

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

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

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

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

##### a. Lo popular en su dimensión mítica-folklórica.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### **b. La marginalidad social.**

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

por las emergentes ciencias sociales latinoamericanas de la época.

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

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

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

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

(1) Ver M. L. Hurtado: "*Sujeto Social y Proyecto Histórico en la Dramaturgia Chilena Actual*", publicaciones CENECA 1983 - N° 46, Stgo.-Chile.

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

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

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

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

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

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

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

### c. Sectores populares versus el poder dominante.

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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