

En la década del '50, las formas melodramáticas, naturalistas y del sainete se funden con el realismo psicológico o teatro psicológico propiamente tal en el tratamiento de estas temáticas. En los 60, aparecen formas propiamente de vanguardia, en tanto dan saltos cualitativos en su expresividad y estructuración dramática, a la par que su visión de la realidad es altamente rupturista respecto a la tradición.

b. **Un segundo grupo de obras** tiene que ver con el mundo popular, ámbito siempre recurrente en la producción artístico-literaria. Vemos aquí también diversas aproximaciones.

Una primera es la mítica-folklórica, en general, ligada a simbologías y ambientes campesinos, y a la religiosidad popular.

Una segunda, es aquella que define una otra condición social: la de los marginados, entendidos como sectores claves en la crisis social. Se remite a descubrir fundamentalmente la marginalidad popular urbana, como también a aquellos que están derivando en ella, como la juventud sin espacio de desarrollo.

Una tercera vertiente es aquella que plantea derechamente la crítica a la sociedad establecida, y la lucha social emprendida por sectores organizados o en vías de organización contra sistemas de poder dominante.

c. **Otro grupo de obras** pueden ser ordenadas bajo el tema del rescate de personajes o acontecimientos relevantes en nuestra historia patria, desde la colonia en adelante. Son obras patrióticas que, más que un recuento de hechos, buscan destacar valores y fuerzas motrices presentes en la constitución de nuestro pueblo. Postura que tiene múltiples antecedentes en nuestra dramaturgia republicana del Siglo XIX.

### 3. LA FAMILIA BURGUESA

#### a. Antecedentes

Decíamos que la familia ha sido, en la dramaturgia previa a este movimiento universitario, el espacio de acción privilegiado. En el melodrama, la familia simboliza el espacio de seguridad, de afecto, de encuentro y reproducción de los valores establecidos. La amenaza, el conflicto, el sufrimiento, surge del abandono de la familia realizado por un miembro desviado de ésta, siendo su reintegración la solución final de la crisis y la recuperación de la felicidad. La madre es el núcleo de vida y de amor central, fuerza centrífuga que une la materia al espíritu, el tiempo perecible con el eterno. Estas familias son fundamentalmente de estratos populares o de clase media sencilla,

económicamente inactiva. Su contrapunto es la aristocracia decadente y los valores burgueses de la modernidad y del consumo, aún cuando la familia burguesa propiamente tal no aparece.

El sainete, a su vez, también se desarrolla dentro de la familia de clase media urbana (pequeños comerciantes, jubilados, rentistas). Su tema suele ser su incorporación a la sociedad urbana, tensionada por la decisión de elegir al cónyuge apropiado para los hijos. El conflicto es "con quién se casa la niña", por cuanto sus impulsos amorosos no coinciden con el candidato paterno, por lo que hay discusiones y malentendidos entre los padres y entre éstos con los hijos. Estas se dan alrededor de situaciones y peripecias cómicas que aluden a un problema sin descomponerlo, el que en general se resuelve satisfactoriamente, dejando una moraleja positiva tras lograrse un acuerdo familiar enmarcado en valores de autenticidad respecto a sentimientos e identidades culturales.

Ambos géneros tratan, entonces, el tema del amor de pareja y de las relaciones filiales en cuanto fidelidad o ruptura con las decisiones o modo de vida de los padres, en donde las alternativas son estar o no estar con los padres y cómo llevar uno a la posición del otro.

Por su parte, el vaudeville toma como protagonista a los estratos más altos de la sociedad. En los años '20, a la aristocracia decadente y frívola; ya en los años 50, a una clase media-alta. En ambos casos, la familia se concentra en la relación de pareja al interior del matrimonio, planteando con ironía y humor el desencanto de desamor de las relaciones de pareja que los llevan al adulterio y a los triángulos, imbuídos de una nueva moral y entusiasmo por el goce del sexo. Aquí, nuevamente, se ven los resultados de una estructura institucional: no se incursiona en la génesis y procesos de la crisis. Finalmente, también este género recupera a la institución familiar.

Los únicos antecedentes más directos de la dramaturgia universitaria que exploran al interior de la familia burguesa, los encontramos en Luco Cruchaga y en Mook. En "*Amo y Señor*" de Luco (1926) se trata la decadencia de la aristocracia decimonónica y su reemplazo por la burguesía, aún tosca culturalmente, pero con capacidad de gestión económica, y por tanto, de copar socialmente a la otrora clase dominante. En forma brutal e inmisericorde, Luco muestra la descomposición de una familia de tradición por su quiebra económica y moral. El hijo bohemio, jugador y alcohólico, precipita a la familia en la ruina, y fragua el matrimonio de su hermana con un carnicero de fortuna. Ella lo acepta sólo por no descender socialmente, pero mantiene relaciones con su antiguo novio después del matrimonio. Tras sufrir múltiples desaires, humillaciones y explotación económica de parte de su nueva "*familia*", el carnicero hace valer su autoridad invirtiendo el chantaje económico, y toma por amante a la hermana menor de su mujer, la es-

peranza de reivindicación social y moral de la familia. Más allá de la trama relatada, interesa aquí la fuerza del develamiento del comportamiento social, de las bases culturales, de los juegos de valor de los dos sectores sociales enfrentados. Los personajes adquieren la complejidad de sujetos individuales, con motivaciones, actitudes, comportamientos psicológicamente fundados. A la vez, se plantea la paradoja entre el intento de rescate de una familia y el resultado de su efectiva descomposición. Si se lee lo anterior según las leyes del melodrama, vemos que la debilidad de la madre, incapaz de jugar su rol de baluarte moral intransable apegado a la tradición, y la adhesión de todos los hijos a los valores de modernidad-burguesa, permiten el triunfo de esta última, antagónica con la conservación de la familia tradicional. La transición económico-social de la época se interpreta desde una perspectiva conservadora, al ver la transformación como crisis de las instituciones básicas. Se reconoce el advenimiento de una nueva era de la estructura social y económica chilena, al momento que en el terreno político se instaura el estado de compromiso que hacía hegemónica a la clase media y a la burguesía modernizadora desde 1920 en adelante.

Aquí, Luco no resuelve míticamente la contradicción familia conservadora/sociedad moderna, como lo hace el melodrama, el que le da el triunfo a la familia y a los valores tradicionales sobre lo moderno-burgués. Luco reconoce la destrucción de la familia tradicional, y con ella, de todo un mundo valórico y social.

Armando Moock, por su parte, ubica con frecuencia sus obras en el seno de la burguesía profesional, financiera o industrial. Su posición frente a ella posee diversos ángulos. En "*Natacha*", por ejemplo, drama de una joven miembro de una familia acaudalada cuyo cuñado es financista y se mueve en círculos profesionales liberales, se realiza una indagación desmitificadora dentro de la familia y de las relaciones de los esposos en el matrimonio burgués. Se destaca la formalidad del vínculo, su carácter de contrato económico-social, su ritualidad que asigna roles al hombre y a la mujer haciendo que éstos en definitiva no se encuentren y, que en especial la mujer, se vea postergada y frustrada en sus necesidades afectivas e intelectuales. Natacha rechaza el rol que se le asigna a través de un develamiento de la relación de su hermana con su cuñado, y busca satisfacer sus necesidades más sentidas en una relación de pareja más libre y auténtica, aún cuando ello significa violar normas establecidas.

Hay en esta obra una postura liberal, de discusión racional y de cuestionamiento de una ética devenida en hipocresía para postular una ética renovada, anunciando una era en que el replanteamiento modernizante es un paso de perfeccionamiento social y de aproximación al desarrollo de las potencialidades humanas inhibidas. Implica una perspectiva que hoy llamaríamos "*feminista*" al fundar su visión crítica en la iluminación de la situación de la

mujer, adentrándose en sus vivencias y reacciones psicológicas-sociales como la depresión, la pérdida de la auto-estima, la dependencia que inhibe su capacidad de tomar iniciativas y transformar la realidad, la sublimación religiosa de su frustración y humillación, versus una mujer que lucha por revertir esta situación y lograr la autonomía y una relación más sana con su emocionalidad, al replantear la relación hombre-mujer.

En "*Natacha*" se desmontan las bases de la familia burguesa establecida, viéndose en ella estructuras asfixiantes, castradoras, desiguales, simbolizándola, en definitiva, como una jaula de oro.

Se propone una nueva forma de relación y de fundamentación ética, que permitiría relaciones más sanas y felices, que facultarán el desarrollo personal en los más diversos planos. Es la defensa de la burguesía moderna y renovada, liberal en tanto intelectual, que conjuga la razón analítica y la inspiración moral para cuestionar el orden establecido.

Luego, en "*La Srta. de Charleston*" (1927), Moock enfoca una familia burguesa arribista. Sus dardos son tan satíricos y demoledores como lo fueron aquellos dirigidos a la familia tradicional. Pone en evidencia los rasgos externos que adoptan las mujeres para "*liberarse*" y ser modernas: estar a la moda, desconocer su plano afectivo, desarrollar su fuerza física en deportes masculinos, etc. para "*pelearle*" al hombre en su mismo plano. Alerta aquí contra las respuestas que considera falsas e inconducentes de un movimiento de rebelión femenina, que busca gestarse un nuevo lugar dentro de las relaciones sociales e institucionales, teniendo como base la exhibición de la riqueza material de una burguesía deslumbrada con su nueva capacidad de "*hacer lo que quiera*", en una confusión del concepto de libertad y liberación.

En síntesis, vemos así que los géneros populares como el melodrama y el sainete, y de otra manera también el vaudeville, defienden la familia como el lugar del equilibrio del hombre y de la sociedad. Cuando la ponen en crisis, es para permitirle que luego salga fortalecida o renovada. Las obras se juegan alrededor de situaciones generales que se mueven por conductos cuyos procesos y motivaciones apenas se esbozan gruesamente, con tipos humanos definidos por rasgos unilaterales, de los que conocemos el resultado y no el proceso de constitución. Con Luco aparece el modelo anterior invertido: se reconoce la crisis como triunfante, se ha mancillado el honor y la validez de la familia, ahora fundada y reproducida sobre la base de relaciones engañosas, de abuso, desquite y venalidad. Es el drama de una familia que se ve lanzada a desenvolverse en un medio competitivo y materialista, sucumbiendo ante él como personas para salvar la estructura. Moock, por su parte, verá la institución tradicional como descompuesta y en crisis, y propone su superación por la relación de pareja liberal. Sus personajes viven su situación en términos contradictorios, tienen una autoconciencia de su ubicación en el

tejido social y realizan una introspección respecto a su mundo interior, desde el cual surge la dinámica de acción transformadora. Es el realismo psicológico, que metaforiza lo objetivo en lo subjetivo, lo personal en lo social, y viceversa, tal como lo hiciese Flaubert con *Madame Bovary*, novela de transición entre el romanticismo y el realismo, abriendo paso a la literatura moderna. La que a su vez es un retorno a los clásicos griegos y renacentistas, cuya elaboración dramática se funda en personajes contradictorios, divididos, tensionados por su compromiso con sus emociones vs. su razón, con sus lealtades amorosas vs. las filiales y las sociales, con sus opciones de vida vs. las estatuídas para ellos. Lo que se expresa, en definitiva, en un debatirse entre eros y thanatos, en una relación amor-odio consigo y con su entorno, en que se entrelazan la liberación con la destrucción, la pureza con el pecado, la lealtad con la traición. Hamlet y Antígona son dos piezas claves en esta aproximación a la existencia humana a través del drama.

Es quizás la vuelta del teatro universitario a estas fuentes clásicas mediante su montaje, como el descubrimiento de los dramaturgos contemporáneos que reiteran esta aproximación a través de temáticas y situaciones del mundo moderno generados por el imperio del capitalismo y la formación de una cultura e idiosincracia burguesa o pequeño burguesa, (Ibsen, Chejov, Miller, Tennessee Williams, Pirandello, O'Neill, a través de montajes que impactaron tan fuertemente como *“La Muerte del Vendedor Viajero”*, *“Seis personajes en busca de autor”*, *“Un tranvía Llamado Deseo”*, *“Quién le Tiene Miedo a Virginia Woolf”* y otros), la que apoyó a los dramaturgos universitarios para continuar en la línea del realismo psicológico. El que, por cierto, es rearticulado por el peso de un contexto cultural y social latinoamericano, con más influencias de lo admitido de sus predecesores y de una sociedad que vive la instauración del capitalismo industrial como crisis de desarrollo en pleno Siglo XX, y no como proceso consolidado como lo viven los europeos y norteamericanos.

#### b. La familia: lugar de constitución y juego de energías psicológicas

Es un vuelco decisivo, sin duda, el aporte realizado por la teoría psicológica en el primer cuarto del S. XX y formalizada por Freud, Jung, Fromm y otros. Aquello que el arte, forma intuitiva de conocimiento de los resortes íntimos del ser humano en el devenir de su existencia, había descubierto sin explicarlo aún formalmente, es confirmado y proyectado a través del psicoanálisis y otros cuerpos conceptuales. Estos exploran en las relaciones humanas fundamentales —especialmente filiales— para explicar los tipos de constitución psíquica de los sujetos, de los que resulta un característico actuar, orientarse y definir el mundo. Muchos de estos mecanismos de constitución se trabajan a nivel inconsciente, el que simboliza y procesa las experiencias vitales. En especial, aquellas de orden crítico o contradictorio

entre el ser y el deber ser. Se abre el lado "oscuro", reprimido, metaforizado, convertido en tabú por la sociedad y se le hace extensible no sólo a los 'malos', sino que a todo ser humano que acarrea consigo sus demonios e impulsos vitales propios de la naturaleza humana, manejados por la cultura y la experiencia personal e interpersonal. Se relativiza la división tajante entre realidad y sueño, entre verdad y falsedad, entre bueno y malo, entre impulso y conducta. La responsabilidad y culpa personal se amplían a la co-responsabilidad y culpa compartida de fracasos, traumas y patologías del otro que vive en estrecha convivencia conmigo. Por cierto, el ámbito donde con mayor riqueza se producen estos procesos es al interior de la familia, en la vida cotidiana, en la que sus miembros comparten un espacio reducido y un tiempo cíclico, desde el nacimiento de la vida atravesando por todas las etapas de desarrollo y compartiendo/disputando los recursos materiales, las identidades y prestigios sociales, los roles atribuidos y esperados, las libertades y restricciones, condicionados recíprocamente por el fraguar de sueños y temores.

Entre todas las relaciones familiares posibles hay dos que se desarrollan especialmente en esta dramaturgia: la relación madre-hijos, y la relación entre hermanos (solteros). La relación entre esposos es secundariamente tratada. Hay ahora un enfoque de la familia diametralmente opuesto al tradicional: se la concibe como un juego de relaciones definitorias de los sujetos mediante la afectación recíproca, convirtiéndola en un lugar de asfixia, castración y despliegue de frustraciones. La madre ya no es sólo el útero materno; también es un pulpo absorbente que extenua y abraza al otro para inmovilizarlo. El afecto busca ser recompensado por la exclusividad de la respuesta, siendo manejado por la culpa. Las carencias buscan ser satisfechas mediante múltiples mecanismos que apresan al otro, y le niegan su libertad de movimiento, su apertura a otros espacios de realización. La familia, protección y amor en el melodrama, es aquí opresión y exigencia egoísta del otro, en que la felicidad se pone en jaque, siendo reemplazada por impulsos autodestructivos o destructivos del otro. Las pasiones ocultas aparecen, las hipocresías se amparan en rituales sociales legitimados que ocultan sus auténticos sustentos. El conflicto, el daño, se da al interior de la familia misma y no es producto del choque de ésta con elementos externos.

En gran parte de las obras, no obstante, la exposición de estos conflictos íntimos, llevados a climax insostenibles, permiten a los personajes involucrados tomar conciencia de sus mecanismos o enfrentarlos, logrando así la "purificación" o limpieza de sus relaciones y una conciencia más verdadera de sí, cuya aceptación permite reconstruir su vida más sanamente. En otros casos, la ruptura con lazos afectivos desquiciadores es la alternativa aún cuando suponga el quiebre familiar o la muerte misma, legitimándose casi por primera vez que la ruptura con la madre o el esposo con el que se poseen relaciones enfermas es positiva y permite el crecimiento de las personas y de la

sociedad.

### b.1. Relaciones madre-hijos.

*"Mansión de Lechuzas"* de Egon Wolff (1958) es una obra representativa de lo planteado anteriormente, al pasar por el infierno de las relaciones intrafamiliares hasta llegar a su rearticulación positiva. En ella, se relata la historia de una madre con sus dos hijos varones. Viven encerrados en la familia, dedicados al cultivo de flores en el fundo de su propiedad. Aún cuando los jóvenes están en el apogeo de su despertar sexual y llenos de energías vitales, su madre los mantiene apegados a su persona y les prohíbe todo contacto con el exterior, llevando una vida austera y aséptica y rechazando las solicitudes de un enamorado. El contrapunto está dado por la familia vecina de sensuales italianos, aficionados a la buena comida, a la extroversión, al uso libre del cuerpo. Uno de los hijos se acerca a la joven de dicha casa, lo que provoca el escándalo y la censura represiva de la madre. El hijo entra en un conflicto interno fuerte, al ver la contradicción entre su experiencia gozosa y positiva con la vecina, y la condenación y negatividad con que es calificada por su madre. Asume éste una actitud activa, hasta llegar al develamiento de las motivaciones ocultas de su madre: tuvo una experiencia traumática con su difunto marido, el cual la castigaba físicamente por impura cada vez que tenían relaciones sexuales; de aquí el trauma y el tabú por ella desarrollado respecto a toda forma de sensualidad y de relación interpersonal. Una vez abierto esto, se produce una anagnórisis colectiva; la madre asume su pasado en su conciencia y es capaz de superar los mecanismos de negación de él que había desarrollado inconcientemente.

La obra tiene una estructura lineal; va avanzando en la demostración de una situación y sacando las conclusiones ejemplarizadoras que de ella se derivan, apoyándose en textos aclarativos. En ese sentido, la intención del autor se explicita directamente, convirtiendo la obra en un ejercicio explicativo más que simbólico-expresivo. Los referentes teóricos y sociales son claros y se remiten a la apertura psicoanalítica, que explora las consecuencias distorsionantes de procesos edípicos y de estructuras familiares rígidas en términos de autoridad, simbolizándose la restricción de la libertad y de la expresividad conductual y emocional por los tabúes y represiones sexuales. Se llama al reconocimiento de estos mecanismos para dar mejores oportunidades a la juventud, nueva generación que reivindica una nueva cultura, y para dar cauce positivo a las frustraciones de las generaciones adultas, que han vivido y se han educado en la antigua moral e institucionalidad.

*"Las Moscas Sobre el Mármol"* (1958) de Luis A. Heiremans, enfoca la complejidad de tres ejes de relaciones interpersonales que definen la vida de un adulto joven: las relaciones de amistad masculina-adolescente, las de esposo

y las de hijo. La acción se desarrolla en una casa de campo de una familia terrateniente de tradición, en un lugar que posee connotaciones simbólicas: en la antigua capilla, hoy desmantelada y en destrucción. La familia, otrora católica observante, hoy es agnóstica y hace alarde de ingenio intelectual, de originalidad cultural propia de los europeos más sofisticados y desprejuiciados. La madre, defensora de esta posición, posee una especial relación de complicidad y juego con su hijo, utilizando claves de lenguaje y realizando pequeños ritos que refuerzan este sentido de lo exclusivo y "elegido", que deja afuera a la esposa del hijo y a las demás personas del sector (sirvientes, vecinos, etc.).

Habrà esa noche una fiesta de caza en el parque, al que está invitado un especial amigo de la infancia y juventud, produciéndose un encuentro tras largos años. El desarrollo de la trama va manifestando que este amigo remueve en el protagonista hondos sentimientos y heridas, a las que está también vinculada la esposa. Fragua éste el asesinato del amigo como un accidente de caza, pero la madre, que lo conoce a fondo, intenta descubrir e impedir el juego fatal. Van aflorando escenas del pasado que explican la conducta especial del protagonista; se siente doblemente traicionado por las personas a quien más ha amado, con un sentido de entrega total: su amigo de la infancia y su esposa, ya que ambos tuvieron un amor inconfeso. A su vez, está unido a su madre por un temprano y absoluto compromiso: ella fue abandonada por su marido cuando aún él era niño, y la madre le pidió que fuese el hombre de la casa y que no la abandonara nunca, en un pacto de solidaridad que el niño siempre quiso mantener y que mantuvo aún después de casado.

Todas estas desilusiones lo hacen perder la fe en el amor, y con ello en la fuente del amor: Dios. Mantiene una búsqueda espiritual permanente, angustiada, tratando de resolver el problema de la vigencia de los valores trascendentes en un mundo que los traiciona diariamente. El asesinato de su mejor amigo y rival-enemigo es un acto de venganza contra quien le rompió su relación de confianza con el universo. Al no ser capaz de consumarlo, opta por su propia inmolación. Al ser herido de muerte, ve la luz: le dice a su madre que han estado equivocados, que la fe tiene un sentido salvador.

"Las Moscas Sobre el Marmol" manifiesta que la fuerte relación edípica madre-hijo conduce a la alienación respecto al entorno y lleva a querer repetir este lazo fuerte, absoluto, de la misma intensidad, con la pareja o el amigo. La aspiración de perfección, de identidad total entre dos sujetos termina en fracaso y destrucción. La inquietud de que sólo uno merece esa relación de amor y de incondicionalidad, frente al cual no se experimenta la traición sino el ser acogido, lo conmueve: es la búsqueda de Dios, perdido para una clase acomodada secularizada.

En *"Tengo Ganas de Dejarme Barba"* (1964), de David Benavente, a través

de un diálogo ágil y de la delineación psicológica social de cada uno de los personajes que se desenvuelven en la cotidianidad de una familia “normal” de clase media alta, se descubre nuevamente la importancia definitoria de las relaciones filiales en la conformación de la personalidad, valores y conductas de los hijos, jugándose en ellas en definitiva, la capacidad de realización personal de cada sujeto.

La obra tiene como protagonista a un adolescente, cuyas rebeldías, energías irrefrenables e idealismos chocan con las instituciones y personas que lo rodean: el colegio, el vecindario, su madre que lo ahoga con su amor regresivo (añora volver a su época más feliz: el pasado, cuando había amor conyugal y el niño tenía una cercanía física y emocional absoluta con su madre).

Los pequeños actos de rebeldía y de agresividad con su entorno (como las peleas con la hermana, la guerra de piedras con la “vecina gorda”, los diálogos desafiantes con la madre, etc.) son actos típicos de autoafirmación de una identidad aún en constitución, cuyo modelo positivo es el padre: exitoso profesionalmente, acogedor, comprensivo, moderno y que lo respalda en sus “voladas” frente a la madre, más tradicional y restrictiva.

El quiebre de la imagen paterna y la pérdida de su inocencia infantil —al sorprender en su casa al padre con la secretaria-amante— cambia de carácter sus rebeldías, las que se convierten en desequilibrio emocional, afectando su vida en todos los planos: no logra el ingreso a la Universidad, pierde el interés por hacer cine, tiene problemas de relación con su polola. Exterioriza su sensación de inestabilidad, soledad y sufrimiento al acarrear consigo una vieja muleta. A su vez, el padre no resiste la culpa rompiéndose el lazo de confianza y apoyo padre-hijo.

Una fecha clave: el cumpleaños del protagonista, y la ausencia del padre, que se excusa con una mentira, provocan el clímax: el joven huye de la casa, violento y desesperado, y tras una noche de excesos, regresa a altas horas de la noche, quebrando todos los esquemas: trae a su casa a una prostituta. En ella, descubre a una joven tanto más sola y desorientada que él, encontrando la comprensión del padre nuevamente, quien le ofrece tratarla médicamente.

El hijo ha dejado en evidencia ante el padre cuán desbordado está psicológicamente y lo profundo de su angustia. La madre y la hermana, que han estado en ansiosa vigilancia, también se acercan avisoriéndose la posibilidad de reencontrar el afecto y la confianza necesarios para enfrentarse con mayor integridad al mundo y a su existencia en él. Nuevamente, el enfrentamiento con la verdad de cada cual es la manera de superar los efectos distorsionadores de las relaciones familiares, en especial de la relación padres-hijo.

## b.2. Relación entre hermanos.

En la exploración que se hace de la relación entre hermanos, a diferencia de la desarrollada en la relación madre-hijo en la cual el afecto profundo era una realidad y una necesidad, suele quedar sólo las envidias, los resquemores, las hipocresías de quienes han competido por el amor de los padres y que hoy compiten por el aprovechamiento de la herencia de los bienes materiales de la familia, y en especial, por la conquista de una nueva relación fuera de ésta: el esposo o el "buen partido". Para que la competencia se dé en todos los planos, los hermanos suelen ser del mismo sexo. Son puras mujeres en el caso de "*Juegos Silenciosos*" (1959) de Gabriela Roepke, y "*La Mantis Religiosa*". (1970) de Sieveking, al igual que son sólo hombres en el caso de "*El Hermano Cristián*" (1957), también de Sieveking.

"*El Hermano Cristián*" toma como protagonista a dos jóvenes adolescentes de clase media. Indaga en los mecanismos de dominación desarrollados como compensación del sufrimiento de uno y de la culpa, superada por la sumisión, del otro hermano; el primero, paralítico confinado a una silla de ruedas, el segundo, corporalmente sano y exitoso. Se ve como la tortuosidad de la relación generada entre los hermanos puede tener ribetes de crueldad inusitadas, siendo ésta la máscara de un gran dolor y sufrimiento, que al conocerse, transmuta la interpretación de la "maldad" o "bondad" de las conductas de cada cual en una interpretación más profunda y conmovedora.

A su vez "*Juegos Silenciosos*" es el mundo de tres hermanas que viven en un pueblo pequeño (Limache), las que se encuentran en un momento de decadencia económica-social que no tiene perspectivas de recomposición por lo desolado del pueblo y por ser todas ellas mujeres solteras. Un primo es la esperanza de matrimonio para cada una de ellas, pero una pariente que llega y visita lo conquista. Esta pariente ha recibido una herencia importante, a la que las hermanas creían tener derecho. El mundo de pequeñas intrigas, celos, hipocresías y deslealtades, que encuentran en las circunstancias socio-económicas un adecuado caldo de cultivo, es el que muestran estas mujeres que han convertido el hogar en un infierno amargo y desesperanzado. El asesinato del primo aumenta la carga dramática y de descomposición de las que estas aparentemente dignas y pulcras mujeres forman parte. La única posibilidad de salvación existencial y social parece ser dejar atrás esta convivencia aciada, e irse a Santiago a empezar "una nueva vida".

También "*La Mantis Religiosa*", años más tarde, verá a la clase media puerilina chilena como símbolo de estancamiento decadente, que oculta amenazas y espantos vergonzantes en sus traspatios que se ciernen como sombras de mal augurio, contaminando toda posibilidad de felicidad y renovación. Es un sino trágico indomitable que ni aún el amor puro y las promesas de lealtad y de rescate logran exorcizar. Están estas mujeres condenadas a la sole-

dad y a la esterilidad, a no reproducirse como estirpe o familia, a quemar entre sus paredes las ansias sexuales, sus energías de vida y sus sueños de belleza y realización. El vestido de novia de las hermanas, que cada una a su turno imaginó vestir para unirse al enamorado, debía guardarse para dejar paso a las sucesivas soledades, virginidades, y lutos en la medida que cada novio moría trágicamente. La hermana menor, que pudo romper la fatalidad, sufre la misma suerte al descubrir el novio el secreto celosamente guardado: la hermana-monstruo, que luego de ser vista, lleva a la muerte del violador del secreto.

También las solidaridades y los celos encubiertos, la atmósfera cargada e insostenible, rigen la vida cotidiana de las hermanas. A la par de explorarse sus relaciones interpersonales como mecanismos psicológicos sutiles, esta obra realiza una gran metáfora acerca de una construcción mítica colectiva, que representa un eje semántico de la identidad nacional: la del horror oculto que amenaza la consumación de la felicidad y conduce a la castración de la especie, de la familia o de la nación.

### b.3. Relaciones familiares.

Obras como *“El Signo de Caín”* (1969) de Egon Wolff, *“La Eterna Trampa”* (1953) de Luis A. Heiremans o *“La Telaraña”* (1958) de G. Roepke proyectan los temas anteriores en la relación marital, en la familia en su conjunto, o en la pareja-amigos íntimos.

*“La Eterna Trampa”* manifiesta cómo cada miembro de una familia de clase media —madre, padre, hijo e hija— poseen frustraciones personales y anhelos incumplidos que la relación familiar no satisface ni en términos afectivos ni como proyecto de vida. Viven un proceso de proyección mítica, al ver en un personaje desconocido aquel que satisfará sus expectativas más hondas: para la esposa, el esposo mágico, soñador y afectivo; para el marido, la vida de aventura; para la hija, el erotismo y la emoción, etc. Embebidos en la posibilidad que este personaje les abre, cada uno resuelve irse con él, abandonando la familia para lograr su felicidad. Al revelarse el encantamiento al que han estado sujetos, toman conciencia de cuán desunidos e incapaces de satisfacer las expectativas del otro son como familia. Han devenido en una suma de soledades individuales, aún cuando estén próximos a diario.

*“La Telaraña”* muestra también a un matrimonio deshecho, aún cuando mantienen una convivencia diaria. Un juez dilucida un asesinato y va confirmando sus sospechas tras un hábil interrogatorio a su propia mujer: ella es cómplice de su amante, que ha asesinado sin querer. La mujer va lentamente desentrañando el tipo de relación que tiene con su amante, y el por qué de su desamor y lejanía frente a su marido. Reconocen que no pueden seguir

juntos, que ambos deben reestructurar sus relaciones personales. No se emite juicio condenatorio sobre la mujer, a pesar de que todo la condena en apariencia, al verse envuelta en hechos de la más elevada condena social. Se plantean estas situaciones extremas para explicar los procesos interiores de la mujer que permiten invertir el juicio primero. Tomando la forma dramática de un drama policial (descubrir el asesino), se proyecta como una obra de corte psicológico que busca entender, explicar y no condenar al culpable.

Finalmente, "*El Signo de Caín*" recupera el tema de la relación entre amigos íntimos de la adolescencia con la de relaciones maritales. Aquí, al igual que en "*Las Moscas Sobre el Mármol*", el personaje central es un "maldito", un individuo que posee el signo de lo extraordinario y que lleva una vida de rituales excéntricos en relación a lo esperado en un hombre adulto con un alto nivel social y educativo.

Wolff maneja por una parte la oposición entre vida burguesa/vida popular, la que hace paralela a la oposición tecnocracia materialista/espontaneidad y naturaleza. Siendo un ingeniero y gran matemático, el protagonista vive en una especie de cité popular; convive con una mujer simple y bondadosa que lo cuida maternalmente, que posee un sentido básico del juego y del placer aunque es carente de toda sofisticación intelectual o estética. Viven pobremente, en un gran desorden casi sucio, en una aparente tranquilidad armoniosa que permite la satisfacción de lo básico.

Llega de visita el ex-íntimo amigo del protagonista, empresario de éxito. Su relación es tensa y conflictiva, desarrollando un duelo verbal que compite en el ingenio, pero que busca mediante el golpe irónico desnudar al otro. Se oponen ambas opciones de vida: la del empresario, llena de obligaciones y esclavitudes derivadas de la exigencia, de la eficiencia, del status, de las expectativas sociales, de un matrimonio que es más un contrato económico social que un encuentro amoroso con la vida sin exigencias del protagonista, aparentemente más pura.

Se explora en lo estrecho y complejo de su amistad adolescente, en la esperanza que todos tenían en "*el mejor*", el genio que habría de cambiar la historia y la sociedad, hoy reducido a cumplir funciones mínimas; en cómo esa experiencia intensa de amistad marcó para siempre la vida de los amigos. Apelado a asumir el rol conductor esperado de él, el protagonista se resiste y argumenta provocando y destruyendo al amigo al insinuar a la esposa de él que han sido homosexuales. Empieza una dinámica mutuamente destructiva, en que triunfa el momento del odio de la relación de amor que los une. Viene el quiebre de la armonía del protagonista con su mujer-pura, al ser ésta afectada y transformada por la pareja amiga, develándose el carácter dependiente y desequilibrado de la relación que poseen, compensación men-

tirosa de una verdad no enfrentada: la de su fracaso profesional (que cuestiona su inteligencia genial) y su fracaso moral (que cuestiona su pretendida capacidad de estar sobre el bien y el mal). Enfrentar su verdad, al reconocer verbalmente su secreto y así botar las máscaras y las defensas, es el clímax de la penetración en el dolor. El proceso de purificación ha tenido costos muy altos, eso sí, en aquellos que lo rodean, por la violencia y agresividad destructiva que implicó y por el reconocimiento que aquello que se decía era amor hombre-mujer, que se decía era una opción filosófica de vida, no era más que búsqueda de seguridad y cariño incondicional, como escudo a la pérdida de la autoestima casi narcisita y mesiánica que lo caracterizaba.

Como decía Sartre, *"el infierno es el otro"*, o tal vez, los propios demonios de cada cual. Herman Hesse, Camus, Thomas Mann, se evocan a la distancia en estas obras, en Wolff y en Heiremans: la angustia existencial, la soledad del que posee una misión a la vez excelsa y maldita, capaz de destruir y auto-destrozarse al dar curso a su complejidad psicológica, al exteriorizar su inconciente puesto en juego con el mundo social y cultural. Y el permanente retorno a aquellas experiencias vitales decisivas: de la madre, del amigo íntimo, del amor, de Dios y el infierno. La ambigüedad atraviesa a esas relaciones; ¿es amor madre-hijo, o un edipo hombre-mujer? ¿Es amistad fraterna, o amor homosexual? ¿Es amor de pareja, de esposos, o es amor filial madre-hijo? ¿Es admiración o celos lo que conforma la relación? Sólo el fundir del presente con el pasado, de las represiones con las expresiones, permite comprender y hacer avanzar los conflictos, siempre remitidos en último término a como es, procesada por las personas, en su psíquis, la experiencia de vida en sociedad. Y aflora, entonces, otro rostro oculto, menos amable, del hombre y sus instituciones básicas, cuestionando y desmitificando roles y funciones establecidas.

### c. Familia y sociedad.

Hay otro grupo de obras cuyo acento está puesto en la relación familia—contexto económico-político. Aún cuando la crisis se desencadena también al interior de la familia, se diferencia de las obras recién examinadas en que no son las relaciones interpersonales ni la validez de la familia en cuanto tal las puestas en cuestión. Aquí, el conflicto proviene de la presión del medio; de las determinaciones sociales y económicas propias del capitalismo y de la burguesía materialista, y del uso del espacio público —la política y el Estado— en función del poder y del dinero. Es la fuerza de este medio ambiente la que trastorna las dinámicas personales y familiares, hasta ahora en equilibrio, siendo la dirección del desarrollo dramático el reintegro moral y conductual de los miembros de la familia. Esta, finalmente, reasume su ética tradicional de trabajo, honestidad, valoración de los sentimientos auténticos, resistiendo los cantos de sirena de la sociedad de consumo materialista, esclava de las

apariencias y del prestigio. Con ello, reproduce con fuerza los principios fundamentales del melodrama, manifestando la alta continuidad cultural y estructural de esta porción de la dramaturgia con la tradición hispánica y el movimiento teatral de la primera mitad del Siglo (1).

Exponentes de esta vertiente son las obras de Sergio Vodanovic "*El Senador no es Honorable*" (1952) y "*Deja que los Perros Ladren*" (1959) y de Egon Wolff, "*los Discípulos del Miedo*" (1958) y "*Parejas de Trapo*" (1960).

En "*Deja que los Perros Ladren*", Vodanovic se introduce en la familia de un funcionario medio, compuesto por madre-padre, hijo y sirvienta. Es una familia unida, con capacidad de diálogo, de trabajo y convivencia festiva, en el marco de un pasar económico digno, sin ostentaciones. Cada uno cumple cabalmente su rol: de padre y funcionario público; de madre y dueña de casa; de hijo y estudiante. El padre se ve presionado (por un Ministro de Gobierno) a violar su conducta ética, con el fin de acallar un medio periodístico de oposición, recurriendo a medidas administrativas no justificadas. El temor a perder el trabajo y a no poder seguir sustentando a la familia lo hacen ceder. Este paso lo lleva a una complicidad con el Ministro, a aceptar sobornos, a seguir participando en actos y negocios fraudulentos. Se aleja de su familia emotivamente, compensa su intranquilidad interior con conductas agresivas y lleva implícitamente a su hijo a participar del juego. La madre —como en el melodrama— es la única que no pierde su integridad; sólo sufre el abandono de sus hombres.

La familia está en crisis, el padre y el hijo han sufrido procesos de transformación que son leídos como decadencia y corrupción por el usufructo ilegítimo del poder económico y político, hasta que se rebela la conciencia moral del padre al ver un día en quién se está convirtiendo su hijo. Reacciona, se niega a repetir el juego del Ministro, se sincera con el hijo y lo apela a reaccionar también. Finalmente, el hijo colabora con el padre en la denuncia pública de los abusos de poder realizados por el Ministro venal y solidariza con el director del periódico injustamente censurado. Todo esto, lo organizan desde su hogar, con el apoyo y perdón de la madre, todos dispuestos a enfrentar las estrecheces económicas que se derivarán de la pérdida del trabajo y del retiro del circuito de obtención de dinero malhabido. A la vez se supera el conflicto generacional: padre e hijo pueden estar en una misma lucha.

Podemos apreciar que en esta aproximación, la sociedad es la que posee

(1) Ver: María de la Luz Hurtado, "*El Melodrama, género matriz en la dramaturgia chilena contemporánea*", Dic. 1984. A ser publicada por Editorial Ornitorrinco, 1985.

rasgos de corrupción, especialmente centrados en el afán de lucro y de poder, los que amenazan con romper instituciones básicas como el Estado de Servicio Público, y proyectivamente, a la familia. No son las relaciones propias de la vida familiar las que poseen el gérmen de relaciones viciadas o desquiciantes; la familia bien constituida aparece de por sí como un lugar armonioso y que conlleva el desarrollo humano pleno de sus integrantes. Es ésta la fuerza vital que, si se debilita, se constituirá en un reflejo análogo de las distorsiones sociales, y si se reconstituye y fortalece, será la fuerza básica desde la cual recomponer a la sociedad.

Wolff posee una aproximación similar, por lo que ambos autores, en las obras arriba mencionadas, desarrollan tésis de enfoque moral, estando la estructura dramática construida en un discurso de desarrollo lineal en el que se va proponiendo y comprobando el anterior postulado.

En "*Los Discípulos del Miedo*" (1958), Wolff nos muestra a una familia de pequeña burguesía constituida por los padres y dos hijos varones. La madre está imbuída casi patológicamente de los valores burgueses de seguridad económica y aspira para sus hijos profesiones y relaciones sociales prestigiosas. Presiona al marido para que haga negocios exitosos, sacándolo del ritmo habitual de trabajo estable que él ha tenido por años. A los hijos, les estimula noviazgos con niñas de categoría social, siendo su preferido el que sigue sus normas, postergando y combatiendo permanentemente a aquel otro que le gustan los oficios manuales (mecánica) y que se ha enamorado de una niña sin recursos económicos ni prestigio.

La vida hogareña se ha convertido en una permanente disputa y tensión, siendo la madre quien lucha por absorber y dominar a su familia, cueste lo que cueste. Finalmente, la situación no resiste más y explota en todas sus válvulas: el hijo "*exitoso*" rompe con la novia elegante y se manifiesta que no tiene brillantez para el estudio ni los negocios; el hijo "*oveja negra*" se va de la casa, prefiriendo vivir pobremente de su trabajo; finalmente, el padre muere de un ataque al corazón, agobiado por los malos negocios en que ha incurrido por su inexperiencia, deseoso de complacer a su esposa.

En "*Parejas de Trapo*" (1960); el planteamiento es similar. El drama consiste en que su protagonista, Jaime Mericet, hombre joven de clase media sin fortuna personal ni profesión, sufre un profundo quiebre psicológico que lo hace perder su identidad y salir de su centro. Una de las causas que motivan su desquiciamiento es la presión social que recibe de su esposa y de la familia de ésta, pertenecientes a una antigua familia cuya fortuna está basada en la propiedad agrícola y en intereses financieros. Es ésta una familia que tiene una clara conciencia de su alta ubicación social y que exige que sus miembros se mantengan dentro de ésta, conservando su círculo de amistades y, en especial, su nivel de vida.

Atisbamos en la obra lo cerrado que es ese círculo, cómo está compuesto de un mundo de pequeños comentarios, de reglas de comportamiento especiales, de juicios de valor que califican a las personas y a las cosas, a las cuales Jaime nunca sabe cómo responder adecuadamente, sintiéndose incómodo en su propia casa.

También el modelo de familia que Jaime y Cristina establecen refuerza la presión que éste siente, ya que se le asigna como función principal proveer económicamente a la familia, mientras que su esposa tiene por función asegurar que el gasto sea realizado en múltiples ítems pre-establecidos, destinados muchos de ellos a asegurar su posición social. La incomunicación de la pareja, la inconciencia de Cristina al seguir un ritmo de vida que le es natural, hacen que ésta no se percate de la capacidad limitada que tiene su marido para generar ingresos, que no colabore al equilibrio del presupuesto familiar supliendo industriosamente las carencias, y que persista en su presión de exigir dinero. Por otra parte, en este modelo familiar, la presencia del padre se ve muy disminuída en el hogar, constituyendo para él los hijos una carga económica, sin que se mencione el diálogo, el afecto y el juego como funciones importantes, quedando así Jaime muy solo afectivamente.

En este marco, Jaime, motivado por el interés de ganarse la estimación y respeto de la familia de su esposa (simbolizada en especial por el padre de Cristina), junto con el deseo de cumplir con su rol de padre y esposo proveedor de un alto nivel de vida, se pone como meta personal cumplir con lo que éstos más valoran: ganar mucho dinero, cifrando así su felicidad en el "tener" y no en el "ser".

Para lograrlo, todo medio le va pareciendo legítimo, introduciéndose sin vacilar en prácticas económicas fraudulentas, especulativas, basadas en deudas sin respaldo efectivo, tras una ganancia abundante y fácil que no tenga como contraparte trabajo y esfuerzo productivo.

Fórmula que no parece ser sólo una aberración personal, sino que estar establecida en la sociedad y que muchos utilizan sin mayores escrúpulos, como lo demuestra la presencia de otros socios en esta empresa, los que se jactan de su habilidad para ganar sin trabajar.

Este camino económico incierto va tiñendo todas las relaciones personales de Jaime, va oscureciendo amistades, amores y cariños, introduciéndose ahí también el engaño, la utilización de los sentimientos y trabajo de los otros en provecho propio. Sin embargo, necesita y busca a la vez a sus amigos y a su esposa con desesperación, impulsado a compartir la soledad y encontrar un sentido más digno y auténtico a la existencia teña y vacía que este sistema de vida ofrece.

A esta decadencia moral, el autor opone un modelo de vida juzgado positivo, representado por la familia de Balik, checoslovaco inmigrante. Este posee una moral estricta que ejerce tanto en su vida familiar, (en la que se comparten afectos, trabajos, estrecheces y bienestar) como en su ámbito laboral. En este último es activo, ya que en base a su experiencia y capacidad técnica, genera una industria y saca la producción adelante trabajando tenazmente. A la vez, no tiene aspiraciones de consumo sofisticadas que absorban sus esfuerzos y su vida, sino sólo busca vivir dignamente. Austeridad, trabajo y relaciones humanas claras son su lema, los que también se escuchan en la época, base del modelo desarrollista del Presidente Alessandri.

La conducta de Balik le indica a Jaime Mericet y a sus socios y amigos íntimos que pueden haber planes de vida más satisfactorios y constructivos que aquel a que los empuja los valores y exigencias estrechas del sector social al que pertenece Cristina.

El análisis de estas obras de Wolff, especialmente "*Parejas de Trapo*", nos muestra que, a diferencia de Vodanovic, se da un mayor espacio al análisis de los conflictos interiores de los personajes. Pero éstos siguen en definitiva el mismo patrón de relaciones causales antes indicadas. Son las estructuras socio-económicas vigentes, es la escala axiológica distorsionada imperante, las que desquician la vida personal de los sujetos, si es que éstos no les oponen resistencia, si es que no se apoyan en los valores fundantes de una burguesía en desarrollo: en el Estado de Servicio Público, mesocrático, en Vodanovic; en el empresario privado imbuído de una ética del trabajo, de la austeridad del compromiso familiar, en Wolff. En ambos, junto con la crítica a modelos de vida personales, a los ámbitos más íntimos de las relaciones amorosas y filiales, hay una crítica a los modos de conducta pública que atentan contra modelos de desarrollo económico-políticos de la nación. Y tanto en el modelo de familia como en el de estado y economía, se remite a los ya constituídos en tradicionales según la ética burguesa primaria.

Nos encontramos ante un realismo psicológico prototípico, en el cual hay un desarrollo correspondiente u homólogo entre las características de personalidad y las crisis y conflictos producidos entre los personajes, (en general, pertenecientes a la burguesía o a la clase media) y las estructuras e instituciones sociales dominantes. Si bien este último nivel no siempre es desarrollado explícitamente, es un trasfondo explicativo del tipo de hombre y problemática que funciona en la obra históricamente determinado, aún cuando la mayoría de ellas no sale, en cuanto a espacio, del "*living*" de la casa.

#### d. Colectivos humanos.

Hay obras que no se sitúan en la familia propiamente tal, pero que revisten

caracteres de tal en tanto un grupo de personas cohabitan en un mismo espacio, ya sea en una pensión, o en un cité. Este espacio dramático ha sido usado prototípicamente por el sainete y el melodrama, en tanto permite la concurrencia de diversos personajes y conflictos en una muestra costumbrista que amplifica y diversifica la problemática tratada. A la vez, este espacio permite el abordaje de sectores populares o de clases medias sin mayores recursos económicos.

“*La Jaula en el Arbol*” de Luis A. Heiremans, y “*Niñamadre*” de Wolff pertenecen a esta categoría. Ambas prosiguen la tradición de la comedia costumbrista y se encuentran en un equilibrio entre la indagación psicológica y el referente social. Pero, a diferencia de las obras anteriores, el protagonista es un personaje positivo de moral íntegra e incorruptible, propia del melodrama. El conflicto y desarrollo dramático se derivan de la defensa de una posición ética, que representa una cultura popular “*sana*” e incorruptible, contra presiones que buscan amañarla.

“*La Jaula en el Arbol*” (1957) muestra a personajes de diversas edades y procedencias que viven en una pensión “*barata pero decente*”. Está la vida de la pensión: el alegato de los pensionistas por la mala comida, el de la dueña porque no le pagan a tiempo, los pelambres y pequeñas disputas. Luego, se van advirtiendo las historias personales que dan cuenta de los abandonos familiares de sus ‘*viejos*’, de los esfuerzos y privaciones de los jóvenes estudiantes, de la soledad de los solterones, de las penas de amor de las niñas, de los ardores políticos y rebeldes de los jóvenes universitarios. A este nivel, hay una construcción de personajes delicada, con rasgos de caracterización a la vez punzante y amable, que los hacen queribles y de carne y hueso.

La intriga corre paralela a lo anterior: hay un ruido extraño en la casa que inquieta a una señora “*criticon*” de todo y de todos, ruido que procede de la habitación de un callado y bondadoso caballero, empleado fiscal.

Luego, visita la casa un inspector municipal, revisando todas las palomeras porque habría una peste, y debían ser exterminadas. Se descubre que el señor guardaba una paloma regalona en su pieza, pero él se niega a entregarla: no está comprobado que exista tal peste. Presionan al señor a que entregue su paloma, con la consiguiente toma de partido de los pensionistas. Al insistir en su posición, que es asumida como una bandera de justicia por sus compañeros de pensión, la casa es puesta en cuarentena y se genera una polémica pública al respecto. El dueño de la paloma se sincera con un pensionista y relata la significación sentimental y humana que el ave tiene para él, motivación final de su lucha (que otro pensionista utiliza para hacer un juego político de denuncia al régimen gobernante). Se descubre que todo era una maniobra del gobierno, ya que nunca hubo tal peste; el instigador de todo es un alto funcionario de gobierno, que tiene olvidada a su madre en

una pensión. Es la señora "*criticona*", precisamente. Finalmente, la pensión ha salido unida tras estos acontecimientos, constituyendo casi una familia por los lazos de afecto y preocupación mutuos desarrollados, que manifestaron que hasta ahora convivían como perfectos desconocidos, tragándose cada uno sus problemas y soledades. A la vez, se vio cómo un hombre oscuro, callado, sin gran personalidad ni ideas, actuó en forma desafiante y decidida cuando aquella vida indefensa que él amaba estuvo en peligro.

Lo mismo ocurre con "*Niñamadre*" (1962). Los personajes que cohabitan en un gran caserón en decadencia y algunos amigos que los visitan, nos muestran vidas de burgueses ya venidos a menos, con sus rituales sociales que esconden el vacío de vida de gente mayor retirada de la vida activa, que sobreviven escudados en una altivez que esconde la orfandad afectiva y emocional. Mujeres de estructura mística, que rezan y hacen penitencia, esparciendo la comprensión pero rechazando la cercanía de un amor posible. Hijos o sobrinos rebeldes que abusan económicamente del cariño de sus parientes, y que por su violencia conductual, bordean la delincuencia. Personajes con un halo de misterio casi surrealista, patéticos, que recuerdan a José Donoso y prefiguran a Jorge Díaz. Y, en el traspatio casi destruido, vive una pareja netamente popular. El, hombre tosco y machista; ella, mujer sensible, "*buena*" de adentro, llana y espontánea, coqueta y sensual. Mundo opuesto al de las castas reuniones de té-canasta de la casa-grande: mundo con su propio sufrimiento. Esta mujer está nuevamente embarazada y su hombre le pide que aborte una vez más, so pena de abandonarla. Tras las súplicas y alegatos, los llantos y las conversaciones con algunos vecinos, se manifiesta su decisión inmovible por darle curso al embarazo. Triunfo de la maternidad y la vida, en esa atmósfera de pobreza y esterilidad.

La primera obra comentada se asemeja a un sainete, "*Niñamadre*", a un melodrama. En ambas, se postula la fe en la familia, en la mujer, la defensa de la vida contra los que la amenazan por ambiciones de poder ("*La Jaula en el Arbol*") o por machismo y cultura de la pobreza ("*Niñamadre*").

#### e. La familia y la sociedad en disolución.

La proyección límite del develamiento de los mecanismos psicológicos que muestran el lado oscuro, torturante, castrador de las relaciones filiales —en especial, de madre-hijo o entre hermanas— ocurre en la dramaturgia de los '60. El autor más característico de esta tendencia es Jorge Díaz, aunque obras de Wolff y algunas escenas de obras de Creación Colectiva también forman parte de ella.

Díaz desarrolla gran parte de su obra como variaciones de una temática y una forma recurrente, que constituyen su visión de la sociedad y la existen-

cia, y significan un aporte a la renovación del lenguaje y la expresividad teatral. Teniendo su obra una fuerte inspiración en el absurdo, al estilo de Ionesco y Beckett, posee una indiscutible raigambre latinoamericana en sus temas y personajes, en especial, a medida que su obra avanza en la década del '60, adquiriendo una mayor contextualización histórica.

En obras como *"El Cepillo de Dientes"* (1961), cuya temática desarrolla una década después en *"El Locutorio"* (1976), *"Ceremonia Ortopédica"* (1976) y *"Mata a tu Próximo como a tí Mismo"* (1975), los personajes son marido y mujer, o en el último caso, hermanas solteras. Invariablemente, el lazo conyugal o filial no permite superar, sino que más bien profundiza, la angustia existencial fundamental del hombre. Los personajes buscan un sentido de vida, plenos de sensación de absurdo; la muerte es un signo siempre presente, así como la violencia, la tortura, el crimen. Junto a ella están las pasiones destructivas como los celos, las venganzas, los sadismos y masoquismos infringidos recíprocamente por los esposos o los hermanos. Sus recuerdos de infancia en la relación con el padre, la madre, los hermanos, sus recuerdos de los primeros años de matrimonio, sólo remiten a un mundo de insignificancias o de traumas emocionales. Los tabúes sexuales, el erotismo torcido, castrado, viciado, es un eje recurrente, así como el impulso ansioso por la compañía, la comunicación, la ternura, el encuentro amoroso. La sociedad de consumo y las promesas de satisfacción entregados por la fábrica mitológica de la televisión o la radio son otro tema que manifiesta sarcásticamente los falsos ídolos a los que se aferran estos hombres y mujeres solos, perdidos, patéticos.

Sus vidas que alaban lo falso también se viven falsamente en un esfuerzo desesperado por sentir una emoción, un contacto veraz e intenso, o también, por olvidar la verdad que se impone desnuda, acorralando con la culpa. De ahí que el rito, el juego, son los modos de vida que estos personajes transforman en habituales. Juegos que les permiten vivir las vidas deseadas o imposibles de vivir en la realidad; juegos que les prestan las máscaras para evadirse por un tiempo de la angustia de enfrentarse a sus vidas, o al otro que también defiende la suya, encerrado en sus propias pasiones o pequeñeces. En *"El Cepillo de Dientes"*, una pareja vive un rito diario de celos intensos, de conquista, de lucha, de erotismo, de venganza y muerte, única manera de soportar sus vidas grises y rutinarias.

En *"Mata a tu Próximo como a tí Mismo"*, las dos hermanas realizan ritos de asesinato, de fertilidad, de erotismo, para recordar-olvidar el asesinato de la hermana, del padre, del sobrino, utilizando para ello a jóvenes desconocidos. La cercanía entre realidad y fantasía, entre rostro y máscara, llena de ambigüedad el trasfondo biográfico de las hermanas, tiñendo de incertidumbre los hechos y acciones que efectivamente realizan, en una metamorfosis y fluidez permanente de su ser y de su relación. Así, las culpabilidades son

inciertas; el terror, el dolor, la fuerza y la debilidad, son de todos.

En definitiva, el espacio conyugal y el familiar aparecen como uno destructor y destructivo, incomunicado y violento; es el espacio de la soledad personal, que deja al hombre inerte, peleando desahogado y cruelmente contra el otro y contra sí mismo y que reproduce, en definitiva, su temor y soledad frente al universo y a Dios.

Díaz utiliza el juego y el rito como una forma estructuradora de la vida de sus personajes y de sus obras. Con ello, hace teatro dentro del teatro, retoma una energía primaria dentro de esta forma expresiva y cultural. El desgarramiento de sus personajes también se manifiesta en el lenguaje hablado, inconexo en ocasiones, en otras, de un profundo contenido filosófico. Siempre directo, fuerte, rítmico. Al igual que el uso de una simbología que bordea el expresionismo, dentro de un escenario desnudo, móvil.

En obras de Creación Colectiva, como "*Cuestionemos la Cuestión*" (1970) de ICTUS o en "*Peligro a 50 Mts.*" (1968) de Sieveking-Pineda, estructuradas en cuadros que tocan diferentes temas, los de la familia y el matrimonio asumen un tono similar al de Díaz. "*Peligro a 50 Mts.*" ve en la familia un lugar de generación de tabúes sexuales, de castigos represivos, de vacío afectivo, de jerarquías machistas y autoritarias respecto a los niños. En "*Cuestionemos la Cuestión*", se ve el almuerzo familiar como el de la rutina sin sentido, donde se persiguen los intereses mezquinos e individualistas de cada cual, donde se da la exclusión de aquel que no pertenece al 'clan'. Estas obras no cumplen ya una función indagatoria, que explora en sensibilidades, comportamientos y estructuras psicológicas de los personajes, sino una de crítica y denuncia. No fundamentan una realidad, sino que la esquematizan y satirizan asumiéndola como verdadera y "*citando*" a otras obras, declaraciones, estudios y aseveraciones que circulan en la sociedad al respecto; en este caso, a los temas que han devenido en polémica permanente de la época: la crisis generacional, la incomunicación, la violencia y autoritarismo de las relaciones interpersonales, la represión sobre el sexo (ya sea por tabúes religiosos o por malformación de la educación sexual), el reconocimiento de un mundo infantil diferente al adulto, etc.

La obra que en una gran síntesis simbólica resume y proyecta este sentimiento de disgregación social, de desamparo y temor, es "*Flores de Papel*" (1970) de Egon Wolff. En ella ya no hay familia; nos encontramos con una mujer sola, separada. Es una típica mujer burguesa: ordenada, que vive reforzando su inseguridad con el bienestar económico y la repetición de ritos que le dan la sensación que todo está en orden y que ella tiene un lugar en el mundo. Un día entra un vagabundo a su casa, el que es una mezcla entre primitivismo y alta cultura. La va enfrentando a sí misma a través de historias acerca de su mundo desposeído, en el que el tema de la libertad/

carencias se da invertido en relación a la vida burguesa. El le va destruyendo su entorno material y reemplazándolo por una promesa de afecto, comunicación y comprensión. Ella está llena de frustraciones, de necesidades de afecto y de establecer relaciones absolutas. Está dispuesta a romper, destruir, dejar todo aquello que la constituía y le otorgaba una identidad —hasta su lenguaje— para buscar en lo elemental: en el otro y en sí misma, despojada de la cultura (burguesa), de la sociedad y de su historia.

Si bien se produce una unión hombre-mujer que finalmente atisba la esperanza, es una esperanza propuesta como imposible para aquel que no rompa y desarre, hasta los cimientos, el mundo establecido y su mundo personal. Se pide una revolución total de las relaciones y de los arraigos; una vuelta a los orígenes para limpiar lo maleado y reencontrarse con el hombre y la posibilidad de felicidad. El escepticismo frente al presente, y su orden, es total; es una manifestación de la exacerbada cultura autocrítica e iconoclasta de la intelectualidad artística (y política) de la transición del '60 al '70, y de la crisis social que la acompaña.

#### f. La familia en el tiempo.

Finalmente, no podemos dejar de mencionar una obra que no calza en ninguna de las categorías anteriores, pero que pasa por más de una de ellas. Es *"Mama Rosa"* (1957) de Fernando Debesa. Obra ambiciosa, en tanto recorre el devenir de; una familia aristocrática desde principios de Siglo. Va configurando sus personajes característicos, sus fuerzas y circunstancias, oponiendo o articulando la vida de la señora dueña de casa con la de la sirvienta; ambas, parte de una estructura feudal, de patronazgo tradicional. Con el transcurso del tiempo, se va viendo la transformación de las generaciones, de los valores, de las conductas y de la moda que las acompaña. Junto a ellas va evolucionando el país, desde la estructura agraria a la capitalista, desde ser clase dominante a perder ese sitio.

En la medida que la fuerza de la familia estaba en la estructura señorial, y que sus goces mayores y también sus mayores fortalezas morales residían en ella, hay un tono nostálgico que atraviesa la obra, que ve a la modernidad como un quiebre y como la puesta en crisis de ese sistema de vida. La familia ya no es la misma, sus ramas son más débiles que el tronco, aunque su liberalidad y frescura le otorgan una mayor capacidad de goce de la vida, una mayor igualdad en el trato social, otro tipo de posibilidades para la mujer. En esa mirada realista, de cierta distancia evaluativa, radica el valor de la obra. La obra sobre un tipo de familia chilena que ya pertenece a la historia.