

ESCUELA DE TEATRO
PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATOLICA DE CHILE

APUNTES

ESCUELA DE TEATRO

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATOLICA DE CHILE

TEATRO Y SOCIEDAD CHILENA

LA DRAMATURGIA DE LA RENOVACION UNIVERSITARIA

ENTRE 1950 Y 1970

María de la Luz Hurtado

1986

ESCUELA DE TEATRO
PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATOLICA DE CHILE

ESCUELA DE TEATRO
ESCUELA DE TEATRO, DANCE & THEATRE
UNIVERSIDAD CATOLICA DE CHILE

"APUNTES Nº 94" — MARZO 1986.

RAMON NUÑEZ V.
DIRECTOR ESCUELA DE TEATRO

RAUL OSORIO P.
DIRECTOR RESPONSABLE

DIAGONAL ORIENTE 3300
TELEFONO — 744041
SANTIAGO DE CHILE

Este trabajo fue realizado gracias al aporte de la Dirección de Investigación de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

UNA BREVE REFLEXION

José Pineda D.

Generalmente se opina que los dramaturgos nacidos bajo las instancias de los teatros universitarios, han sido muy afortunados, pues, a diferencia de los autores anteriores a este movimiento renovador sus productos artísticos fueron llevados al escenario con una dedicación admirable por parte de los intérpretes. Esa "suerte" sin embargo, no es casual: es la resultante de toda una ética y estética precisa, que si en sus inicios fue casi improvisada, llega a un desarrollo muy alto con el transcurrir del tiempo. Es casi una verdad aún no desmentible, que sin la participación entusiasta de los jóvenes y después adultos teatristas universitarios, no existirían los autores chilenos, por lo menos tal como los conocemos.

María de la Luz Hurtado se ha dedicado con enorme entusiasmo a develar a nuestros dramaturgos de las décadas del 50 al 70. Para ello, no sólo se limita a la búsqueda de información en diarios, revistas o artículos que pueden ser de gran utilidad, sino que hace un serio estudio en base a las obras en sí. De esta manera, lo que importa, no es tanto el detalle autobiográfico, ni la pincelada anecdótica o el comentario superficial, sino el producto artístico final del dramaturgo: su texto. Lo original de este estudio es la profundidad con la cual se comenta la visión de mundo de los autores seleccionados, su lenguaje expresivo, y su compromiso con la sociedad.

Uno de los puntos más atractivos de este análisis es el dedicado a las: "Tendencias matrices de la producción dramática ligada al movimiento teatral universitario" para una exégesis profunda y aportativa al conocimiento de algunos dramaturgos valiosos de nuestra realidad, sin desconocer el enfoque de otros que incursionan en lo popular, en la problemática de la marginación social y otros hasta en la lucha revolucionaria contra sistemas

dominantes.

El aporte de María de la Luz Hurtado es considerable, conociendo la carencia de estudios precisos acerca de nuestra realidad autoral. La edición de obras es muy escasa en nuestro medio, por lo que se hace doblemente importante que se escriban documentos que sirvan de fuente bibliográfica ya sea para el estudioso como para aquel que recién se inicia en el conocimiento de nuestros valores autorales.

"Teatro y Sociedad en la Segunda Mitad del Siglo XX: Los dramaturgos universitarios 1950-70" nos permite encontrarnos con una tesis muy atractiva. Se espera que la autora y sus colaboradores sigan aportando una visión de nuestro pasado teatral, única manera de saber acerca de nuestro presente.

Santiago, enero 1986.

José Pineda. Dramaturgo. Profesor de las Escuelas de Teatro de la Universidad Católica y de Chile, en las asignaturas de Historia del Teatro y Técnica Dramática.

TEATRO Y SOCIEDAD CHILENA:

**LA DRAMATURGIA DE LA RENOVACION UNIVERSITARIA ENTRE
1950 Y 1970**

MARIA DE LA LUZ HURTADO
con la colaboración de
Loreto Valenzuela

01

Nº 64,981

PRIMERA PARTE

LA DRAMATURGIA EN EL MOVIMIENTO TEATRAL UNIVERSITARIO

1. RENOVACIÓN DRAMÁTICA Y RENOVACIÓN TEATRAL: DESEQUILIBRIOS Y ARMONIAS.

Sin duda una de las generaciones más importantes de toda la historia del Teatro Chileno es la que acompaña al movimiento de renovación teatral provocado por los teatros universitarios en la década del '40 y que se desarrolla en las décadas posteriores.

Es una renovación tardía en relación a México, Argentina y algunos otros países latinoamericanos, ocurrida a fines de la década del '20, pero la chilena tuvo la característica peculiar de basarse en una institucionalidad universitaria-estatal, que le da un apoyo y una proyección raramente alcanzada en el continente, donde sólo se desarrolla en el área del teatro independiente.

Hablamos de renovación, porque ésta se da en múltiples campos del quehacer teatral, específicamente en el Teatro Experimental de la Universidad de Chile (1941), en el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica (1943), y en el Teatro de la Universidad de Concepción (1948).

En trabajos anteriores (1), hemos explicitado pormenorizadamente las características del teatro realizado en Chile en la primera mitad del Siglo, el que aún tenía vigor autoral y en las tablas cuando entraba a escena la dramaturgia universitaria.

La extracción socio-cultural de sus ejecutores era diversa, siendo muchos de ellos españoles y latinoamericanos de países limítrofes. En cuanto a los chilenos, se caracterizaban por haberse ligado al teatro a través de una práctica directa en las compañías existentes, las que tendían a una reproducción de formas tradicionales en el modo de producción, readecuando la dramaturgia al momento histórico-social, pero desde una alta continuidad con las matrices de significación heredadas: el melodrama, el sainete, el naturalismo. Hubo algunos autores preclaros —los más destacados, Armando Moock, Germán Luco Cruchaga, Acevedo Hernández— que ya desde los años '20 habían incursionado en nuevas temáticas, en nuevos niveles de la realidad, en otros lenguajes capaces de dar cuenta de la sensibilidad moderna, de las maneras transformadas de entender y analizar los conflictos del hombre en sociedad. En la década del '30 Enrique Bunster, Roberto Sarah, Benjamín Morgado se agregan a los anteriores.

(1) Ver: María de la Luz Hurtado y Loreto Valenzuela. "Teatro y Sociedad Chilena en la Mitad del S. XX: "El Melodrama" y "El Sainete" en Revista Apuntes N° 91 y 92.

Pero justamente estos precursores incomprendidos en su época manifiestan la necesidad de la relación existente entre contenido y forma. Sus textos eran montados de acuerdo a las formas usuales en la época: sin escenografías corpóreas, sin iluminación, sin vestuario ideado para la obra, sin director de actores y sin estudio de la proposición dramática para rescatar sus sentidos y estética y proyectarlos en la actuación. Ello hacía que la complejidad del tratamiento psicológico de los personajes, de los símbolos empleados que le conferían una significación más amplia a las obras, no pudiesen manifestarse. Así, la correspondencia entre una renovada percepción de la realidad y una renovada expresión de ella quedaba rota, por lo que esa dramaturgia no logró expandirse y convertirse en la base de un nuevo movimiento teatral.

De aquí la importancia de establecer el hecho de que el desarrollo de la dramaturgia en tanto movimiento artístico no es independiente, sino que se corresponde, con la forma que posee la actividad teatral en su conjunto: con los oficios adscritos a las artes de la representación, con el tipo de espacio socio cultural en que se desarrolla, con los respaldos institucionales y formas de financiamiento, con las organicidades sociales que establece con un público que acude a participar, o a presenciar, los espectáculos, etc.

Como expresa el teórico y realizador teatral colombiano Enrique Buenaventura: "Nosotros entendemos por dramaturgia no lo que se suele entender, es decir un conjunto de textos literarios teatrales. Entendemos por dramaturgia un movimiento teatral. Y estructural e históricamente esto es lo que ha dado origen a los textos literarios teatrales. No se podría entender nunca los textos de Shakespeare sin un movimiento teatral Isabelino y sin el gran movimiento medioeval, tanto insular como continental, que precede al gran desarrollo del Teatro Isabelino. . . El movimiento no es solamente una cantidad apreciable de grupos teatrales trabajando en un lugar determinado, sino trabajando en un contexto determinado, en un contexto cultural, social, político, económico determinado, y con unas determinadas relaciones con el público. Si nosotros observamos la eclosión teatral que se produce en el Teatro Isabelino y en la Comedia Barroca Española del siglo XVII, se produce entre otras cosas por unas relaciones nuevas con un nuevo público. Entonces nos damos cuenta que estas relaciones son muy determinantes en la producción de una dramaturgia (1)".

Lo que aporta el movimiento teatral universitario en Chile es este "ethos" cultural, una nueva manera de realizar y conceptualizar el quehacer teatral.

(1) "Conversación con Enrique Buenaventura" en Documento de Teatro 1, Grupo Cultural Yuvachkani, Lima, Perú pág. 33-34.

Este no surge de una evolución interna de los profesionales o realizadores habituales de teatro en el país, que mantenían vivificada la tradición hispánica decimonónica en un espacio comercial de emisión-distribución, ni de una presión de los dramaturgos por ver mejor interpretadas sus obras. Proviene de un lugar externo, que por tanto asume fuertes rasgos rupturistas, apoyado por un discurso de orden fundacional.

Son jóvenes alumnos universitarios los que, desde sus inquietudes culturales y artísticas insatisfechas por el teatro establecido, y estimulados por el contacto con otras concepciones de las artes del espectáculo, inauguran esta nueva fase del teatro chileno. Se inician como grupos aficionados, compuestos por jóvenes que nunca o escasamente habían hecho teatro, pero que, al menos su núcleo directivo, había discutido, pensado, imaginado un nuevo teatro. Sus premisas eran aún inciertas, pero se fueron afirmando en la medida que "experimentaron" o "ensayaron" mediante la puesta en escena de obras con todo lo que ello implica: seleccionar un repertorio, definir los roles teatrales que concurren a la realización de la obra, su modo de operar y su interrelación, decidir el espacio teatral utilizado, el público convocado y la relación establecida con él, etc.

2. PLANTEAMIENTOS Y REALIZACIONES DE LOS TEATROS UNIVERSITARIOS.

Como es sabido, son dos los principales lugares en que se desarrolla este movimiento y que adquieren una institucionalidad definida ya a fines de la década del '40: la Universidad de Chile, con el Teatro Experimental fundado en 1941, y la Universidad Católica de Chile con el Teatro de Ensayo fundado en 1943.

Ambos Centros creativos tuvieron en común un mismo estímulo que hizo a sus directores visualizar concretamente lo que habían prefigurado en sus anhelos de artistas e intelectuales: las presentaciones de diversas compañías europeas en el Teatro Municipal de Santiago. Especial impacto provocaron los montajes realizados por Margarita Xirgu, ex integrante de "La Barraca" de García Lorca. Tanto la obra Lorquiana como la proposición teatral que sustentaba los montajes impactaron fuertemente al medio cultural nacional al reencontrarse la fuerza dramática y la poesía, como base de una visión ética y humanista de hondo contenido, con un tipo de actuación, vestuario, escenografía e iluminación que acogía y proyectaba estéticamente dicha dramaturgia. Igualmente, la compañía teatral francesa de Louis Jouvet, el ballet de Joose o algunas compañías de operas rusas removieron el ambiente artístico de la juventud universitaria.

Y, como ocurriera con la formación del primer movimiento de teatro chileno

(1914-1930) (1), fueron circunstancias históricas mundiales las que influyeron en estos hechos: primeramente, la Guerra Civil Española, que expulsó a muchos republicanos de su patria, siendo gran número de profesionales e intelectuales acogidos en nuestro país. Ellos dinamizaron la vida cultural nacional y algunos de ellos (como José Ricardo Morales) fueron partícipes directos del movimiento teatral universitario, al igual que Margarita Xirgu, quien hiciera clases de actuación a los jóvenes universitarios.

Asimismo, la Segunda Guerra Mundial impelió a muchas compañías profesionales del espectáculo a dejar Europa y realizar giras por América, por lo que la actividad cultural fue aquí inusitada en términos de cantidad y calidad.

Factores internos también fueron determinantes en factibilizar el respaldo institucional que tuvo el movimiento teatral naciente en la Universidad, factor decisivo en la transformación de un movimiento aficionado estudiantil en uno profesional y maduro. Es el inicio de la década del '40 en la que los países latinoamericanos encontraron un espacio económico mundial apropiado para emprender o ampliar procesos de modernización industrial y social. En lo económico, mediante una política de sustitución de importaciones al reforzar la capacidad productiva nacional. El campo socio-cultural acompañaba lo anterior robusteciendo el sistema educacional en sus diferentes niveles, así como la salud, la previsión, etc. Al frente de la gestión económica y socio-cultural estaba el Estado, parte del sistema político de compromiso entre los distintos grupos sociales, centrado en las clases medias representadas en el Frente Popular, coalición en el gobierno. El Estado aplicaba el principio de suplir en lo posible, a través de su aparato y gestión, aquellas áreas cuyo desarrollo era precario por la debilidad de la sociedad civil. Se planteaba a sí mismo como gestor del desarrollo, en una concepción enfocada hacia el progreso y la modernización, siendo su referente filosófico e histórico el iluminismo positivista y los países más desarrollados.

Especialmente la Universidad de Chile, pero también la Católica, ampliaron fuertemente el rango de actividades desarrolladas en su seno, incluyendo algunas que no pueden tener en otros países cobijo universitario a nivel profesional. Así, diversas artes como la música, la danza, las artes plásticas y posteriormente el cine y la televisión fueron desarrolladas al interior de las universidades junto con el teatro. Todas, en una perspectiva similar, fundadas en los ejes de la modernización, la profesioanlización y la difusión.

[1] La Primera Guerra Mundial y la apertura del Canal de Panamá hicieron que ya no llegaran compañías españolas con la misma frecuencia a Chile y que aquellas que ya se encontraban aquí, se radicaran por largo tiempo.

Es así como los Teatros Universitarios se propusieron realizar una reforma radical en el teatro, abarcando su programa todos los ámbitos de este quehacer: *"Este movimiento respondía a las mismas finalidades que hicieron nacer los Teatros de Arte o Teatros Libres y posteriormente los Piccolo de Italia de post-guerra o el Teatro Nacional Popular de París. Se proponía la renovación haciendo un teatro profesional no comercial, creando una Escuela para la formación del hombre de teatro, formando al nuevo autor que representara a nuestra época, con personajes y problemas de nuestro tiempo, olvidando la arqueología de la "belle époque" de nuestros abuelos y que algunos la hacían actual a la fuerza. Todo esto significaba cambiar al público, prepararlo, crearle un gusto que no tenía. . ."* (1)

Tres aspectos pueden destacarse: un nuevo concepto de lo teatral en tanto puesta en escena y dramaturgia/nuevos requerimientos para los realizadores teatrales en términos de formación y modo de producción/y relación con un nuevo público. Esto se logró a través de la creación de estructuras institucionales semi-integradas: la compañía de teatro de creciente profesionalización por una parte y la escuela de teatro, por otra.

a. Puesta en escena y dramaturgia.

Domingo Piga define así la concepción del espectáculo teatral por ellos manejado:

"Un espectáculo de conjunto, en que la unidad de la actuación es lo esencial, y existe además un perfecto equilibrio entre el actor y los intérpretes (director, actor, escenógrafo, iluminador); este espectáculo ha sido cuidadosamente ensayado durante un término de dos meses o más; no existe el divo, la estrella única, el actor se nivela; los creadores del espectáculo son el resultado de una formación profesional realizada en escuelas de teatro; los decorados están contruidos en telas y son practicables y la iluminación está hecha por medio de reflectores de luz concentrada (concepto de volumen a través de la luz, construir con la luz, la luz en función del actor). Otra de las características del teatro de nuestro tiempo es la igualdad de importancia de cuantos participan en el espectáculo teatral terminando para siempre con la comparsaría . . . todos (los personajes) son igualmente impor-

(1) Domingo Piga, citado por Carlos Ochsenius: "El Estado en la Escena" -pág. 95 1982, publicación Ceneca, Stgo., Chile.

tantes y necesarios para los fines de la obra" (1).

Durante casi un decenio, el repertorio de los teatros universitarios consistió en obras del "Siglo de Oro" español, francés o inglés —los clásicos— y más adelante también de teatro europeo y norteamericano moderno, de vanguardia. La primera obra montada por uno de estos teatros simboliza esta opción: "La Guardia Cuidadosa" entremés de Cervantes en el caso de la Universidad de Chile y "El Peregrino" auto-sacramental de Josef de Valdivielso en el caso de la Universidad Católica.

Algunos de los montajes que causaron mayor impacto en las primeras décadas de los Teatros Universitarios fueron: "La Muerte de un Vendedor Viajero" de A. Miller (1950); "Fuente Ovejuna" de Lope de Vega, (1952); "Madre Coraje" de Brecht (1953); "Seis Personajes en Busca de Autor" de Pirandello (1957); "Largo Viaje hacia la Noche" de O'Neill (1957); "La Opera de 3 Centavos", de Brecht (1959); todos producidos por el Teatro Experimental de la Universidad de Chile.

Por su parte, el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica cuenta entre sus montajes más significativos con:

"Contigo en la Soledad" de O'Neill (1947); "El Burlador de Sevilla" de T. de Molina (1948); "Anunciación a María" de P. Claudel (1949); "La Loca de Chaillot" de Giraudoux (1950); "El Camino de la Cruz" de H. Gheon (1951); "El Tiempo y los Conway" de J. Priestley (1952); "El Enfermo Imaginario" de Molière (1955); "El Dialogo de las Carmelitas" de G. Bernanos, (1959).

Se buscaba con ello una ligazón con las fuentes consideradas más elaboradas y complejas del teatro universal, que tuvieran una cualidad estética y ética relevante que decían no encontrar en el tipo de géneros y dramaturgia prevalectante en el país. El Teatro de la Universidad de Chile, nacido en el Pedagógico e integrado principalmente por profesores de lenguas y literatura, tendió a seleccionar sus obras por las cualidades literarias y didácticas; en cambio, el Teatro de la Universidad Católica, formado por jóvenes vinculados a la arquitectura y la música, se interesó por las posibilidades plásticas de la puesta en escena, y por la base ética-cristiana de las obras.

(1) Domingo Puga, "Representaciones, Montajes. Nuevo Concepto del Espectáculo" pág. 19 en "Dos Generaciones de Teatro Chileno" Publicaciones Escuela de Teatro Universidad de Chile, 1963.

b. Formación de los realizadores.

Un espectáculo teatral como el ahora buscado requería del ejercicio de una serie de capacidades artísticas; necesitaba no sólo una renovación del actor, sino la incorporación de una serie de otras especialidades coadyuvantes, que implicaban una redefinición de roles y una incorporación de otros previamente inexistentes. En especial, el de director, concebido como aquel que le da un punto de vista interpretativo y estético a la obra, otorgándole unidad a los diferentes componentes. También, los de escenógrafo, diseñador de vestuario, iluminador, son oficios inéditos en el país. Por otra parte, la concepción y el trabajo del actor también varían, adquiriendo ahora una fuerte inspiración Stanislawskaiana.

En una primera etapa, los jóvenes estudiantes son autodidactas en estas disciplinas: se van perfeccionando a través de la experimentación en los montajes, la lectura de los teóricos europeos y la educación formal adquirida mediante becas de estudio en el extranjero. Sobre esta base, forman escuelas de teatro, en las cuales traspasan estos conocimientos y perspectivas, dando por resultado una profesionalidad teatral que constituye actualmente la base del medio profesional nacional.

Obviamente los elencos también incluían actores de la tradición teatral anterior, tanto en los teatros universitarios a partir de una cierta época (1947 más o menos), como en las compañías "de bolsillo" y otras que estos noveles realizadores de teatro formaron en el campo independiente.

Definen los formadores del teatro universitario al tipo de profesional en que ellos devinieron, o que formaron en sus escuelas, en los siguientes términos: *"Estábamos inspirados de la ética Stanislawskaiana, que se traducía finalmente en una limpieza y armonía de conjunto, que el público decía "hay un no se qué" en la representación. Y ese "no sé qué" era la disciplina rigurosa de los meses de ensayo y de trabajo en común. Se aprendió a respetar al autor y al público no improvisando, sino preparando y previniendo todo. Nos sometimos en diálogo fraternal, que no significa subordinación, al director" (1).*

"Nuestra generación pertenece a la época de lo que se llama hombre de teatro. El hombre de teatro íntegramente considerado. Es en este sentido que hemos formado las nuevas generaciones que ya han egresado de la escuela. Este concepto significa: una educación técnica muy completa que pone al alumno en contacto con los más variados temas y problemas del teatro, una educación ética que le da al futuro actor o director o escenógrafo o profesor

(1) Domingo Piga, op. cit. pág. 18.

un sentido de responsabilidad y disciplina y de amor por su oficio, y una formación socio-económica para que este futuro hombre de teatro conozca el medio para el cual va a trabajar, donde va a ejercer su profesión" (1).

c. Relación con un nuevo público.

El público de teatro habitual, masivo, que seguía a los melodramas y sainetes populares, no era automáticamente recuperable para este teatro, ya que sus apelaciones eran diferentes. De los teatros de barrio, (o cines usados como teatros), las carpas móviles, etc., se pasa a salas de teatro más tradicionales, tanto por el realce cultural que se le quería dar al espectáculo, como por los requerimientos escénicos de los montajes (iluminación, sonido, escenografía corpórea, etc.).

En una primera época (ya que sólo a mediados de los '50 los teatros universitarios obtuvieron salas propias) las obras de estos teatros eran presentadas preferentemente en el Teatro Municipal de Santiago, principal cenáculo de la "alta cultura" en el país. Luego, se estabilizaron en salas céntricas, así como los teatros de bolsillo que derivaron de su línea.

La convocatoria más inmediata de esta proposición teatral, en términos de público, fue realizada a aquellos que formaban parte de un mismo ámbito cultural; jóvenes universitarios, intelectuales, profesionales y clases medias y altas sensibles respecto a las manifestaciones artístico-culturales más elaboradas. Tanto en relación a éstas como a otras capas sociales a las cuales se dirigió una labor de extensión, se planteó la necesidad de "educarlas" como espectadores teatrales, para acrecentar su capacidad de apreciación de los espectáculos. Para ello, se confeccionaban programas que no sólo incluían la nómina del elenco y los realizadores (sin destacar figuras), sino que contenían información y puntos de vista del director de la obra y otras personalidades. Se daban conferencias acerca de autores, obras y teorías teatrales; se escribían artículos especializados en diversos medios de comunicación. Como respaldo a esta actividad, se constituyó en la Universidad de Chile un Departamento de Investigación y Estudios Teatrales y se publicaron revistas: "Teatro", de la Universidad de Chile, fundada en 1945, y "Apuntes" de la Universidad Católica, fundada en 1960.

(1) Domingo Puga, "El Concepto Moderno del Hombre de Teatro, su Formación Sistemática", pág. 95 en "Dos Generaciones..." Op. cit.

Aunque el teatro de la tradición anterior aún mantenía vitalidad en la década del '40 y del '50 (1), con públicos social y culturalmente heterogéneos, el nuevo tipo de circulación de las obras realizada por los teatros universitarios y su repertorio, sumado a la expansión del cine sonoro y la comunicación de masas de la industria cultural de la diversión (fotonovelas, radio, etc.), hicieron que el público de teatro se redujera en cantidad y se homogenizara en su composición social. Se produce aquí también, entonces, una ruptura respecto a la organicidad popular que tenía un cierto tipo de teatro en nuestro país.

3. LOS NUEVOS DRAMATURGOS

Es entonces en este contexto teatral y cultural que se desarrolla una nueva generación de dramaturgos. Existe por cierto un grupo de dramaturgos de transición, que escriben desde la década del '40, como Santiago del Campo, Wilfredo Mayorga, Benjamín Morgado, Camilo Pérez de Arce, Roberto Sarah, además de los ya mencionados "grandes" como Mook y Luco Cruchaga, que contienen en su dramaturgia una perspectiva moderna desde la década del '20.

Los dramaturgos considerados parte del movimiento teatral universitario tienen en común ser profesionales a nivel universitario (profesores, abogados, arquitectos, asistentes sociales, e incluso, ingeniero químico, médico, dentista), y haberse "alimentado" cultural y estéticamente con las obras presentadas por los teatros universitarios; especialmente, como viéramos, obras clásicas y de vanguardia europea o norteamericana.

a. Autores estrenados del 50 al 55.

Algunos dramaturgos pertenecían a los teatros universitarios propiamente tales, en los que desempeñaban labores de director teatral, escenógrafo, asesor literario o profesor de la Escuela. Es el caso de algunos fundadores de dichos teatros: Pedro de la Barra, del TEUCH, quien estrena en 1951 en dicho Teatro su obra escrita mientras realizaba estudios teatrales en Inglaterra, "Viento de Proa"; Gabriela Roepke, fundadora del Teatro de Ensayo, posee una nutrida producción desde 1954, que incluye entre otras obras: "Asuntos de Estado" (1954), "La Invitación" (1955), "La Telaraña" (1958), "Juegos Silenciosos" (1959), esta última, presentada por El Teatro de Ensayo. Asimismo, Fernando Debesa crea entre otras obras "Mamá Rosa" en

(1) Ver: M.L. Hurtado, L. Valenzuela: "El Melodrama", "El Sainete" y "La Comedia Elegante" Teatro Chileno en la Segunda Mitad del S. XX, en Apuntes 91 y 92, Universidad Católica de Chile.

1957, la que, al igual que "*Bernardo O'Higgins*" (1961) fue presentada por el Teatro Experimental, aún cuando él es fundador del Teatro de Ensayo. Edmundo de la Parra, fundador del ITUCH, escribe ya durante la década del '40 "*Tierra Dormida*" (1946), "*Tierra para Morir*" (1948), "*En una Isla me Amaría*" (1952). No obstante, no es estrenado en montaje profesional por el Teatro de la Universidad de Chile; hacia fines de los 50, el Teatro Aficionado ligado a esta Universidad presenta obras cortas de De la Parra: "*Cielo de los Insectos*" y "*La Niña del Valle del Elqui*".

Otro dramaturgo que tuvo una activa participación institucional al interior de el Teatro de Ensayo (como Asesor Literario y profesor de la Academia) fue Luis A. Heiremans, quien estrena obras con diversas compañías desde 1951, estrenando con el Teatro de Ensayo desde 1957: "*La Jaula en el Arbol*", "*Esta Srta. Trini*" en 1958, "*Versos de Ciego*" en 1961, y en el Instituto de Teatro de la Universidad de Chile, "*El Abanderado*" en 1962.

Otro autor que también se vincula al Teatro de Ensayo, participando en su comité de lectura por un tiempo, es Sergio Vodanovic, quien estrena en dicho teatro "*El Senador no es Honorable*", 1952 y "*Deja que los Perros Ladren*" 1959, siendo autor de otras obras presentadas en el circuito independiente.

Un autor muy prolífero que empezó a estrenar ya en 1943 en el teatro independiente es el profesor Fernando Cuadra, siendo en 1952 montada por el Teatro Experimental de la Universidad de Chile su obra premiada por ésta, "*Las Murallas de Jericó*". Sus obras posteriores son estrenadas por su propia compañía independiente, "*Arlequín*", y en 1967 el Teatro de la Universidad Católica pone en escena "*La Niña en la Palomera*".

b. Autores surgidos entre 1955 y 60.

En la segunda mitad de la década del '50 se incorpora un nuevo grupo de autores, ya no fundadores o constructores primeros de los teatros universitarios, sino alumnos de las Academias de Teatro: Carmen Barros, quien es coautora con Luis A. Heiremans de "*Esta Srta. Trini*". (1957, estrenada por el TEUC), Mónica Echeverría, alumna del TEUC quien crea una obra infantil estrenada por el ICTUS en 1956, "*La Tertulia de las dos Hermanas*", o jóvenes alumnos o profesionales de estas universidades: María Asunción Requena inicia su prolífera producción dramática con "*Fuerte Bulnes*" (1955) y "*El Camino más Largo*" (1959), ambas estrenadas por el Teatro de la Universidad de Chile; Isidora Aguirre también inaugura su trabajo autoral con el montaje realizado por alumnos del Teatro Experimental "*Carolina*", en 1956, al que le siguen "*Entre dos Trenes*" (1957) montada también por TEUCH, al igual que "*Las Pascualas*": "*Población Esperanza*", en coautoría con Manuel Rojas, es puesta en escena en 1959 por el Teatro

de la Universidad de Concepción, mientras "*Dos y Dos son Cinco*" era también montada en 1959 por una compañía independiente. En 1960, el Teatro de Ensayo estrena la obra de mayor éxito del teatro chileno de Isidora Aguirre con Francisco Flores del Campo, "*La Pérgola de las Flores*".

Alejandro Sieveking también hace su aparición como dramaturgo en esta época: ya en 1957 escribe la comedia dramática en un acto "*El Fin de Febrero*" y el cuento para teatro "*La Lección de la Luna*". Ese mismo año, el Teatro Experimental aficionado estrena "*Mi Hermano Cristián*", el que en 1960 es puesto en escena por el elenco profesional de dicho teatro. Luego de estrenar "*El Paraíso Semi-perdido*" con el "*Grupo de Feriantes*" del Teatro Independiente, en la década del '60, estrena seis obras en ambos elencos universitarios (1), y una en un teatro independiente ("*Tres Tristes Tigres*" con El Cabildo, 1967).

Egon Wolff es otro autor ligado al movimiento teatral universitario que comienza su producción en el segundo quinquenio de los años 50: en 1958, se estrenan profesionalmente dos obras suyas: "*Mansión de Lechuzas*" por la Sociedad de Autores de Chile (SATCH), y "*Discípulos del Miedo*", por el TEUCH, que en 1960 como ITUCH, también estrena "*Parejas de Trapo*", y en 1963 "*Los Invasores*". En 1962, la Universidad de Concepción presenta la "*Niñamadre*".

Vemos entonces, que la década del '50 es decisiva en el surgimiento de una generación de autores nuevos, estrenados y apoyados por los teatros universitarios y por los teatros independientes surgidos al calor de la acción de los primeros. Diversas fueron las iniciativas concretas desarrolladas por cada teatro en este sentido. El Teatro Experimental de la Universidad de Chile realiza un concurso anual de obras chilenas desde 1945 a 1965 aproximadamente. Las obras ganadoras y las más destacadas son publicadas a mimeógrafo y montadas ya sea por el grupo aficionado y ya en los 50, por el elenco profesional. Realizan encuentros nacionales de autores y talleres de dramaturgia para la discusión, formación y perfeccionamiento de los autores. Por su parte, la Universidad Católica, en especial bajo la Dirección de Don Eugenio Dittborn desde 1954, privilegia el montaje de obras nacionales. 1957 es el "*año del teatro chileno*", ya que el Teatro de Ensayo estrena

(1) "*La Madre de los Conejos*", ITUCH, 1961; "*Dionisio*" Teatro de Ensayo 1962; "*Ánimas de Día Claro*", ITUCH 1962 y 1966; "*La Remolienda*" ITUCH 1965 y 1970; "*Peligro a 50 Metros*" U.C. 1968 y "*Todo se irá, se fue, se va al Diabolo*" DEUTCH, 1968.

tres obras nacionales al igual que 1959, en el que el "Festival de Teatro" se realiza con cuatro obras nacionales inéditas. Esta política se mantiene hasta 1973 y se ve complementada con la realización de talleres de dramaturgia, publicaciones, y una forma de montaje que incluía la participación activa del autor junto al director y los actores.

Como decíamos en otra publicación (1), realizar teatro chileno a la época constituía una ruptura respecto a la política de casi un decenio de los teatros universitarios de sólo montar clásicos y obras modernas o de vanguardia europeas y norteamericanas, fruto de una distancia crítica respecto a la dramaturgia nacional. En la década del '40, el Teatro de Ensayo sólo monta una obra chilena: "Comedias de Guerra" de Santiago del Campo (1946). En la del '50, "El Senador no es Honorable" de Vodavonic, presentada en 1952 y aparte de la adaptación de "Martín Rivas" realizada por del Campo en 1954, no es continuada sino hasta 1957, fecha que inicia una política consistente y continuada al respecto. Asimismo, en 1956 se estrena por vez primera un autor nacional de principio de siglo, con "Pueblecito" de A. Mook y "Entre Gallos y Medianoche" de Cariola al año siguiente.

Eugenio Dittborn sintetiza así su política de impulso al Teatro Chileno, en el programa de la obra "La Jaula en el Arbol" (Heiremans 1957):

"El teatro como actividad humana es un trabajo, un trabajo arduo, difícil, noble y maravilloso, pero arduo y difícil, como cualquier trabajo humano. Lo hace el hombre pacientemente en su tierra, en el lugar en que nació, allí donde lo puso Dios. Allí da forma a su trabajo de todos los días, el chileno, el francés o el africano que hacen teatro, y esa forma es personal, peculiar y nacional. Sólo así y desde este punto de vista puede hablarse de "teatro chileno". Yo diría mejor, resumiendo, de "trabajo de teatro chileno".

"Y es en el que estamos empeñados. Hemos pensado en la mejor forma de trabajar en el teatro y para el teatro, y creemos que ahora corresponde sin reservas entregar ese afán al fomento de la dramaturgia chilena. El entusiasmo por el teatro despertado en Chile en los últimos 15 años hace pensar en su solidez definitiva y no hay duda que para obtenerla se precisan autores. Ya hay técnicos, actores, hombres de teatro y público, que se han formado a través de estos 15 años. Este es el momento de los autores, es su turno. Trabajando con ellos quedará cerrado el ciclo. Así lo creemos firmemente".

"Los autores completarán el equipo teatral al montarse una obra, estarán presentes para trabajar en su creación, corrigiéndola y perfeccionándola al verla encarnada en los actores; dará a éstos, al director y al escenógrafo, un cabal concepto de su pensamiento o de sus intenciones; recibirán la

11 Hurtado y Munizaga: "Testimonios del Teatro", Publicaciones Nueva Universidad-1980, Stgo., Chile.

maravillosa experiencia de la obra viva que "es" por primera vez, ya que el teatro sólo existe cuando se representa".

"Y por último —por no decir lo primero—, está la obra chilena que nos describe, que recoge y sintetiza lo que pensamos, que observa y traspasa lo que hacemos y cómo lo hacemos, que trata de encontrar nuestra manera de ver los grandes y pequeños problemas, que emprende la tremenda tarea de mostrarnos ante nosotros mismos o quizás ante el mundo entero, algún día. . ."

El TEUCH posee una experiencia similar, si se toma en cuenta la proporción de montajes de dramaturgia chilena realizados dentro del total de puestas en escena. En la década del '40 (1941-1949), el 25% de los montajes son de autores nacionales (4 de 31): tres son autores contemporáneos (Zlatko Brncic: "Elsa Margarita" y Enrique Bunster "Un Velero sale del Puerto", ambas montadas en 1943 y Santiago del Campo "Morir por Catalina", montada en 1948. También se monta un autor de fines del Siglo pasado, Daniel Barros Grez, en "Como en Santiago".

En la década siguiente (1950-59), se da la misma proporción de 25% de montajes nacionales, aún cuando éstos representa 16 obras (dentro de 67), de las cuales, siete son reestrenos (fundamentalmente, Daniel Barros Grez y una obra de los 2 "grandes" de la generación anterior: "Chañarcillo" de Acevedo Hernández (1953) y "La Viuda de Apablaza" de Germán Luco Cruchaga (1956).

De 1960 a 1969, se mantiene el número de 15 obras nacionales, presentadas por el Instituto del Teatro de la Universidad de Chile, las que no obstante, representan ahora el 40% del total de montajes del período; con la particularidad que todas ellas, salvo una (la reposición de "La Viuda de Apablaza"), pertenecen a la nueva generación de dramaturgos.

c. Autores de la década del '60.

Los autores que iniciaron sus actividades dramáticas durante los '50 en general mantienen una constante presencia a través de los 60 y hasta nuestros días, renovando y madurando su propuesta temática y estética. En la década del '60 incursionan en la autoría teatral un elevado número de escritores, muchos de los cuales sólo realizan una obra de este género. Algunos continúan las líneas del melodrama, el sainete y la comedia elegante que se mantienen desde principio de Siglo, pero con menor presencia que en la década anterior (1). Otros, son más bien cuentistas, novelistas o poetas: Inés Moreno "Llegará un Día" (1961); Enrique Lafourcade: "Sálvese quien Pueda"

(1) Fdo. Morales, "El Amor que Redime", 1961; Jaime Salom, "Los Culpables", 1962; Pepe Olivares, "Remedio para el Corazón", 1964; Ana M. Toledo, "Cheques, Promesas de Amor", 1964; "La Desideria en la Corte", 1964, de M. Paz Larraín y Luis Barahona.

(1964); Fernando Rivas, "*Los Últimos Días*" (1966); Marta Brunet, "*El Arbol Solo*" (1966) y Pablo Neruda, "*Fulgor y Muerte de Joaquín Murieta*" (1967). También hay casos de gente ligada a las artes dramáticas como actores y directores que incursionan en la dramaturgia: Roberto Navarrete: "*La Mariposa en el Barbecho*" (1966) o Marcos Cvitanic: "*Dadá*" (1969), al igual que gente como Miguel Littin quien, tras escribir para teatro "*La Mariposa debajo del Zapato*" (1965) y otras obras cortas, se dedica al cine.

Podemos mencionar, sin embargo, a cinco personas que se inician como autores dramáticos en el primer quinquenio de 1960 y que constituyen un aporte de largo aliento en la producción nacional. En primer lugar, el de mayor actividad y continuidad en su producción es Jorge Díaz quien es estrenado fundamentalmente por el teatro independiente ICTUS: "*Requiem para un Girasol*" (1960), "*Un Hombre llamado Isla*" (1961), "*El Cepillo de Dientes*" (1961, 66 y 71), "*El Velero en la Botella*" (1962), "*El Lugar donde Mueren los Mamíferos*" (1963), "*Variaciones para Muertos de Percusión*" (1964), "*Introducción al Elefante y otras Zoologías*" (1968), entre otras. El Teatro de Ensayo de la Universidad Católica entrena de Díaz, en 1967, "*Topografía de un Desnudo*".

Otros autores que se dedicaron con mayor persistencia al trabajo autoral en teatro son Juan Guzmán Améstica, "*La Princesa Panchita*" (1958) y "*El Caracol*" (1959) estrenadas por la Escuela de Teatro de la U. de Chile, y "*El Wurlitzer*" por el Teatro de Ensayo UC. en 1964); David Benavente ("*La Ganzúa*" 1962 y "*Tengo Ganas de Dejarme Barba*", TEUC, 1964); Jaime Silva, ("*Las Travesuras de Dn. Dionisio*" 1964, "*La Princesa Panchita*" 1965; "*El Evangelio Según San Jaime*" (ITUCH, 1969); José Pineda escribe "*Los Marginados*" (1966); parte de "*Peligro a 50 Mts.*" (Teatro Universidad Católica 1968), "*Coronación*" (basada en la obra de Donoso, 1966, ITUCH).

Al finalizar la década del '60 aparecen otras obras nacionales, esta vez, inaugurando un nuevo modo de producción mediante la Creación Colectiva. En 1969, ICTUS estrena "*Cuestionemos la Cuestión*" y el Teatro ALEPH, ¿"*Se Sirve Ud. un Cóctel Molotov?*".

Con ello, la década del '70 se abre con una diferente manera de hacer teatro, la que, junto a la variación del campo político-cultural provocado por la ascensión del Gobierno Socialista de Salvador Allende, y la crisis o transformación institucional de los Teatros Universitarios realizados a la par de las Reformas Universitarias, cierra en parte el período aquí considerado como de formación y desarrollo de un movimiento dramático chileno: el vinculado a los Teatros Universitarios entre 1950 y 1970.

SEGUNDA PARTE

TENDENCIAS MATRICES: LA FAMILIA BURGUESA, EL MUNDO
POPULAR Y EL RESCATE DE NUESTRA HISTORIA



1. INTENTO DE COMPRESION Y ARTICULACION DE TENDENCIAS DRAMATICAS: NUESTRA PERSPECTIVA.

Hemos constatado la amplitud y diversidad de autores y obras que pertenecen a esta etapa de la dramaturgia chilena. Existen acerca de ella múltiples análisis académicos, realizados en torno a obras o autores particulares.

Hay también algunos análisis que intentan englobar o clasificar dicha producción dramática, ya sea desde sus temáticas (Orlando Rodríguez: *"Los Últimos 25 años de la Dramaturgia Chilena"*, impresos Universidad de Chile, 1970) o desde sus estilos (Julio Durán Cerda: *"El Teatro Chileno de Nuestros Días"*, Aguilar, 1970, y M. Elena Castedo: *"El Teatro Chileno de Medios del S. XX"*, 1982, (E. Andrés Bello).

Hay dos limitaciones en los estudios críticos realizados acerca de esta dramaturgia, que nos interesa superar:

— Los estilos que sirven de clasificación a las obras suelen estar pre-definidos según conceptualizaciones europeas y norteamericanas, por lo que se parte con una rigidez inicial que busca hacer corresponder estilos cristalizados en el teatro contemporáneo dominante con nuestra producción nacional, sin buscar las configuraciones originales que pudiesen haberse producido. Asimismo, a los autores se les hace corresponder con un estilo dado, lo que inhibe la posibilidad de descubrir sus transformaciones de lenguaje, o su posible variedad estilística.

— Los trabajos que establecen tendencias, habitualmente entran a la descripción de la trama argumental de cada obra en forma sucesiva, sin relacionarlas o construir una proposición integradora de ellas.

Es ése el aporte que nos interesa hacer: descubrir algunos ejes comunes entre las obras, que nos permitan establecer cuáles eran las preocupaciones y miradas de los autores respecto a la realidad, que pudiesen constituir matrices ideológico-culturales compartidas de significación. Son los temas, valores, personajes, conflictos, resoluciones y situaciones dramáticas las que serán comparadas y definidas para encontrar este nexo común, estableciendo relaciones entre forma teatral y visión de mundo.

Este análisis se hará poniendo en tensión dos coordenadas contextuales primordiales:

1) La de la tradición dramática chilena previa y aquella que aún acompaña en otros escenarios de la época a esta generación de dramaturgos. Muy conocida es ya la relación establecida entre estos dramaturgos y la producción contemporánea de vanguardia europea y norteamericana, y su consecuente

ruptura con la dramaturgia nacional de la primera mitad del Siglo XX. Fundadas en los análisis realizados por nosotros de estas tendencias (melodrama, sainete, vaudeville, naturalismo), buscaremos relevar (si es que existen) las facetas de continuidad con la producción anterior.

2) El contexto socio-político de la época que complementa la lectura interpretativa de las obras, en la medida que el público receptor de estas obras y sus autores estaban inmersos en él al codificar-decodificar las puestas en escena.

Por otra parte, al poner como unidad de análisis a las obras y no a los autores, será posible que un mismo autor se encuentre ubicado en diferentes agrupaciones de tendencias. Estas se realizarán sobre la base de los temas y visiones de mundo en primer término, pero en su interior, se especificará la relación forma—contenido, remitiendo el análisis a la manera de estructurar el lenguaje expresivo.

Se tomó como "corpus" de referencia a más de sesenta obras (1). La lectura de todas ellas permitió componer la mirada a la realidad que poseen los autores en un modelo omnicomprensivo que trasciende a cada obra en particular. Para la exposición de dichos modelos, se recurrirá a las obras que los fundan, para ejemplificar temas, desarrollos y formas. Cuando se dé el caso que las obras de un mismo autor son recurrentes al interior de un modelo constituyéndose en el eje de éste, se realizará el análisis a partir del autor propiamente tal. Exploraremos el máximo de ejemplos y referencias concretas posibles, porque no nos interesa cerrar o rigidizar el modelo, sino mostrar sus variaciones, complejidades y transformaciones.

Por otra parte, aún cuando el análisis se realiza sobre la base de una producción realizada durante un lapso de 20 años (1950-70), no se entenderá como un corte sincrónico, sino que se buscará establecer nexos diacrónicos, evolutivos o de interacción de los modelos entre sí, incorporando la variable "época de producción". Por eso, al presentar a los dramaturgos en las páginas previas, indicamos el quinquenio en que iniciaron su producción y el año de cada una de sus obras posteriores.

Finalmente, queremos enfatizar que no se pretende aquí hacer un análisis exhaustivo, sino que queremos conservar nuestra proposición inicial: se trata de elaborar un marco clasificatorio o interpretativo útil para el ordenamiento comprensivo del material, según coordenadas de orden ideológico-cultural (visión de mundo) y de orden estético-formal (lenguaje expresivo). La pregunta última que intentará contestar este diseño es: cuál es el tipo de construcción de identidad histórica y de sujetos que realiza esta dramaturgia

(1) Ver anexo.

como expresión de un movimiento intelectual artístico de la década del 50 y el 60 en nuestro país, vinculado a una universidad que forma parte del estado de compromiso y que se entiende como uno de los pilares del desarrollo social.

2. LAS CONFIGURACIONES TEMATICAS PROPUESTAS

Podemos distinguir tres grandes configuraciones temáticas en esta dramaturgia, las que están ligadas al tipo de personajes que protagonizan las obras y a las situaciones en que se insertan (entendiendo por situación el lugar cultural y social en que se mueven los personajes y la configuración de elementos que plantean el conflicto potencial).

a. **Un primer gran grupo de obras** las vemos articuladas en torno a la situación familiar de personajes pertenecientes a la pequeña burguesía fundamentalmente, como también a una burguesía en constitución, o a una clase aristocrática en decadencia. Es la primera vez que existe en nuestro país un núcleo de obras cuantitativamente importante que toma como espacio fundamental a este sector social, el que de hecho se constituye en este siglo. Habiendo sido la familia la institución social preponderante de la dramaturgia previa, la re-significación que ésta adquiere aquí permite esclarecer continuidades y transformaciones centrales en la evolución cultural, en las experiencias de vida y en la valoración de ésta al interior de nuestra sociedad moderna.

Reconocemos dentro de este grupo cuatro grandes vertientes: aquella que explora a la familia en su interior, en las relaciones humanas que en ella se dan y en la afectación psicológica de sus miembros, en cuanto a cómo los arma para enfrentar sus existencias y cómo pone en juego el logro de su felicidad.

Una segunda vertiente es la de aquellas obras que relacionan a la familia con la estructura económico-política de la sociedad, en una definición recíproca contradictoria.

Una tercera es aquella que toma colectivos humanos que comparten un mismo techo u hogar, aún cuando no estén todos unidos por relaciones de parentesco. Aspiran estas obras a dar testimonio costumbrista de la clase media, incluyendo elementos de las dos vertientes anteriores.

Finalmente, y ya en la década del '60, una nueva vertiente toma a la familia como una institución en disolución, disgregada en individuos incomunicados y presos de rituales castradores.

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-folklorica, 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 instauro 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 repiantar la relación hombre-mujer.

En "*Natacha*" se desmontan las bases de la familia burguesa establecida, viendo 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), Mook 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. Mook, 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 clímax 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

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 avisorándose 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 aislado 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-intimo, 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 psiquis, 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. 1994. A ser publicada por Editorial Ornitorrinco, 1995.

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 tesis 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 disminuía 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 constituidos 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 o 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 "*crítica*" 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, llena 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 ti 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 ti 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.

4. LO POPULAR EN LA DRAMATURGIA DEL '58 AL '70.

La dramaturgia de temática burguesa es característica sólo de esta generación de dramaturgos (salvo algún precursor, como Moock); la dramaturgia de inspiración popular posee vastos desarrollos a través de toda la historia teatral chilena.

En esta época, sin embargo, asume características muy específicas, al tener una mayor estilización de lenguaje, una estructura que implica complejidad en su puesta en escena, así como el empleo de simbologías que reintegran niveles de significación que trascienden el mundo de lo meramente popular, al proponer interpretaciones más globalizantes o trascendentes de la realidad.

Las obras que pertenecen a esta categoría fueron en su mayoría escritas durante la década del '60, y su concepto de lo popular va progresivamente asociándose con parámetros ideológico-políticos de análisis. No hay un género, o un esquema narrativo común que nos permita construir un modelo de esta dramaturgia. Posee una diversidad formal tal, que sólo permite construir unidades temáticas genéricas.

a. Lo popular en su dimensión mítica-folklórica.

Curiosamente, esta veta tiene muy escasos antecedentes dentro de la dramaturgia nacional. El único antecedente —aparte de las leyendas "negras" de monstruos, aparecidas en las obras de terror— es la obra de Wilfredo Mayorga (especialmente "*La Bruja*") y algunas de Acevedo Hernández, como "*Chañarillo*".

La principal característica de esta dramaturgia es basarse en leyendas populares, en ritos, en la religiosidad popular, fundamentalmente de raigambre campesina. Es un folklore campesino pre-industrial, que suele estar atravesado por la picardía a la vez maliciosa e ingenua, que mezcla lo cristiano con lo autóctono. Por ello, su eje está puesto en oposiciones como el bien vs. el mal, lo fatalista y trágico vs. la felicidad y la salvación, la soledad vs. el amor. Estas obras recogen los mitos en tanto ellos quieren explicar contradicciones que el hombre vive en su búsqueda del sentido de la existencia, de la comprensión de conductas, impulsos y referentes simbólicos básicos presentes en nuestra cultura. Estos están teñidos de elementos mágicos o sobrenaturales, que le dan a las obras un vuelo y un colorido no-realista.

La aparición de esta dramaturgia coincide con el rescate del folklore realizado en Chile y en Latinoamérica en la década del '60, como forma de valoración de bases culturales postergadas en nuestra sociedad, y que no obstante, son un nutriente fundamental de nuestra cultura. El folklore musical,

la artesanía, los cuentos y leyendas populares, los bailes, son objeto de preocupación del movimiento artístico universitario, de artistas e intelectuales progresistas, de los organismos de Gobierno de Promoción Popular de la Democracia Cristiana. Todos ellos estaban vinculados al problema de la identidad nacional, de sus formas expresivas y de conocimiento propios. Ello ponía en tensión el impulso inicial de "modernización" de los teatros universitarios entendidos como reproducción de las vanguardias europeas. Pero siendo las estructuras míticas populares la inspiración temática, su formalización asumió todos los desarrollos teóricos y formales del teatro contemporáneo, por lo que el resultado fue un sincretismo de especial potencia creativa.

"*Las Tres Pascualas*" (1957), de Isidora Aguirre, abre este tipo de producción dramática. Recoge una leyenda popular relativa a la Noche de San Juan, noche a la que están asociados diferentes acontecimientos mágicos, en los que se manifiestan elementos divinos o malignos que se conjuran a través de ritos especiales. "*Las Tres Pascualas*" es un mito acerca de la introducción del demonio (el mal), en una comunidad campesina; específicamente, en una familia de tres mujeres (dos hermanas, una hija) y el marido de una de ellas y padre de la hija. Por no cumplir adecuadamente el rito de la exorcización una Noche de San Juan, consistente en el rezo de letanías, se introdujo el maligno en esta casa.

El maligno se encarna en un atractivo forastero que enciende de pasión amorosa irrefrenable a las tres mujeres, mujeres sin hombre por estar hace largo tiempo el marido postrado en cama y por ser las otras dos solteras. Aflora en ellas un erotismo largamente reprimido (en el caso de las mayores), o naciente en su pubertad (en caso de la menor, casi una niña). El hombre va cautivando a cada una de ellas para luego poseerlas y, después de darles un instante de felicidad y satisfacción plena, sigue su camino. Las mujeres quedan solas (ya que el hombre de la casa muere en el instante que su mujer se entregaba al forastero), llenas de ansias insatisfechas y rencores recíprocos, resucitándose antiguas rencillas entre las hermanas, las que por segunda vez son celosas rivales (la hermana casada le levantó el novio a la solterona, quién desde entonces enmudeció, tras haber intentado quitarse la vida). A la vez, las relaciones madre-hija se vician profundamente, entrando la familia en crisis y cada una en abandono de sí misma. Finalmente, una a una se suicidan en la laguna, rematando el drama de la disolución familiar y moral que las envolvió como un destino irrenunciable. El demonio —el gran seductor— es también el símbolo de la muerte.

Si bien se trata de un mito trágico, la puesta en escena era de gran liviandad y sentido plástico. Casi, por primera vez en la dramaturgia chilena nos encontramos con un escenario desnudo, sin escenografía corporea, creándose los ambientes y espacios a partir del juego entre la iluminación y elementos

simples como grandes paños que cumplían funciones simbólicas múltiples, según los colores, usos y formas que iban adquiriendo. A la vez, habían canciones y bailes populares, refranes y ritos religiosos reconocibles. Por otra parte, el demonio y la muerte eran tratados con picardía e ingenio, así como el erotismo fresco que recorría la obra, en una ambigüedad de significación que los distanciaba de la connotación "pecado" o "malsano", para darle un tono lúdico.

Alejandro Sieveking, por su parte, aporta en esta época sus obras "*Animas de Día Claro*" (1962) y "*La Remolienda*" (1965) (1). La primera, una comedia mágica ubicada en el campo y que cuenta la historia de cuatro hermanas. Estas ya han muerto, pero siguen en la tierra como "ánimas", causando gran temor entre los vecinos, salvo en un inocente joven que no se da cuenta de la situación. Ellas no pueden subir al cielo porque no han realizado el deseo más entrañable de su vida. Una a una, van pudiendo cumplir su deseo, todos ellos de base emotiva, ligado a elementos de la cultura popular: una figura de greda, un vaso de vino y una cueca, etc. Sólo una de ellas permanece en la tierra —la menor— la que sueña con un beso de amor, el que no ha recibido por tener un gran lunar en la nariz. Finalmente, el joven con quien ha hablado retorna a ella venciendo grandes dificultades, y le da el beso de amor anhelado, que le permite librarse del hechizo. Esta obra, como vemos, es un canto a la esperanza y la pureza del mundo popular.

En "*La Remolienda*", Sieveking retoma la estructura del sainete, con personajes campesinos-tipo: ingenuos, rudos, alejados de la civilización. Emprenden un viaje a la ciudad, en busca de mujeres para esposa, y se encuentran con prostitutas de una "casa de remolienda". Sin saber lo que son, las tratan como mujeres-personas, tocando sus fibras de bondad y deseo de una vida de amor y compañerismo. Las desposan, y vuelven al campo a formar sus familias. Como muchos sainetes melodramáticos, se realiza una oposición entre campo/ciudad, identificando el primer factor con el bien y la pureza, y el segundo con el mal y la degradación. Asimismo, reivindica personajes populares "caídos" (prostitutas, ladrones, bebedores), entendiéndolos como resultado de un destino popular que los sume en la desgracia pero que no contamina su verdadero ser, bondadoso y puro. Sólo otro personaje puro es capaz de rescatarlas y redimir las: los campesinos incontaminados, que mantienen un lenguaje tradicional, y que se relacionan con la realidad a partir de sus concepciones mágicas y la sabiduría de sus antepasados, contenida en mitos y leyendas.

(1) Más adelante, a inicios de los '70, escribirá "*Manuel Leonidas Donaire y las mujeres que lloran por él*", obra mítica-chilota, emparentada con "*Las Tres Pascueles*".

"El Abanderado" (1962) de Luis A. Heiremans, en un nivel, postula algo similar, aunque inserto en una complejidad narrativa y simbólica que lo proyecta a una dimensión universal y trascendente.

En un nivel, es un melodrama, en tanto tiene como héroe trágico a un personaje popular mítico: el bandolero, que deambula solitario, poseedor de una valentía y autonomía que aterra y fascina al pueblo corriente. Este bandolero —el malo a primera vista— tiene una historia de abandono y desencuentro con su madre, que explica su ser aventurero y errante. (La madre lo abandonó afectivamente el día que lo reemplazó por la regencia de una casa de prostitución, en la cual habitó desde niño). Vuelve a ella cuando siente cercana su muerte. Es apresado en su local clandestino, delatado por el beso traidor de su amigo de la infancia y tiene un último encuentro con ella, cumpliendo la profecía del hijo pródigo. Su gran preocupación es acerca del sentido de la vida, ahora que enfrenta a la muerte. Y entonces recuerda el único momento de contacto con la pureza —una joven campesina que le regaló un día un pañuelo blanco en el campo. Con ese recuerdo, recupera la fe en que hay algo valioso en la creación, y camina con tranquilidad hacia la muerte. Ha pasado a ser el "buen ladrón": se ha redimido.

En otro nivel, el recorrido que hace el preso es un recorrido simbólico, que entronca con una segunda estructura mítica-ritual: la del Vía-Crucis de Cristo, en la fiesta popular de la Cruz de Mayo, cuya procesión sigue el mismo camino que él y sus guardianes, tras haber sido entregado por el beso de Judas.

Finalmente, hay un tercer nivel, dado por el contexto social y antropológico que sustenta estas historias: aparecen personajes e instituciones como la policía, la justicia, los comerciantes, los campesinos, la iglesia, los payadores y poetas populares, todos con características costumbristas y rasgos de personalidad propios del sincretismo y la heterogeneidad campesina (el compadrazgo, la noción de autoridad, de "paleteo", la misericordia, los celos).

En su lenguaje, "El Abanderado" realiza un aporte sustancial a nuestra dramaturgia. La estructura en cuadros que le dan una gran fluidez en el espacio y en el tiempo a la acción; el escenario vacío que apela a la convención y al uso de sencillos elementos de utilería, vestuario e iluminación para convertir mágicamente el espacio en caminos, retenes, prostíbulos y campo abierto, otorgan una gran libertad a su propuesta. Asimismo, su verbo poético, culto-popular, y la presencia a través de la obra de elementos simbólicos que se reiteran en distintas situaciones y momentos del desarrollo dramático, construyendo un tejido de significación que deslinda en el mito (la ponchera, que deslumbra a la madre, —por la cual suelta la mano del niño, reemplazándolo por la regencia del casa de prostitución— y la quebrazón de la ponchera, cuando el hijo cae preso y se reencuentra con la madre; el pito del tren, pre-

sagio de muerte mientras está en libertad, vehículo que lo conduce finalmente a la muerte; Cornelia y Cornelio, dos campesinos jóvenes y puros que lo aman, tanto en la dimensión femenina como en la masculina, recomponiendo la unidad de la humanidad, etc.).

Es ésta, sin duda, una de las obras cumbres de la dramaturgia chilena, por su complementariedad entre lo popular -mítico con la elaboración expresiva propia de la alta cultura.

A fines de la década del '60, en 1969, se estrena "*El Evangelio Según San Jaime*" de Jaime Silva. Esta obra da un giro ideológico respecto a la anterior producción vinculada a la religiosidad popular. Manteniendo su tono festivo picaresco, con un vestuario llamativo, con bailes y música de corte folklórico, se realiza una reinterpretación de los personajes bíblicos de la creación, del demonio y los ángeles, y en especial, de Dios Padre y Dios Hijo. Al igual que otras creaciones de la época (en el terreno internacional, la ópera-rock Jesucristo Super Estrella), la obra corresponde a la inquietud generada por el "*aggiornamento*" de la Iglesia Católica tras el Concilio Vaticano Segundo que busca acercar a la experiencia del hombre contemporáneo el ritual y la fe religiosa, como también por Medellín y el surgimiento de la teología de la liberación en América Latina.

Más que reproducir la interpretación popular-folklórica, se traduce en "*El Evangelio Según San Jaime*", la historia bíblica a los temas, polémicas e interpretaciones ideológicas vigentes en la época, asignándoles a los personajes impulsos y comportamientos propios de los hombres. El erotismo caracteriza a santos y demonios; la relación Dios Padre - Dios Hijo es de autoritarismo y represión, homologada a la del "*patrón de fundo*", que se relaciona con su inquilino; la lucha de Cristo aparece como una rebeldía generacional respecto al Padre despótico, asumiendo la representación de otros sometidos. En definitiva, es la matriz de la lucha de clase como autor de la historia y del sexo como base de la estructura psicológica del hombre la que articula la proposición de contenidos. Proposición que por cierto generó múltiples polémicas y reacciones encontradas en el público y en la sociedad, ya que afectaba a una zona estratégica de la conformación cultural de nuestro pueblo. Proposición que también estaba presente, de otras maneras, en la producción dramática de ese período, tocante al tema del mundo popular.

b. La marginalidad social.

Tal cual en la década de los '50 aparece configurado un nuevo sector social —la burguesía— en los '60 aparece otro conglomerado social inédito: el marginado popular urbano. Sector, por lo demás, destacado por el discurso político de una fuerza en ascenso: la Democracia Cristiana, como también

por las emergentes ciencias sociales latinoamericanas de la época.

Acevedo Hernández es el autor que principalmente trató los ambientes suburbanos, de los cités y las barriadas en las primeras décadas de este siglo. Pero su enfoque de ese mundo lo estructuró sobre la base del melodrama (recuérdese "*Almas Perdidas*") reiterando la oposición de los conceptos de bien-mal, campo-ciudad, pureza-corrupción, fraternidad-abuso de poder, etc. A la vez, sus personajes sufrían de pobreza material, pero siempre tenían un cercano respaldo en la cultura campesina que les aportaba una estructura de valores, un concepto de la familia, del amor, de sus roles, etc. Otros melodramas veían el mundo de la pobreza como una condición dada (en el caso de los sirvientes) o como una caída o un vía crucis redentor en el caso de sectores más acomodados que se encontraban en ella. Para el sainete, lo popular era el lugar de la picardía, de la rapidez mental, de lo sabroso y estable de la sociedad.

La dramaturgia de esta época posee otro enfoque (1). Gran parte de las obras aquí incluidas en este tema se preocupan más bien de mostrar, describir, exhibir el mundo marginal. Hay pretensiones de objetividad, en la medida que no se califica ni juzga a los personajes; más bien, se les sitúa en un contexto o en estructuras sociales, culturales, económicas, generacionales, que explican sus conductas y formas de vida. Se postula que los marginados no son responsables de la desarticulación valórica, social familiar en que viven, ya que no tienen demasiadas alternativas por las condiciones de subsistencia precaria en que se encuentran, sin bases de apoyo para su superación. Es un círculo vicioso, sin esperanza de salida desde sí mismos.

En estos personajes subsiste en forma cada vez más débil un sentido del "bien", el que se va corrompiendo a medida que se desarticulan las instituciones básicas como la familia, el sistema educativo, las fuentes laborales, etc. La sociedad no da espacio y va contaminando a seres marginados de la sociedad establecida, formando por consecuencia una cultura de lo decadente. En todo este mundo, hay un punto especialmente sensible: la niñez y la juventud.

Hay un primer grupo de obras, creadas a principio de la década, que se ubican en el corazón de ese hecho social: en las casas y poblaciones "*callampas*", forma habitacional de emergencia que cobija a los más pobres, en general, producto de las grandes migraciones campesinas a la ciudad.

(1) Ver M. L. Hurtado: "*Sujeto Social y Proyecto Histórico en la Dramaturgia Chilena Actual*", publicaciones CENECA 1983 - Nº 46, Stgo.-Chile.

"Población Esperanza" (1959), de Isidora Aguirre, muestra a diferentes personajes que viven en una "callampa": viejos jubilados, cogoteros, prostitutas, lavanderas, mendigos; todos, en la miseria. Cada uno expone ciertos antecedentes de su vida, por qué llegaron ahí y sus esperanzas para salir. Se siguen las historias siempre frustradas de cada uno, y en especial, de una pareja central. Está formada por una asistente social, sobrina de un poblador, y un joven sin oficio. Ella trata de sacarlo de ese ambiente y encauzarlo hacia una vida más integrada a la sociedad. El intenta lograrlo, pero sus antiguas deudas con el mundo de la droga derivan en su asesinato, echando por tierra sus esperanzas de salvación y las de muchos otros vecinos que habían cifrado sus esperanzas en él. De aquí que el título de la obra se transforma en una ironía, o al menos, en una pregunta abierta.

En términos formales, el carácter expositivo de una realidad con pretensión de objetividad está reforzado por la inclusión de versos que sintetizan la trama y las preguntas acerca de la realidad que está contestando la obra. Constituye una primera aproximación de la introducción de técnicas Brechtianas de distanciamiento.

Otras obras que continúan esta línea son: "Dionisio" (1962), de Alejandro Sieveking, que trata sobre una familia que habita una casa "callampa", cuya madre se ve sobrepasada por sus muchos hijos y su esforzado trabajo de lavandería, con un marido borracho y poco colaborador. Se sigue en especial a uno de sus hijos, el que recorre el ciclo hacia la delincuencia desde el abandono de la escuela y el trabajo en la calle hasta el robo y la inmersión en la delincuencia juvenil organizada. Todo esto, siendo que es un niño básicamente "bueno" y bien intencionado.

En fin, "El Wurlitzer" (1964), de Juan Guzmán Améstica, indaga en un grupo de barrio juvenil, al igual que "La Niña en la Palomera" (1967) de Fernando Cuadra. En estas obras se ve la incomunicación padre-hijos, la inadecuación de los estímulos provenientes de la educación formal-escolar, la influencia de los medios de comunicación de masas, de la música popular, de los ídolos del cine y de la sociedad de consumo propulsada por la publicidad, el despertar erótico-sexual, etc. Ambos grupos juveniles, y sus protagonistas, se debaten entre adherir a símbolos del bien o de la decadencia, bordeando la delincuencia juvenil (contrabando en el "El Wurlitzer", prostitución en "La Niña en la Palomera"). Al menos en el último caso, la "caída" es irreversible.

"Tres Tristes Tigres" (1967), de Sieveking, también trata temas similares en torno a adultos que entran a la treintena, los que aparentemente están integrados a la "máquina", pero que de hecho están desplazados y reventados por el sistema, siendo su porvenir el seguir "cafiqueando" a quién puedan para subsistir, intentando mantener un tren de vida imposible.

Las tres últimas obras mencionadas se acercan al realismo-psicológico como forma expresiva, ocupando una estructura narrativa lineal y realizando un desarrollo psico-social de los personajes, teniendo éstos apoyos en la realidad chilena, logrado mediante trabajos de investigación y observación empírica. Son, por tanto, en alguna medida, obras testimoniales de aspectos y personajes de la cultura popular-marginal y urbana.

Ninguna de ellas aporta soluciones ni ve salidas a las problemáticas planteadas. Operan como provocadoras de conciencia de una realidad y le devuelven al espectador, y a la sociedad, la tarea de tomar cartas en el asunto. Se insertan, así, en la poderosa corriente de promoción del cambio social que se hace hegemónica a fines de los '60, como respuesta a diagnósticos reiterados acerca del "problema social", del subdesarrollo nacional y de la necesidad de realizar cambios estructurales en la sociedad.

c. Sectores populares versus el poder dominante.

A diferencia de la aproximación anterior, que se centra sólo en la realidad de lo popular a partir de sus niveles de autoconciencia y de sus relaciones inmediatas, que convierten en un universo el microcosmos de ese sector social, una tercera vertiente reconstituye la sociedad total al poner en juego también a las otras clases sociales. Lo popular, aparte de definirse por sus peculiaridades de personajes, lenguajes, valores y condiciones de vida, se define también por su oposición a otros personajes, que poseen una inserción social y cultural diferente, los que tienen el poder de determinar de diferentes maneras la suerte de los primeros. Son los "ricos", los "dueños", los que detentan el poder político, los que administran el uso de la fuerza en el estado; la calificación de este otro sector depende de las categorías ideológicas con que opera el autor, así como del nivel de análisis y el objetivo que se plantee en la obra. En la medida que en casi todos los casos el autor asume el punto de vista de los grupos populares, éstos juegan el rol de protagonistas y los sectores dominantes, el de antagonista. En general, la relación entre ambos es planteada como lucha, al entenderse los objetivos e intereses de los grupos en pugna como contradictorios. No obstante, el carácter de la lucha y sus resultados puede permitirnos clasificar estas obras, las más numerosas, dentro del tema de *lo popular*.

c.1. *El conflicto se juega dentro del proceso democrático y el estado de compromiso.*

Sólo encontramos una obra que se ubica en esta perspectiva: *"La Pérgola de Las Flores"* (1960) de Isidora Aguirre y Francisco Flores del Campo. Acorde con su forma de comedia musical, *"La Pérgola de las Flores"* trata su temáti-

ca en términos festivos y picarescos, con claros antecedentes en el melodrama (y en la zarzuela, como se ha acotado). Dos son sus temas centrales: La oposición campo-ciudad, a través de la campesina Carmela que viene a Santiago y que se ilusiona con un encumbrado joven, desdeñando a otro pretendiente de su condición que le ofrece un amor puro y leal. La otra trama es la lucha de las floristas por mantener la Pégola en la ubicación céntrica actual, amenazada por una remodelación urbanística realizada por una autoridad joven, con el fin de ganar popularidad y hacer carrera política y social.

Es esta última veta la que nos lleva a ubicar a esta obra dentro de aquellas que plantean un conflicto social. Aquí, vemos a las floristas discutir sus posiciones, organizarse, desarrollar un plan, plantear sus demandas ante la sociedad y la autoridad, etc. En este proceso, se manifiesta la personalidad y peculiaridades de los personajes populares, combinando su ingenio, su profundo sentido común, su solidaridad en lo cotidiano (problema de la Carmela) y su combatividad en lo público. Pero este último quehacer se realiza en términos de diálogo, de discusión, del uso de mecanismos establecidos para reivindicar derechos. Asimismo, la autoridad parlamenta con ellos y se relaciona de acuerdo a un tipo de sociabilidad establecida por años. La clase 'alta' y gobernante es satirizada fuertemente pero con ingenio e incluso, con cariño. Finalmente, las floristas ganan su batalla y la Carmela reconoce su amor por el joven de su condición social.

Vemos aquí un tipo de relación propia del estado de compromiso, en el que se entiende la confrontación de puntos de vista como parte del juego democrático, cuya institucionalización permite una convivencia pacífica y la posibilidad del logro de la justicia social.

Demás está decir que la gracia y simpatía de la obra, de sus personajes, tipificaciones, cantos y bailes, la convirtieron en el mayor éxito jamás habido en la historia del teatro chileno. Su directo antecedente en el sainete, su incorporación del elemento más explícito de la lucha social, (preocupación especialmente vigente en la época), sumado al profesionalismo y creatividad de su puesta en escena en el Teatro de Ensayo que se encuentra en una época de madurez expresiva, muestran nuevamente la riqueza de la conjugación entre la tradición y la modernidad en los géneros teatrales.

c.2. El conflicto se juega con fuerzas desiguales: desarrollo del drama heroico popular.

Aquí nos encontramos con un conjunto numeroso de obras que exploran ampliamente en el modo de vida de los máximos desposeídos: los marginados totales, simbolizados en especial mediante los recolectores de basura en la ciudad y, en el campo, con los que han sido despojados de sus tierras. Tras

indagar en la miseria material y en la humanidad cultural básica de estos personajes, se les ve sujetos a un poder que los determina y explota. Este poder puede ser el del dueño de su fuente de trabajo, el de éste en alianza con los poderes públicos políticos o represivos, etc. Ya no es el juego de enfrentamiento uno ecuaníme, realizado según normas consensuales y equitativas. Aquí, se ve a los sectores populares inermes, sin acceso a mecanismos reconocidos y eficaces de negociación o reivindicación de su situación. El sistema favorece a las clases dominantes y éstas hacen uso directo de sus ventajas, aún cuando cueste la sobrevivencia humanizada, o incluso la vida, de los marginados. De aquí que estos últimos, cuyas características humanas (afectos, aspiraciones, necesidades) han sido mostradas ganándose la identificación o compasión del público, se transforman en figuras heroicas y, por ser la contradicción protagonista-antagonista casi total, aquel o aquellos que atentan contra la figura heroico-popular son criticados, denunciados, condenados moral y políticamente.

Habrán, asimismo, dos tipos de enfrentamientos, aún cuando ambos tienen consecuencias trágicas para los sectores populares. En la mayoría, la desigualdad de fuerzas es tal que los marginados reciben en forma unilateral la presión desestabilizadora y represiva, que enfrentan como individuos dispersos. En general, una conclusión que de aquí se desprende es la necesidad de la organización social (sindical, poblacional) como forma de defensa y lucha.

Los Papeleros (1963) de Isidora Aguirre es una muestra de esta posición. Con una estructuración Brechtiana de la obra (aún cuando introduce elementos melodramáticos como el personaje de la madre, la "guatona Romilia" (1)), se expone la miseria en un basural. Esta condición es acentuada por el trato poco equitativo en términos económicos que obtienen los papeleros en la venta del producto de su trabajo al dueño del basural, así como por las siempre incumplidas promesas de mejoramiento en sus condiciones habitacionales. Un personaje femenino, motivado por su amor de madre, intenta organizar a los pobladores para reivindicar condiciones mínimas de subsistencia ante el patrón, pero éstas son desoídas, y más aún, son reiteradamente engañados. Finalmente, en un último acto heroico, quema las indignas casuchas, exponiéndose a ser internada por loca o tomada presa por la guardia armada del patrón.

Varias obras de Jorge Díaz poseen planteamientos en esta línea. Entre otras, "El Lugar donde Mueren los Mamíferos" (1963), "Introducción al Elefante y Otras Zoologías" (1968) y "Topografía de un Desnudo" (1967).

(1) Ver: M. L. Hurtado: "El Melodrama: género matriz en la dramaturgia chilena contemporánea", op. c.

En "El Lugar donde Mueren los Mamíferos" se realiza una ácida crítica a una burguesía vista como reprimida, incomunicada, agresiva en sus conductas personales y vacía en su trabajo y quehacer social. Esta vive de una relación de expropiación de los bienes y la riqueza que le corresponde a los pobres, mientras los martiriza y socava físicamente y emocionalmente al punto de provocarles la muerte. El pobre, único personaje humanizado, se homologa incluso a Cristo sufriente.

En "Topografía de un Desnudo" la aproximación es más global y los sectores en oposición son más amplios y totalizantes. Como protagonistas, un grupo humano completo: la población de recolectores de basura; como antagonistas, diversas instituciones y personajes que ejercen su poder sobre los primeros: policías, funcionarios gubernamentales, los medios de comunicación, la empresa privada, etc. Aquí también, el resultado final es la matanza impune de toda una población de desposeídos.

En otras obras (en especial, escritas hacia fines de la década del '60, próximas al triunfo electoral de la Unidad Popular) las fuerzas en pugna están ambas estructuradas y tienen ya conciencia de sí y de sus intereses. En el caso de los sectores populares, éstos están organizados sindicalmente, tienen una cierta formación política y líderes que dirigen la movilización social. No obstante, aún cuando son capaces de desafiar a la autoridad y a los "patrones" con acciones, huelgas, tomas, e incluso, enfrentamientos armados, el poder del Estado y de los sectores dominantes es superior, con la consecuencia de muerte y desamparo para los desposeídos. Es el caso de "Los que Van Quedando en el Camino" (1969) de Isidora Aguirre, en que se relata la lucha de los campesinos de Ranquil por su derecho a las tierras y la matanza de que fueron objeto hombres, mujeres y niños.

Como vemos, todas las obras de esta sub-categoría están jugadas alrededor del tema de la lucha de clases, de la organización popular, de los crímenes sociales y del problema de la justicia.

Una variante interesante es la obra "Ayayema" (1964) de M. Asunción Requena, la que plantea más bien el conflicto étnico vivido por los indígenas suereños de Chile en relación a los "blancos" que aprovechan sus saberes para explotarlos económicamente, llegando también al abuso y la matanza.

c.3. Desestabilización burguesa ante la posibilidad del triunfo popular.

Aparte de obras como "Nos Tomamos la Universidad" (1969), de Sergio Vodanovic, en que se explora en las contradicciones internas de un movimiento social aparentemente triunfante, sólo en "Los Invasores" de Egon Wolf (y de alguna manera en la ya mencionada "Flores de Papel" del mismo autor) se ve a la clase dominante y a los sectores populares en un equilibrio

de fuerza que parece será roto en favor de las masas, "de los pobres que viven al otro lado del río". En efecto, teniendo la obra una multiplicidad de niveles y una tal ambigüedad que permite significaciones abiertas, ésta se debate por un lado entre la proyección de la culpa y el temor de un hombre de la alta burguesía (empresario dueño de fábrica) que simboliza fantasmáticamente, en el sueño, la destrucción de su "orden" al ser invadido su hogar y su fábrica por grupos amenazantes de harapientos que ponen en discusión desde el tema de la legitimidad de la propiedad privada hasta el del lenguaje dominante, planteando el derecho al uso renovado del lenguaje, que "nombre" y "valore" la realidad según otros ejes de significación, apoyados en una visión de mundo humanista y socialista. Es el sueño, amenazante para la alta burguesía, de la realización de la justicia, suscitado por la sorda incomodidad de una vida "en orden" y de regalada riqueza, sabiendo que se apoya en actos de despojo, autoritarismo, e incluso, en un crimen. Por otra parte, este sueño también es un hecho histórico que va siendo actualizado, en la medida que sí ha empezado la desestabilización del orden de la familia burguesa, realizado por la irrupción de masas hambrientas pero lúcidas que ya no quieren esperar más y por las revoluciones sociales latinoamericanas iniciadas con la Revolución Cubana en 1958.

"Los Invasores" es una muy interesante síntesis de la dramaturgia chilena de este período. Por una parte, desarrolla la dimensión psicológica en términos complejos, engarzándola con la sociedad también en sus diferentes niveles, abarcando temas que van desde la teoría del conocimiento a las del poder, y de la constitución de identidades personales a la historia de los pueblos. En ella, el punto nuclear es la sensibilidad respecto a la sensación y vivencia de la crisis como un componente central de la vida en nuestra sociedad actual.

5. EL RESCATE DE NUESTRA HISTORIA Y DE NUESTRAS RAZAS AUTOCTONAS.

Un primer grupo de obras se avoca al rescate de nuestra historia patria y/o de grupos étnicos postergados, los que son valorados como constituyentes básicos de nuestra nación.

Este tipo de obras tiene antecedentes tempranos en la dramaturgia nacional, empezando por "Camila, la Patriota de América" de Camilo Henríquez, obra patriótica-didáctica que exalta el sentido de la independencia. En la segunda mitad del Siglo XIX, se le agregan obras como "La Independencia de Chile" de J.A. Torres, "Manuel Rodríguez" de C. Walker Martínez, "El General Daza" de J.R. Allende, "La Toma de Calama" y "Arturo Prat" de Carlos Segundo.

Hasta el momento aquí recogido, no se habían producido en el Siglo XX obras que tuvieran tan claramente la intención de realizar una indagación en nuestra historia patria o en nuestros indígenas; obras como "*Raza de Bronce*" de C. Pérez de Arce (1954), o "*La Tierra del Fuego se Apaga*" de F. Coloane (1945), sólo rozan esta temática, estando más bien encaminadas a mostrar tragedias motivadas por determinaciones psicológico-telúricas, correspondiendo así al naturalismo.

Las obras históricas escritas por los dramaturgos del movimiento universitario entre 1950 y 1970, buscan indagar tras personajes y acontecimientos heroicos, mostrando enterezas y debilidades, sufrimientos y goces de sus protagonistas, conducidos ya sea por ideales altruistas, por ansias de poder, o por meras circunstancias. La reconstrucción de época, mediante cuadros de costumbres, personajes típicos y diseño de la forma y estructura de las relaciones sociales, manifiesta una intención didáctica, dirigida a públicos no conocedores de dimensiones ejemplares o trascendentales de nuestro pasado.

Por ejemplo, "*O'Higgins*" (1956), de Fernando Debesa, muestra el período olvidado del prócer: desde su exilio en Lima, lo vemos soñar con el regreso a la patria y morir finalmente lejos de ella, recordar las dificultades e incomprendiones sufridas durante la lucha por la independencia y su gestión como Director Supremo. "*El Guerrero de la Paz*" (1962), del mismo autor, tiene por protagonista al jesuita Luis de Valdivia. Aquí, el conquistador español es retratado en su avaricia y crueldad; la cruz del Padre Valdivia, quien batalla por la pacificación de la Araucanía y un trato humano de los indígenas, es expulsada por los que defienden la guerra, la que les permite no otorgar derechos ni beneficios a los primeros habitantes de estas tierras. A su vez, "*Rancagua 1814*" de Fernando Cuadra, relata el trágico desastre de Rancagua, batalla decisiva en la lucha por la independencia, en la cual fueron exterminados todos los patriotas de la ciudad.

María Asunción Requena, por su parte, se preocupa de rescatar aquellos pueblos y personajes desconocidos, desvalorizados, aislados, que sufren una marginidad económica y social respecto al estado y al resto de la nación. A pesar de que su presencia en zonas australes desoladas son un aporte a constituir soberanía, son también explotados y diezmados por quienes no respetan las culturas autóctonas.

En "*Fuerte Bulnes*" (1955), se destacan las penurias de un grupo de colonos que deben sufrir la permanencia en un lugar inhabitable por el abandono e incomprensión de las autoridades centrales. Los colonos arrastran esta situación basados en su lealtad y sentido patrio, aflorando en esta prueba sus peculiaridades humanas y éticas. En "*Ayayema*" (1964) y "*Chiloé, Cielo Cubiertos*" (1972), la autora desarrolla esta temática mediante la historia de grupos étnicos autóctonos, como son los Alacalufes y los Chilotes. Res-

pecto a los Alacalufes, se denuncia su exterminio, producto del choque con la cultura y el poder de los blancos; respecto a los Chilotes, se plantea también las dificultades que tienen para sobrevivir y satisfacer sus aspiraciones más vitales como seres humanos y como pueblo, desde una cultura que fusiona lo hispánico con lo local, prevaleciendo la dimensión mítica y mágica en ella.

En todas las obras mencionadas subyace una lectura crítica, ya que se denuncia desde una perspectiva humanista, los errores y atrocidades de un poder y una cultura centralista, insensible a los valores, dignidad y sacrificio de estos pueblos. Aún cuando en ellas el medio natural es determinante por su hostilidad, no son obras naturalistas, ya que las estructuras sociales y culturales son la principal fuente de quiebres y conflictos, en avatares de pueblos más que de individuos afectados por su naturaleza.

CONCLUSIONES

Hemos realizado un recorrido por las obras de los dramaturgos chilenos ligados al movimiento teatral universitario escritas entre 1950 y 1970, recorrido que fue diseñando un mapa de ellas según sus regularidades temáticas y estéticas; nos interesó descubrir qué aspectos de la realidad fueron seleccionados por estos autores para reconstruirla significativamente a través de una forma literaria y teatral (escénica) dada, y cuál fue la motivación o sustento (filosófico, ideológico, estético, experiencial) de esa aproximación.

Asimismo, los propios sujetos de esta historia se plantearon objetivos y marcos referenciales que explicitamos en la primera parte de este trabajo. La autodefinición de esta generación es la de ser agentes de renovación y modernización, la de fundamentar su quehacer en una disciplina rigurosa en lo estético y en su humanismo crítico, teniendo como modelo al teatro universal clásico y a la vanguardia de post-guerra. Y, en cuanto dramaturgos nacionales, aspiran a develar la especificidad y la universalidad de nuestra experiencia cultural e histórica. Todo ello, desde una clase media universitaria que forma parte de un proyecto de ilustración, extensión y afectación transformadora de la cultura nacional, partícipes de procesos de desarrollo y de integración social.

En esta nueva búsqueda de nuevos referentes para la actividad teatral había un desapego de la tradición hispánica-americana de la generación anterior: melodrama, sainete, comedia frívola, naturalismo.

El análisis aquí efectuado confirma que gran parte de los objetivos y planteamientos de este movimiento fueron satisfechos, ya que en general, los creadores enfrentaron su labor con auto-conciencia y auto-reflexión respecto a la función y mecanismos de significación involucrados en el drama, con una actitud crítica y auto-crítica respecto a su práctica, y con una afinada sensibilidad respecto a su entorno cultural y socio-político, respecto a otras disciplinas de las ciencias humanas y artísticas, rompiendo con ello el cerco de la autoreferencia y de la reproducción mecánica de modelos ideológicos-estéticos cristalizados.

De aquí que el teatro de autoría nacional adquiere un diferente tipo de centralidad en la vida artístico-intelectual del país. Pierde en la masividad y heterogeneidad social de sus espectadores, al participar preferentemente de circuitos de clase media ilustrada, escindiéndose de un público popular masivo. Esto lo compensa con el entrelazamiento con otras fuentes activas de la práctica político-social y artística (quehacer universitario, de las artes independientes, de los movimientos sociales, de la práctica política), y con la expansión, transformación y articulaciones diversas que irá con el tiempo adquiriendo este movimiento, permitiéndole reintegrarse al quehacer más

variado y pluriclasista del país, el que por cierto expresa una tendencia nacional, hacia la década del '70, de profundización democrática del estado chileno y de la intelectualidad (expresado, por ejemplo, en el cambio del concepto de extensión iluminista al de comunicación bi-direccional al momento de las Reformas Universitarias ocurridas en 1967).

En el plano de lo propiamente teatral, aquella renovación que en un momento aparece como vanguardia, y que por tanto, encuentra resistencia en su circulación social en públicos masivos, más tarde se torna en cultura dominante incorporada al "sentido común", expandidas sus claves de deciframiento al resto de la sociedad, ya en dominio de sus principios de elaboración y de evaluación.

Don son los indicadores fundamentales que avalan la afirmación respecto al dinamismo y aporte renovador de este movimiento:

- la incorporación, año a año, de nuevos dramaturgos, los que van diversificando y ampliando el campo creativo;
- la evolución observada, a un ritmo acelerado, de lenguajes expresivos y niveles de captación de la realidad, los que se inician con una cierta rigidez, deudora de modelos preestablecidos (tanto de la dramaturgia previa —especialmente del melodrama— como de la vanguardia norteamericana y europea, —especialmente, del realismo psicológico), logrando progresivamente una identidad y un reencuentro más verdadero con las raíces culturales y las realidades vigentes en nuestras latitudes.

En efecto, en la década del '50 hay una tendencia en estas obras a un realismo-reflejo muy basado en personajes burgueses "tipo", o "representativos de", que se definen por su discurso y por una estructura de desarrollo dramático lineal y sumativo, con afanes demostrativos ético-didácticos. Ya en los años '60, se logra una construcción más abierta y compleja de las obras, las que desarrollan un simbolismo que amplía en haces concéntricos los niveles de significación de las obras, que simultáneamente alcanzan lo cotidiano y trascendente, lo local y lo universal, lo observable y lo subyacente, lo personal y lo social; que va desde centrarse en una clase o grupo social a poner en juego a los diversos sectores que componen la sociedad; que va desde oponer mecánicamente y excluyentemente "lo moderno" y "lo culto" con "lo tradicional" y "lo popular", al sincretismo integrador de la modernidad con la tradición y de lo culto con lo popular. Obras como "El Abanderado", "Flores de Papel", "La Mantis Religiosa", "Topografía de un Desnudo", "Los Invasores" y "Tres Tristes Tigres", dan testimonio de esta evolución.

Así podemos afirmar que el conjunto de la dramaturgia perteneciente al movimiento renovador iniciado en las universidades chilenas en los '40, logra

dar cuenta de su época en diferentes niveles, acogiendo la diversidad de los desafíos y contradicciones de nuestro mundo social y cultural.

En su aproximación a la realidad, establece diferencias respecto a la dramaturgia prevaeciente en la primera mitad de este siglo: el mundo urbano y la burguesía toman ahora primacía, desplazando parcialmente de los escenarios al mundo rural, a la aristocracia, y a las clases medias en ascenso. Asimismo, el personaje prototípico, que juega un rol preestablecido, activado por la situación dramática o por el discurso lingüístico, da paso a una construcción interior, psicoanalítica, de personajes, relaciones y conflictos, modificando, por ejemplo, la noción y el valor de la relación intrafamiliar, introduciendo otros ejes explicativos del comportamiento humano y de sus crisis. Durante la década del '60, se da paso a las clases populares tanto explorándose en su cultura folklórica —parte sustantiva del acervo cultural nacional— como en la problemática de su marginalidad y su explotación socio-económica, para luego poner en una relación dinámica y contradictoria a esas clases y esas culturas.

Al finalizar la década, se produce una tendencia a subordinar la problemática psico-analítica a la social, a trasponer modelos políticos de interpretación de la realidad a la forma dramática, más que a realizar una indagación de esta realidad desde las capacidades de percepción y de conocimiento propio que posee el acto de producción artística. Es el paso del teatro simbólico-expresivo— filosófico (Heiremans, Wolff, en los '60), al testimonial —denuncia— grotesco a fines de los '60 (obras de creación colectiva como "*Peligro a 50 Metros*" o "*Cuestionemos la Cuestión*").

Otro tipo de evolución que se experimenta es el de las formas teatrales. Ya no se entiende, como en los inicios de este movimiento, a la puesta en escena como una "correcta" integración entre el sentido de la obra y su expresión escénica en la actuación, la iluminación, la escenografía y el sonido, sino que se entiende al escenario como un espacio donde el cuerpo del actor, en su gestualidad y expresividad total, en relación y desde la iluminación, el sonido, los objetos con sus texturas y colores, construyen la significación y la propuesta de la obra, siendo el texto un elemento más de los códigos y lenguajes puestos en juego. El compromiso de cada realizador con su trabajo creativo, la difusividad de los roles y especialidades teatrales, la discusión y la participación de los miembros del grupo durante el proceso de montaje, son cambios en los modos de producción que favorecen la experimentación formal y la flexibilización de géneros y de jerarquías, quebrando el academismo que los Teatros Universitarios pudieron ir generando en el trabajo teatral profesional por la cristalización de un cierto modo de producción.

La obra de estos dramaturgos chilenos realizada entre 1950 y 1970, y la especialización y experiencia lograda por ellos en este arte-oficio, permitió

establecer una base contundente que hoy miramos ya como el momento fundacional de una tradición. Tradición aún vigente, continuada y transformada ya sea por esos mismos dramaturgos, o por los que se han ido incorporando posteriormente. El que esa "base" haya permitido enfrentar y simbolizar cambios tan totales como los que devienen en la década del '70 en Chile, manteniendo una solución de continuidad con la acumulada en los decenios del '50 al '70, son la mayor prueba del aporte y validez de este movimiento renovador, la que se juega sobre todo en su capacidad de proyección al futuro.

ANEXO

Obras de la Dramaturgia Chilena Incluidas y/o Consultadas en este Estudio:
Referencias Bibliográficas.

1. Acevedo Hernández, A. : *"Almas Perdidas"*; Stgo., Chile. Revista Mundo Teatral, 1919.
2. : *"Chañarcillo"*; Stgo., Chile: Editorial Ercilla, 1970.
3. Aguirre, Isidora : *"Carolina"*; Stgo., Chile: Mimeo Secc. Publ. ITUCH, 1955.
4. : *"Entre Dos Trenes"*; Stgo., Chile: Revista Apuntes Nº 20, 1962.
5. : *"La Pérgola de las Flores"*, Libreto Mimeo.
6. : *"La Sra. y el Gásfiter"*, Libreto.
7. : *"Las Sardinas o la Supresión de Amanda"*, Stgo., Chile: Libreto Secc. Publ. ITUCH, 1958.
8. : *"Las Tres Pascuas"*; Stgo., Chile: Secc. Publ. ITUCH, 1957.
9. : *"Los que Van Quedando en el Camino"*; Stgo., Chile: Imprenta Müller, 1970.
10. : *"Los Papeleros"*; Libreto, 1963.
11. : *"Población Esperanza"*; Libreto.
12. Benavente, David : *"Tengo Ganas de Dejarme Barba"*, Stgo., Chile: Revista Mapocho Nº 17, 1968.
13. Coloane, Francisco : *"La Tierra del Fuego se Apaga"*, Stgo., Chile: Edit. Cultura, 1945.
14. Cuadra, Fernando : *"La Niña en la Palomera"*, Stgo., Chile: Ed. Ercilla, 1970.
15. : *"Rancagua 1814"*, Libreto, 1977.
16. Debesa, Fernando : *"El Guerrero de la Paz"*, Libreto.

17. : *"Mamá Rosa"*, Stgo., Chile: Ed. del Nuevo Extremo, 1958.
18. : *"O'Higgins"*, Stgo., Chile: Rev. Teatral Escenario, Año 1 N° 3, 1961.
19. Del Campo, Santiago : *"El Traidor"*, Libreto, Teatro de Emsayo, U.C.
20. Díaz, Jorge : *"Ceremonia Ortopédica"*, Stgo., Chile: Ed. Nascimento, 1978.
21. : *"El Cepillo de Dientes"*, Stgo., Chile: Ed. Universitaria, 1979.
22. : *"El Lugar Donde Mueren los Mamíferos"*, Stgo., Chile, Rev. Mapocho V. 3 N° 9, 1965.
23. : *"El Locutorio"*, Stgo., Chile: Ed. Nascimento, 1978.
24. : *"Introducción al Elefante y otras Zoologías"*, Libreto.
25. : *"Mata a tu Prójimo como a Ti Mismo"*, Stgo., Chile: Ed. Nascimento, 1978.
26. : *"Topografía de un Desnudo"*, Stgo., Chile: Editora Santiago, 1967.
27. Guzmán A., Juan : *"El Wurlitzer"*, Libreto Mimeo, Bibl. Teatro U. de Chile.
28. Heiremans, L. Alberto : *"El Abanderado"*, Stgo. Chile: Ed. Ercilla, 1969.
29. : *"La Eterna Trampa"*, Libreto Bibl. Escuela de Teatro, U.C.
30. : *"La Jaula en el Arbol"*, Stgo., Chile: Ed. del Nuevo Extremo, 1959.
31. : *"Las Moscas Sobre el Mármol"*, Stgo. Chile: Ed. del Nuevo Extremo, 1958.
32. Joseau, Fernando : *"El Prestamista"*, Libreto Bibl. Teatro U.C., 1956.

33. Lamberg, Fernando : *"El Periodista"*, Libreto, Bibl. Teatro U de Chile.
34. Luco Cruchaga, Germán : *"La Viuda de Apablaza"* y *"Amo y Señor"* en
y 35 Stgo., Chile: Ed. Nascimento, 1979.
36. Masyorga, Wilfredo : *"La Bruja"*;
37. Mook, Armando : *"La Srta. de Charleston"* y *"Natacha"*; Stgo.,
y 38 Chile: Ed. Cultura, 1937.
39. Pérez de Arce, Camilo : *"Raza de Bronce"*, Libreto, 1954.
40. Pineda, J. Y Sieveking A. : *"Peligro a 50 Metros"*, Stgo., Chile: Rev. Apuntes
Nº 70, 1968.
- 41, 42 Requena, M. Asunción : *"Ayayema"*; *"Chiloé Cielos Cubiertos"* y *"Fuerte*
y 43 *Bulnes"*, en Stgo., Chile: *"Teatro"*, Ed. Nasci-
mento, 1979.
44. Roepke, Gabriela : *"Juegos Silenciosos"*, Libreto Bibl. Teatro Univer-
sidad Católica.
45. : *"La Telaraña"*, Stgo., Chile: Rev. Apuntes Nº 54,
1965.
46. Sarah, Roberto : *"Algún Día"*, Stgo., Chile: Ed. Editorial, 1950.
47. Sharim, N. e ICTUS : *"Cuestionemos la Cuestión"*; en Rev. Mapocho
Nº 20, 1970.
48. Sieveking, Alejandro : *"Animas de Día Claro"*; en Durán Cerda' *"Teatro*
Chileno Contemporáneo"; Stgo., Chile:
49. : *"Dionisio"*, Mimeo, 1960, Bibl. Teatro U. Católica.
50. : *"La Mantis Religiosa"*; Stgo., Chile: Ed. Universi-
taria, 1974.
51. : *"La Remolienda"*; Stgo, Chile: Ed. Universitaria,
1974.
52. : *"Mi Hermano Cristián"*; Libreto Bibl. Teatro Uni-
versidad Católica.
53. : *"Tres Tristes Tigres"*; Stgo., Chile: Ed. Universi-
taria, 1974.

54. Silva, Jaime : *"El Evangelio Según San Jaime"*; Libreto.
55. Vodanović, Sergio : *"Deja que los Perros Ladren"*; Stgo., Chile: Ed. Universitaria, 3ª Ed. 1972.
56. : *"El Senador no es Honorable"*; Libreto, Bibl. Teatro Universidad Católica.
57. : *"Las Exiliadas"*; Stgo., Chile: Ed. Nascimento, 1978.
58. : *"Nos Tomamos la Universidad"*; Stgo., Chile: Ed. Universitaria, 1970.
59. Wolff, Egon : *"El Signo de Caín"*; Stgo., Chile: Ed. Universitaria, 1971.
60. : *"La Niña Madre"*; Stgo., Chile: Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura, 1966.
61. : *"Los Invasores"*; Stgo., Chile: Ed. Ercilla, 1970.
62. : *"Parejas de Trapo"*; Libreto Bibl. de Teatro Univ. Católica.
63. : *"Flores de Papel"*; Stgo Chile Ed. Nascimento, 1978.
64. : *"Discípulos del Miedo"*; Stgo, Chile Ed. Universitaria, 1971.
65. : *"La Mansión de Lechuzas"*; Stgo Chile Zig-Zag 1966, en *"Teatro Chileno Actual"*, Durán Cerda Julio.

NOTA: Fueron también consultados los Prólogos y estudios críticos que acompañan las ediciones; de especial interés son los aparecidos en Editorial Nascimento, realizados por el crítico literario Juan Andrés Piña.

INDICE

PRIMERA PARTE:

LA DRAMATURGIA EN EL MOVIMIENTO TEATRAL UNIVERSITARIO

1. Renovación dramática y renovación teatral: desequilibrios y armonías	7
2. Planteamientos y realizaciones de los teatros universitarios	9
a. Puesta en escena y dramaturgia	11
b. Formación de los realizadores	13
c. Relación con un nuevo público	14
3. Los nuevos dramaturgos	15
a. Autores estrenados del 50 al 55	15
b. Autores surgidos entre 1955 y 1960	16
c. Autores de la década del '60	19

SEGUNDA PARTE:

TENDENCIAS MATRICES: LA FAMILIA BURGUESA, EL MUNDO POPULAR Y EL RESCATE DE NUESTRA HISTORIA.

1. Intento de comprensión y articulación de tendencias dramáticas: nuestra perspectiva.	22
2. Las configuraciones temáticas propuestas.	24
3. La familia burguesa:	25
a. Antecedentes	25
b. La familia: lugar de constitución y juego de energías psicológicas.	29
c. Familia y sociedad	37
d. Colectivos humanos	41
e. La familia y la sociedad en disolución	43
f. La familia en el tiempo	46
4. Lo popular en la dramaturgia del '58 al '70:	47
a. Lo popular en la dimensión mítica-folklorica	47
b. La marginalidad social	51
c. Sectores populares versus el poder dominante	54
5. El rescate de nuestra historia y de nuestras razas autóctonas	58
CONCLUSIONES:	61
ANEXO: LISTA DE OBRAS Y REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS	65

DATOS DEL AUTOR

María de la Luz Hurtado, socióloga especializada en el estudio de la cultura, es profesora investigadora de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica de Chile y del Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística CENECA.

Posee una vasta obra dedicada al estudio del Teatro y de la Dramaturgia Chilena contemporánea. Cuenta entre sus publicaciones recientes "Teatro y Sociedad Chilena: el Melodrama" y "El Sainete"; "Transformaciones del Teatro Chileno en la Década del '70", "Teatro de Juan Radrigán" y "Testimonio del Teatro: 35 años de Teatro en la Universidad Católica de Chile".

Es representante en Chile del Instituto Internacional del Teatro y del Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (CELCIT).