



Modelos de identidad(es) y teatro chileno en las primeras tres décadas del siglo XX

Autor:

Lagos-Kassai, María Soledad

Revista

Telondefondo

2006, 2(4)



Artículo





Modelos de identidad(es) y teatro chileno en las primeras tres décadas del siglo XX.

María Soledad Lagos-Kassai

(Universidad Mayor, Chile)

1. Introducción

En el marco de las celebraciones del Centenario, en la capital de Chile se demolió el Teatro del Cerro Santa Lucía, que había abierto sus puertas el 23 de octubre de 1886 presentando zarzuelas, para convertirlo en una pérgola. Este teatro había constituido un espacio público aglutinador de los gustos de moda considerados algo más populares que los que se veían satisfechos en las presentaciones efectuadas en el Teatro Municipal a fines del siglo XIX¹.

Si comienzo este artículo con una reflexión que podría ser tildada de anecdótica dentro de marcos conceptuales convencionales, es para enfatizar un gesto que elevo a la categoría de fundacional. Aventuro la hipótesis de que nuestros sucesivos proyectos de plasmación de identidad(es) colectiva(s), desde comienzos del siglo XX hasta nuestros días, pese a sus rasgos

¹ Cánepa Guzmán describe del siguiente modo los últimos años del siglo XIX: "Santiago vivía una época colonial. Las tertulias familiares motivaban los romances ... en los amplios salones de las casonas en que se escuchaban comentarios paternos sobre lo que producían los minerales de Chañarillo y el salitre ... Mientras el lujo se ostentaba de puertas adentro, Santiago lucía casas bajas, calles sin más división que una acequia para saber dónde comenzaba la vereda y terminaba la franja para el tránsito de los carruajes ... [En 1900] se inauguraron los tranvías eléctricos con cabida para treinta y seis personas ... La ópera, en el Municipal, era motivo de especial atracción. El remate de los palcos era más importante que la programación anunciada y los coches permanecían más de tres horas en la puerta del teatro para después viajar dos o tres cuadras. En verano, asistía el público hasta el alcázar del Cerro Santa Lucía donde paliaba un poco los calores. Para aprovechar esta buena costumbre de los santiaguinos, los empresarios Carré y Graciette levantaron un teatro para dos mil personas, que tenía un curioso estilo indiano con tres naves y galería al fondo; la techumbre era de fierro y estaba abierto a los costados, lo que permitía una ventilación natural no perturbada por el infernal ruido que produce hoy la movilización que pasa por la Alameda. Se estrenó el 23 de octubre de 1886, con la compañía de zarzuelas Serrano-Francesch, que era el género de moda en esos años ... En este local se ofrecieron, además, otra clase de espectáculos, como conjuntos de comedias y algunas temporadas líricas, que eran llamadas "ópera barata", porque la música que se consideraba oficial era la del Teatro Municipal. Su época gloriosa la vivió en 1892, cuando el 30 de octubre debuta la compañía Palou con "La tempestad" y el 7 de noviembre aparece en escena Pepe Vila interpretando el rol del poeta don Pánfilo en la zarzuela "Campanone" ... El Teatro del Cerro Santa Lucía era de aposentadurías móviles, lo que permitía que, al retirarlas, se convirtiera en un espacioso salón de baile, donde las parejas demostraban sus hábiles cualidades para la polka, la mazurka y el vals Boston. También se ofrecían grandes manifestaciones ... Para hacer más fácil el acceso al recinto, los empresarios ya mencionados hicieron construir un ferrocarril de cremallera eléctrico, que subía por el costado poniente del cerro, que fue considerado de por sí motivo de atracción para los santiaguinos. Este carrito se inauguró una noche de enero de 1902. Este teatro, que marcó un hito en el movimiento escénico de la capital, fue demolido por las autoridades en 1910, año del centenario, constuyéndose en dicho lugar una pérgola que sirvió para paseos y bailes." Véase Mario Cánepa Guzmán "El Teatro del Cerro Santa Lucía", en Diario *El Mercurio*, Santiago de Chile, s.f.



diferenciadores, presentan una notoria continuidad: un comportamiento de los que instauran el discurso social oficial que intenta anular la existencia del *otro* dentro del *sí mismo* y del *otro* fuera de uno mismo, en tanto co-forjador de una nación abierta, pluralista y verdaderamente moderna. Cuando hablo del *otro*, me refiero no sólo a un *otro* indígena, al habitante que se encontraba en Chile antes de la Conquista, sino a un *otro* que pertenece a una clase social o política diferente a la propia o a un *otro* genérico. En oposición a ello, la categoría del *otro* español, europeo o extranjero en general ha sido incorporada como un elemento fundamental del mestizaje desde la misma consolidación del ideario de la nación, aun cuando se trate de una construcción de índole meramente teórica en casos puntuales. Este comportamiento basado en la anulación o negación o, en el mejor de los casos, en la represión de ese *otro*, encierra una actitud destructiva hacia lo ya existente, actitud que persiste a fines del siglo XX y albores del XXI en medio de una sociedad que se autopercibe como moderna².

2. Enfoque metodológico.

En los últimos años ha existido un creciente interés en el problema de la relación entre teatro e identidad en la Universidad Católica, del cual dan cuenta dos publicaciones³. El teatro, en tanto lugar privilegiado de plasmación de modelos de autopercepción, que constituyen la base de toda propuesta identitaria, proporciona herramientas muy útiles a la hora de intentar reconstruir la identidad colectiva nacional. Sin embargo, salta a la vista que el análisis de las diversas perspectivas y propuestas presentes en las obras que se han convertido en hitos de la dramaturgia chilena está lejos de haber sido agotado, pese a los dos trabajos mencionados más arriba.

² En este contexto, me apoyo en la concepción que problematiza Todorov: "Se puede descubrir a los otros en sí mismo, darse cuenta de que no se es una substancia homogénea, y radicalmente extraña a todo aquello que no es uno: yo soy un otro. Sin embargo, los otros son también yo: sujetos como yo, separados y diferenciados de mí sólo por mi punto de vista, según el cual todos están *allá* y yo estoy *aquí*. Puedo concebir a los otros como una abstracción, como una instancia de la configuración psíquica de todo individuo, como el *Otro*, el otro o el prójimo en relación a mí, o bien como un grupo social concreto al que no pertenecemos. Este grupo puede encontrarse, a la vez, al interior de la sociedad: las mujeres para los hombres, los ricos para los pobres, los locos para los "normales", o bien puede constituir uno exterior, otra sociedad que, según sea el caso, estará cercana o lejana: seres cercanos desde un punto de vista cultural, moral o histórico o bien desconocidos, extranjeros, cuya lengua ni costumbres comprendo, tan extraños, que, incluso, llego a dudar respecto a nuestra pertenencia común a la misma especie." Traducción libre del texto en Todorov, Tzvetan, *La conquête de l'Amérique: la question de l'autre*, Paris 1982: Éditions du Seuil, p. 33.

³ Me refiero a las publicaciones de Consuelo Morel y María de la Luz Hurtado. Véase Morel, Consuelo, *Identidad femenina en el teatro chileno*, Santiago de Chile, Ediciones Apuntes, Serie Teatro y Psicología y Hurtado, 1996 y María de la Luz, *Teatro chileno y modernidad: identidad y crisis social*, Saline, Ediciones de Gestos, Colección Historia del Teatro 2, 1997.



La metodología que aplicaré en mi enfoque será necesariamente interdisciplinaria, en pos de un rigor científico que me impide reducir el análisis teatral a la aplicación de un modelo único de interpretación⁴. En el caso del teatro, estamos confrontados a un fenómeno complejo por varias razones: los diversos textos que coexisten (las denominaciones texto dramático y texto representacional son convenciones que ayudan a simplificar el problema, ya que el representacional engloba textos tan diversos como la escenografía, la iluminación, el vestuario, el maquillaje, el movimiento, la música, la gestualidad, etc.)⁵ se condicionan y retroalimentan entre sí, por lo cual toda interpretación semiótica, por muy útil que sea, sólo constituirá **una** lectura posible de este mundo que se crea al concretar el texto dramático en el escenario. Además, el teatro, en tanto espacio de reflexión creativa de un autor o autora siempre está inserto en un entorno socio-económico-político identificable y delimitado, incluso cuando pretende separarse en forma voluntaria de ese entorno, y es impensable sin espectadores. Por estas razones, recurrir a la historia, la sociología, la antropología, la semiótica, la teoría cultural y a otras disciplinas es casi una metodología que se explica por sí misma, a más tardar a partir de la década de los ochenta, si tomamos en consideración la discusión en torno al texto dramático vs. texto representacional surgida en esa época en el ámbito de los estudios teóricos dedicados al análisis teatral⁶.

3. Contexto histórico-cultural del período analizado y repertorio teatral.

Si durante el siglo XIX el principal problema de la clase dirigente parece haber radicado en el hecho de determinar a qué fracción de la misma le correspondía la difícil tarea de conducir los destinos del país, el siglo XX se caracteriza por una diversificación y complejización de los

⁴ Por lo demás, esta modalidad de abordar la interpretación de textos dramáticos y representacionales la apliqué en mi tesis doctoral, una vez que determiné que las limitaciones de la aplicación de un modelo único eran infinitamente mayores que las posibles ventajas del mismo. Véase Lagos de Kassai, M. Soledad, *Creación colectiva: Teatro chileno a fines de la década de los ochenta*, Frankfurt, Peter Lang Verlag, 1994.

⁵ Véase Erika, Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters*, Tübingen, Gunter Narr Verlag (3 tomos), 1983.

⁶ Véase la bibliografía en Lagos de Kassai, ob. cit., 1994. Si bien es cierto que en la época estudiada en este trabajo el texto dramático constituye el núcleo, debido a la inexistencia de otro tipo de registros, se considera al texto representacional incluido en dicho texto dramático; es decir, no se lo ignora, como era usual antes de la discusión teórica ocurrida a partir de las investigaciones semióticas o semiológicas.



liderazgos muy en consonancia con la profunda transformación que experimenta toda la sociedad chilena⁷.

En efecto, las concepciones de poder que, durante el siglo XIX, detentaba el estrato productor-patronal no eran cien por ciento intercambiables con las que defendía el estrato mercantil-financiero: si el primer grupo recurría con frecuencia a posturas cercanas al caudillismo para consolidar su hegemonía política, al segundo le interesaba sobremanera distanciarse de dichas posturas propugnando alianzas basadas en la conveniencia comercial ante todo⁸. A partir de la segunda década del siglo XIX, las principales transformaciones económicas con que la elite terrateniente se vio confrontada, fueron las siguientes: riqueza minera de la plata y el salitre, aumento de las exportaciones del cobre, auge del trigo en las exportaciones a California y el decisivo papel que comenzó a jugar el puerto de Valparaíso en la consolidación de la actividad mercantil-exportadora⁹. Dichas transformaciones indudablemente influyeron en una actitud de mayor flexibilidad o apertura por parte del sector patronal, que comenzó a aliarse con el sector mercantil, o bien por la vía del matrimonio o bien a través de pactos político-económicos. Sin embargo, los nuevos ricos que consolidaban su pertenencia al estrato patronal mediante matrimonios ventajosos, por ejemplo, debían someterse a valores tradicionales, de acuerdo a los cuales la posesión de la tierra constituía un rasgo distintivo de la casta. De este modo, no extraña observar el paso de mercader a latifundista como uno imprescindible a la hora de legitimar el movimiento hacia el *centro del centro*. Todo esto refuerza la idea de que el mismo concepto de clase dirigente no es monolítico¹⁰. No obstante, ni siquiera las claras divergencias entre las fracciones que la constituían respecto al papel que debían cumplir la educación y la religión en la sociedad chilena desembocaron en realidad en la sustitución de un modelo de poder por otro, incluso a pesar de la Guerra Civil de 1891.

⁷ Para esta interpretación de la historia nacional, me apoyo en la visión proporcionada por Gabriel Salazar y Julio Pinto en los dos tomos editados en 1999, a quienes cito directa o indirectamente en el presente punto 3. Véase Gabriel Salazar, Julio Pinto, *Historia contemporánea de Chile I - Estado, legitimidad, ciudadanía* y Gabriel Salazar, Julio Pinto, *Historia contemporánea de Chile II - Actores, identidad y movimiento*, Santiago de Chile, LOM Ediciones, Serie Historia, 1999.

⁸ En este sentido, véase Gabriel Salazar, Julio Pinto, *Historia contemporánea de Chile II*, ob. cit., p. 27-28.

⁹ Con respecto al salitre, "... de 1870 a 1872, el capital chileno producía una cuota de salitre poco inferior a la peruana y muy superior a la que producían los capitalistas ingleses y alemanes, que tenían apreciables inversiones. Por otra parte, capitales chilenos habilitaban a muchos de esos productores extranjeros. El mercado financiero de Valparaíso se hallaba representado en la industria salitrera de Tarapacá, por más de ocho millones de pesos. Esta situación preponderante del capitalismo chileno se mantuvo invariable hasta la guerra del Pacífico". Véase Julio César Jobet, "Ensayo crítico del desarrollo económico social de Chile", *Anales de la Universidad de Chile* N° 81-82, Santiago de Chile, 1955, p. 39, citado en Fernando Ortiz Letelier, *El movimiento obrero en Chile 1891-1919*, Madrid Ediciones Michay, 1985, p. 13.



La historiografía oficial difundida a nivel escolar construye la imagen de una oligarquía decimonónica sumida en el ocio y el derroche como consecuencia de su riqueza salitrera y extremadamente poderosa bajo el régimen parlamentario, indiferente a los destinos del país y ciega a las demandas de las clases medias y del pueblo prisionero de la miseria y la enfermedad¹¹. Dicha actitud decadente habría propiciado un punto de cambio en 1920, que en la nueva interpretación de la historia de Chile se considera una fecha que dista mucho de simbolizar el fin de la dirigencia de los oligarcas¹². Se argumenta que, si bien no se puede echar del todo por tierra la imagen aludida, antes de 1920 la burguesía minera del norte prácticamente habría desaparecido ante los avances de los capitales extranjeros en las explotaciones de cobre y salitre y que lo que habría quedado de ella se habría fundido con las elites agrarias, industrial-mercantiles o financieras. Al mismo tiempo, la antigua oligarquía se habría resistido a la modernización de la producción agraria, con lo cual su poder político se habría visto considerablemente reducido. Por último, otro factor de la crisis habría sido la emergencia de una nueva burguesía industrial y comercial que habría sacado ventaja de las ansias de lujo surgidas al calor de la riqueza salitrera. La proclamación de la crisis moral de la República, de acuerdo a esta lectura, habría favorecido una tardía expansión del federalismo patronal de la segunda década del siglo XIX, esta vez cubierto por el manto del parlamentarismo. De acuerdo a esta tesis, la crisis se habría producido en

¹⁰ Salazar y Pinto eligen el concepto de oligarquía para designar a un grupo minoritario que en el siglo XIX se disputa el poder al interior de sí mismo y no con el resto de los grupos sociales, "... conservadora en lo político, liberal en lo económico, ... que dirige la educación y las artes, que pugna con o apoya a la Iglesia, y que se disputa internamente los cargos de gobierno. ... Entonces, **lo que tuvimos fue una oligarquía con rasgos burgueses y mercantiles, por una parte, con un pasado latifundista y terrateniente al que no quería renunciar, por otra, y en suma con un modo de ser algo paradójico, que oscilaba entre los valores burgueses del trabajo, la sobriedad y los buenos negocios, y una tendencia o debilidad por los modos de ser aristocráticos, ostentadores y europeizantes.**" Salazar, Gabriel / Pinto, Julio, *Historia contemporánea de Chile II*, ob. cit., p. 38. La utilización de la negrita es mía.

¹¹ Incluso en el género memorias prevalece esta construcción imagológica. Véase, por ejemplo, Carlos Morla Lynch, *El año del Centenario (Páginas íntimas de mis memorias)*, Santiago de Chile, 1921.

¹² Por lo demás, sería preciso resaltar aquí que la novedad mayor de esta interpretación editada hace poco de la historia de Chile radica fundamentalmente en el hecho de que el ciudadano común constituya el eje desde el cual se investiga su participación o inclusión (y, por ende, su no-participación o exclusión) en la categoría de forjador o sujeto de la historia y no mero receptor de la misma, a diferencia de los manuales utilizados a nivel escolar. En este sentido, la voz crítica de Alejandro Venegas sirve de antecedente a la interpretación de Salazar y Pinto. Véase Dr. Julio Valdés Cange, *Sinceridad, Chile íntimo en 1910*, Santiago de Chile, Imprenta Universitaria, 1910. El enfoque elegido por Salazar y Pinto es novedoso en Chile, pero cuenta con una tradición teórico-crítica bastante importante en Europa. Por último, es preciso indicar aquí que a raíz de la publicación de esta historia de Chile reinterpretada, se generó un debate periodístico entre historiadores de diversas escuelas de pensamiento que ha enriquecido el Suplemento *Artes y Letras* de *El Mercurio* desde el mes de mayo de 1999 en adelante. Véanse, entre otros, María Angélica Illanes, "Nueva Historia de Chile", en *El Mercurio*, E 18, Santiago de Chile, 9 de mayo de 1999; Sergio Villalobos, "Una Historia incompleta", en: *El Mercurio*, E 12, Santiago de Chile, 16 de mayo de 1999; Sergio Villalobos, "Vientos variables en la Historia", en: *El Mercurio*, E 17, Santiago de Chile, 20 de junio de 1999; Julio Pinto y Gabriel Salazar, "¿Crítica histórica o añejez ideológica?", en *El Mercurio*, E 21, Santiago de Chile, 18 de julio de 1999.



realidad al interior de las filas de la clase dirigente y habría sido proyectada hacia la sociedad en su conjunto, lo cual por lo demás coincide con una autopercepción de clase llamada a civilizar a quienes no pueden aspirar a gobernarse a sí mismos¹³.

En forma muy sintética, se podría afirmar que las primeras tres décadas del siglo XX se caracterizan por la crisis de la sociedad oligárquica, por una gran inestabilidad política con golpes militares, caudillismo y momentos de enfrentamiento social, político y periodístico, anarquía e ingobernabilidad y por el acceso al poder de una nueva clase social, la clase media emergente, acceso posibilitado por la victoria de Arturo Alessandri Palma en 1920, en su primer período *populista*¹⁴. Entre 1920 y 1932 se suceden varios intentos frustrados de reforma, entre los que se contaría el alessandrista y el militar, pero que, en sentido estricto, distan mucho de poder ser considerados como una revolución social. Si durante el siglo XIX la riqueza estaba simbolizada por la posesión de tierras, de una gran casa en el casco antiguo de Santiago, viajes a Europa, por esposas e hijas que practicaban la caridad cristiana y por la posibilidad de influir en forma directa en la política del país, el oligarca de comienzos del siglo XX presenta un perfil algo diferente: París ha dejado de ser el modelo por excelencia, algunas mujeres cercanas a él han variado sus costumbres (el ejercicio de la caridad ha pasado a manos estatales, por lo cual ellas son feministas, intelectuales o artistas, comienzan a leer a Freud y a aprender inglés). Junto a las elites tradicionales surgen miembros de la clase media e inmigrantes con éxito económico a causa de su esfuerzo personal. El liderazgo, entonces, ya no se encuentra sólo en manos de una clase, sino que empieza a tornarse más complejo y plural, a causa de alianzas con y/o integraciones forzadas o voluntarias de modelos socio-político-culturales personificados por seres provenientes de sectores diferentes al de la clase tradicionalmente dirigente¹⁵.

El repertorio teatral con que se inicia el siglo XX en Santiago y Valparaíso registra fundamentalmente comedias, sainetes y zarzuelas de autores españoles y, en calidad de excepción, de algún autor francés o italiano. Los autores locales oscilan entre la producción de comedias escritas en verso, cuya finalidad principal es causar hilaridad en el público, y un romanticismo que poco a poco va dando paso a un incipiente costumbrismo, que no siempre

¹³ Gabriel Salazar y Julio Pinto, *Historia contemporánea de Chile II*, ob. cit., en especial p. 38-40.

¹⁴ Con el correr del tiempo y en especial en su segundo gobierno, Arturo Alessandri iría abandonando este discurso populista.

¹⁵ Gabriel Salazar y Julio Pinto, *Historia contemporánea de Chile II*, ob. cit., p. 40-43.



cuenta con la aprobación de los asistentes a las salas de entonces, entre las que sobresalen las siguientes: Teatro Municipal, Teatro Politeama, que se llamó después Teatro Olimpo y Teatro Santiago, ubicado en el sector Merced/Monjitas, Teatro Novedades, Teatro La Comedia, Teatro Victoria, Teatro Merced, Teatro Royal¹⁶. El contacto con autores como Ibsen, por ejemplo, ocurre a través de la visita de compañías españolas a Chile en 1909¹⁷. Poco a poco, hasta la tercera década del siglo, se iría desarrollando un movimiento teatral nacional que alcanzaría diversidad temática y estilística, impensable sin elementos como la modificación respecto a los actores sociales que irían plasmando una autopercepción de nación moderna y progresista. La apropiación de ideales humanistas por parte de una clase media emergente, que había dejado de confiar en el poder de

¹⁶ La crítica teatral periodística de la época constituye más que nada una comunicación de estrenos de carácter descriptivo y enumerativo que una crítica propiamente tal. Llama la atención que exista una jerarquía tácita en la primera década del siglo: las compañías reconocidas como teatrales son las que interpretan a los clásicos españoles. Las demás caen en la categoría de compañías de segundo orden. La crítica resalta el aumento cuantitativo de espectáculos y la mayor variedad de géneros, lo cual daría cuenta del progreso de la capital. Véase S.A., "Teatro en Santiago en 1909", en: *El Mercurio*, Santiago de Chile, enero - marzo 1910, s.p. Con respecto a la recepción de los espectáculos teatrales ofrecidos, debe quedar claro que la prensa conservadora del período estudiado no escatimó esfuerzos para advertir sobre la escasa conveniencia de asistir a algunos de ellos, verdaderos peligros para la moral y las buenas costumbres: "En 1911, un grupo de mujeres católicas, vinculadas a la elite, constituyó la "Liga de Damas para la Censura Teatral", grupo que en 1912 se institucionaliza bajo el nombre de "Liga de las Damas Chilenas" ... La Liga cuenta con el apoyo y participación de la Iglesia Católica (el Arzobispo es Director) ... La Liga crece rápidamente y a los pocos años tiene más de veinticinco ... juntas locales en todo el país (Curicó, Peumo, Copiapó, Talca, Limache, San Fernando, Taltal e Iquique, entre otros lugares) ... Para actuar la Liga cuenta con comités distribuidos geográficamente y con un Consejo Superior dividido en cuatro secciones: revisión de biógrafos, censura teatral, biblioteca y conferencias y comités de provincias ... Los espectáculos y las piezas de teatro son clasificadas y luego el juicio se divulga en periódicos con inserciones como la siguiente: "La compañía de opereta alemana, que funciona en el teatro Politeama ha sido clasificada como inmoral, y se ruega a las señoras de la Liga que se abstengan de asistir a sus representaciones. Igual clasificación ha recibido la Cía. de Zarzuela Española que actualmente trabaja en el teatro de Santiago". ... En 1913 se censura como drama "impío e inmoral" a *Salomé*, obra en un acto de Oscar Wilde, basada en un episodio de la Biblia. *La dama de las camelias*, de Alejandro Dumas, y *Electra*, de Benito Pérez Galdós, son clasificadas como "inconvenientes". Este tipo de dictámenes se acompaña a menudo de consideraciones generales sobre la actividad teatral: "El teatro dramático no es en general un teatro para niños. Son poquísimas las piezas que reúnen todas las condiciones necesarias para poderlas llamar *piezas blancas* ... el teatro es representación de la vida y de la vida pasional, y ya sabemos los que algo conocemos de la vida, que ésta es escabrosa". La utilización de la negrita es mía. Véase Bernardo Subercaseaux, *Genealogía de la Vanguardia en Chile (La década del centenario)*, Santiago de Chile LOM Ediciones, 1998, p. 81-83.

¹⁷ "Actores y actrices visitan Santiago ... Miguel Muñoz estrena en Santiago *Los espectros*, de Ibsen ... Especialista en la interpretación de neurópatas y psicópatas [Tallavi] ... populariza el repertorio ibseniano." Véase S. A., "Teatro en Santiago en 1909", en: *El Mercurio*, Santiago de Chile, enero - marzo 1910, s.p. Entre las compañías, las más citadas en las críticas son las de Pepe Vila y la de Manuel Muñoz. Este último actúa en Santiago entre 1906 y 1913, época en que regresa a España. La crítica periodística resalta su ductilidad para representar todo tipo de personajes. Además, Muñoz ejerce una importante labor de difusión cultural, pues da a conocer gran parte del teatro francés contemporáneo (Capus, Bernstein, Lavedan) y del español (Benavente, los hermanos Alvarez Quintero, además de los clásicos Lope de Vega y Calderón de la Barca). Entre su repertorio, comedias, sainetes y dramas. La actriz más celebrada en los primeros años del siglo es María Guerrero, quien debuta en Municipal en 1908, con *La niña boba*, de Tirso de Molina. En su compañía trabaja la esposa de Valle Inclán, Josefina Blanco, de modo que éste viene a Chile en 1910. Es la época en que los actores son también directores y en que los autores escriben para un actor o actriz en particular. Asimismo, las compañías españolas y los novelistas llegan desde Argentina a Chile vía Los Andes y los críticos chilenos viajan a esa ciudad a recibirlos. Véase Nathanael Yáñez Silva, *Memorias de un hombre de teatro*, Santiago de Chile, Editorial Zig-Zag, 1966.



conducción de la oligarquía europeizante, se va viendo reflejada en la temática de las obras de teatro. Esta clase media comienza a apropiarse de espacios otrora destinados al consumo cultural exclusivo de las clases privilegiadas, como el teatro. La crítica social de la época delimitada se efectúa mediante géneros como el realismo en todas sus variantes (un incipiente realismo psicológico, un realismo social, un realismo poético, un realismo costumbrista), un sainete menos festivo que el de fines del siglo XIX, una comedia más dramática que cómica, un melodrama de índole naturalista y un tipo de teatro de agitación política generado en regiones donde la pobreza y la explotación están a la orden del día¹⁸. En ninguna de las obras del período el indígena constituye una preocupación central¹⁹. En el período estudiado el *otro* fuera de uno mismo es marginal, ya sea por razones económicas o sociales, pero siempre dentro de un marco de referencia en el que se postula la difícil coexistencia de las clases. Dicha coexistencia problemática se puede situar o bien en un medio urbano o bien en un medio rural, pero incluso en este último caso el *otro* específicamente indígena aparece por la vía de la anulación. El campesinado en tanto colectivo no es tratado como una etnia diferente²⁰, sino como un grupo con un código valórico apegado al de origen español, ubicado lejos del centro, tanto desde un punto de vista geográfico como desde un punto de vista cultural²¹.

La modernización de la vida urbana a comienzos del siglo atrae a grandes masas de trabajadores, que comienzan a migrar desde sus lugares de origen hacia la ciudad en busca de mejores oportunidades. Del mismo modo, hay migración de la costa al campo, del campo a las minas, como consecuencia del auge salitrero, con lo cual existe mayor posibilidad de intercambio y

¹⁸ Estoy consciente de que utilizo criterios de clasificación apegados a etiquetas más europeas que estrictamente chilenas, pero lo hago por la sencilla razón de que en la época estudiada se está gestando un teatro nacional a partir del diálogo con el *gran teatro del mundo*. Dicho diálogo incluye la discusión acerca de los géneros teatrales.

¹⁹ Me refiero al indígena como personaje, ya que, siguiendo a Martín-Barbero, creo que es pertinente pensar al indígena en tanto categoría "... en el mestizaje y la impureza de las relaciones entre etnia y clase, en las relaciones de dominación y de complicidad ... [es decir como parte de] culturas subalternas pero poseedoras de una existencia capaz de desarrollo." Véase Jesús Martín-Barbero, "Identidad, comunicación y modernidad en América Latina", en: Hermann Herlinghaus Y Monika Walter, (eds.), *Posmodernidad en la periferia - Enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural*, Berlin, Langer Verlag, 1994, p. 83-110; aquí: p. 93-94.

²⁰ Este sí será el caso de la literatura y el teatro de otros países latinoamericanos, en especial en décadas posteriores a las que analizamos en el marco del presente proyecto de investigación. Pienso en países como México, Guatemala o Perú, donde los criterios de pertenencia étnica son prácticamente indisolubles de los de pertenencia socio-económica en la plasmación de modelos de identidad(es) colectiva(s) desde la consolidación de las respectivas naciones.

²¹ Para una discusión más actualizada acerca de las categorías de centro y periferia véase Walter Herlinghaus y..., ob. cit., 1994.



enriquecimiento cultural; por un lado pero también el individuo enfrenta una problematización en términos vitales con respecto a su medio, que se vuelve de pronto amenazante y desconocido²².

La autopercepción que tiene cada clase social se sustenta en una cosmovisión a veces excluyente. El caso más evidente es el de la oligarquía, que niega la existencia de la clase media y al pobre lo reduce a un problema social más. Conforme avanza el siglo, la clase media y baja se van dejando guiar por un espíritu de crítica de la sociedad basada en las desigualdades²³.

4. Delimitación del corpus: Teatro didáctico encubierto y teatro didáctico explícito.

Las obras seleccionadas se postulan como paradigmáticas en términos de construcción de modelos de identidad(es) colectiva(s) y corresponden a diferentes tendencias estéticas dentro de los respectivos momentos históricos en que surgen. El hecho de que se considere tanto a dramaturgos cuyo sitio en la creación nacional no es puesto en duda como a escritores de obras de teatro dirigidas a un público que no iría a frecuentar las salas de las ciudades con mayor concentración de población en el período analizado, obedece a la necesidad de relativizar los criterios que se han considerado válidos en dicha construcción de modelos de identidad(es) colectiva(s). Además, no siempre se ha(n) elegido la(s) obra(s) cumbre(s) de los autores considerados los padres de una dramaturgia propiamente nacional.

La lista de obras seleccionadas es la siguiente:²⁴

²² En tanto en la capital la estratificación social se aceptaba como algo inevitable, en los centros productores de salitre, cobre, fierro y carbón la polarización era aún más evidente: por un lado, mano de obra barata, casi siempre compuesta por hombres provenientes de regiones diferentes a aquéllas donde se encontraba la posibilidad de sustento económico y, por otra, los empleadores o sus intermediarios, principalmente ingleses, norteamericanos y chilenos que forjaron grandes fortunas a costa de esa mano de obra barata. En torno a la minería, surge una nueva clase social trabajadora, la cual comienza a coexistir con otra que podría denominarse campesinado proletario. Poca atención le ha prestado la literatura nacional al personaje del *enganchador*, fundamental a la hora de convertir a campesinos pobres en obreros de las minas: "... llegamos a la Oficina donde se nos lleva, nos meten a tres y cuatro familias en un cuartucho en que sólo se puede soportar el calor y las fatigas teniendo las puertas abiertas de par en par, durmiendo unos sobre otros. Los solteros, quince y veinte en una casillita que tiene tres piecitas que no son más grandes que las de los casados ... El ferrocarril ... presta toda clase de facilidades para [trasladar] a las gentes a las oficinas y, sin embargo, para trasladarnos al puerto se nos atraca en el precio de pasajes y flete de equipaje, cobrándonos el doble." Véase la carta firmada por 146 obreros enganchados para la Compañía Salitrera Alemana y depositada en el Cuartel de Policía de Talca el 28 de enero de 1905. Citada en: Fernando Ortiz Letelier, *El movimiento...*, ob. cit., p. 73.

²³ Véanse, entre otros, Ricardo Krebs, "Apuntes sobre la mentalidad de la aristocracia chilena en los comienzos del siglo XX", en: *Historia de las mentalidades*. Valparaíso, Edeval, 1986; p. 27-55 y Cristián Gazmuri, "Gestación de la crisis de la democracia chilena", en *El Mercurio*, Santiago de Chile, 19 de mayo de 1991, Cuerpo E, p. 14.

²⁴ La lista incluye el corpus de las obras en un orden diferente al empleado para su análisis.



*Gregorito*²⁵ de Francisco Hederra Concha

*El asedio*²⁶ de René Hurtado Borne

*On parle français (se habla castellano)*²⁷ de Carlos Cariola

*Pueblecito*²⁸ de Armando Mook

*Amo y señor*²⁹ de Germán Luco Cruchaga

*La Viuda de Apablaza*³⁰ de Germán Luco Cruchaga

*Isabel Sandoval, Modas*³¹ de Armando Mook

*Carcoma*³² de Antonio Acevedo Hernández

*Los vampiros*³³ de Nicolás Aguirre Bretón

*Desdicha obrera*³⁴ de Luis Emilio Recabarren

Se podría afirmar que, pese a la diversidad temática y genérica de las obras seleccionadas, existe en todas ellas un firme propósito educador. No obstante, no estamos ante un tipo de teatro didáctico de índole brechtiana, sino ante uno donde el móvil principal es entretener y

²⁵ Francisco Hederra Concha, *Gregorito*, Talca, Imprenta y Enc. Mejía, 1912. No se indica cuándo ni dónde fue estrenada la obra.

²⁶ René, Hurtado Borne, *El asedio*, Santiago de Chile, Soc. Imp. y Lit. Universo, 1915. La obra fue estrenada en el Teatro Royal, por la Compañía Díaz de la Haza el 3 de julio de 1915.

²⁷ Carlos Cariola, *On parle français (se habla castellano)*, Santiago de Chile, Editorial Nacimiento, 1920. La obra fue estrenada en el Teatro Unión Central, por la Compañía de Orfilia Rico, en la noche del 10 de diciembre de 1920.

²⁸ Armando Mook, *Pueblecito*, en Teatro Seleccionado, Tomo I, Santiago, Editorial Cultura, 1937; p. 67-128. La obra, escrita en 1918, fue estrenada en el Teatro de la Comedia de Santiago, por la Compañía Báguena-Bührle, el 8 de junio de 1918 y en el Teatro Liceo de Buenos Aires, por la Compañía Argentina Camila Quiroga-Salvador Rosich, el 20 de noviembre de 1919.

²⁹ Germán, Luco Cruchaga, *Amo y señor*, Santiago de Chile, Editorial Pehuén, 1990; p. 67-121. La obra, escrita en 1921, fue estrenada en el Teatro Esmeralda, por la Compañía de Evaristo Lillo, el 18 de febrero de 1926.

³⁰ Germán, Luco Cruchaga, *La viuda de Apablaza*, Santiago de Chile, Editorial Pehuén, 1990; p. 7-65. La obra, escrita en 1927, fue estrenada el 29 de agosto de 1928 por la Compañía Angela Jarques-Evaristo Lillo.

³¹ Armando Mook, *Isabel Sandoval, Modas*, Santiago de Chile Imprenta Universitaria, 1915. La obra fue estrenada en el Teatro Royal el 28 de mayo del mismo año, por la Compañía Díaz de la Haza.

³² Antonio Acevedo Hernández, *Carcoma*, en *Mundo Teatral* N° 11, Santiago de Chile, junio de 1919, p. 15-27.

³³ Nicolás Aguirre Bretón, *Los vampiros*, en Pedro Bravo Elizondo, *Cultura y teatro obreros en Chile 1900-1930*, Madrid, Ediciones Michay, 1986; p. 165-180. La obra apareció publicada en *El Despertar de los Trabajadores* en Iquique en 1912, el periódico editado por Luis Emilio Recabarren y que habría de convertirse en "... un centro irradiador de cultura proletaria, inserto en el corazón mismo de la administración salitrera." Bravo Elizondo, ob. cit., 1986, p. 86. Como otras obras del teatro obrero de la época, se la representó en las diversas oficinas salitreras de la pampa nortina.

³⁴ Véase ibid., p. 147-161. La obra fue publicada en 1921 en la Imprenta "El Socialista" de Antofagasta y estrenada el 7 de agosto del mismo año en el Teatro Obrero de Iquique por el grupo aficionado Arte y Revolución.



lograr la identificación del espectador, entendido como un ser que se debate entre las antiguas y las nuevas estructuras sociales, que debe encontrar su propio lugar en este entorno redefinido y que está llamado a reflexionar acerca de su época. No es casual que todas las obras sitúen la acción en la misma época desde la cual escriben sus autores. No existe la pretensión de un teatro basado en experimentos escenográficos o visuales; desde un punto de vista dramático la trama responde a una estructura aristotélica reconocible y los elencos están constituidos en torno a primeras figuras autodidactas, de modo que las obras se montan casi sin ensayarlas, confiando en los talentos de actores y actrices y en la figura del apuntador, sin el cual esta *época de oro* del teatro chileno es prácticamente impensable.

5. Topografía ciudadana: la ciudad y las identidades deseables vs. las identidades posibles.

El asedio corresponde, según su autor, al género comedia. En realidad se trata de un drama con elementos de comedia en dos actos y con un notorio tono didáctico. En la obra se exponen las ambiciones de Anselmo Vera, que trabaja para posibilitarle a su familia (Ana, su esposa, Aurora, su hija y Benjamín, su hijo) el ascenso social y es víctima de una feroz intriga por parte de quienes se dicen sus amigos desinteresados, Román Valdés y José Saldías. Estos, conscientes del arribismo de Anselmo, logran poner en marcha un plan que, de resultar, terminará con su destrucción total. Lo convencen de ingresar al mundo de la política invirtiendo más dinero del que tiene y de ceder el fundo y las acciones que posee en sociedad con Román al que primero cancele las hipotecas y dividendos³⁵. Aníbal, secretario personal de Anselmo, es quien salva a la familia de la ruina, guiado por su amor hacia Aurora. En el primer acto, ella está ocupada en preparar un baile, imprescindible para consolidar su posición social³⁶ y no demuestra ningún interés en el amor de Aníbal, ya que la corteja Jorge Sarmiento, un buen partido de acuerdo a la valoración de la gente chic. Benjamín malgasta el dinero de su padre y se dedica a conquistar a María, la esposa de José, de acuerdo a las normas de la vida moderna. Ana, proveniente de una familia más adinerada que la de Anselmo, expresa su asombro ante el proceder de su marido, que es de

³⁵ Hurtado Borne, ob. cit., p. 16-20.

³⁶ Dialogando con Ana, Román afirma que el baile es indispensable, porque "... *aquí la situación política está muy ligada a la actuación social, pues de República democrática sólo tenemos el nombre: son unas cuantas familias las que gobiernan.*" Ibid., p. 47.



una ingenuidad extrema, y manifiesta su decepción al volverse consciente de que éste se ha casado con ella por su apellido y no sólo por amor. A su vez, Román comienza a asediar a Ana e intenta chantajearla proponiéndole una aventura³⁷. En el segundo acto, todo confluye hacia un desenlace que se vislumbra trágico: Jorge manifiesta su voluntad de dejar a Aurora a causa de violentos ataques de prensa dirigidos en contra de Anselmo, publicados como anónimos, detrás de los cuales están Román y José; Aníbal le confiesa a Benjamín que ha especulado en la Bolsa con el dinero de Anselmo dejándose guiar por su intuición y no por las órdenes que éste le ha dado y Benjamín ha girado cheques sin fondos. En Aurora se ha consumado un cambio: ante la catástrofe familiar, comprende que el amor es más importante que el dinero. Ana y Aníbal son los personajes más estáticos y equilibrados de todos: Ana siempre ha defendido la primacía del amor por sobre la del dinero y Aníbal es noble, paciente y generoso durante toda la obra. Román y José no ven cumplidos sus deseos de destrucción gracias a la milagrosa intervención de Aníbal, que logra salvar la situación, revirtiendo a favor de Anselmo la trampa tendida por ellos. La obra culmina con la restitución de la armonía familiar y con el consentimiento de Anselmo y Ana al matrimonio de Aurora y Aníbal.

Cuando Anselmo descubre el asedio al que ha estado sometido, no puede evitar expresarse en tono condenatorio sobre quienes ha creído sus amigos y es en ese preciso instante cuando lo didáctico de la obra, que ha estado todo el tiempo insinuándose apenas, aparece en forma explícita. Anselmo se rebela ante una actitud social hostil hacia el que desea salir adelante por su propio esfuerzo y no por su origen³⁸.

Los espacios en que se desarrollan los dos actos son siempre cerrados: en el primero, estamos en el despacho de Anselmo, amoblado en forma lujosa. En el segundo, en el recibo de su casa, donde prima la sencillez elegante. En el espacio público, el proyectar una imagen exitosa de sí mismo es lo fundamental; en el espacio privado, en cambio, se apunta hacia un equilibrio entre el *otro* en uno mismo y el *yo*. La hora en que transcurre la acción tanto en el primer acto como en el segundo es el mediodía, aunque entre ambos medien dos meses de diferencia.

³⁷ Román es muy claro en sus amenazas: "... Con una palabra sola de mis labios, el día que yo lo quiera, todo se derrumbará como un castillo de naipes, y sobre su amado esposo, sólo caerá la sonrisa burlesca que está siempre lista para el siútico que quiso subir muy alto y cayó." Hurtado Borne, ob. cit.; p. 57.

³⁸ Ibid., p. 113 y 114.



Las indicaciones escénicas de la obra están más que nada dirigidas a expresar estados de ánimo de los personajes que a proporcionar detalladas informaciones espacio-temporales. La caracterización de los mismos se efectúa fundamentalmente a partir de sus parlamentos y de sus apartes, de modo que el espectador es el que debe ir completando los vacíos que deja el texto³⁹. El cambio de una escena a la próxima es la entrada de un personaje o grupo de personajes después que otros han salido del escenario: no estamos frente a un texto dramático construido sobre la base de saltos en el tiempo y en el espacio, sino frente a uno que realza la idea de la simultaneidad espacio-temporal⁴⁰.

En la obra queda claro el cambio de valores que se produce en la antigua clase aristocrática, que ya no es un bloque monolítico. Ana simboliza la tradición y continúa aferrada a valores que los demás representantes de su clase social consideran anticuados, como por ejemplo la definición de mujer casada discreta, hogareña, etc. María resume muy bien el cambio de óptica: "... ¡Bonito sería que nos casáramos para hacer todo el día de guaguateras! La gran cosa es la discreción."⁴¹ María, Román y José son personajes en los cuales salta a la vista el discurso basado en el doble estándar. Su prestigio social está garantizado por su extracción, pero no por su comportamiento. Son oportunistas, aduladores y mentirosos y se relacionan con sus semejantes con criterios utilitaristas. En los arribistas (Anselmo y sus hijos Benjamín y Aurora) se observa la ausencia total de espíritu crítico respecto a esta gente que presume de moderna. El apellido, por ejemplo, se tematiza en varias ocasiones como símbolo de diferencias sociales insalvables, símbolo que los personajes de rango social inferior jamás ponen en duda⁴². El tema de la fabricación de imágenes públicas se encuentra graficado en la obra mediante el juego que llevan a cabo Román y José de inventarle a Anselmo un papel en la política del país, para el cual utilizan todos los recursos (a sus amigos influyentes, a la prensa), con la finalidad de volvérselo creíble a quien han definido como su víctima más que como depositario de su amistad. Esta fabricación de

³⁹ Queda claro por qué el teatro es uno de los campos privilegiados para aplicar la crítica de la recepción: en él el vértice "lector" (espectador en este caso) del triángulo autor/obra/lector adquiere una importancia verdaderamente fundamental. Véanse entre otros Wolfgang Iser, *El acto de leer: Teoría del efecto estético*, traducción de J.A. Gimbernat, Madrid, Taurus, 1987; y Hans-Robert Jauß, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik, Bd. 1: Versuche im Feld der literarischen Erfahrung*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1977.

⁴⁰ Desde el punto de vista de la puesta en escena, este tipo de obras se puede montar con un mínimo de recursos, ya que su escenografía se reduce a algunos muebles y objetos. Estamos ante un tipo de realismo incipiente en la escena nacional, una corriente que se habría de consolidar más avanzado el siglo.

⁴¹ Véase Hurtado Borne, ob. cit., p. 42.

⁴² Ibid., p. 20, 21, 27, 29, 44, 62, 63, 74, 82, 98, 104.



imágenes se basa en la confianza de que los ciudadanos influyentes de la época aludida en la obra le ofrecen más crédito a la forma que al fondo. En concordancia con ello, quienes dictan las normas de comportamiento también determinan lo que es de buen o de mal tono o cuándo es recomendable alejarse del que se ve amenazado por el desprestigio⁴³.

Aurora y Benjamín son personajes que se mueven entre dos esferas: son el producto de un matrimonio de diferente alcurnia. Ese *otro* desprestigiado en la escala social aflora en ambos de distinta forma. Aurora se comporta durante todo el primer acto de un modo que permite ver que lo niega, en tanto Benjamín se muestra afable con Aníbal, que simboliza al *otro* que tanto él como su hermana llevan dentro de sí. Para los aduladores, en cambio, está claro que Aurora es una siútica. A Aníbal tanto Benjamín como Aurora lo caracterizan básicamente en términos de la función que desempeña, la de secretario de su padre. Mientras que en Aurora es evidente el *ninguneo*⁴⁴ que ella hace de Aníbal, en Benjamín prevalece una actitud más abierta⁴⁵. Cuando ambos descubren la grandeza de ese *otro*, que ha obrado por amor y no por interés ni ambición, lo incorporan tanto a la familia como a su *sí-mismo*. En Benjamín surge, además, la necesidad de ir al campo a aprender a ser un hombre de verdad, lo que implica no sólo la valoración de un medio que en la visión urbana está excluido, sino la aceptación de la superioridad formadora de éste.

5.1. La ciudad como juego de espejos de identidades.

Gregorito, dedicada por su autor a Alejandro Venegas, es un drama en cuatro actos en el que se tematiza el arribismo desde una perspectiva algo diferente a la de *El asedio*. La acción transcurre en una pequeña ciudad de provincia en la época en que su autor escribe la obra⁴⁶. Los padres de Gregorito, Gregorio Rojas y Antonia Bravo, no escatiman esfuerzos para que su hijo llegue a convertirse en alguien importante en la capital, lugar al que el padre lo ha enviado a

⁴³ Ibid., p. 38, 69, 70.

⁴⁴ Empleo la terminología de Paz. Véanse en especial Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica y Paz, 1986 y *Los signos en rotación*, Madrid Alianza Editorial, 1991.

⁴⁵ Así, cuando Berta desea saber quién es Aníbal, Aurora responde: "*Nadie ... el secretario de papá.*" Benjamín se ha fijado, al menos, en algunos rasgos de Aníbal y agrega: "*... es simpático pero muy corto de genio, huye de la gente.*" Hurtado Borne, ob. cit.; p. 37.

⁴⁶ Hederra Concha ob. cit., p. 88.



estudiar Leyes y a trabajar en un ministerio, aspiraciones de las familias acomodadas de la época⁴⁷. Ambos son gente honrada, de trabajo y de una sola palabra. Su hija Manuela y Elena Bravo, sobrina de Antonia, viven con ellos. Isidoro Bahamondes, compadre de Gregorio y Antonia, hombre mayor y de buenos sentimientos, pretende a Elena, con quien desea formar una familia, pero ésta no ha olvidado aún a Gregorito, quien ha sido su primer amor. Gregorito anuncia su llegada en una carta a sus padres, en la que expresa su deseo de volver a verlos, al tiempo que se queja de la carestía de la vida en Santiago y les pide que le envíen dinero para hacer el viaje. El padre critica que toda carta de su hijo termine siempre del mismo modo, en circunstancias que él está trabajando en Santiago, pero la madre lo defiende en forma incondicional. En el padre se ve el espíritu ordenado del hombre consciente de que la vida cuesta ganársela; en la madre, la tendencia a educar hijos varones zánganos o incapaces de crecer, algo que no aparece tematizado en las publicaciones especializadas más recientes⁴⁸.

La visión que se tiene en provincia de la capital es muy negativa: es un lugar donde todo es caro, donde la alimentación es mucho peor que en el campo, donde sólo se trabaja y se pasan más privaciones que alegrías, donde acechan las tentaciones⁴⁹. No obstante, la percepción que se tiene de la propia existencia en provincia dista mucho de ser idealizada: los servicios públicos como el correo no funcionan, no se puede aspirar a ser alguien por falta de posibilidades reales de desarrollo y ascenso social, etc.⁵⁰

⁴⁷ Gregorio resume en forma clara sus aspiraciones: "... ¿Para qué pueden servir los cuatro reales que tenemos si no es para dar nombre a la familia? Si yo no he sido nada, quiero que él lo sea ... Si yo hubiera tenido un padre que hubiera sido conmigo lo que yo soy con Gregorito, otro gallo nos cantara seguramente ..." Nótese el respeto del autor por el registro lingüístico campesino en pos del efecto de realismo. Hederra Concha, ob. cit., p. 104.

⁴⁸ Tanto Consuelo Morel como María de la Luz Hurtado no incorporan la problemática a sus respectivos trabajos. Desde un punto de vista antropológico, Sonia Montecino aborda la sobreprotección que la mujer chilena otorga a su hijo varón como un rasgo constituyente de la identidad colectiva femenina. Véase Montecino, Sonia, *Madres y huachos, alegorías del mestizaje chileno*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio/Cedem, 1993.

⁴⁹ Hederra Concha, ob. cit., p. 110, 111, 119, 120, 148.

⁵⁰ Ibid., p. 104, 115, 130-131, 166. Gregorio afirma: "Tú no sabes, Antonia, cómo pesa la atmósfera esta i cómo influye sobre el carácter i la inteligencia; hai plomo en el aire de aquí; se respira pereza, mala fe, tontería ... La jente más envidiosa que es posible conocer ... El que no sabe jugar i no es aficionado al copeo está de sobra en este pueblo ..." Ibid., p. 131. Agradezco la sugerencia de Gabriel Castillo respecto a que la falta de posibilidades de la provincia tendría como punto de apoyo la construcción imagológica de un *topos* maldito, imposible de obviar. El sujeto se vería condicionado por una atmósfera que existe con anterioridad a él, que bloquea todo posible desarrollo, que enferma. En este sentido, resonaría el discurso de crítica social de Venegas, apoyado en la metáfora de la enfermedad, de la cual el positivismo de fin de siglo hizo uso frecuente. Véase Dr. Valdés Cange, Julio, *Sinceridad, Chile íntimo en 1910*, Santiago de Chile: Imprenta Universitaria, 1910.



Gregorito tiene talento para observar y tratar a sus interlocutoras femeninas de modo adecuado: a su madre, con halagos y aparente cariño; a Elenita, declarándole su amor con un discurso tan almibarado, que huele a falso para cualquiera menos para ella⁵¹. Manuela es parecida a su padre, desconfiada e intuitiva. A ella le disgusta el comportamiento arbitrario de su madre al tratarse de su hijo predilecto y, además, tiene el temor de que su hermano y Elena cometan alguna imprudencia llevados por el amor que ella sabe que su prima siente por su hermano. Los temores se ven confirmados: Elena rechaza a don Isidoro; Gregorio intenta hacerla entrar en razón presionándola para que acepte a su pretendiente de acuerdo a criterios de conveniencia económica y precipita la tragedia, pues Elena y Gregorito se escapan juntos⁵². Luego de varios meses, regresa una Elena ojerosa y demacrada a buscar el perdón de sus parientes. Gregorito se ha aprovechado de su amor, se la ha llevado a convivir con él en Santiago, algo que Antonia considera una desgracia⁵³. Manuela sirve de intermediaria entre sus padres y Elena, de quien no ha dudado ni un segundo. Además, Gregorito ha pedido dinero prestado a gente conocida de sus padres y firmado pagarés por sumas muy altas, pero la reacción del padre es bastante sorprendente: la falta cometida por su hijo la debe pagar Elena, que en realidad ha sido víctima y no victimaria⁵⁴.

En la obra vemos una clara oposición entre un imaginario masculino y otro femenino tradicional; estando el masculino condicionado por las presiones externas del prestigio y la sanción social y el femenino por valores morales ante todo. La revelación de Elena acerca de la verdadera vida de Gregorito (no estudia ni trabaja en Santiago, sino que es el jefe de una banda de estafadores) desencadena el resto de la tragedia, que termina con la destrucción de toda una cosmovisión representada en la muerte de Gregorio luego de haber perdido las esperanzas en su

⁵¹ Hederra Concha 1912, p. 127-129. Para muestra, un botón: "... allí en tu pieza, en tu propia cama con las ropas impregnadas del perfume que habia dejado tu cuerpo, he pasado todas estas noches sin poder dormir. Me parecía tenerte a mi lado esparcidos tus rizos rubios sobre mi misma almohada i sentir tu cuerpo adorado junto a mi ... Elena mía, te he tenido en mis brazos, en un ensueño loco; he bebido tus besos; i he llorado mi desilusion con lágrimas tan amargas despues..." (En ninguna de las citas he modificado la ortografía del original; razón por la cual aparecen sin acento, por ejemplo, palabras que hoy lo llevan, se usa *j* en lugar de *g* e *i* en lugar de *y*, *ll* en lugar de *y*, etc.). Ibid., p. 128.

⁵² "... cuando te mires rica, dueña de buenas tierras i veas que él es cariñoso i buenazo, lo vas a querer, i me vas a agradecer que te halla abierto los ojos ..." Hederra Concha 1912, p. 139-140.

⁵³ Es sintomático que Antonia le proponga a Gregorio remediar la deshonra a través de un matrimonio, que jamás llegará a consumarse en la obra, porque la tragedia es total. También es sintomático que Gregorio persista en su posición sosteniendo que su hijo necesita una esposa de familia de apellido. Véase *ibid.*, p. 152.

⁵⁴ Antonia protesta, en un raro impulso de solidaridad genérica, pero Gregorio es inflexible en su parecer: "Así está hecho el mundo, lo que en un hombre no es una falta, en la mujer lo es i mucho." *Ibid.*, p. 153.



hijo, quien, después de haber organizado una estafa mayúscula, ha huído a la casa de sus padres. Allí su madre lo ha ocultado en un nuevo afán de protección, pero la policía lo descubre. La obra termina en el mejor estilo melodramático, en el momento en que los representantes de la ley se llevan a Gregorito y a Elena a la cárcel.

Al igual que en *El asedio*, las indicaciones escénicas sólo subrayan entradas y salidas a los espacios cerrados donde se desarrolla la acción. El decorado es muy simple: de nuevo estamos en el interior de una casa, en una sala con un sofá, una hilera de sillas de Viena, una mesa, una lámpara a parafina, un florero, algunos cuadros en las paredes. Si en la obra de Hurtado se señalaba al menos una hora del día, en la de Hederra se omite hasta ese elemento. En ninguna de las dos es posible encontrar indicaciones de vestuario ni descripciones físicas detalladas acerca de los personajes. Pareciera que escasos adjetivos empleados en dichas indicaciones escénicas tuvieran la misión de contener todo un campo semántico, hablando en términos de semiología teatral contemporánea, que se da por sobreentendido⁵⁵. La escritura dramática de la época cumple la función que hoy en día se reparte entre el texto dramático y las diversas posibilidades de registrar el texto representacional, obviamente inexistentes en la época estudiada⁵⁶.

El hecho de que toda la acción ocurra en un espacio privado es sintomático de una visión de mundo en la cual lo privado y lo público se encuentran en interrelación tácita. Nada de lo que se dice en ese espacio familiar es irrelevante en términos de proyección hacia el espacio público implícito; más aún, se podría afirmar que este último es el que dicta las matrices de comportamiento y funciona como una instancia represora del individuo. El espacio público es una gran metáfora del *imbunchaje* colectivo⁵⁷.

Los individuos retratados en las dos obras tratadas más arriba efectúan movimientos que sugieren la posibilidad de un desplazamiento hacia un *afuera* y un *arriba* concretos y simbólicos a la vez (desde su espacio privado hacia el espacio público, desde el sur hacia el centro, desde la

⁵⁵ Así, por ejemplo, sería interesante indagar en las asociaciones que el autor tiene al escribir adjetivos como *sencillo* o *elegante* en cada una de las obras analizadas las raras ocasiones en que ellos aparecen incorporados a las indicaciones escénicas.

⁵⁶ Me refiero a registros visuales y sonoros que dan cuenta de un espíritu de la época actual en forma mucho más cabal, por mucho que en el caso de fotografías o filmaciones de obras de teatro, por ejemplo, se trate de un producto diferente a la obra misma, con códigos propios de composición e interpretación.

⁵⁷ Fidel Sepúlveda ha desarrollado un modelo orientador muy útil para la presente investigación, en el cual recurre a la oposición *imbunche/Jauja* para ilustrar actitudes características del ser chileno. Véase Fidel Sepúlveda, "Identidad", documento inédito, Santiago de Chile, mayo 1998.



periferia en el centro hacia el centro del centro), el cual termina siendo un desplazamiento tramposo, que la mayoría de las veces concluye en una involución más que en una salida verdadera⁵⁸.

El espacio privado se relaciona con el espacio público como lo hace una isla con el mar: sin el mar, la isla no sería isla, pero el mar sigue siendo mar sin ella. Quienes practican la fe en el arribismo practican la filosofía del prepararse para llegar a ser, desconociendo que día a día se es y, quizá de modo inconsciente, se comportan como isleños que añoran salir de su entorno para trascender, pero que deben aceptar al final que esa salida no es posible, ya que el mar les proporciona la ilusión de un cambio, pero termina devolviéndolos a la isla y constituyendo una instancia devoradora y castradora más que una posibilidad de crecimiento pleno.

5.2. La ciudad como lugar de identidades intercambiables.

En el sainete en tres actos *On parle français (se habla castellano)*, de Carlos Cariola⁵⁹, tras una estructura reconocible de comedia de enredos a la española se esconde una jugosa crítica social. La trama es simple: la casa de una familia compuesta por un padre anciano (Gumercindo) y tres hijos adultos (Julio, Emilia y Luchita) es el blanco de una farsa montada por una mujer que desea ascender en la escala social casando a su hija Margot y a su hijo Gastón con gente acomodada. Para lograr su propósito, ofrece sus servicios de ama de llaves y finge ser francesa. Debido a que la representación de su papel le resulta bien, ve cumplida su finalidad de llegar a la meta en el menor tiempo posible.

Toda la obra está estructurada sobre la base de juegos de palabras contruidos expresamente con la finalidad de hacer reír y sobre juegos de enmascaramiento y

⁵⁸ Radoslav Ivelic habla de un movimiento pendular que termina en algo parecido a la suspensión a propósito de sus reflexiones sobre la novela *Alsino*, de Pedro Prado. En estas obras de teatro el movimiento pendular culmina con la destrucción más que con la suspensión. Véase Radoslav Ivelic, "El pensamiento estético-antropológico de Pedro Prado", documento inédito, Santiago de Chile, 1998.

⁵⁹ Véase Cariola 1920. Cariola denomina comedia a su obra. Para una primera aproximación al sainete criollo véase M. de la Luz Hurtado y Loreto, Valenzuela, "Teatro y sociedad chilena en la mitad del siglo XX: El sainete", en: Revista Apuntes N° 92, Santiago de Chile, septiembre de 1984, p. 3-55. En todo caso, este artículo privilegia una mirada descriptiva fundamentalmente de los sainetes montados en los años 50. Con respecto al personaje del afrancesado, véase, entre otros, Alberto Blest Gana, *Los transplantados*, Paris Editorial Garnier, 1904:



desenmascaramiento de identidades. Es así como, después de haber logrado que acepten a su hija Margot, inventa la historia de un hijo aviador que viene de la guerra para lograr que don Gumercindo y sus hijos se impresionen y conmuevan y no puedan negarse a que Gastón también viva con ellos. Obviamente que la historia de un héroe atrae a Emilia, la más soñadora de las hijas, que no vacila en enamorarse de tan importante personaje. Vemos aquí el motivo de los sentimientos que surgen en forma repentina y están dirigidos a la forma y no al fondo de una persona que es desconocida, elemento que se caricaturiza, pero que corresponde al esquema de una confianza mayor en las apariencias que en la esencia de los seres humanos. Asimismo, se observa el motivo del abuso o el aprovechamiento de unos por otros, encubierto detrás de una trama de romanticismo que responde a la necesidad de sentirse querido(a) en un medio más bien limitado y chato. Al comienzo de la obra, reina la ociosidad en la casa rica que habita la familia de don Gumercindo: Julio no es capaz de pegarse un botón ni sus hermanas de ayudarlo; los tres malgastan su tiempo inventando conflictos. En esta primera parte de la obra llama la atención la agresividad del trato y del lenguaje entre los hermanos, plagado de ofensas e insultos. Las cuatro empleadas que hay en la casa no dan abasto para mantener el orden. Simbólicamente estamos frente a estructuras amenazadas por la decadencia. En este sentido, la aparición de la Madama se explica como el cambio en los protagonismos sociales: la aristocracia ya no sirve para nada y es hora de que otros se hagan cargo de dirigir la casa⁶⁰.

El juego escénico se configura sobre el eje de la simulación: la “francesa” crea un universo coherente y sujeto a una dinámica propia. El mundo que ella les muestra a los *otros* (ya sean éstos sus hijos o la familia elegida como blanco de la farsa montada) se modifica según las necesidades que van surgiendo durante el desarrollo de las más dispares situaciones de enredos. Se recurre a los apartes como herramientas técnicas forjadoras de sentido y se llega a momentos de gran comicidad, pues en la escritura dramática se evita el facilismo y la chabacanería. La transcripción de una variante muy *sui generis* de francés (lengua que supuestamente habla la protagonista), apegada a la caricaturización fonética, constituye la base de un texto en el que la sorpresa es un principio estructurador importante. Aunque se prevé lo que ocurrirá en términos temáticos y de desarrollo de la trama, no se prevé cuáles serán los personajes que irán apareciendo en escena,

⁶⁰ Pienso en la ola de populismo presente en los movimientos que lograron aglutinar a la clase media y baja entre 1920 y 1930, a la cual Cariola en cierto sentido se adelanta por la vía de la caricaturización, pero con un gesto que es más afirmativo que destructivo.



encargados de consumir el engaño. En este sentido, la ausencia de indicaciones escénicas precisas respecto a decoración y escenografía, vestuario y gestualidad, en este caso no es comparable a la situación observada en las obras anteriores, puesto que el sainete constituye un texto dramático capaz de incluir en forma mucho más implícita al texto representacional que el tipo de obras abordadas más arriba⁶¹.

En esta obra el *otro* negado en los personajes masculinos de Gumerindo y Julio es un *otro* poco apegado a los criterios de pertenencia social, con cierta tendencia a valorar la irreverencia y con una profunda nostalgia de amor verdadero, elemento que, paradójicamente, la Madama ha reconocido, por lo cual monta un juego de utilización de la familia a la que ha elegido como blanco y de la propia, para conseguir sus fines. Estos dos personajes masculinos quieren liberarse del *imbunchaje*, sueñan más bien con *Jauja*, aspiran a una existencia alegre, liviana, feliz. A su vez, el *otro* incorporado en Margot es el *otro* apegado a valores como la honradez y la pertenencia a su clase: ella es la única que muestra reparos ante la escenificación que su madre monta. La Madama, por su parte, es un personaje muy talentoso, ya que su aguda inteligencia social le permite descubrir el punto débil de las leyes que regulan la convivencia entre las clases. El hecho de simular ser francesa constituye un gesto que encierra un potencial subversivo: por una parte, se mofa de la sobrevaloración que recibe todo lo extranjero; por otra, comprueba que los cimientos de dicha sobrevaloración son poco sólidos, ya que hasta una simulante, como ella, puede conseguir sus fines: traspasar las barreras aparentemente inamovibles entre las clases. En el fondo, descubre la ignorancia que subyace al comportamiento de la familia aristocrática que ha elegido como blanco. Además, el personaje de la Madama también revela que en la ciudad es posible construirse una identidad a partir de la negación de los orígenes. Si esta negación se efectúa de un modo convincente, el acceso a lo vedado se vuelve una posibilidad muy concreta.

5.3. La ciudad como lugar de identidad(es) en pugna.

⁶¹ Carlos Cariola fue uno de los autores de sainetes más prolíficos: su producción ascendería a alrededor de 44 obras, entre las cuales 25 habrían sido escritas en colaboración con Rafael Frontaura, destacado actor chileno. Véase Hurtado y Valenzuela, ob. cit., p. 12.



En *Amo y señor*, de Germán Luco Cruchaga, se entrega una visión muy poco optimista de la sociedad de la época. Dos visiones opuestas deben convivir en un espacio común: una oligarquía empobrecida y una clase media que cuenta con su trabajo y su empuje y requiere una fusión con la otra clase para ser legitimada como burguesía. Al carnicero Sepúlveda lo convence Polito, joven ocioso y acostumbrado a la vida acomodada, de casarse con Elvira, su hermana. Doña Adela, la madre viuda de ambos, sacrifica la felicidad de su hija en aras de la estabilidad económica. La evolución que se observa en el personaje de Sepúlveda es negativa: comienza siendo un hombre consciente de su origen y orgulloso de su trabajo y termina convertido en un ser vengativo y destructivo, luego de hacer de Matilde, la hermana menor de Elvira, su amante, despedido por el engaño de Elvira, quien lo desprecia y trae a su antiguo amor como amante a su casa.

Elvira es un personaje que pasa por gran diversidad de estados interiores: acepta la transacción propuesta, pero hace notar que se está sacrificando por el bien de la familia. Incapacitada para llevar adelante esta acción aceptando en silencio el sufrimiento que la misma conlleva, se refugia en los parámetros morales de su clase, que se rigen por un doble estándar que hoy día parece muy conocido⁶².

En esta obra vuelve a aparecer el tema de la madre formadora de zánganos e incapaz de entender las necesidades de sus hijas, algo a lo que había hecho mención a propósito de *Gregorito*. La diferencia con respecto a esa obra radica en el hecho de que Polito no es condenado por la sociedad por actuar como actúa, sino más bien su comportamiento parece no extrañar a nadie de los que rodean a la familia.

El espacio privado refleja las exigencias de un espacio público que se define a través del poder del dinero. La percepción que el carnicero tiene del grupo social en decadencia es clara: son personas que obran por oportunismo y no por un apego excesivamente rígido a los códigos que ellos mismos se han encargado de perpetuar⁶³. En momentos caracterizados por la crisis política y económica, Sepúlveda está consciente de que está efectuando una transacción, en la cual existe un intercambio de bienes: él compra el acceso a una clase y salva a la familia de la ruina, con lo

⁶² Elvira ha reestablecido la relación con su novio en el momento en que afirma: "... *todos debemos respetar nuestros vicios. Así creo yo que se entienden las costumbres civilizadas.*" Véase Luco Cruchaga ob. cit, p. 111.

⁶³ Véase el parlamento de Sepúlveda al respecto en la misma obra, p. 89: "... *habiendo plata, hay amigos y hasta aristocracia: nadie me despinta el don ...*"



cual le ahorra la vergüenza pública. Lo que en un principio se puede interpretar como una posibilidad de una nueva vida para ambas partes, está condenado al fracaso desde una visión de mundo que, en realidad, es inflexible, pues en ella la movilidad social es una ficción. El movimiento que se produce es aparentemente ascendente para Sepúlveda, pero en lo profundo es un movimiento que lo precipita hacia el vacío: asqueado por la descarnada realidad, él renuncia a sus rasgos positivos y termina deseando la destrucción total. Es sintomático que en la escena final abandone la casa y salga a mostrar a su amante a la calle⁶⁴. El espacio público deberá medir con su vara esta relación.

5.4. La ciudad como el lugar de los sueños truncos.

En la comedia en dos actos *Isabel Sandoval, Modas*, de Armando Moock estamos confrontados a un medio de esfuerzo, donde prima la moral de la gente pobre y honrada. La ciudad está incorporada a la obra ya a través de las primeras indicaciones escénicas⁶⁵. La polarización social a la que la obra alude está representada por la historia de una mujer que lucha por sacar adelante con su propio trabajo a su familia, actitud en la cual la secundan su hija Inés y Adriana, la novia de su hijo Juan. En la misma casa vive Isabel y su familia y Adriana con su padre, Alejo, voraz lector, gran observador de su medio, hombre de mil oficios para paliar la pobreza y que aspira a una vida tranquila.

Después de enviudar, Isabel no ha escatimado esfuerzos para entregarle una buena educación a su hijo Juan, ya que el otro, Lalo, a causa de un defecto en el habla, ha pasado a recibir una formación técnica. Es interesante que cuando se piensa en una buena educación, en todas estas obras, se piensa en una formación en el área de las letras y las leyes. El cariño de la madre está centrado en Juan, prototipo del arribista que reniega de su medio y de su clase para aspirar al reconocimiento de quienes están en mejor situación en la escala social. El comportamiento de Isabel es arbitrario: Lalo trabaja para entregarle a ella y a su familia todo lo que

⁶⁴ Sepúlveda está consciente de esta transformación que ha experimentado: "... Este roto que puso toda su bondad, ahora es malo, malo ... es el amo y señor ..." Luco Cruchaga, ob. cit., p. 121.

⁶⁵ Así, por ejemplo, al comenzar la obra se especifica: "... Habitación de un segundo piso con dos balcones, en que habrá maceteros con claveles y geranios; se divisan los tejados y torres de la ciudad..." Véase Moock, ob. cit., p. 7.



tiene, pero Isabel siempre está mirando a Juan, que en el fondo es incapaz de dar amor. En el primer acto se plantea el conflicto: Lalo llega cargado de regalos para todos los de su familia y para Adriana y Alejo también, porque en el trabajo han premiado su esfuerzo. A Juan no le ha querido comprar nada, temeroso de que su hermano sancione su falta de gusto, por lo que prefiere entregarle el dinero. Este gesto es malinterpretado por Juan, quien así logra enturbiar la alegría que siente Lalo por haber podido entregar cariño a través de sus presentes. No obstante, Isabel no reprende a Juan, sino que se desvive por él y permite que el gesto de Lalo pase a segundo plano cuando Juan anuncia que se va de la casa, hecho que genera en ella una verdadera conmoción⁶⁶.

En el segundo acto han pasado seis meses, es invierno y Juan no ha vuelto a visitar a su familia, lo que produce un gran dolor en su madre. Los discursos antagónicos de quienes creen en el trabajo honrado como fuente de superación para los pobres y quienes han internalizado los valores imperantes en otras capas de la sociedad (sólo quien tiene un título profesional es alguien) se ven encarnados en Alejo e Isabel, respectivamente⁶⁷. Esta discusión podría interpretarse, al menos, de dos formas: la primera apunta a un discurso que ratifica la pertenencia a una clase (la de los pobres en la obra) en términos de valoración positiva de lo que conllevan rasgos como el esfuerzo, la honradez, la bondad, la solidaridad, etc. Si predomina esta valoración positiva, entonces la base de este modelo de pensamiento radica en apuntar hacia una definición no en función imitativa del *otro*, sino desde el *yo* o desde el *sí-mismo*. Por otro lado, este mismo discurso se puede entender como la ratificación de diferencias insalvables y como la necesidad de que sería mejor que los pobres entendieran de una vez por todas que su razón de ser está en aceptar

⁶⁶ Ibid., p. 21-55.

⁶⁷ Así, Alejo dice: "Yo tenía entendido que ganarse la vida de una manera honrosa, era como ustedes lo hacen; como lo hago yo; como hacen muchos, trabajando. ¿Usted encuentra poco honroso que Lalo sudando aceite de máquina y escupiendo waípe gane el dinero? ¿O usted cree que un profesional porque está sentado en su bufete puede tener más orgullo o más facilidad para ganar dinero? Pierda usted cuidado, que hay muchos que esperan sentados en el bufete a que lleguen los clientes y éstos no llegan y esperando, esperando, pierden los mejores años de su vida, la paciencia, el apetito, el modo de andar, y hasta ... hasta la costumbre de trabajar, iba a decir ... créame señora, todavía es tiempo, llame usted a Juan y dígame que aprenda un oficio; que se deje de leyes y de poesías, que deje el título para los señoritos; los que tienen cómo pagarlo y guardarlo como un trofeo del dinero. El es pobre y los pobres no deben vivir solamente de esperanzas; le hará usted un bien a él y a su país que está necesitando de manos expertas que arranquen las riquezas que su suelo contiene." Respeté la escritura original; por eso se lee "espertas" por "expertas". Véase Moock, ob. cit., p. 62-63. En estos discursos antagónicos resuena la oposición de la madre de Moock, Celina Bousquet, a su oficio de dramaturgo, al que se dedicó después de interrumpir sus estudios de arquitectura. Véase Mario, Cánepa Guzmán, *Gente de teatro*, Santiago de Chile, Arancibia Hnos. Editores, 1969, p. 180-196. En este sentido, agradezco los comentarios de Gabriel Castillo respecto a que en el parlamento citado resonaría, por una parte, el tema del Edipo en su variante chilensis, dispuesto a perder hasta el modo de andar esperando y, por otra, la crítica a lo que Mariátegui denominaba la cultura retórica de origen ibérico. Véanse Claude Lévi-Strauss, *Strukturale Anthropologie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1967 y José Carlos Mariátegui, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Lima, 1928.



trabajos mal remunerados y sucios, que son los que los miembros de las clases sociales privilegiadas no están dispuestos a hacer. En este caso, el discurso sería afirmativo del *status quo*.

En la obra, todo aquello que se asocia a las clases privilegiadas, es descrito en forma negativa. Los amigos de Juan sólo piensan en conquistas amorosas, en fortunas y apellidos y las mujeres ricas que mandan coser su ropa donde Isabel son antipáticas, huecas y clasistas.

Otra vez se observa que es Lalo la verdadera esperanza de la familia: se establecerá con una taller mecánico propio. Animado por estas perspectivas, le confiesa a Adriana su amor; cuando todo converge hacia un nuevo comienzo, aparece Juan, el hijo pródigo, arrepentido por su soberbia y dispuesto a transformarse en aprendiz de su hermano. Se restituye la armonía: en un final propio del mejor melodrama de la época, se ve que la pareja será la de Juan y Adriana y no la de Adriana y Lalo.

Hasta ahora, ninguno de los que han criticado la obra ha resaltado rasgos negativos en la protagonista. Veo en Isabel un personaje estático, que no evoluciona. No duda acerca de la necesidad de sacrificar a dos hijos por el supuesto bien de la familia, dándole su amor a quien no es capaz de valorar sus esfuerzos. Está ciega para las necesidades de los *otros*: Inés es un espíritu justo y franco; Lalo es un hombre bueno, sencillo e inteligente. Ambos deben olvidar sus sueños por permitirle al menos talentoso que sueñe los propios. En Isabel se observan con claridad absoluta todos los rasgos de ese tipo de madre chilena que sobreprotege a quien cree desvalido, sólo para conseguir que ese ser la desprecie. El juego que se juega es peligroso: la madre prodiga todo su amor para que no se rompa una especie de simbiosis entre el objeto del mismo y ella; el hijo se aprovecha de este cariño malentendido para no convertirse en adulto, pues es mucho más cómodo ser objeto de afecto que tener que ganarse su propio lugar en el mundo⁶⁸.

5.5. La ciudad como devoradora de identidad(es).

⁶⁸ En este sentido, llama la atención la diferencia de socialización a que se somete a las hijas y a los hijos por parte de la madre en las obras del período analizado. Mientras las primeras son tempranamente introducidas al mundo del sacrificio y la madurez a la fuerza (o se las casa para salvar a la familia de la ruina económica o se las pone a trabajar para ganar el sustento y, en algunos casos, financiar la educación de los hermanos), a los segundos, me parece, se les permite largo tiempo *jugar* a ser adultos. En ninguno de los estudios más recientes se toma en consideración este punto.



En el drama en tres actos *Carcoma*⁶⁹, de Antonio Acevedo Hernández, queda en evidencia la inhumanidad de una sociedad donde la división entre las clases es la orden del día. La crítica social se efectúa a través de la presentación directa de las víctimas de un reparto injusto de riquezas y por la total omisión de los poderosos. En un conventillo se consumen las vidas de los miembros de una familia de pasado respetable, que ha quedado sumida en la miseria después de la muerte del marido de Leonor, a quien le toca el ingrato papel de sacar adelante a sus hijas: Aurora, Fidela, Mercedes y Graciela y a su único hijo, Julio. El espacio privado es una metáfora de los lados sombríos del espacio público. El medio es asfixiante, de lo cual dan cuenta detallada las indicaciones escénicas al comienzo de la obra⁷⁰. La acción transcurre en esa habitación única, que sirve de escenario a una trama de tinte realista-naturalista y comienza con las palizas que le propina Ricardo a Aurora, por celos hacia Agustín, una especie de poeta que frecuenta la casa, con quien Aurora sueña. Las vidas de estas mujeres oscilan entre la aceptación y la condena de un medio donde los hombres, si es que trabajan (da igual si en forma honrada o deshonesto), gastan el dinero ganado emborrachándose y divirtiéndose con otras mujeres y donde no se vislumbra ninguna posibilidad de cambio real, ya que o se tiene a alguien al lado o se es soltera y se aspira a una compañía masculina, de la cual en el fondo no se espera entendimiento real. Las mujeres sueñan con salir de ese medio opresivo, pero la salida se plantea como una trampa. Antes de vivir su drama cotidiano, Aurora se ha ido de su casa siguiendo a Ricardo, sólo para volver y comprobar que ha perdido su lugar en la antigua jerarquía familiar⁷¹. Por su parte, los personajes masculinos casi no presentan rasgos positivos, salvo Agustín, que es capaz de ser noble y solidario y de encontrar lo rescatable donde nadie lo ve, como por ejemplo en Ricardo, a quienes las hermanas de Aurora insultan y desprecian.

El peso del deterioro moral y social es mucho más grande que el de la esperanza en la obra: uno a uno, todos los personajes caen: Fidela se casa con Pancho, un obrero como muchos otros, que tarde o temprano caerá en el círculo vicioso de emborracharse, ya sea por falta de

⁶⁹ Véase Acevedo Hernández, ob. cit. Es interesante notar que el autor dedica el drama a la memoria de Florencio Sánchez.

⁷⁰ Véase *Ibid.*, p. 15: "... Es una sola habitación, pero está dividida en la mitad de su altura por un entablado que no lo cubre totalmente, que tiene una baranda en la orilla que no se apoya en el muro y al cual se sube por una escalerilla adosada a la muralla derecha. Este departamento sirve de dormitorio a Fidela y a Mercedes..."

⁷¹ Así, cuando Aurora le confiesa a Ricardo que se ha casado con él por lástima y dice ser un alma huérfana de cariño, él define su amor por ella en términos claramente naturalistas: "... te quiero tanto que cuando llego a pensar que te puedo perder me entran unas ganas feroces de matar ... Porque dudo de ti te pego ... Te pego por transmitirte mi dolor de condenado ..." *Ibid.*, p. 22.



trabajo o por alegría⁷²; Mercedes huye con un hombre, ansiosa de escapar a la carcoma de su medio, Graciela golpea de modo tan brutal a una mujer con la que su marido la engaña, que la mata y cae presa. A lo largo de la obra se confronta la moral del marginado de la sociedad con la del que quiere pertenecer a ella en forma honesta, aunque para llegar a esta conclusión haya debido pasar por un viaje de iniciación que lo conduce a las profundidades. El personaje del Guacho Fatal, un ladrón que ha hecho de su oficio una profesión basada en el respeto de los demás, es una definición muy *sui-generis* del marginado⁷³; Julio ha vivido la existencia característica de los hombres de su clase antes de haber caído preso por robo y haber conocido el odio hacia los representantes del orden y la justicia. Intenta regenerarse, pero se topa con la desconfianza que reina entre los demás ante alguien que no tiene una hoja de vida limpia que ofrecer.

En este medio es casi imposible esperar nada, es el discurso que subyace a la obra; la respetabilidad que Leonor añora constituye el eje de una identidad pasada; la actualidad es devastadora y, al parecer, hay que rendirse ante ella y conformarse con celebrar el día de San Juan en medio de la evidencia de la fuga de Mercedes, elemento que termina por derrumbar el precario equilibrio en que se sustenta el mundo perdido de Leonor. A ella es a quien Julio culpa del deterioro en la escena final del tercer acto, por el exceso de cariño que les ha entregado a los hijos⁷⁴. Estamos ante un extraño caso de transformación interna de un personaje masculino: a través de la experiencia del dolor y la impotencia vividos en prisión, Julio es capaz de sacar conclusiones para su futuro, aunque éste se vislumbre adverso.

⁷² El mismo Pancho explica en forma clara las razones que tiene para emborracharse: "Precisamente tomo para olvidar ... y me siento millonario ... El que nunca se ha emborrachado no sabe lo que es el paraíso." Ibid., p. 25.

⁷³ El Guacho Fatal afirma: "Un ladrón es una personalidad. Lo respetan los agentes; los jueces apenas le forman causa. Es un trabajo como cualquiera otro, consiste en tener influencias, ... en darse a respetar, en no dejar rastro, en no dar jamás lugar a formación de causa..." Acevedo Hernández, ob. cit., p. 26.

⁷⁴ Julio reflexiona en voz alta: "¿Por qué se ha carcomido la casa? Mamacita, porque usted nos ha querido demasiado y nos ha dejado hacer lo que queríamos, porque su cariño no nos armonizó jamás ... porque su debilidad no impidió nuestros caprichos ... Hoy está deshecha la casa, estamos casi muertos, pero debemos aferrarnos al pedazo de vida que nos queda ..." Ibid., p. 27.



6. Topografía campesina: el campo como un lugar de identidad(es) verdadera(s).

En la obra en tres actos *Pueblecito*⁷⁵, Armando Moock retrata la vida en un pueblo chico que constituye un microcosmos con su propia institucionalidad y su forma también propia de vivir. Los hombres se dedican a trabajar en el campo, a jugar a la brisca y a emborracharse a veces, las mujeres a ocuparse de su casa, a rezar el rosario, a hacer mermeladas, a tejer y algunas a aburrirse. Es el caso de Marcela y Teresa, quienes han conocido la vida en Santiago y la añoran. Para paliar su desencanto se dedican a leer novelas de Pierre Loti y a identificarse con sus personajes femeninos. Ellas son hijas de Ignacia y Felipe, matrimonio respetado en el lugar. A su hogar acuden los personajes más importantes del pueblo: el alcalde es compadre de la pareja y el cura manda a agradecer los dineros que la familia ha donado para la compra del nuevo armonio. Ignacia representa a las antiguas familias conservadoras del pueblo, pero su esposo, Felipe, simpatiza con ideas más liberales: predice la victoria de los radicales en las elecciones que se avecinan.

La apacible vida del pueblo se ve modificada por la llegada de Marta, hermana de Rebeca. Ambas son primas de Teresa y Marcela. Marta ha estado diez años en Santiago, viviendo en casa de su madrina y viene a pasar vacaciones a su añorado pueblo. En Santiago ha aprendido a hablar y escribir bien y también a coquetear con simpatía y encanto. El novio de Rebeca, Juan Antonio, termina enamorándose perdidamente de ella. En Rebeca se produce un giro brusco, pues si al comienzo aparece como una niña alegre y despreocupada, al final de la obra es una mujer desengañada. Marta dice no haber querido destruir nada, pero también ella se ha enamorado de Juan Antonio. Al final se sugiere que Rebeca quedará sola y que Marta y Juan Antonio se convertirán en pareja.

Más que una obra costumbrista a secas, *Pueblecito* es la reivindicación de los valores identitarios desechados por la gente que quiere ser moderna en la ciudad. El pueblo es el terruño, la casa en sentido amplio. Marta describe el momento en que se va aproximando a su pueblo como uno de júbilo, donde todo es paisaje y olores. El paisaje exterior se funde con el interior, pues el reencuentro hace que los recuerdos y las emociones afloren⁷⁶. En Marta, al parecer, la ausencia de su lugar de origen ha traído consigo una profunda revaloración de modelos de comportamiento y

⁷⁵ Es interesante observar que Moock estrenó el mismo año (1918) la obra *Los perros*, donde describe el inframundo de los obreros hacia fines de la década de los 20, todo lo contrario de una visión optimista o de posible equilibrio entre el ser humano y su entorno. Véase Armando Moock, *Los perros*, en *La Escena*, año V, N° 193, Buenos Aires, 1922; p. 1-31.



convivencia humana inexistentes en el mundo de la ciudad, donde todo es apariencia y monotonía. Lo que para Teresa y Marcela es un sueño, para Marta es deleznable. En los habitantes de la capital ha descubierto la falsedad, la ambición y la lujuria. Marta es un ser apegado a la naturaleza, contrasta con Marcela y Teresa que parecen no ver ninguna bondad en el entorno pueblerino. Ella ha descubierto que no hay que buscar la felicidad en un lugar diferente a aquél en que se esté, que más bien hay que saber esperar y encontrarla. El movimiento que Marta ha efectuado es desde la periferia al centro, para volver a la periferia que ha sido elevada al rango de centro en su interior. Es en el pueblo donde Marta se transforma en individuo, incorporando los lados oscuros de su personalidad a su *sí-mismo*⁷⁷.

En esta obra, al igual que en las analizadas más arriba, la acción transcurre siempre en un espacio privado. En el primer acto se trata del salón de recibo de la casa de Marcela y Teresa. Un altar de la Virgen rodeada de cirios sugiere que a los moradores los guía un espíritu religioso. En el segundo y en el tercer acto, la acción tiene lugar en otra sala, esta vez pobre, en casa de los abuelos de Marta y Rebeca. En esta sala se trabaja, se recibe y se come. El elemento campesino está presente en los arreos de montar y útiles de labor. Hay toronjil y yerba mota seca colgando de las paredes, además de improvisados cuadros hechos de postales y recortes de revistas. A diferencia de las obras situadas en un medio urbano, el espacio privado no se acondiciona para los demás, sino como cada quien puede. El campo está siempre sugerido o evocado en la obra: entran personajes a hablar acerca de lo que está ocurriendo afuera o a sacar a otro personaje de su casa para hacer algo que hay que hacer en la tierra. Las fronteras entre ambos espacios son fluídas, se dan en forma natural a través de los parlamentos de los personajes. En toda la obra los diálogos ilustran opiniones, características o estados de ánimo de los personajes. Los conflictos, incluso el que se genera entre las hermanas, se solucionan siempre en forma tranquila y armónica entre quienes los tienen. Pareciera que el pueblo es el protagonista y Santiago la antagonista, pero sólo

⁷⁶ Así, Marta describe su llegada recurriendo a formas y olores: "... Ayer tarde cuando venía en el coche y llegamos a la cumbre y divisé a lo lejos en el valle el montoncito de casas, y en medio la iglesia como una gallina rodeada de todos sus polluelos, reconocí la alameda, el río con sus sauzales, el cerro, el cementerio, el camino real, reconocí mi "pueblecito"; un olor a tomillo y hierbabuena penetró hasta mis pulmones. Mi pueblo estaba allá lejos, pequeñito como un juguete, y toda mi infancia la vi reflejarse ante mi vista y sentí una alegría tan inmensa ... ¡Allá está la casa de mis abuelos, grité, allá está la casa! La había reconocido entre todas; esos eran sus árboles añosos y retorcidos; ahí estaba el corredor, y vi a mi madre y a los abuelos, y me vi chiquita jugando con Rebeca ... Todo, todo lo vi en un instante y me sentí tan feliz que lloré como estoy llorando ahora, como lloran los abuelos, como lloramos todos al vernos después de tantos años reunidos bajo el mismo techo." Véase Moock, 1937, p. 96-97.

⁷⁷ Véase, C.G. Jung, *Aion, contribución a los simbolismos del sí-mismo*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1992.



por evocación. La ciudad se hace presente en el pueblo a través de Marta, pero en cuanto lugar de concreción de anhelos no llega a condicionar nada más que la existencia de Teresa y Marcela. A diferencia de las obras anteriores, donde se sugiere que para ser *alguien* hay que salir del pueblo, aquí el ser *alguien* es sinónimo de haberse reconocido en el terruño.

7. El límite territorial-cultural como límite moral.

En *La Viuda de Apablaza*⁷⁸, Germán Luco Cruchaga confronta a los espectadores con un microcosmos rural autónomo, del mismo modo que había ocurrido en *Pueblecito*, de Moock. No obstante, estamos lejos del tono afable y restaurador de una armonía que se siente amenazada, pues la tragedia que se desarrolla en el fundo de la Viuda, al interior de Temuco, es una que se produce al romper el tabú del incesto. Es cierto que es un incesto más por los lazos de parentesco asumidos como tales que por el parentesco directo, ya que Níco es hijo del difunto Apablaza con otra mujer, pero la Viuda siempre lo ha considerado como su propio hijo, de modo que la percepción del rol de la maternidad, más que los lazos sanguíneos en sentido estricto, es la que condicionaría la transgresión. A la Viuda le ha tocado asumir el mando en las tierras que antes administraba su marido, lo cual significa que ha debido postergar su lado femenino propiamente tal, para legitimar el papel de sucesora capacitada de un ser respetado por sus subalternos. Corre el año 1925 en la obra y el fundo se rige por leyes de productividad pre-industriales; aunque la Viuda ha ido poco a poco introduciendo el progreso técnico y redefiniendo las leyes de funcionamiento de este tipo de estructura agraria. Se proyecta la imagen de una naturaleza indómita, sólo a medias susceptible de ser modificada por obra y gracia de la tecnología. Existe una jerarquía clara, sin posibilidad de cuestionarla ni menos oponerse a ella, en cuya cúspide está la Viuda, representante de un código valórico patriarcal, quien administra su patrimonio con inteligencia, pero también a través de la concentración del poder casi absoluto⁷⁹. Sus inquilinos le deben respeto y obediencia,

⁷⁸ Véase Luco Cruchaga, 1990.

⁷⁹ Mi perspectiva es divergente en este punto a la que proporciona Hurtado en 1996, que le adscribe a la Viuda el rango de categoría femenina materna, a Níco lo relaciona con lo masculino o patriarcal y desconoce que la Viuda ha hecho suyos los valores del código patriarcal, de lo cual daría cuenta el mismo procedimiento de forzar a su objeto del deseo a amarla mediante la imposición de sus sentimientos y, sobre todo, de su **poder**, impidiendo que Níco elija a su pareja de acuerdo a sus propios sentimientos. Cuando la Viuda insta a Níco a ocupar el lugar de Apablaza, queda claro su discurso impositivo: "... Pero aquí se hace mi voluntad ... Por algo t'ey criado y soi mío..." Véase Luco Cruchaga, 1990, p. 45.



además de gratitud y lealtad incondicionales. La tragedia se desencadena cuando la Viuda le ordena al Ñico que se convierta en el amo de las tierras y suplante al difunto Apablaza en su relación afectiva con ella. Ñico acepta por interés e impone una óptica modernizadora: como cree en los papeles que certifican las relaciones de propiedad, se preocupa de juntar todos los que sean necesarios para asegurarse la posesión de las tierras. Además, redefine las relaciones con los inquilinos acentuando el papel de la productividad. Cuando al cabo de un tiempo lleva a vivir al fundo a Florita, sobrina de la Viuda, con quien él tiene una relación amorosa, la Viuda se suicida, incapaz de aceptar el nuevo orden de cosas que ella misma ha propiciado.

En esta obra, a diferencia de casi todas las demás del período, aparece el indígena como personaje implícito, pero con todas las características negativas que se le adscriben a la etnia mapuche: incumplidores, borrachos, hambrientos endeudados hasta después de su muerte. Es sintomático que la percepción acerca del indígena se entregue mediatizada, a través de la relación que establecen con ellos el almacenero y su esposa, inmigrantes españoles que se encuentran con un medio hostil y no con el paraíso soñado. Estos inmigrantes, en todo caso, se muestran compasivos ante la necesidad y el hambre de los indios, pero no se trata de personajes que intenten cambiar las relaciones de explotación en que estos fenómenos se producen⁸⁰.

En la obra se plantea el quiebre de una cosmovisión ante la fuerza arrolladora de otra, que no habría llegado jamás a ocupar la posición de dominio si la antigua estructura no lo hubiese permitido. El límite entre el espacio privado y el espacio público es frágil en el microcosmos creado: todos los actos de la Viuda inciden en las relaciones con los *otros*. Asimismo, estos *otros* definen su existencia en términos de relaciones de dependencia de la Viuda. Ella, por su parte, reduce su existencia a una condicionada por el valor del trabajo y del dinero, sin tiempo para preocupaciones metafísicas y, en cierto sentido, negando las manifestaciones de religiosidad o fervor popular de los pobres, que encuentran consuelo y refugio en una relación directa con los santos y con Dios⁸¹. En todo caso, este microcosmos cerrado, aislado del resto del territorio en sentido geográfico y

⁸⁰ En este sentido, es probable que la visión de Luco Cruchaga, perteneciente a la antigua oligarquía en decadencia en la época en que se sitúa la acción de la obra analizada, influya en la transmisión de estereotipos que contribuyen a plasmar matrices identitarias. Parto de la premisa de que ningún texto es inocente, sino una compleja trama de negociaciones culturales, tal como afirma, entre otros, Said. Véase Said, Edward, *Kultur und Imperialismus*, Frankfurt am Main 1994: S. Fischer Verlag. Llama la atención que, en la construcción imagológica del chileno, el indio mítico se contraponga con una frecuencia asombrosa al indio social, que, desde una perspectiva sincrónica, se ve despojado de casi todos los atributos positivos que una mirada diacrónica le atribuye. Véanse, por ejemplo, Nicolás Palacios, *Raza Chilena*, Santiago de Chile, 1928 y Francisco Antonio Encina, *Nuestra inferioridad económica. Sus causas y consecuencias*, Santiago de Chile, 1912.



cultural, es precisamente el que fomenta la transgresión de los códigos morales. La sanción social se elimina de raíz casi al estar establecidas las relaciones de poder y dominio en forma unívoca.

8. Teatro didáctico explícito.

Existe una vertiente teatral en el período estudiado cuya finalidad es la de educar o adoctrinar: el teatro obrero. Haciéndose eco de la crítica social más descarnada de la época y como necesidad de difundir las ideas anarquistas y socialistas provenientes de Europa a comienzos del siglo, autores como los que se analizarán a continuación abordaron los grandes temas (la explotación, el hambre, la injusticia) en forma clara y, a veces, excesivamente panfletaria en pos de una campaña equivalente a una verdadera *Ilustración* popular.

8.1. El despertar de los trabajadores.

Si la estratificación social en la ciudad se aceptaba como algo inevitable, más evidente era el fenómeno en los centros productores de salitre, cobre, fierro y carbón: a un extremo de la pirámide se encontraba la mano de obra barata; al otro, los empleadores o sus intermediarios, quienes forjaron grandes fortunas a costa de la explotación de los obreros y sus familias⁸².

El movimiento obrero fue conquistando poco a poco su espacio en el Norte de Chile hasta contar una red operante de revistas, periódicos, filarmónicas y salas que funcionaban como centros culturales destinados a difundir las ideas revolucionarias⁸³. En este sentido, fue crucial la labor realizada por Luis Emilio Recabarren en la primera década del siglo XX, que recorría a pie a veces

⁸¹ La Viuda estaría mucho más cerca de una concepción protestante que de una católica tradicional al enfatizar que el trabajo es el valor supremo. Véase, por ejemplo, Luco, 1990, p. 23: “¡No hay que vivir confiado en Dios! ... ¡No, señor, pa ganar hay que suar la gota gorda!”

⁸² Véase Fernando Ortiz Letelier, *El movimiento ...* ob. cit., La mayor parte de estas fortunas quedó en manos de ingleses, norteamericanos y chilenos. Es oportuno mencionar aquí que el sistema de pago de salarios en fichas en las salitreras se mantuvo hasta 1904, fecha en que se obliga a cancelar los mismos en moneda legal a todos los obreros.

⁸³ En 1909, a lo largo de 720 km, hay 156 oficinas salitreras trabajando en el desierto chileno. Al pasatiempo del fútbol le suceden las veladas culturales. Al comienzo, se representan obras de salón que, con el correr del tiempo, dan cabida a una dramaturgia surgida al alero de las luchas sociales. En el Norte Grande se implementan teatros, filarmónicas y biógrafos, que fomentan el interés por la cultura en medio de la lucha minera por la subsistencia. Véase Pedro, Bravo Elizondo, *Cultura y Teatro Obreros...*, ob. cit.



grandes distancias entre una oficina salitrera y otra para dar conferencias difundiendo las ideas socialistas de las que se había empapado en Francia, Bélgica y España en 1908. Recabarren imprime *El Despertar de los Trabajadores*, cuyo primer número aparece el 16 de enero de 1912 y es capaz de aglutinar a trabajadores y a intelectuales que simpatizan con las ideas libertarias⁸⁴. A partir de 1914, Elías Laferte queda a cargo del periódico. Con la matanza de Santa María de Iquique el 21 de diciembre de 1907 aún muy presente en la memoria colectiva de los mineros, el diario se encuentra con un suelo fértil para recibir las semillas de un movimiento proletario internacional que Recabarren explica no como un hecho aislado, sino en estrecha relación con la realidad que se vive en el norte del país⁸⁵.

8.2. Topografía minera: el proletariado como un movimiento internacional.

En el drama social en un acto *Los vampiros*, de Nicolás Aguirre Bretón, nos encontramos en un medio de obreros jóvenes y capaces que sueñan con un futuro mejor para su clase y que deben enfrentarse a los juegos sucios del poder, simbolizado por la corrupción de las alianzas entre la justicia civil y la iglesia católica. En un afán didáctico evidente, el autor sitúa la acción en una casa pobre de cualquier parte del mundo, con lo cual la pregunta acerca de lo específicamente chileno se contesta en forma inmediata⁸⁶.

Julián ha diseñado una máquina que extrae alcohol; Juan lleva a la práctica el diseño de Julián. Elvira y María, la hermana y la novia de Julián respectivamente, trabajan en costuras. María y Juan son hermanos. Federico anda tras los planos del invento de Julián y le ofrece dinero, pero éste lo rechaza. Don Patricio, el padre de Julián, sueña con ver a su hijo y María casados, pero

⁸⁴ Así, por ejemplo, Armando Mook, Antonio Acevedo Hernández, Manuel Rojas y Víctor Domingo Silva se hacen presentes en el periódico. Véase *ibid.*, p. 91.

⁸⁵ Bravo Elizondo hace notar que entre 1880 y 1920, la época más intensa de la vida salitrera, el poder político no está en manos del proletariado, mayoritario en cuanto proveedor mano de obra y sustento de la economía productiva. La masacre de Santa María de Iquique en 1907 no constituyó un hecho aislado. Se tiene noticia de otras efectuadas entre 1906 y 1925, equivalentes en brutalidad, como por ejemplo la masacre de la Plaza Colón de Antofagasta en 1906, la de San Gregorio en 1921, Maroussia en 1924 y de La Coruña en 1925. *Ibid.*, p. 68. El *proletariado* chileno al que alude Bravo Elizondo es un término que engloba a una masa de trabajadores y campesinos que proporcionan mano de obra barata y que no han conocido la Ilustración, tal como se emplea el término en Europa. En rigor, al emplear términos como *Ilustración* o *proletariado* considero imprescindible tomar en cuenta los contextos, en absoluto equivalentes o intercambiables.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 165.



María ha hecho gestiones para ser admitida como Hermana de la Orden del Sagrado Corazón, a instancias de don Federico. El pueblo celebra el invento de Julián y Federico aprovecha la situación para enviar a los funcionarios de la justicia a allanar la casa, con el argumento de que ahí se ocultarían sustancias explosivas. Se precipita la desgracia: con la justicia de su lado, Federico echa a rodar las esperanzas puestas en un futuro mejor para los obreros. Apresan a Julián, Juan y don Patricio.

Tras el complot se encuentran Federico y el prior jesuíta. Cuando Elvira acude a pedirle ayuda a este último, él intenta imponer sus condiciones a través del chantaje. Elvira siente que Jesús la ha abandonado.

Julián y Juan huyen de la cárcel, donde don Patricio ha muerto. El pueblo incendia el convento. En el tumulto matan a Julián. Juan apresa a Federico, para quien pide castigo en la hoguera. La familia obrera ha sido destruida, pero Juan deposita su esperanza en las mujeres.

En la obra las indicaciones escénicas son escuetas, las acciones o bien se representan en forma directa o bien se sabe de ellas mediante el efecto de que entre un personaje a escena y le narre a otro lo que ha ocurrido, simulando diálogos que sirven de pretexto a la transmisión de la ideología que subyace al texto dramático. Los personajes, en este sentido, son estereotipos de ideas más que personajes de carne y hueso⁸⁷. Julián se diferencia del resto en términos de que, con ayuda de Juan, lleva a la práctica sus sueños, los cuales responden a una racionalidad más universal que específicamente latinoamericana. Como sus propósitos son a largo plazo, no puede perder tiempo: sus acciones son inmediatas. Julián es un personaje autónomo y debido a la seguridad con que actúa, tiene gran poder de convocatoria, rasgo que lo vuelve peligroso para los interesados en que nada cambie. La acción se desarrolla o en la casa de la familia obrera o en la celda del prior de los jesuítas. Entre espacio privado y espacio público hay una relación problemática: las calles del pueblo constituyen espacio de alegría y reconocimiento, para transformarse en espacio de amargura y represión más tarde. En la celda del prior se conjura el poder de la iglesia con el de la justicia para acelerar la destrucción.

⁸⁷ Lo mismo ocurre en la obra *Primero de mayo* de Pietro Gori, boceto dramático publicado en La Coruña en 1897, que puede considerarse antecedente (en términos de composición dramática) de las obras comentadas en este párrafo. Véase Bravo Elizondo, ob. cit., p. 183-200.



La causa revolucionaria (libertad, igualdad, justicia) funciona como un sustituto de la fe religiosa que se combate. Así, por ejemplo, Julián no descansa hasta ver probado su invento, que simboliza la posibilidad de ver concretados estos ideales⁸⁸. Las identidades de los personajes de la obra se construyen en función de la presentación y el esclarecimiento de dicha causa. La familia obrera está unida por un profundo amor y respeto, tiene una dignidad increíblemente desarrollada y es víctima de las circunstancias. En este último punto, habría cierta similitud con la propuesta de Acevedo Hernández. No obstante, en la presentación de la trama no se observa ni el nivel de degradación moral de los personajes sometidos a un medio adverso ni el intento de desarrollar un modelo realista-naturalista por parte del autor, elementos que en Acevedo están presentes, entre otras cosas, en un apego casi excesivo al empleo de un lenguaje popular, proveniente de un registro oral y a ratos más que coloquial, casi vulgar. En consonancia con el espíritu didáctico que anima al autor de *Los vampiros*, los obreros de Aguirre Bretón utilizan un lenguaje que intenta ser poético, lleno de metáforas, alegorías y, ¿por qué no decirlo?, algunos clichés⁸⁹. Con eso, simbolizan un modelo de perfectibilidad humana a través de la instrucción y la aceptación de los valores que el discurso revolucionario propugna.

8.3. La mujer obrera como objeto del abuso capitalista.

En el drama social *Desdicha obrera*⁹⁰ de Luis Emilio Recabarren, los espacios de la obra nos sitúan en un universo obrero femenino lleno de privaciones y dolor. En una sala pobre cose Luzmira, mientras Rebeldía lee. Su madre está enferma. Mientras Luzmira es la personificación del espíritu cristiano bondadoso al comienzo de la obra, Rebeldía simboliza el marxismo⁹¹. Un mensajero le trae a Rebeldía la invitación a trabajar en los talleres de la fábrica. Antes, el médico

⁸⁸ Julián intenta convencer a María de la importancia de su invento: "Mira esos planos, son mis hijos que han adquirido fuerza corpórea. Por ellos tú alcanzarás conmigo posición honrada, cariño, veneración ..." La idea que lo anima es la del bien colectivo y la posición a la que alude no es de índole arribista o de reconocimiento material. *Ibid.*, p. 171.

⁸⁹ Julián habla acerca de su invento: "... estas rayas, unas negras, ¡muy negras! que marca la tinta china, y otras rojas que señaló el carmín, son simbólicas. Las primeras marcan mi estado de espíritu durante la composición de mi invento; las segundas, seméjense a la sangre, flujo y reflujo de la idea que acude al cerebro, como en el mar las olas." *Ibid.*, p. 170.

⁹⁰ Véase *ibid.*, p. 147-161.

⁹¹ Así, Rebeldía expresa: "Si muere nuestra madrecita, que tanto amamos, su muerte no será sino una transformación de la materia ..." Bravo Elizondo, *ob. cit.*, p. 148.



ha solidarizado con Rebeldía al rechazar a un cura que Luzmira ha llamado para que acompañe a la enferma y le entregue los sacramentos. El segundo espacio mostrado en la obra es una sala-escritorio en que el dueño de la fábrica intenta violar a Rebeldía, después de que ésta se ha negado a aceptar saciar sus apetitos. Ella le entierra una tijera en el corazón; cuando aparece un policía a detenerla, ella le reprocha ser un mero instrumento de los ricos. El policía la amordaza y se la lleva. El tercer espacio es la sala de una prisión, donde la carcelera trata de persuadir a Rebeldía para que niegue el crimen. Esta última le cuenta la verdad al juez. Luzmira visita a su hermana en la cárcel y le trae la noticia de la muerte de su madre; a Rebeldía la condenan a diez años de prisión. Luzmira entiende de golpe lo que se ha negado a ver antes y declara que de ahí en adelante luchará por la humanidad. Cuando aparece el capellán a visitar a Rebeldía, ésta y Luzmira le dejan en claro que no necesitan su ayuda. Luzmira le promete a su hermana visitarla todas las semanas, llevarle flores y el cariño de sus buenos amigos. Sola en su celda, al final de la obra Rebeldía lee y reflexiona, en estilo declamatorio, en voz alta⁹².

Del mismo modo que se observa en *Los vampiros*, los personajes son de una sola línea, capaces de resistir la mayor adversidad en forma íntegra y no conocen la duda. La integridad que caracteriza a Rebeldía forma parte de una estructura melodramática, en la cual se libera al sujeto de la angustia de elegir y de sufrir contra una interioridad que se debate entre la certeza de su acción y la duda acerca de la misma en pos de una acción simple y directa, la cual, enmarcada en el esquema de un tipo de teatro destinado a convencer, posibilita el traspaso del mensaje en forma también simple y directa⁹³.

El argumento es lineal, se desarrolla sobre la base de cuadros que van conduciendo al desastre. No existe mayor sorpresa en cuanto al manejo de herramientas de construcción

⁹² Notable es su parlamento final: "... Vivir en la indiferencia no es digno del ser humano ... El mundo será bueno un día. ¡Nunca lo he dudado! El maximalismo lo hará bueno. La clase obrera unida le dará el bienestar. Entonces no habrá tumbas de esta clase. ¡Viva el porvenir de la civilización! ¡Viva el maximalismo!" Ibid., p. 159. En este sentido, es importante señalar el papel fundamental que le correspondió a la mujer en la sociedad minera de comienzos de siglo. Si Recabarren la pone a ella de protagonista de la obra, es porque entendió la posibilidad de efectuar su trabajo de concientización desde el mismísimo centro del núcleo familiar que, además, participaba en forma activa en el proceso de producción. Véase Ortiz Letelier, ob. cit., p. 232-245.

⁹³ Para un estudio más bien descriptivo acerca del melodrama centrado principalmente en la década de los 50 y los 60 del siglo XX, véase Hurtado y Valenzuela *Teatro y sociedad ...*, ob. cit., p. 11-77. Para un análisis muy consistente respecto del melodrama como una forma de mirar desde Latinoamérica y, por ende, como propuesta identitaria autónoma y con enorme poder para subvertir las relaciones de poder, véanse los ensayos compilados en Hermann Helinghaus, (ed.), *Narraciones anacrónicas de la modernidad – Melodrama e intermedialidad en América Latina*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2002.



dramática. A través de toda la obra persiste el propósito de confrontar a los espectadores con un reflejo de las condiciones que se denuncia y se pretende modificar, para lo cual se construye un discurso basado en la presentación de un material que bien se podría plasmar como artículo periodístico crítico, pero que aquí se sustenta en diálogos que más bien son monólogos declamatorios que elementos que subrayen la interacción entre los personajes y/o permitan su caracterización.

El proyecto identitario sugerido en esta obra apunta a presuponer que existiría una constante genérica implícita definida por la pertenencia a una clase social desposeída, pero llamada a transformar la sociedad. Rebeldía es la esperanza depositada en el cambio o quiebre de esta constante, que más se parece a un vía crucis que a un camino de realización a nivel personal y social⁹⁴. Ella simboliza también la necesidad de un cambio de paradigma: a partir de la toma de conciencia de su lugar en el mundo, debe constituirse en sujeto activo y dejar de ser objeto pasivo, definido sólo a través de las necesidades de los *otros*. Los personajes masculinos de la obra se agrupan en torno a dos ejes: el médico es capaz de entender los reclamos de igualdad y justicia social y se sitúa en una esfera de relación solidaria con las mujeres obreras, en tanto el dueño de la fábrica sólo es capaz de establecer relaciones basadas en la negación del *otro*. Para él, Rebeldía es un objeto sexual más, no un ser humano equivalente que deba ser respetado en sus propias necesidades. El cura es concebido como personaje mediador entre un discurso divino que en la obra se considera nocivo y un discurso humano que debe ser despojado de todo elemento oscurantista. En cuanto vocero de una ideología dominante y parte interesada en la mantención de un *status quo*, al cura se le adscriben los peores rasgos humanos: es intrigante, sectario, dogmático, actúa guiado por criterios utilitaristas y es incapaz de entender al *otro*, en especial a un *otro* con opinión propia y divergente de la que su discurso propugna como la única posible y verdadera.

⁹⁴ Refiriéndose a su madre enferma al comienzo de la obra, Luzmira dice: "... La pobre nunca tuvo una época de verdadera felicidad. Cuando niña sufrió la falta de sus padres. Cuando joven, dejó en la fábrica, salud y hermosura. Se casó para aumentar sus obligaciones, sus trabajos y sus pesares. Cuando nosotros podíamos servirla y darle alguna felicidad, no tenemos dinero por falta de trabajo y ella se enferma tanto que da pena ..." Véase Bravo Elizondo, ob. cit., p. 148.



9. Conclusiones.

El análisis de cada proyecto identitario se ha sustentado en ejes espacio-temporales y ha primado un criterio topográfico-relacional.

Se puede afirmar que no existe una identidad monolítica en la época estudiada: a lo sumo, se podría hablar de diferentes proyectos identitarios, estrechamente ligados a criterios de pertenencia (concreta o anhelada) a o exclusión (real o temida) de una clase social que detenta una visión de mundo más que a un entorno geográfico a secas. Al considerar, por ejemplo, que el campo y la ciudad constituyen, cada uno por sí mismo, un microcosmos cerrado, donde cada obra postula diversos proyectos identitarios vinculados a criterios de pertenencia o no-pertenencia a una clase social depositaria de una visión de mundo, se ha visto relativizada la oposición dicotómica campo-ciudad en que se sustenta la mayoría de los análisis existentes hasta ahora. Dicho de otro modo, si bien existe la dualidad campo-ciudad, en cada uno de estos medios tampoco prima una visión globalizante: la identidad en los primeros treinta años del siglo XX es fragmentaria y fragmentada⁹⁵. En el análisis de cada proyecto identitario efectuado en estas páginas ha prevalecido el cuestionamiento de las negociaciones en que se sustenta(n) la(s) identidad(es) en él postuladas como posibles o deseables.

Los diversos modelos identitarios se contraponen o yuxtaponen, se retroalimentan o niegan entre sí en una relación de coexistencia que, en rigor, es más problemática que fluida. Estamos frente a identidades conflictivas y conflictuadas, culturalmente hablando. Así, la visión proporcionada en la respectiva obra de teatro será afirmativa, reivindicadora de valores considerados en desaparición o divergente de la óptica oficial imperante, de acuerdo a la lectura que el creador haga de su entorno social⁹⁶.

La identidad se abre infinidad de veces *hacia adentro*, pese a que, *hacia afuera*, intente por momentos dar cuenta de una pretendida homogeneidad. En este aspecto, cabe traer a colación el comportamiento mercantil de las elites nacionales, el cual, en especial desde 1891 en adelante, encierra este doble movimiento: si bien su liderazgo económico ha estado garantizado por la

⁹⁵ Para Singh y otros teóricos, la identidad, en tanto estructura, es siempre dividida, pues incluye la ambivalencia y nunca es una estructura estable. Véase Amritjit Singh, Joseph T. Skerrett, Robert E., Hogan, *Memory, narrative and identity - New essays in ethnic American literatures*, Boston, Boston University Press, 1994:.



tendencia a aliarse con el capital internacional dominante en el momento, independientemente de cuál sea su procedencia, capital que maneja el lado externo de la economía, a ellas les ha correspondido velar por el cumplimiento de las actividades productivas y comerciales necesarias para llevar a cabo la exportación e importación con éxito; es decir, hacerse cargo de los aspectos internos de la economía⁹⁷. Lo interesante de esta comparación radica en el hecho de que, en la raíz misma de este movimiento, es posible registrar un componente indudablemente *mestizo* de la identidad, componente que no siempre es asumido como elemento constituyente en la autopercepción de las clases dirigentes del país, que suelen hacer alarde de ancestros europeos, pero sólo en casos muy excepcionales aceptarían un mestizaje donde el indígena fuese considerado equivalente a dichos ancestros. En esta visión donde se resalta el componente mestizo de la identidad, el *otro* ha logrado una asombrosa movilidad, ha sido capaz de contaminar desde el mismísimo centro del centro el modelo que lo niega o reprime.

Llama la atención, en todos los autores considerados en el período, la necesidad de **pensar su época**, hecho que se sostiene en la estrecha unión entre la producción teatral y el contexto en que ésta se genera. Los autores del período estudiado montan obras **para sus contemporáneos**. En el afán de develar lo oculto en las estructuras sociales, políticas y económicas, abordan sin ningún tipo de autocensura los males de su tiempo, con miras a influir en un proyecto de nación más humano e informado. En esto no hay diferencias entre los autores que escriben y montan obras para el público que se va formando en la capital y los que eligen a los trabajadores como su público meta. En otras palabras, el advenimiento de cambios sociales

⁹⁶ En este sentido, mi enfoque presenta similitudes con ciertas opiniones vertidas por Paz. Cuando Sergio Marras le pide en 1991 que defina la identidad latinoamericana, Paz responde: “ – No me gusta la palabra *identidad*. Aún menos la frase de moda: “búsqueda de la identidad”. Lo que llamamos “identidad” y que antes, con mayor propiedad, se llamaba “el carácter”, “el alma” o “el genio de los pueblos” no es una cosa que se pueda tener, perder o recobrar. Tampoco es una substancia ni una esencia. América Latina no es ni un ente ni una idea. Es una historia, un proceso, una realidad en perpetuo movimiento y cambio continuo. América Latina existe en la historia o, más bien, es historia: una sociedad de sociedades en un territorio enorme rodeado de otras sociedades, todas en movimiento. Una sociedad es una cultura: un conjunto de individuos, cosas, instituciones, ideas, tradiciones e imágenes. Una realidad *sui generis* pues no es enteramente material ni ideal. América Latina es una cultura. No es fácil definirla y ni siquiera describirla. Los que han expresado mejor esa realidad elusiva han sido los escritores. Pero ninguno de esos poemas y novelas es ni puede ser un retrato realista; todas esas obras son imágenes o, más exactamente, imaginaciones de lo que somos. En fin, puedo decirle algo al menos: América Latina es una realidad verbal. O sea: una lengua. Y aquel que dice lengua, dice: visión del mundo. ¿Qué es una visión del mundo? No es únicamente una concepción o una idea: es una acción y una creación, un *ethos* y un conjunto de obras. Es un mundo hecho de muchos mundos. Nuestra realidad es plural y diversa, es un diálogo de pueblos que hablan, en la misma lengua, cosas que son a un tiempo distintas y comunes.” Véase Octavio Paz, *Obras Completas*, t. 9: *Ideas y costumbres I-La letra y el centro*, México Fondo de Cultura Económica, 1995; p. 162.

⁹⁷ Véase Gabriel Salazar y Julio Pinto, *Historia contemporánea de Chile II*, p. 52-57.



considerados sinónimo de progreso y modernidad, ya se trate de una interpretación anarquista-socialista de dichos conceptos o de la interpretación que hace de los mismos la clase media en una estructura donde ella, por definición de las clases dominantes, es inexistente, provoca en estos autores, independientemente de los discursos de pertenencia propios de su extracción social y/o de la ideología que los anime, una necesidad de reflexionar sobre y revisar su pasado más inmediato y su contingencia. Es evidente que las elites de las primeras tres décadas del siglo XX se diferencian de las del siglo XIX, marcadas por el rasgo de la auto-referencialidad. Las nuevas clases dirigentes tienen que dar paso a una actitud más aperturista, al menos desde un punto de vista formal, ya que la masa de provincianos, empleados y profesionales que ingresa a la esfera de lo público constituirá con el paso del tiempo un elemento útil, ora en pos de la mantención de un *status quo*, ora en pos de la necesidad de modificarlo o redefinirlo.

En los personajes de las obras analizadas se advierte la tendencia a definir un tipo de identidad(es) posible(s) a partir de la demarcación de una especie de *territorialidad cultural* atravesada por la conciencia del estar en relación a *otros*, ya sean estos *otros* de índole interna o externa⁹⁸. El *otro* más recurrente en ellas es la familia y la sociedad. Cada uno de estos *otros* se percibe desde la óptica particular de los diversos personajes que componen el universo dramático llevado a escena. Incluso en los casos en que pareciera que se despoja a la familia (entendida como un núcleo formado por miembros de un grupo unido por lazos sanguíneos y que comparten el mismo techo) de su sentido de unidad central incuestionable dentro de una sociedad, como en el teatro obrero, ésta se encuentra presente como una familia en sentido amplio, definida por criterios de pertenencia a una misma causa.

Por otro lado, la demarcación de la *territorialidad cultural* a la que aludo es casi imposible de separar de una recurrencia abierta o encubierta al ideograma *mito de los orígenes*, por parte de la oligarquía, para justificar el papel autoasignado de *dirigencia natural*, y del empeño con que las clases que se van consolidando como tales en el período estudiado insisten en ser los grupos con *derecho a hablar*. La determinación de un *topos* propio hace que la tradicional dicotomía campo vs. ciudad se vea superada y que, por momentos, la instauración de un espacio intermedio,

⁹⁸ Me remito al modelo sugerido por Fidel Sepúlveda una vez más. Véase Sepúlveda 1998. Pienso, además, en este contexto, en las reflexiones vertidas por Gabriel Castillo respecto a la dificultosa tarea de definir el lugar desde el que se puede hablar por parte del sujeto americano. Véase Gabriel Castillo, "América Latina como aporía: Las estéticas nocturnas", en Revista *Aisthesis* 31, Santiago, 1998; p. 30-51.



a veces con características más regresivas que propiamente transgresoras, no parezca demasiado ajena a la realidad. Subyace a dicha necesidad de determinar el *topos*, en todo caso, cierto tono nostálgico-evocador de lo que se considera perdido o cualitativamente mejor. En lo que respecta a las capas privilegiadas de la sociedad, se compara un estado presente percibido como negativo o amenazante con otro de armonía perfecta, a ratos idílico⁹⁹. En cuanto a las capas medias emergentes, se presupone una moral que existe con anterioridad al sujeto que la detenta, sustentada en el esfuerzo personal, el trabajo y la honradez, valores considerados superiores al contraponerlos a la actitud derrochadora, indiferente y fagocitante de las clases dirigentes¹⁰⁰. Esto significa que, aunque los motivos sean diferentes, tanto los sectores tradicionalmente dirigentes como los que aspiran a llegar a serlo, se nutren de un ideario forjador de identidad(es) desde el cual se autoperciben y perciben a los *otros*, lo cual queda de manifiesto en el corpus estudiado.

El gesto de demoler el Teatro del Cerro Santa Lucía que, al iniciar este análisis, elevé a la categoría de fundacional, en tanto reflejo del comportamiento de anulación o, en el mejor de los casos, represión del *otro* dentro del *sí mismo* y del *otro* fuera de uno mismo de quienes instauran el discurso oficial, *otro* concebido como co-forjador de una nación abierta, pluralista y moderna, ve reforzada su calidad de paradigma de construcción de identidad(es) al llegar al final de este análisis. En otras palabras, se observa que, pese a las divergencias reales y aparentes, existe la constante histórica de la *negación de la diferencia*.

Desde el presente hacia el pasado se puede decir que ciertos rasgos identitarios actuales adquieren una nueva dimensión a la luz del análisis de las obras aquí presentadas. Es indudable que el consumismo, el arribismo, el privilegio de las formas por sobre el fondo observables en la actualidad obedecen a fenómenos de transformación social específica de nuestro aquí y ahora¹⁰¹. No obstante, dichos rasgos, en tanto caracterizadores de la percepción de una(s) clase(s) por parte

⁹⁹ Evidentemente que en este *topos* idílico hay espacio para los valores: los que se autoperciben como los elegidos durante todo el siglo XIX añoran los tiempos de mayor austeridad e integridad moral. Véase, por ejemplo, Pérez Rosales, Vicente, *Recuerdos del pasado (1814-1860)*, Santiago de Chile, Editorial Zig-Zag, 1958. Aunque Pérez Rosales, al igual que Vicuña Mackenna, propicia proyectos modernizadores, está consciente de que la modernización acarrea la pérdida de modelos de vida entrañables.

¹⁰⁰ Dichos valores tienen algún asidero, por lo demás, en el retrato que Salazar y Pinto entregan de las elites de comienzos del siglo XIX, que ya en el siglo XVIII habrían desarrollado habilidades mercantiles y la consiguiente falta de escrúpulos a la hora de hacer buenos negocios, pero habrían mantenido la moralidad, el recato y la prudencia propios de la escolástica y de una clase dirigente más pobre y austera que la que surgiría alrededor de 1830. Véase Salazar, Gabriel / Pinto, Julio, *Historia contemporánea de Chile II*, p. 34.

¹⁰¹ Véase, por ejemplo, Moulian, Tomás, *Chile actual: anatomía de un mito*, Santiago, LOM-ARCIS Ediciones, 1997:.



de otra(s), tienen antecedentes en los modelos en torno a los cuales los autores de comienzos de siglo escriben sus obras. Nuestra pretendida modernidad de fines del siglo XX se perfila, entonces, más como un movimiento *circular* o *pendular*¹⁰² que como un fenómeno inédito. A punto de iniciar del siglo XXI tendríamos que preguntarnos cuáles son hoy en día las obras y los autores que toman a sus contemporáneos como objeto de estudio de un análisis tan profundo y certero como el ofrecido por los autores que hemos denominado paradigmáticos en estas páginas. Me atrevo a afirmar que nos sobrarían los dedos de una mano al intentar responder esta interrogante¹⁰³.

soledadlagosrivera@gmail.com

Models of Identity and Chilean Theatre in the First Three Decades of the 20th Century.

Abstract

In Chile, in spite of the diverse characteristics reflected in the succession of collective identity projects since the beginning of the 20th century to the present, there exists one notorious example of continuity: the practice of instituting official discourse that attempts to annul the Other within and without oneself, in the formation of an open, pluralistic, or truly modern nation. This practice, based on annulment or negation, or in the best scenario, on the repression of the Other, encompasses a destructive attitude toward the pre-existing, an attitude that persists at the end of the 20th century and into the 21st in a society that perceives itself as modern.

Palabras clave: Hederra Concha Hurtado Borne Cariola Moock Luco Cruchaga
Acevedo Hernández Aguirre Bretón Recabarren

Key words: Hederra Concha Hurtado Borne Cariola Moock Luco Cruchaga Acevedo
Hernández Aguirre Bretón Recabarren

¹⁰² Véase Ivelic 1998.

¹⁰³ Este trabajo fue realizado en el marco del Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile.



telondefondo
REVISTA DE TEORIA Y CRITICA TEATRAL

www.telondefondo.org

nº 4 - diciembre, 2006

ISSN: 1669-6301