista, en la que se propone que, ante la ausencia de un modelo ideal, una esencia, la existencia humana se define como proyecto. Es decir, el humano es libre de optar por una esencia particular, a través de sus acciones en todo momento de su vida. La existencia precede la esencia, y por ende, el hombre es libre de existir definiendo sus principios de vida y valores, con los que construye también al mundo. El ser auténtico, en consecuencia, implica una existencia no alienada, en donde la persona es lo que desea ser, y no lo que la sociedad desea que sea.

¹⁹ El 6 de Junio de 1824 se lo dijo al canciller Von Müllet (Lesky 24)

“Libertad, porque el héroe es quien decide enfrentar el sino adverso, y sacrificio, cuando el héroe proyecta la pugna hasta su completa resolución, que lo conducirá a su aniquilación o muerte” (Burgos 56). Por lo tanto, estas hermanas en su libertad toman una acción activa frente a su situación, lo que supone un quiebre interior en el que “la persona envuelta en el ineludible conflicto, debe haberlo aceptado en su consciencia, sufrirlo a sabiendas” (Lesky 27). Este sufrimiento tiene distintas aristas, pero la matriz de todo el drama es el dolor que supone buscar la esencia de la existencia. Estas personajes constantemente culpan a dios por disponer todos los sucesos de dicha forma, “Luciana- Tiene que ser igua, es el mismo Dios nomá... ¿Por qué en lugar de darlos juerza pa irlos, no los da juerza pa quearlos? (Radrigán 119). Sin embargo, también culpan a sí mismas, por dejar todo en manos de dios “Jue por el encierro, jue por quearlos aquí”. Es así como notamos que el motor trágico es la ausencia de dios, dado que las hermanas creyeron en él, esperaron toda su vida su respuesta con la esperanza de que cambie su situación, lo que las llevó a caer en el error trágico de negar a sí mismas como individualidades capaces de decidir sobre sus vidas: “Lucía- No los puee pasar eso, Dios manda too lo qui una hace” (116).

En definitiva, se invierte, de cierta manera, el sentido que se le da a lo divino, dado que claramente Radrigán está abordando lo trágico desde un ateísmo existencialista. No obstante, aquello no impide el hecho de que la ausencia divina sea estructurante, y, por ende, una característica fundamental de lo trágico, “Uno de los rasgos claves de la condición trágica es el silencio de Dios, o lo que ha venido a llamarse *el dios oculto*” (Goldman 51). Si bien se asume desde la tragedia clásica la existencia de un destino movido por los dioses, es justamente la ausencia de estos lo cual brinda una libertad al héroe que, en la mayoría de los casos, lo lleva a su propia aniquilación; a causa de que “El desplazamiento del cuerpo personal y social purga la catástrofe en la tragedia, ya que atentando a la propia constitución como sujeto se purga la catástrofe (Hurtado 28). En vista de lo anteriormente dicho, la ausencia de dios es el elemento que lleva a las hermanas a su suicidio.

El error trágico de Justa (*hibris*), es su radical postura de no integrarse a un orden social, pues aborrece a la comunidad exterior en un extremo tal que es capaz de negar a su propia sangre: “Justa- No puee venir, si viene, lo correteo a palos igual que al Nicolás. A él

también lo marcó Dios pa morir, porque dejó que mi padre queara solo en los cerros buscando la veta [...] la gente lo va a corretear a palos igual que yo, porque el no puee tener amparo. Eso tiene que pasar” (Radrigán 106). El personaje de Justa no funciona bajo una irracionalidad, sino que se plantea desde un orgullo extremo, una desmesura que termina por negar al mundo y al *otro* cercano. Lo que no solo transgrede el orden social, sino la idea de hogar que ella misma está planteando (uno en comunión con sus recuerdos compartidos, es decir, la familia). Este orgullo es tal, que rechaza a su propia hija Raimunda. Sin embargo, también conocemos sus razones, dado que el hecho de que su hija sea producto de una violación despierta, constantemente, el trauma de la violencia del espacio exterior. Su gran nivel de odio y rencor termina por arrastrar a sus hermanas a la muerte, ya que las hace elegir entre irse separadas o morir juntas.

Como en toda tragedia, en la obra se construye un ambiente fatalista mediante diferentes elementos simbólicos, en su mayoría relacionados con el tiempo climático. El invierno fue el que se alargó más de lo esperado, lo que produjo que las hermanas renunciaran a toda posibilidad externa de viaje, arrinconándolas contra su destino trágico; “Luciana- ¿Por qué se habrá alargado tanto l invierno?” (106). Este ayuda a construir un ambiente cargado de fatalismo, el que termina por culminar en un acontecimiento inevitable. La tragedia siempre estuvo representada en el tiempo, viento y frío del invierno. El viento es el elemento simbólico más potente de esta tragedia, y se deja notar constantemente en la obra, “Luciana- Na, no sé na; pero el aire viene arrastrando una callaura de desgracia, ta anunciando algo y voh sabís lo que es... ¿Qué es, Justa? ¿Por qué no lo decís?” (90). No solo anuncia, sino, como vimos, perpetua la tragedia, dado que el mal clima impidió a las hermanas viajar. Otro símbolo trágico son los “furiosos ladridos de perros” (91), que ayudan a construir un espacio sórdido cargado de sonidos conflictivos.

Hay que tener en cuenta que tales ladridos ocurren mientras Justa sigue trenzando su cuerda y corre fuertemente el viento. En vista de lo anterior, estos son elementos semióticos que se entrecruzan de manera operacional²⁰, para establecer un ambiente fatal global con el cual se inicia (La Vieja se muere de frío al lado de la piedra) y cierra la obra (las hermanas

²⁰ Concepto que lo uso en un sentido de red simbólica del drama, planteada por Luis Vaisman en “La obra dramática: un concepto operacional para su análisis e interpretación en el texto”. Si bien él está pensando en la representación, también es útil para enfrentar el texto.

se suicidan en la piedra, rodeadas por un ambiente frío). De esta forma, nos vamos percatando que las hermanas Quispe están siendo arrastradas, por un entorno que sugiere constantemente un sufrimiento interno flagelante. El hilo dramático de estas fuerzas es el mismo que hizo trenzar la cuerda a Justa: la desolación que las lleva a ignorar a sí mismas. Constantemente piensan que ya no se puede hacer nada, que ya se les pasó la vida.

Cuando reflexionamos sobre la cuerda, notamos que Justa estaba trenzando con esta funcionalidad desde el principio, siempre supo de su destino trágico, pero esta lo oculta tanto a sus hermanas como al público. No obstante, nunca se dejó de insinuar el motivo de la cuerda. Esto evidencia que la tragedia estaba establecida desde el comienzo, dejándose mostrar en los distintos elementos simbólicos de lo trágico. De esta manera percibimos a Justa como una consciencia que sufre hasta asumir su destino trágico,

La tragedia encarnada en el hombre se percibe en dos grados: el primero ocurre cuando el hombre llega a la certeza de que toda la existencia está en perpetuo tránsito hacia la destrucción, y el segundo, cuando el hombre hace consciente y padece este proceso. En la medida en que el sujeto perciba y padezca el devenir de las cosas hacia la destrucción, surge la visión trágica de la existencia, es decir, aflora “el saber trágico. (Burgos 58)

El personaje de Justa conoce esta situación desde el comienzo, debido a que el saber trágico está dado desde un principio. Sin embargo, las otras hermanas desconocen esta situación, y a lo largo del drama estas se van percatando de dicho saber, terminando por asumir la muerte. Siempre tienen una intuición nefasta, pero a lo largo de la obra, dicha intuición se va transformando en un saber.

En consecuencia, hay un devenir trágico que las lleva a su sacrificio, el que, como se puede apreciar en el análisis de la acción interna y externa, tiene una unidad y cohesión determinada. Este saber trágico aflora de una situación límite, ante la cual dichas mujeres están desprotegidas. No hay una cultura ni colectividad, ni herramienta alguna que pueda salvar a las hermanas de enfrentar su situación. Este límite tiene una profunda influencia existencialista, la que analizaremos más adelante.

Como hemos visto, diferentes elementos se conjugan para permitir la aparición de lo trágico, sin embargo, nos falta un pilar fundamental, que comúnmente se le suele denominar la *caída* trágica. Esta consiste en que, a lo largo del drama, se construye una posibilidad de salvación, un discurso ilusorio, una esperanza por la cual luchan los personajes. Empero, esta solo aparece para hacer del lance patético una muerte profundamente trágica. La existencia de una posibilidad exitosa brinda una estabilidad imaginaria a las hermanas. A partir de lo dicho anteriormente, es que la ruptura de esta estabilidad nos permite ver el tránsito de un mundo ilusorio a uno fatal. En el drama se crea una *estabilidad ilusoria* en la posibilidad de migrar a otra tierra; mientras que la *caída* se da cuando el viaje no puede ejercerse, demostrando que siempre fue una posibilidad para hacer visible lo inevitable. En consecuencia, se le da altura a la *caída*. En síntesis, esta esperanza construye un mundo ilusorio, con el que las hermanas pueden defenderse de su situación y afrontar la tragedia de una manera distinta, “Lo que hemos de sentir como trágico debe significar la caída desde un mundo ilusorio de seguridad y felicidad en las profundidades de una miseria ineludible” (26). Dicho mundo seguro y feliz, es la construcción de un futuro en la ciudad, en donde ellas están rodeadas de gente, conocen el amor y viven en mejores condiciones de vida. Esta posibilidad en el tercer acto queda totalmente destruida, cuando las hermanas ya no pueden viajar por causa del clima, generando una *caída trágica*.

Dentro del género trágico, hay un particular tipo de tragedia que ha sido llamada *tragedia absoluta*, la cual consiste en que el error trágico de la obra es la mera existencia humana. En *Las brutas* podemos encontrar rasgos de tragedia absoluta, pues el crimen de las hermanas es su mero nacimiento en dicho contexto desolador. Es su constitución como seres marginales lo que las arrastra a su sacrificio. Esto debe entenderse en diálogo con la ausencia de dios ya mencionada, puesto que genera un sentimiento abismante en donde el individuo se encuentra solo con su existencia, sin ser capaz de encontrarle un sentido a su vida. Lo anteriormente dicho, las lleva a caer en una profunda desesperación, “La tragedia absoluta es el modelo de la desesperación. Esta visión crea una contrapartida, que en el caso de Eurípides, Beckett o Kafka, corresponde a una deidad en declinación, agotada e inválida.” (Burgos 61). Sin embargo, también creemos que se debe comprender la filosofía del absurdo, para así entender la problemática existencial de estas mujeres, y por ende, la situación trágica del drama.

El caso es que, a diferencia del teatro del absurdo, las personajes son capaces de dimensionar y percibir estas fuerzas superiores, logrando notar que su problemática trágica es, en gran medida, producto de la ausencia de dios. Aquello genera una espera que condena a estas mujeres a estar despojadas de cualquier compañía, destinadas a mirar su desolación, “Luciana- yo no sé decirlo, pero es como si la soledá fuera un palo y toos los hubieran pegao con él.” (118). No obstante, como ya vimos anteriormente, también ven en sí mismas la responsabilidad de no haber hecho nada para cambiar algo. Entonces, no es de lleno una tragedia absoluta, dado que se entregan posibilidades visibles en la construcción de opciones y esperanzas. Las hermanas pudieron cambiar su situación si se hubieran reconocido antes como existencia auténtica, y no al final, cuando la tragedia ya estaba desatada haciendo de su situación insoluble. En vista de lo anterior, más que hablar de una *tragedia absoluta*, proponemos un modelo de *tragedia existencial* que comulga con el absurdo filosófico.

Teatro existencialista

Para Albert Camus el suicidio es una pregunta fundamental de la filosofía, “No hay más que un problema filosófico verdaderamente serio: el suicidio. Juzgar si la vida vale o no vale la pena vivirla es responder a la pregunta fundamental de la filosofía.” (Camus 15). En esta obra teatral se busca abordar, trabajar y responder dicha interrogante. En consecuencia, cuando las hermanas Quispe deciden cometer suicidio, nos están queriendo decir algo. Están confesando ser sobrepasadas por la vida, ya que en esta no reconocen una razón profunda para existir, debido a que el mundo solo les ha presentado una lógica monótona y violenta que solo ha entregado sufrimiento. A nivel filosófico, en la obra se nos presenta el absurdo en función con el distanciamiento de las mujeres con su vida, “Lucía- [...] Luciana, la soledá los mató hace mucho tiempo pero no los han enterrao” (Radrigán 116). Estas hermanas reconocen que su sufrimiento no tiene arreglo, y que el único porvenir certero es la muerte. No logran encontrar una esencia que explique su modo de vida.

Sin embargo, no es solo el distanciamiento del personaje con su vida lo cual desata el sentimiento absurdo, sino que nace de la confrontación del individuo con su realidad:

“La edad lo está quitando la vía día poco. Nosotros no le vamos a rogar que no los haga sufrir, nunca lo hemos rogado a nadie” (117). Esto nos indica que el conflicto existencial del absurdo “no está en el hombre, ni en el mundo, sino en su presencia común” (Camus 47). En otras palabras, el absurdo se deja a entrever en los diferentes episodios, en donde estas mujeres se ven sobrepasadas por un contexto desolador: Luciana- Lo que pasa es que no hay gente/ Justa- ¿Gente? ¿Qué gente? Siempre hemos vivido solas por aquí.” (Radrigán 90). Como vimos en apartados anteriores, son los espacios exteriores los que se imponen de manera hostil a las hermanas, generando un quiebre interior en ellas.

Es paradójico e interesante el trabajo del suicidio en este teatro existencialista. Ya que, si bien el existencialismo reconoce y entiende el suicidio, también lo rechaza, a causa de que la filosofía del absurdo apunta a una existencia en libertad y rebelión. Por lo tanto, cuando el hombre reconoce y toma consciencia del absurdo, puede enfrentarse auténticamente con la muerte, existiendo y falleciendo bajo su propia voluntad. Por lo tanto, esto termina por engendrar a un hombre libre que se enfrenta a la sociedad con una mirada escéptica, estéril y sospechosa. De esta manera, el absurdo apunta a una rebelión auténtica en comunicación con el otro. Es, a fin de cuentas, un pensamiento de existencia política.

Sin embargo, Radrigán, al igual que muchas obras de Camus, escribe un drama desolado, abrumador, en que la única posibilidad es la muerte; planteando una existencia en que este *otro* ha desaparecido “Lucía- En ninguna parte, no hay nadie en ninguna parte: se fueron toos. Queamos nosotros nomá.” (115). En *Las brutas* el absurdo no se traduce en ningún impulso vital, sino que se crea un contexto en que la única rebelión posible es tomar la muerte por las propias manos. Es, en definitiva, decidir ser un suicida o un condenado a muerte²¹. Se nos plantea a personajes cansados de vivir, existiendo en una fractura total e irreconciliable con el mundo. En consecuencia, es normal que dicho pensamiento entronque, como vimos, con la tragedia, en donde la *agnórisis* es propia al reconocimiento del absurdo filosófico del siglo XX. Lo que nosotros proponemos, es que lo contextual es una razón fundamental para explicar el pesimismo de estas obras. La dictadura militar, o

²¹ El suicida se diferencia rotundamente del condenado a muerte, dado que el primero es quien asume y toma consciencia de su existencia, decidiendo tomar acción frente al mundo. El segundo enfrenta la muerte de manera pasiva.

guerras mundiales en el caso de Sartre o Camus, no dejan ninguna posibilidad al individuo. La única autenticidad es desaparecer de este planeta, antes de que se termine por asesinar a todos sus habitantes. Que las obras expongan una idea tan profundamente desoladora, no implica que sus dramaturgos piensen necesariamente así, que todos deberíamos suicidarnos, si no que a través del suicidio exponen el nefasto camino que está tomando el mundo moderno y (pos)moderno.

Por dicha razón, podemos ver distintos matices sobre el mito de Sísifo. Camus nos dice que:

Sísifo vuelve hacia su roca, en ese ligero giro, contempla esa serie de actos desvinculados que se convierte en su destino, creado por él, unido bajo la mirada de su memoria y pronto sellado por su muerte. Así, persuadido del origen enteramente humano de todo lo que es humano, ciego que desea ver y que sabe que la noche no tiene fin está siempre en marcha. La roca sigue rodando. (Camus 162).

En esta visión sobre el mito se está rompiendo con la idea de destino, ya que el adueñarse de la consciencia, transforma la condena en elección. Así, el hombre con su voluntad puede tomar y mover la roca (vida) con sus manos de manera libre, negando cualquier dios, negando cualquier amo. En cambio, Radrigán nos entrega un parlamento de Lucía en el que, mediante la metáfora de la ascendencia del cerro, nos dice lo siguiente:

Lucía- No hay na... Vivir es como subir pa un cerro, subir esperando encontrar algo, creyendo cosas; peros i una llega arriba y no hay na, ¿qué v hacer? Ya no hay mas pa subir, poís llegar hasta ahí nomas. ¿No vai a bajar pa volver a subir, sabiendo que arriba no hay na, no cierto? (Radrigán 117)

Esta escena es una especie de mito de Sísifo desarticulado y puesto en jaque. Ya que mientras Camus si bien reconoce en esta subida y bajada un acto absurdo y estéril, también lo asume humano y ve en él una posibilidad de hacerse a sí mismo; Lucía no logra ver el sentido a seguir cuando se pierde el misterio y la esperanza de la vida, planteándonos al suicidio como el reflejo de una necesidad de descansar, de salir del contexto violento y desolador que agobia constantemente a las mujeres.

En consecuencia, lo absurdo para estas personajes implica el asumir al mundo de manera escéptica, en donde, paradójicamente, la parte de tomar la vida por sus propias manos se vuelve muy literal, ya que consiste en aniquilar a sí mismas antes que la sociedad las mate en su confrontación. Mirada profundamente desoladora que forma parte del contexto latinoamericano, específicamente del Chile de dictadura, en el que la esperanza por el porvenir es cada vez más escasa, sino nula.

La premisa por excelencia del existencialismo, sabemos que es la máxima de Sartre “la existencia precede a la esencia”, esta frase es planteada insistentemente en *El existencialismo es un humanismo*. Dicha frase refiere a que, ante un ateísmo filosófico, es decir, ante la ausencia de dioses que expliquen nuestra existencia, nos percatamos que la única explicación válida es la que podamos darnos nosotros mismos. En definitiva, y al igual que en la tragedia, la ausencia de dios es una premisa clave para entender la filosofía del absurdo. Ante esto, sale a relucir la función de lo paternal en la obra. El padre de las hermanas es un personaje en ausencia, solo sabemos que está muerto y que las hijas, en gran parte, están como están a causa de este. Es él quien lo dejó todo por buscar la veta, dejando a sus hijas solas en precarias condiciones. Nuestra propuesta es que esta ausencia del padre representa la ausencia de dios.

El padre de las hermanas siempre estaba buscando la veta, era lo único que hacía todos los días con desesperación. Por dicha búsqueda terminó olvidándose a sí mismo y su familia, entregándose a un futuro ilusorio que lo hizo caer en la mecanización y la monotonía. Lo que metafóricamente refiere a la pasividad y la alienación de la sociedad amparada en la religión. Luciana y Lucía culpan a su padre por su condición, sin dejar de ver en ellas mismas, en sus propias pasividades, el resto de la culpa. Pero asumen que su estado precario y de abandono se debe a que este padre nunca las acogió, siempre estuvo buscando algo que nunca encontró, nutriéndolas de desolación desde pequeñas: “Lucía- ¿Cómo es eso? Aquí no hay nadie./ Luciana- Por eso: porque los dejaron botás igual que animales./ Lucía- El hombre qu era marío e mi madre.” (Radrigán 118). Luciana y Lucía tienen un completo rechazo y resentimiento ante esta figura masculina, mientras que Justa lo recuerda con nostalgia.

Si bien reconocemos que esta ausencia paterna puede abordarse desde muchas aristas, por ejemplo, el psicoanálisis, nos gustaría hacer una lectura religiosa de dicha situación. El padre de las hermanas buscaba con vehemencia llegar a encontrar oro, con esto cometió el error de olvidarse del *otro* lo que desembocó en una existencia en completa soledad. Esta desolación de su existencia fue heredada a sus hijas, las cuales crecerían renegando del mundo. En consecuencia, el pecado del padre se vuelve el pecado originario de las hermanas. Además, debemos recordar que Justa lo recuerda con cariño, y por lo tanto aún conserva sus herramientas. Estas pueden ser leídas como los instrumentos del calvario de Cristo. Lo interesante es que se produce un juego especular, ya que si bien es Justa la que rechaza directamente a dios y lleva la batuta en el suicidio, es también la que conserva con nostalgia este pasado. Este tiempo anterior se vuelve un triste proyecto fracasado del ser humano, el que nunca pudo encontrar a la divinidad, al igual que Justa nunca pudo hablar auténticamente con su padre.

Desde que Friedrich Nietzsche dijo “dios ha muerto” en *Así habló Zaratustra* (1883), el humano perdió una justificación teleológica de la moral y la existencia, y desde entonces le ha costado volver a armarse a sí mismo. En concordancia con lo anterior, este existencialismo roza lo religioso, ya que reconoce que el hombre, al tomar consciencia de su situación absurda, se despoja de un pilar fundamental de su vida que justificaba su existencia. Ante esto el ser humano debe rehacerse a sí mismo, intentando encontrar o generar un sentido a su vida y orden moral/social. Justa se niega a seguir viviendo, se niega a olvidar al padre. Esta, al reconocer el absurdo del mundo, es decir, al encontrarse ante la ausencia de la esencia, atesora con nostalgia la niñez y su protección paterna, en que dicho reconocimiento absurdista ni siquiera se imaginaba. Por lo que notamos que dios es la seguridad (y comodidad vital) para el hombre que ignora el absurdo del mundo. En conclusión, la ausencia del padre en el drama plantea un existencialismo en desolación.

La narración

En el año 2006 Juan Radrigán abre un curso de escritura creativa para jóvenes dramaturgos y narradores. Interesante gesto, ya que evidencia su consciencia sobre la dimensión limítrofe del teatro contemporáneo²². Esto es porque al abrir su curso para narradores, asume que en su teatro hay una hibridación lo suficientemente madura como para poder enseñar, de manera complementaria, hacia dos áreas literarias “distintas”. El monólogo no era un recurso desconocido para Radrigán, de hecho, este escribió dramas monologados como *Isabel desterrada en Isabel* (1987), *Sin motivo aparente* (2008), *El invitado* (2006), entre otras. Estas obras delatan su discernimiento sobre la mixtura entre la dimensión narrativa y dramática. Estas narraciones se plantean como piezas que deben ser unidas y estructuradas en una estrecha relación con el receptor, otorgando una cohesión narrativa que ayuda también en la construcción de un ambiente general. Lo interesante, es que se realiza sin abandonar una forma clásica (tragedia), la cual se recupera y adapta a su tiempo.

En el drama *Las brutas* de Juan Radrigán, existe una clara inclinación por la tradición oral. Esto se puede ver constantemente en la obra, dado que los personajes siempre están narrando y refiriendo al pasado en un ejercicio de la memoria. De esta forma, nos percatamos que la narración hace más compleja e interesante la composición dramática, ya que oscila constantemente entre estas dimensiones,

No quiere decir que en el texto dramático no encontramos pasajes en que el modo cambia de dramático a narrativo. Son estos cambios, los que Radrigán realiza con cierta frecuencia y que aportan rasgos significativos del personaje que narra; estos tienen a su vez, importantes consecuencias para el dinamismo de la obra (Oyarzún Radrigán 82).

Las hermanas Quispe Cardozo narran constantemente su pasado, atravesando por la historia de su padre, sus distintos recuerdos, traumas, etc. Lo que hace relucir que en estas mujeres existe una primacía de una actitud épica, por sobre una actitud dramática.

²² Esta condición limítrofe es muy bien resumida por Eduardo Thomas “entre el texto y la escena; entre lo dramático y lo narrativo; entre lo literario y lo no literario [...] entre lo técnico y lo artístico” (Thomas 73).

El hecho de que en la obra se (re)introduzca el relato oral, es vital porque las personajes al narrar “toma[n] lo que cuenta de la experiencia –la suya propia- o la reportada por los demás. Y a su vez la convierte[n] en la experiencia de los que escuchan su relato” (Benjamin 87). Por ende, en *Las brutas* y el teatro de Radrigán en general (*El loco y la triste*, *Hechos consumados*, *El toro por las astas*, *Amores de cantina*, etc.), existe un punto de encuentro entre quien enuncia la historia (personajes) y el que está dispuesto a escucharla (público). Esto tiene un valor tan fuerte que es fundamental para comprender la *fábula*, por causa de que son narraciones introducidas en el diálogo las que provocan reacciones internas y externas. Entonces, ahora procederemos a analizar, de manera general, las diferentes formas en que se articula la narración en el drama.

La narración y diálogo no son antónimos, sino que presentan una compleja forma de relacionarse. Lo que nos interesa particularmente es que en el diálogo “cada una de las unidades se sitúa en una intersección única del continuo temporal con el continuo espacial, o en otras palabras, en un *aquí/ahora* específicos” (Veltrusky 17). Entonces, cuando una voz se monologa, o en otros términos sufre una *epicización* (Szondi), complejiza la naturaleza del diálogo, ya que evidencia la existencia de diferentes dimensiones espaciales y temporales, las que también debemos considerar en el hilo causal. Ante esta situación proponemos que hay tres grandes tipos de desviaciones narratológicas; es decir, los momentos en que se asume una actitud claramente narrativa. La primera es una *desviación narratológica fragmentaria*. La segunda es una *desviación narratológica funcional*. Y la tercera, es la entrega de *una narración completa*. Debemos agregar que dentro de estas desviaciones no consideramos al recurso de ticoscopía, ya que si bien refiere a elementos dados fuera de escena (por ejemplo: las personajes observan algo que no se ve directamente en la representación), no supone una desviación del espacio y tiempo.

La *desviación fragmentaria* consiste en los esbozos de recuerdos de las hermanas, estos son evocaciones narratológicas hacia un pasado, del que las personajes nos entregan información incompleta con la que tenemos que ir reconstruyendo su pasado. Son momentos, imágenes, ideas azarosas evocadas en el diálogo, etc., el caso es que si bien, en algunas ocasiones aportan a la construcción de una historia, también apuntan a la construcción de una temática general (desolación) y ambiente. Por ejemplo, la obra parte

con el recuerdo del fenecimiento de “La vieja”, en donde Luciana cuenta distintos momentos de la muerte de este animal, empero, luego esta muerte del animal establece un estrecho vínculo con la idea de que “para ella no hubo nada”, recuerdo que se vuelve una pieza significativa para entender el sentir de Luciana y conformar un ambiente “de sordidez”.

Más evidente se hace esto cuando nos adentramos a los recuerdos de infancia de las hermanas, en relación con la imagen del padre: “Esas eran mañas del marío de mi madre: creía qu eso l iba a traer suerte. Pero el Alicanto s enojó porque le puso el nombre dél a un perro” (Radrigán 91); también se refieren a él como: “Cuando pasaa a ver cómo staban los animales que los había dejao cuidando el marío de mi madre, decía: “¡Aguántense nomás; cuando encuentre esa veta entonces van a saber lo qu es la vía: lavía es cosa linda, cabras, cosa linda!” (95). Estas, entre otras referencias inacabadas hacia el padre, nos permiten ir reconstruyendo su imagen a partir de los momentos y sentimientos con los que estas mujeres lo rememoran. Luciana y Lucía se refieren a él con cierto grado de rencor, mientras que Justa lo recuerda con cariño. Nunca se lleva a cabo una descripción detallada del padre, o al menos la narración de una situación completa que abarque un principio, un desarrollo y un final sobre el mismo. Son situaciones, características, pedazos de imágenes, que yacen en el recuerdo habitando en la voz de estas mujeres dentro del contexto dialógico. Esto gesta un rol activo del lector-espectador en la construcción dramática unitaria, debido a que este deberá construir la obra con la conexión de los diferentes momentos, abriéndose así a la interpretación. Dado que de él depende con qué grado de criminalización, idealización o, incluso, ternura, sea capaz de reconstruir la eterna búsqueda del padre²³.

Los principales tópicos por los que se mueve esta *desviación fragmentaria* son: el estado de abandono de las hermanas a causa de la ausencia del padre; la muerte de sus animales en una total soledad; como también los escasos contactos con la ciudad, o comentarios que una vez escucharon del exterior. Estas desviaciones a veces también aportan directamente a la creación de un conflicto. Cuando Justa recuerda su visita al Inca

²³ Por ejemplo, una posibilidad de lectura desde el existencialismo sería que la búsqueda del padre representa la tierna inocencia de buscar a dios, para no enfrentarse a la nada y ver el vacío absurdo de la existencia. Por lo tanto, el padre podría ser leído desde una puerilidad temerosa, en vez de entenderse como el subyugador de la estirpe.

di Oro se crea una importante escisión entre ellas, pues es la única que ha logrado salir temporalmente del aislamiento. Esto se vuelve conflictivo, debido a que deja a entrever que no todas han vivido lo mismo. Luciana y Lucía terminan encarando a Justa diciéndole que “ha vivido otras cosas”, refiriéndose directamente al hecho de que tiene una hija y ha salido a otros lugares; manifestando así sus desolaciones. Lo que evidencia que las distintas narraciones, ya sea directa o indirectamente, se comunican con el conflicto otorgándole unidad.

Las desviaciones narratológicas *funcionales*, son la forma en que estas hermanas, eludiendo la acción en escena, cuentan directamente el acontecer de la obra a través del diálogo. En otras palabras, son los momentos en que la *acción mínima* principal del drama se desarrolla en la narración (diégesis) y no en lo dramático (mímesis). Nosotros proponemos que, la constante narración en el diálogo instaura el discurso monologado, el cual presenta lo ocurrido a partir de una narración escuchada o leída, y, por lo tanto, reconstruida con mayor libertad por el receptor. Entre el cierre del segundo acto y la apertura del tercero, Luciana narra lo que aconteció tras haber tomado la decisión de irse a otra tierra:

Luciana- [...] la tarde, el cerro que se ponía de colores y ustedes diciendo eso, ya había pasado varias veces... Hasta con el mismo aire que corría y el mismo color del cielo... [...] Por eso me puse la ropa nueva y me jui a esperar pa la roca grande, a esperar que pasara algo que no fuera igual; pero no pasó na, se jue el sol, llegó el frío y no pasó na (Radrigán 115).

De esta manera notamos que la acción dramática se construye en la contraposición de dos niveles de composición (diálogo-monólogo). Estos, a su vez, responden tanto a esquemas internos (recuerdo de una sensación vivida contrapuesta a la sensación del presente), como externos (colores y formas de un espacio pasado, enfrentados a lo actualmente visible en la escena). La *acción mínima* pasó de ser representada directamente en el escenario, a ser narrada por Luciana. En definitiva, la narración se vuelve una herramienta útil a la hora de construir una acción externa unitaria.

Una última interpretación, en este caso anómala, es que tanto la desviación narratológica *fragmentaria* como la *funcional*, dejan entrever una dificultad comunicacional que niega la figura del *otro*. Las hermanas más que vivir una comunicación en tiempo presente, asumen una imposibilidad comunicacional, la que es subsanada a través de recuerdos constantes, superpuestos unos sobre otros. Los personajes sobre producen recuerdos intentando evadir el presente. En consecuencia, lo que el espectador ve como un *aquí* y un *ahora* (la vida de las hermanas en un tiempo dramático “real”), es justamente lo que ellas buscan eludir. Es la intimidad desnuda, previa a la muerte, lo cual estas mujeres quieren que nadie conozca. Dicha situación, las lleva a ocultarse en un pasado que narran dentro de sus diálogos. Lo anterior en última instancia, es un intento vano de escapar del reconocimiento de la muerte para reafirmar su dignidad como valor.

Finalmente llegamos a lo que denominamos *Narración completa*, la cual consiste en la entrega de una historia que consta con un inicio, un desarrollo y un final. Estas se dan solo dos veces en la obra, ambas narradas por Justa; la primera es cuando cuenta la historia del “viejo de la quebrá de la Coipa” (109), que es la historia de cómo un sujeto se queda solo tras ser abandonado por la coya; la segunda es la narración de la violación que sufrió Justa a manos del forastero que buscaba “Monedas de oro” (112). Lo particular de estas narraciones, es que ambas cuentan con un inicio claro. En la primera es el momento en que el viejo se quedó sin nadie; en la segunda es cuando el forastero llegó al territorio de las hermanas, siendo estas todas niñas menores de edad. Ambas historias cuentan con un desarrollo: el viejo le da alojamiento a una mujer coya de la que luego se enamora; mientras que Justa sale con el forastero y su padre en busca de la cueva. Por último, ambas tienen un trágico desenlace: el viejo vuelve a ser abandonado siendo condenado a ver a la coya en todos lados; Justa fue violada por el afuerino quien posteriormente se dio a la fuga, y esta, al despertar, solo ve a su padre llorando y preguntándose qué hacer ahora. El caso es que estas narraciones son claves. La historia del abuelo abandonado implica la última ruptura con la exterioridad²⁴; y en la desgarradora historia de Justa se da, sin duda alguna, el quiebre que hace a las hermanas asumir su muerte. Ya comprendemos la total importancia

²⁴ Esta es una historia narrada por Justa para evitar que Javier (representante de la ciudad) siga convenciendo a sus hermanas. Por lo que, en dicho momento, se genera el último quiebre con el exterior.

de estas narraciones, por lo que nos queda preguntarnos el por qué, entonces, son diferentes a las otras desviaciones narratológicas.

Estos son los únicos momentos en que se da una total instancia comunicacional sincera, cambiando así sus constituciones internas como personajes. Hay un claro intento por transmitir un profundo dolor, que refleja un proyecto de vida fracasado, truncado, condenado a la desolación desde la infancia. Por lo tanto, estamos ante los momentos en que Justa deja de ir y venir en la recuperación de fragmentos de lo vivido, y logra sobreponerse ante una memoria interferida, traumatizada, que no la dejaba expresarse²⁵. Es así como esta logra dar su visión y testimonio de vida de una forma coherente. En definitiva, en estos momentos las hermanas logran asumir, enfrentar y transmitir su realidad. Aunque como podemos ver posteriormente en la reacción de Luciana, este proyecto de comunicación fracasa rotundamente: “nunca hablai na gueno, le tenis odio a la vida” (Radrigán 113). Es el dolor más íntimo de Justa el que es rechazado y juzgado.

Como último elemento a señalar, es que es interesante que estas narraciones sean evocadas por Justa, ya que como hemos visto, esta es la que se niega a olvidar para integrarse a la colectividad. Por ende, es quien toma la voz y el atrevimiento para decir qué pasó, con la intención de transmitir, o al menos referir, al trauma de la violencia. De esta manera nos entrega dos momentos claves que cambian el ritmo de la obra, y llevan a las hermanas a asumir, desde el interior, que deben morir.

A través de este breve análisis de la narración, esperamos haber expuesto de manera exitosa el hecho de que la tragedia *Las brutas*, incorpora dentro de su construcción como texto lo narrativo. Lo cual es completamente relevante comprenderlo en su mixtura con lo dialógico, para ver de qué manera se pueden ir entregando distintos niveles de unidad. Puesto que, como vimos, todas las desviaciones narratológicas construyen también una cohesión, que se funde con la acción externa/interna. Es así como notamos que, las constantes rememoraciones a espacios y tiempos disidentes del *aquí y ahora* de la escena, construyen un ambiente sórdido y a su vez forman parte del hilo causal del drama.

²⁵ María Luz Hurtado equipara la excesiva construcción de discursos narrativos (aparentemente a-causales) distinguibles en las distintas desviaciones dramáticas, a la experiencia de la gente en dictadura, en donde el horror no dejaba expresarse a las personas. Esta experiencia de la violencia les quita el habla, atemorizándolas y relegándolas al silencio.

Conclusión

Como ya hemos visto nuestro trabajo se centró en los elementos constitutivos del texto dramático, con la finalidad de ver cómo mediante estos se construye una unidad propia de la tragedia clásica. Para aquello, tuvimos que analizar de qué manera los personajes, espacios, tiempos, acción y conflicto dramático, aportan en su interrelación orgánica a la creación de una desolación insostenible. Desolación que termina por generar un ambiente fatalista y sórdido, tanto interior como exterior. De esta manera, percibimos que el drama se basa en la ilación causal de distintos momentos previos al óbito de las hermanas Quispe Cardozo; ubicadas en un sector olvidado por el mundo llamada Laguna Puquio. Sin embargo, esta desolación mantiene una estrecha relación con un mundo *extradramático*, debido a que lo que existía antes del drama mismo es fundamental para entender la obra.

En vista de lo dicho en el párrafo anterior, notamos que la causalidad tiene características complejas, ya que se vale de constantes disgregaciones que abarcan diferentes elementos constitutivos de lo dramático (espacio, tiempo, etc.), para generar enlaces que apuntan a la creación y desarrollo de un tema: la desolación. Dicha unidad se logra a través herramientas textuales como la narración, con la que se nos muestran distintas historias pertenecientes a recuerdos traumáticos, relatos populares, o, incluso ideas azarosas. En concordancia con lo anterior, estas también construyen un *aquí/ahora*, puesto que la unidad de lo narrado no descansa solo en lo dicho, sino en su relación directa con el presente de la obra sobre el cual cargan una causalidad.

La narración en el drama es un recurso clásico, Edipo Rey, por decir alguna obra, es en alto grado narrativo. En este caso lo interesante, y que dejamos como pregunta abierta, sería ver el por qué se está narrando (o volviendo a narrar) a finales del siglo XX, dado que la tendencia hacia una voz monologada-narrativizada, es una marcada característica del teatro contemporáneo del siglo XXI. Lo que aproxima a Radrigán, en sus niveles compositivos, a las estéticas de sus siguientes generaciones.

Existe un problema de fondo respecto con la comprensión de las tragedias de Radrigán, Puesto que, si bien la crítica por un lado resalta su pulcra estructura clásica, por otro recalca constantemente que su alto nivel fragmentario sobrepasa los niveles dramáticos tradicionales. Nosotros creemos a que se debe a una falta de comprensión de lo narrativo en el drama, ya que en una seducción por lo novedoso del concepto de *posdrama*, se termina pasando por alto que los niveles narrativos han estado desde los primeros inicios del género dramático. En definitiva, más que analizar la narración para ver como rompe un nivel dramático, es más interesante ver como se construye una tragedia a partir de una narración propia del siglo XX. Para esto se debe tener en consideración la filosofía del mundo que existe detrás, el existencialismo, el cual empapa de lleno la escritura del dramaturgo.

La desolación como tema no es azaroso, sino que no hace más que reflejar el sentir del mundo moderno, respecto con los escabrosos rumbos que ha tomado la humanidad. Se constituye como concepto en un mundo colmado por la violencia, específicamente el Chile de dictadura. Este cuestionamiento comulga con un absurdo filosófico, los cuales, por medio de los elementos constitutivos del drama ya mencionados, plantean una nueva tragedia contemporánea particular al siglo XX, la que denominamos *tragedia existencialista*. En esta los dioses existen en una ausencia absurda, es decir, la no-existencia de dios mueve los hilos de la tragedia, por causa de que provoca que los personajes mantengan una espera absurda, expectantes de una salvación que nunca llega. Ante tal encrucijada, las hermanas solo pueden reestablecer su orden interno con el suicidio, debido a que es la única opción auténtica que les deja el mundo.

Con las modulaciones y dimensiones dramáticas ya estudiadas, esperamos haber demostrado que, en cuanto a texto, *Las brutas* no mantiene una estructura fragmentaria sino completamente lógica causal; en las que todas las piezas entregadas en escena, ya sea mediante el diálogo o monólogo, acción interna y/o externa, construyen una causalidad desde el tema de la desolación completamente coherente y cohesionada. De manera tal, que se genera un ambiente fatalista que culmina en un choque valórico antitético, que no hace más que reafirmar la unidad del drama en la tragedia.

Apéndice

Ensayo sobre estéticas parasitarias

La narración y la poesía a lo largo de la historia siempre han tenido una íntima relación con el drama. Ahora bien, cuando nos centramos en el siglo XX, notamos que el drama se compone de nuevas estéticas que (re)integran, a su manera, nuevas formas épicas dentro de lo dramático. Dentro de este fenómeno uno de los más importantes autores para el siglo XX es Bertol Brecht, en el cual resalta la creación de un teatro épico que apunta a un distanciamiento; es decir, el proyecto literario de dicho dramaturgo era la creación de un nuevo teatro anti-aristotélico²⁶, siendo una de sus principales características su fuerte constitución narrativa. Ya desde el nombre de este teatro (teatro épico), podemos notar la clara intención de contraponer, dialécticamente, lo narrativo frente a lo dramático (la acción). Esto es un suceso que marca el curso de la dramaturgia universal, y durante el transcurso del siglo tiene diferentes interpretaciones, utilizaciones e implicancias estéticas.

Durante los años 80 se gesta un nuevo ánimo crítico frente lo teatral, hablo específicamente de la propuesta de un teatro *posdramático* acuñado por Hans Thies Lehman, el que, al ver las nuevas estéticas de su tiempo se percata que desde las vanguardias; e incluso más allá, desde la conocida “Crisis del drama moderno” planteada por Peter Szondi, hay un proceso en que lo dramático tradicionalmente entendido como *unidad de acción*, comienza a resquebrajarse. Sin embargo, ya en el famoso libro *El teatro del absurdo* (1962) de Martin Esslin, se planteó la existencia de textos “adramáticos”, en las que la acción como hilo conductor de la obra era por lo menos dudosa. Lo que nos interesa es que la dimensión narrativa del drama se revitaliza y (re)articula de manera diferente, generando nuevas estéticas que tienden a problematizar y reinterpretar qué elementos entendemos como *drama*.

²⁶ Ya que su búsqueda teatral era contraria al efecto *reconocimiento* que se da en la tragedia. Brecht buscaba que el espectador se distancie de lo que ve, para tomar consciencia sobre su contexto inmediato.

Esta nueva composición del texto dramático, al contrario de ceder, cada vez se trabaja con más fuerza en la época contemporánea, en donde uno de los más destacados proyectos actuales sería la *narraturgia* de José Sanchis Sinisterra. La que consiste, básicamente, en la mixtura entre la narración y el diálogo: “a aquel ilimitado territorio narratúrgico que se abre al considerar la forma, la función y el sentido de los relatos dialogizados, es decir, del material narrativo inserto en los intercambios dialogales de los personajes.” (Sanchís 23). Es así como lo narrado constituye un rasgo esencial de la obra, conformando una mixtura parasitaria entre la dimensión dialógica inherente al teatro, con la monológica inherente a la narración.

De esta forma, se evidencia un redescubrimiento de una voz monologada que se inmiscuye en el diálogo, que no niega al texto dramático, sino que lo complejiza, conformando una estética en que “el teatro se convierte en el lugar en el que se produce un acto narrativo” (Lehman 194-195). Esta es una característica que podemos notar con bastante claridad en autores contemporáneos como Benjamín Galemiri, como también en Guillermo Calderón, entre muchos otros.

Lo posdramático se condice en gran medida con el proyecto narratúrgico, ya que ambos beben de una herencia brechtiana. No obstante, mientras Brecht buscaba un distanciamiento épico para hacer reflexionar al espectador sobre su realidad, Lehman y Sanchis apuntan a una proximidad. Esto es porque el rol del receptor es cada vez más activo, a causa de que es quien decodifica la obra a su manera llegando a sus propias conclusiones. Por ende, la interpretación personal es un punto clave para mi lectura, debido a que es justamente el factor que reactualiza las obras entregándoles vigencia.

En la tesis planteamos la existencia de una estructura clásica unitaria, pero también siempre recalcamos que eso era en la condición textual. Ahora, quiero reflexionar brevemente sobre la latencia de lo posdramático en *Las brutas*. Antes de comenzar quiero dejar en claro, que me referiré a la obra según su potencialidad representacional, es decir, las posibilidades con las que un director puede enfrentarse al drama; y no con su constitución como texto cerrado, sobre el cual ya nos dimos el trabajo de analizar su unidad.

Primera posibilidad.

Al haber una primacía en lo dicho puede darse que un director suprima el movimiento, dejando a los personajes (los que en este caso serían más bien actores) parados de manera estática la mayoría del tiempo, mientras recitan sus narraciones. Esto sería posible puesto que el texto, en la interpretación personal de un director, puede llegar a permitir dicho esquema. Tal caso desde una mirada teórica posmoderna sería interesante, debido a que se está cuestionando la posibilidad de apertura de textos dramáticos a horizontes posdramáticos. Esto terminaría por generar un cambio de un modelo teatral a uno *postteatral*, en el que primaría la función poética de la narración por sobre la causal de la tragedia. Por ende, se complejizaría aún más la mixtura de géneros.

Segunda posibilidad.

Hemos repetido hasta el cansancio que las narraciones proponen un lugar y tiempo diferentes al *aquí/ahora* de la escena, y que, sin embargo, estos al estar en el presente de la obra construyen una causalidad. Dicha situación también puede abrirse a una interpretación teatral de un director, dado que, si hay algo que llamó profundamente mi atención, es que las narraciones no era solo contar el hecho, sino que el relato también hacía un énfasis en texturas, colores, sensaciones e imágenes. Estas pueden ser fácilmente traídas a escenas, generando diferentes encuentros escénicos en donde los sentidos se mezclan. Cuando las personajes hablan sobre las grandes montañas estas podrían proyectarse, y a la vez ser recubiertas por los colores sugeridos en el diálogo, mientras se ingresa una música que se condiga con las sensaciones planteadas en el pasado; todo ello mientras se narra. Si lo nombrado anteriormente se llevara a cabo, me atrevo a decir que el texto probablemente seguiría funcionando.

Esto no lo digo porque tengo el ánimo de romper lo dramático o reformular una teoría teatral, sino porque no puedo dejar de notar que el texto, en su interpretación personal y puesta en escena particular, abre muy buenas posibilidades posdramáticas. Las que a su vez le darían dinamismo a la puesta en escena, actualizando el drama los nuevos tiempos contemporáneos.

Tercera posibilidad.

Dada la gran diversidad de recuerdos, historias e ideas planteadas a través de la narración, es normal que un director entre a discriminar. Unas pueden ser omitidas, mientras que a otras se le puede dar un mayor énfasis. Es más, incluso se pueden inventar más recuerdos, reformulando el texto en función de lo que el director quiere decir. No digo esto por mera casualidad, sino porque se ha llevado a cabo, aunque tristemente resultó mal. Hubo una polémica en una de las puestas en escena de *Las brutas*, la cual Radrigán nos cuenta en su entrevista con Eduardo Guerrero. Esta polémica consistió en la inclusión de un huaso fantasma, el que venía contar su historia y comentar la escena.

Tenemos que preguntarnos porqué un director se permite tal atrevimiento, yo creo que fue porque se percató de la posibilidad interpretativa-fragmentaria del texto, en el que este puede conceder dicha libertad creativa la que, sin embargo, le quedó grande.

El caso es que los diferentes momentos del drama pueden ser desarticulados, reestructurados o derechamente descuartizados, generando una versión fragmentaria de *Las brutas* que provenga del mismo modelo unitario base.

Conclusión

Si bien reconozco al texto como dramático, y no solo eso, sino también como una tragedia con marcados aspectos clásicos, no puedo dejar de ver en ella un parásito, un bichito que existe más allá del texto. Este habita en las manos del director quien, con cierta lectura atenta puede llegar a notar las latentes posibilidades representacionales, en las que la obra permite ser montada desde una perspectiva teórica posdramática o narratúrgica.

De esta manera concluyo, sin tanta seguridad, que fuera de la performance (teatro sin texto), lo posdramático o narratúrgico es el nuevo apellido que se le entrega a las posibilidades de montaje, existentes dentro de los textos dramáticos o el teatro escrito.

Bibliografía

- Aristóteles. *Poética*. Caracas: Monte Ávila, 1991.
- Auerbach, Erich. “La media parda”. *Mímesis*. Distrito Federal: Fondo de cultura económica, 1996. 493-521.
- Austin, J.L. *Como hacer cosas con las palabras*. Barcelona: Paidós, 2004.
- Benjamin, Walter. *Tentativas sobre Brecht Iluminaciones III*. Buenos Aires: Taurus, 1973.
- Camus, Albert. *El mito de Sísifo*. Madrid: Alianza, 1981.
- Corominas et Pascual. *Diccionario etimológico castellano e hispánico*. Madrid: Gredos, 1985. Vol. II y IV.
- Esslin, Martin. *El teatro del absurdo*. Barcelona: Seix Barral, 1966.
- Foucault, Michel. *La historia de la sexualidad vol.1*. Barcelona: Anagrama, 2003.
- Goldman, Lucien. *El hombre y lo absoluto. El dios oculto*. Barcelona: Península, 1985.
- Guerrero, Eduardo. “Juan Radrigán”. *Acto único, dramaturgos en escena*. Santiago: Ril Editores, 2001. 137- 55.
- Halbwachs, Maurice. *Fragmentos de la memoria colectiva*. Trad. Miguel Ángel Aguilar. Revista de cultura psicológica. Jun. 2002.
- Heidegger, Martin. “Segunda sección Dasein y temporeidad: Capítulo primero La posibilidad del estar-entero del Dasein y el estar vuelto hacia la muerte”. *Ser y tiempo*. Santiago: Editorial Universitaria, 1997. 257-287.
- Hugo, Victor. “Prefacio de Cromwell”. *Universidad Computense de Madrid*. <https://www.ucm.es/data/cont/docs/119-2014-02-19-VictorHugo.Cromwell.Prefacio.pdf>
- Hurtado, María de la Luz: “La tragedia popular en Juan Radrigán”. *Radrigán*. Santiago: Universidad Católica de Chile, 2008. 13-45.
- Kirby, Michael. “Chapter seven”. *A formalist theatre*. New York: University of Pennsylvania Pres, 1987. 96-111.
- Lehmann, Hanst-Thies. *Teatro posdramático*. Murcia: Cenedac, 2013.
- Lesky, Albin. *La tragedia griega*. Barcelona: Labor, 193.
- Vega, Lope. *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Madrid: Cátedra, 2009.
- Nietzsche, Friedrich. *Así habló Zaratustra*. Madrid: Mestas, 2008.

- _____. *El origen de la tragedia*. Madrid: Alianza, 2016.
- Oyarzún, Carola, ed. *Colección de Ensayos Críticos/Radrigán*. Santiago: Universidad Católica de Chile, 2007.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós, 1998.
- Radrigán, Juan. "Las brutas". *Hechos consumados, Teatro 11 obras*. Santiago: LOM, 2011. 82-121.
- _____. *Crónicas del amor furioso*. Santiago: Frontera Sur, 2004.
- Ricoeur, Paul. *La lectura del tiempo pasado: Memoria y olvido*. Arrecife: Universidad Autónoma de Madrid, 1999.
- Sanchis, José. "Narraturgia". *Las puertas del drama* 26 (2006): 19-26.
- Sartre, Jean Paul. *El existencialismo es un humanismo*. Buenos aires Argentina: Editorial Huáscar, 1972
- Scheller, Max. "Fenomenología de la tragedia". *El genio, el santo y el héroe*. Buenos Aires: Nova, 1961.
- Szondi, Peter. *Teoría del drama moderno (1880-1950) Tentativa sobre lo trágico*. Madrid: Dykinson, 2011.
- Thomas, Eduardo. "Didascalias y teatralidad: Niñamadre de Egon Wolff". Carola Oyarzún (editora), *Colección Ensayos Críticos/WOLFF*. Ver: "Breve excursio sobre las didascalias", 66-74.
- Ubersfeld, Anne. *Semiótica teatral*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998.
- Vaisman, Luis. "La obra dramática: un concepto operacional para su análisis e interpretación en el texto". *Revista Chilena de Literatura* 14 (1979): 5-22.
- Veltrusky, Jirí. "Rasgos fundamentales del diálogo dramático". *El drama como literatura*. Buenos Aires: Galerna, 1990. 17-25.
- Villegas, Juan. "El concepto de obra dramática y niveles de interpretación". *La interpretación de la obra dramática*. Santiago: Editorial Universitaria, 1986. 15-30
- Weber, Max. *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. Trad. Luis Legaz. Barcelona: Ediciones Península, 1994 (13ª ed.)