

Dos aproximaciones a la marginalidad: Los pescadores en *Las redes del mar* y *Chiloé, cielos cubiertos*

Ma. Teresa Sanhueza

En el momento en que aparece en Chile la llamada “generación de los cincuenta,” los teatros universitarios y los grupos experimentales ya han sembrado, desde la década anterior, el germen de la modernidad; pero, aún así, la escena chilena aparece desgastada. Es por ello que este nuevo grupo de dramaturgos se propuso renovar el teatro chileno y hacer que la actividad teatral adquiriera una nueva dimensión en su desarrollo. Una de las preocupaciones fundamentales era plasmar en sus obras la búsqueda de lo propiamente nacional o la “chilenidad,” y, así, revalorar lo nacional, la tierra y sus habitantes.¹ Deseaban además plantear problemas específicos de la idiosincracia chilena para develar todo aquello que distinguía al teatro nacional del resto de los países latinoamericanos. Dramaturgos como Alejandro Sieveking, Egon Wolff e Isidora Aguirre, por nombrar algunos, propusieron una escritura dramática que además de llevar nuevos temas al escenario, tratara las materias ya existentes desde una perspectiva más moderna. Al mismo tiempo, surgieron nuevas áreas de estudio: búsqueda existencial, crítica ética, examen de las ideologías heredadas, introducción del absurdo, crítica social, etc; todas zonas teatrales potenciales. Elena Castedo-Ellerman señala que este proceso de nacionalización teatral “implicó traer al texto dramático, ciertas clases sociales, ciertos grupos, ciertos personajes y ciertos ambientes que, aunque descritos por diversos medios estilísticos, revelan una específica autovisión nacional” (22).²

Dos fueron las formas principales por medio de las cuales los escritores intentaron cumplir su objetivo: la propagación escénica a todos los ambientes sociales, y la creación y representación de obras que incluyeran la vida de sectores sociales diversos (Castedo-Ellerman 47). Una de las direcciones elegidas fue rescatar las costumbres del país, poniendo en escena

la vida en espacios alejados de los grandes centros urbanos. José Chesta y María Asunción Requena fueron dos de estos dramaturgos que representaron la vida de un grupo social distante de las grandes ciudades; personas que históricamente pertenecían a la marginalidad social y literaria, y que, hasta ese momento, no habían sido sujetos literarios. Fue así como los pescadores como protagonistas y la pesca como ocupación aparecieron en escena. Aunque en la historia teatral chilena ya se habían presentado personajes marginales, como, por ejemplo, en *La mala estrella de Perucho González*, *El río y Esto no es el paraíso* entre otras, la vida de los pescadores y sus familias no se había recreado en los escenarios. Desde este punto de vista, *Las redes del mar*³ y *Chiloé, cielos cubiertos*⁴ pueden ser leídas como un diagnóstico de problemas de una microcultura determinada a finales de los años cincuenta y principios de los setenta. En Chesta y Requena, el desarrollo del tema y el uso de recursos dramáticos comprende la misma visión de la realidad mostrada desde perspectivas diferentes que invitan a un interesante estudio comparativo cuyo resultado demuestra que ambas obras se complementan. Lo común, es que la obra dramática se constituye en un estrado en el cual se denuncian las injusticias sociales que enfrentan los pescadores, para hacerlos “visibles” a los otros sectores de la sociedad; lo distinto, es la concepción de la obra teatral.

El título de las piezas nos sitúa en espacios específicamente relacionados con el mar y la pesca. La obra de Chesta, *Las redes del mar*, nombra un instrumento usado en las faenas pesqueras, las redes para atrapar pescados y mariscos. Aparece con un sentido “neutro” puesto que sólo se menciona sin caracterizarlo positiva o negativamente, connotación que a lo largo de la obra y, como consecuencia del conflicto, terminará asumiendo características negativas y aglutinantes que completan el círculo de las dos obras teatrales: no son sólo instrumentos de trabajo sino que apuntan al poder del mar que teje sus redes para atrapar en ellos a su presa: los pescadores. Por su parte, *Chiloé, cielos cubiertos* nos inserta en un espacio geográfico determinado caracterizado negativamente. Este aspecto se convierte en un indicio que adelanta parte de la trama.

Chesta y Requena localizan la acción en un mismo lugar físico y geográfico: caletas de pescadores del sur.⁵ Cerro Verde y Curaco de Vélez se constituyen en el marco escénico amplio que engloba la acción dramática. Los dos espacios se presentan como pequeñas comunidades en las que los pescadores, sus familias y vecinos se relacionan solidaria y afectuosamente. En ambas obras, la acción sucede durante el invierno, una época de mal

tiempo con abundancia de temporales, una estación especialmente inclemente y dura en las caletas. Al comienzo de la pieza de Chesta, el acotador, además de presentar los nombres de los personajes y de describir el lugar, señala la edad de cada uno y su rol en la obra. Chesta guía la atención de los espectadores a los puntos importantes de la situación dramática, como por ejemplo, recalcar que los padres de familia tienen alrededor de treinta y cinco años y parecen mayores, cansados y enfermos. El mensaje de la obra se hace, por lo tanto, más claro y urgente. La naturaleza en general tiene un carácter incontrolado y desconocido, pero posee además una fuerza mágica que expresa las tradiciones y supersticiones de las personas que se relacionan con ella. Es una naturaleza animada, viva, como también, un vehículo de lo insondable. La imagen del mar y del agua presentada en las dos obras es multidimensional: es un elemento mágico que atrae, una fuente de trabajo, de fertilidad y también de destrucción. Chesta y Requena exponen el poder magnético que ejerce el mar sobre los pescadores de una manera poética. Aparece no sólo como un medio de vida difícil sino como una especie de destino, algo más allá de la conciencia que da sentido a los hombres. En la obra de Chesta, esta “fatalidad” se revela a partir del título, y será, posteriormente, planteada en el discurso de los personajes. Está, además, estrechamente relacionada y subordinada a la finalidad social de la pieza. Desde este punto de vista, *Las redes del mar* puede interpretarse como la dramatización de la lucha del hombre para dominar la naturaleza inhóspita que a veces devora a sus hijos.

José Chesta encarna la acción en una familia y María Asunción Requena la desarrolla a través de un grupo de mujeres que comparte una problemática. Chesta se aproxima a la acción desde un punto de vista masculino, personificado en un padre de familia quien se enfrenta a problemas económicos serios para mantener a su esposa e hijo. Uno de los elementos tensionales aparece encarnado en una problemática generacional al enfrentarse la voluntad del padre con la de su hijo Mauro. Mauro quiere estudiar en la Escuela Industrial de Concepción para ser electricista, metáfora de un futuro mejor de acuerdo a los tiempos modernos. Esto contradice los deseos del padre – Miguel – quien anhela que su hijo continúe con la tradición familiar de ser pescador y no entiende que al joven no le guste el mar. La voluntad del padre nace de haber vivido cerca del mar toda su vida. El padre tozudamente, afirma que “El es hijo de pescador, tiene que gustarle el mar” sin ni siquiera plantearse la posibilidad de que Mauro pueda dedicarse a algo

diferente (81) y trata de convencer al joven de continuar con la tradición familiar.

MIGUEL. No quiero conocer naa más... en mi familia toos habimos sido pescadores, lo llevamos en la sangre. Al mar hay que aprender a quererlo... no es tan bravo... hay noches calma de luna en que puedes irte más allá de la punta y ver como los pescaos andan a flor de agua... cada noche así me recuerdan la primera vez que mi padre me llevó, no como ayudante, sino pa' hacer too el trabajo; ese jue mi bautizo... Tú todavía no lo habís probado... yo quise el mar, es mi amigo, cuando necesito de él no se me niega. (87)

Mientras que Mauro, quien odia el mar, desea mejorar su vida y la de los suyos por medio de nuevas oportunidades: "Yo no quiero seguir viviendo como ahora. Quiero salir de este hoyo y sacarlos a ustedes también" (103). La paradoja se presenta porque Miguel también sabe que se trata de una vida difícil, y por ello, en sus ratos libres intenta aprender a leer para poder optar trabajos de mayor estabilidad. Después de un breve período de esperanza, Miguel pierde su embarcación, se refugia en el alcohol y termina con una enfermedad incurable. El conflicto se resuelve, de este modo, con la imposición de un "destino fatal" que hace que Mauro tenga que renunciar a sus sueños y crecer de golpe convirtiéndose en pescador para poder tomar el lugar de su padre en la familia. La obra concluye cuando Mauro se da cuenta de que debe renunciar a su sueño y el telón se cierra con el espectáculo patético de su llanto, que se hace más intenso y termina por abarcarlo todo. Sin embargo, la esperanza de la familia se mantiene porque el hijo asumirá el rol de jefe del hogar y proveerá para su madre y su padre moribundo. Aunque Mauro ha logrado sembrar en la cabeza de su padre la posibilidad de superación y sobrevivencia con un trabajo mejor, las redes del mar lo han metafóricamente atrapado en sus tejidos: "MIGUEL: Estoy empezando a ver las cosas de otro modo. Ya ves, tenía mi chata, se me hundió y me quedé sin na. Por no saber leer ni escribir no pude encontrar trabajo en ninguna parte, no quiero que te pase a ti lo mismo" (101).

Este es el mensaje que subyace sutilmente en la pieza: aunque para esta familia es demasiado tarde, existe esperanza en el futuro de las nuevas generaciones. La obra muestra atisbos de la psicología particular de una familia y enfatiza los roles sociales de cada miembro y aunque el sujeto de la acción es individual, se constituye en arquetipo de la clase pescadora en general.

La pieza de Chesta manifiesta el desarrollo y desenlace de una sola historia, en la cual, el azar, lo inesperado, es lo que finalmente determina la solución de las distintas etapas del conflicto. La figura del profesor de la Escuela de Cerro Verde (alter-ego del propio Chesta) representa el elemento dinamizador en la tensión dramática producida entre padre e hijo. Ramón, a quien los otros personajes se refieren como “señor” o “don,” estableciendo así una clara diferencia social, interviene en la discusión para apoyar las aspiraciones del joven, tratar de convencer al padre y conseguir el apoyo económico necesario para poder enviar a Mauro a estudiar en la Escuela Industrial de Concepción. En el esquema del conflicto dramático, Ramón posee el papel de ayudante de Mauro para la obtención del objeto de su deseo⁶. El profesor es también quien organiza solidariamente al resto de los pescadores para ayudar a la familia de Miguel a conseguir una nueva embarcación y ganar el sustento. Por medio de este personaje, Chesta muestra también la noción de educación como uno de los medios para salir de la pobreza “... Nosotros [a Miguel], usted y yo, somos los responsables de Mauro. Nuestro país necesita técnicos también, gente segura, clara, que sepa hacia dónde va, no frustrada” (Ramón, 105). Ramón menciona además la responsabilidad que todos los chilenos tienen por los otros habitantes del país: “Su hijo está en una edad difícil, donde todo es un mundo maravilloso y cambiante; cuando elige algo que verdaderamente lo apasiona y para lo cual tiene condiciones sobradas es porque tiene razón. Si nosotros los grandes no lo ayudamos, le destruimos su mundo para toda la vida” (105).

María Asunción Requena presenta una estructura dramática más compleja y desarrolla la acción desde una perspectiva femenina. Requena claramente multiplica el sentido ampliando el alcance de la situación a más personas, no sólo a la comunidad pesquera de Chiloé sino a todos los pescadores de Chile. La obra comienza presentando la lista de personajes y la descripción del escenario. Este tipo de caracterización de los personajes, sin identificación de funciones ni de edad, fuerza al lector/espectador a tener una idea incompleta de éstos en su imaginación, espacio que posteriormente se llenará con sus acciones. Las protagonistas son mujeres que se encuentran solas en Curaco de Vélez, porque los hombres, incapaces de encontrar trabajo en la isla, se han marchado a la Patagonia en busca de mejores horizontes. Mientras esperan el regreso de sus maridos, ellas se enfrentan a las incertidumbres de la vida cotidiana. En *Chiloé, cielos cubiertos* no existe mucha acción física, la obra es más bien un diálogo de los personajes sobre el estado de sus vidas. Esta falta de movimiento reproduce, a nivel de la

acción, uno de los aspectos más importantes del conflicto: la situación de estancamiento y espera de sus vidas.

La obra desarrolla tres hilos principales en la acción, todos unificados por el *leit motiv* del agua. El primero, es la revelación de los problemas íntimos de las mujeres de la caleta. El segundo, es el idilio extraterreno de Rosario con el Joven Naufragante y sus consecuencias y el tercero, los esfuerzos de algunos vecinos en llevar el progreso a la isla. La construcción de un puente y la formación de cooperativas de pescadores artesanales ayudará a progresar a estas familias. Es este el tema que engloba a los otros dos porque, en última instancia, la situación económica de Chiloé es lo que determina la vida de todos los habitantes de Curaco de Vélez. El progreso evitará que los hombres se sigan marchando y terminará con la infelicidad de las mujeres. La presencia de los maridos es “en ausencia,” son figuras que no aparecen en escena pero que están omnipresentes a través del diálogo de los otros; corresponden, así, a uno de los tipos de “ausencia/presencia dramática” que Cuesta Abad distingue para los personajes.⁷ Al igual que Ramón en *Las redes del mar*, Cárdenas en *Chiloé, cielos cubiertos* es el agente de cambio, de progreso. Cárdenas predica el progreso como medio de superación para los chilotes. El ha creado la cooperativa en la cual las mujeres han vendido sus tejidos por muchos años y es ahora el principal promotor de la construcción del puente que unirá a la isla con el resto de Chile. Su espíritu solidario hace que la comunidad se organice, no sólo para vender las artesanías típicas, sino también para ayudar a sobrevivir a las familias menos privilegiadas. En su visión de un Chiloé progresista, el señala que además de crear nuevas fuentes de trabajo, los chilotes deben empezar a mirar su tierra con mejores ojos y no marcharse. Cárdenas es el personaje que divulga una misión social: “Le juro que me hubiera puesto a gritar de rabia. Si tan sólo uno se arrepintiera de irse, sería como empezar de veras. En vez de mirar para el sur, mirarían pa’ su tierra” (630).

La estructura particular de la pieza determina el mayor uso de técnicas dramáticas, como por ejemplo, incorporación del coro,⁸ presentación de elementos del folklore chileno: creencias, supersticiones, mezcla de elementos paganos y cristianos, y música y bailes de Chiloé.⁹ Dentro de este mundo sobrenatural, los elementos míticos y mitológicos parecieran tener importancia especial puesto que los humanos conviven con ellos: el Trauco, el Basilisco, el Caleuche, Cuchivilu, los espíritus de los muertos.¹⁰ El personaje que une los distintos mundos es la joven Rosario quien mantiene un romance con uno de estos seres mágicos. Ella vive al borde de la realidad convencional

y el mundo mágico de Chiloé. Al resistirse a aceptar las convenciones sociales, Rosario no puede vivir en el mundo real y tiene que inventar su propia realidad para escapar de la rutina de su propia vida. Aparece así la figura del Joven Naufragante quien, como lo explica el coro, es un sueño “Amor que viene del agua/es sueño y no verdad” (656). Rosario es también la portadora de un “incipiente feminismo” en la obra. Al igual que en *Las redes del mar* y también como parte de un conflicto generacional, Rosario se presenta como la única mujer que se revela abiertamente en contra de un destino prefijado porque “En otras partes es uno quien decide. En todas partes... Como que vivir sirve para algo más que casarse y vivir resignada” (Rosario, 652). La madre se opone a su hija reproduciendo ideas de la ideología dominante en la cultura patriarcal chilena, como la validez de los matrimonios arreglados y lo penoso de la vida sin un hombre al lado, “El cariño viene después. Así nos pasó a todas” (653). La madre piensa que está ayudando a su hija aunque, en realidad, le hace degradarse al aceptar un sistema de normas que se le impone y que no entiende. El problema de la búsqueda del amor por parte de Rosario hace obvio el sexismo de una cultura que no alienta en las mujeres la decisión propia. La rebeldía contra los padres está especialmente dirigida contra la madre por ser la continuadora y reenforcedora de los patrones culturales femeninos estereotípicos a pesar de haber vivido su inutilidad en carne propia. Como asevera Pamela Luzanto, la figura de la mujer en *Chiloé, cielos cubiertos* “es una respuesta a las normas sociales establecidas desde siempre por el hombre, donde la mujer es relegada a un ámbito periférico en el que se la muestra como un ser intuitivo, pasivo que interioriza el sacrificio y la abnegación” (192).

Con estas expectativas, Rosario sólo es feliz en la naturaleza, su mundo conflictivo se bifurca en dos espacios: la casa de la madre representa la infelicidad, lo establecido; mientras que el agua es el espacio fecundo de la felicidad. Ella trata de ser un “sujeto activo que ama” y se resiste a ser “un sujeto pasivo amado,” alzándose como un elemento definitivamente transgresor. Para evitar “secarse al lado del agua,” ella resiste casarse, aunque finalmente accede a regañadientes a los ruegos de su madre: “(Angustiada.) ¡Me he comprometido pa’ casarme! ¡Cómo pudo ser! La vi tan desvalida como si me pidiera amparo, y no fui capaz de negarme.... ¡Pero yo no quiero a Galvarino Alvarado! ¡No quiero casarme con él!” (653).

Después de la celebración de la boda, Rosario se adentra en las aguas del mar con su amado repitiendo: “Sólo a ti te quiero” (670). Ella elige amar en la muerte, rechazando la derrota que el matrimonio significa. Su

inmersión en las aguas muestra el retorno a lo preformal, con su doble sentido de muerte y disolución, pero también de renacimiento y nueva circulación. Como señala Juan Eduardo Cirlot, esta ambivalencia es sólo aparente puesto que “la muerte afecta sólo al hombre natural, mientras que el nuevo nacimiento es del hombre espiritual” (69). Aunque Rosario no haya sido capaz de rebelarse contra lo establecido durante su vida, lo hace a través de su muerte y demuestra su descontento y rechazo a las convenciones sociales al suicidarse. Ella desafía la tradición, no se resigna a su destino y opta por la muerte, una salida “digna” que aunque soluciona su problema, la destruye completamente. De este modo, pareciera que parte de la fuerza de su grito de independencia se perdiera. Esta idea es reforzada por las palabras de Chichilo, quien cuando encuentra el velo de novia de Rosario flotando en la playa, señala “Yo sé que usted quería la vía pa’ otras cosas. ¿Por qué no la pelió?” (671). Es importante notar que dentro de la lógica del drama, la unión de Rosario con el Joven Naufragante simboliza la fusión entre lo mitológico y lo real, es decir, la concepción del mundo de Chiloé. La muerte de Rosario junto con la imposibilidad de vivir este amor muestra el reestablecimiento del orden social lógico de la obra.

El resto de las mujeres de la caleta se conforma con la situación de trabajo, memoranzas, espera y sufrimiento. Comentarios como “Debes conformarte con tu destino, Rosario” (Brunilda, 636), “¡Dios mío, esta niña! No sabe lo que es la vida sin un hombre al lado” (Candelaria, 637), “¡Estos hombres! Vivos o muertos, siempre nos andarán penando. El destino de las mujeres” (Candelaria, 642), abundan en la obra. Cuando Alvarado viene a pedir la mano de Rosario en matrimonio, la madre – porque el padre está ausente – es quien debe decidir. Aunque duda de su decisión, otra mujer, Candelaria, la convence diciendo: “¿Pa’ qué pregunta tanto? Si él quiere casarse ya está dicho too. Usted da su consentimiento y no hay más que hablar” (649). Estas palabras recalcan lo que ya se ha presentado por medio de la historia de Rosario: el poco valor que tienen los pensamientos y decisiones de las mujeres como individuos. Esto se ve confirmado en el momento mismo en que la madre accede a la petición de Alvarado, entregándole el mando de la casa y de su hija: “Bueno, cómo ha de ser, si usted es el único hombre que hay, por el momento en la familia, tendrá que mandar, p’.” (La Oyarzo, 651). Las decisiones que afectan la vida familiar son tomadas por los hombres aunque éstos se encuentren ausentes. Aún más, el destino de la mujer incluye también abuso físico si ésta no se comporta a la altura de las circunstancias: “Lo único que vas a sacar es que cuando te cases con él, en vez de hijos te

va a dar garrotazos” (661) le dice muy naturalmente la Abuela Chufila a Rosario cuando ésta le pide que haga algún tipo de embrujo para que Alvarado deje de quererla. Sin embargo se debe destacar que María Asunción Requena abre una cierta grieta en esta tradición machista al desarrollar una cierta ironía en el uso del lenguaje. En uno de los parlamentos, y mediante un juego lingüístico muy particular, homologa las palabras “hombre” con “hambre,” para mostrar que el tener un hombre al lado es lo socialmente aceptado pero que no garantiza la felicidad de las mujeres. Con este tipo de parlamentos, la contradicción de los pensamientos y de la vida de las mujeres se muestra en el texto: el espíritu de libertad e independencia natural del ser humano versus lo socialmente correcto:

CANDELARIA. Si no fuera por los tejidos que hacemos nos moriríamos de hambre.

ORFELINA. Pero al menos tienen hombre.

CANDELARIA. Dije hambre, no hombre.

ORFELINA. Es casi lo mismo. (603)

Si bien Requena nos presenta una visión del sexo femenino como inferior, le da también a las mujeres una identidad y dignidad particulares en sus diálogos, sus acciones y su relativa autosuficiencia económica. Requena presenta un germen de espíritu contestatario en la figura de tres personajes: Candelaria, Estefanía y Brunilda. La ausencia de sus maridos hace que estas mujeres puedan escapar de su rol tradicional para llegar así a conocerse y afirmarse en relación con otras mujeres. Ellas poseen una gran fuerza que se manifiesta en su espíritu solidario, su capacidad de trabajo, su dignidad y orgullo, aunque estén sometidas al poder que ejercen los otros, sus maridos ausentes, la sociedad machista, los seres mitológicos y la naturaleza inhóspita de la región. La voz de las mujeres se convierte, entonces, en una especie de conciencia colectiva que emerge como la voz de un sexo débil y fuerte a la vez; se constituye en un sujeto colectivo que es más importante que su identidad individual porque les da el apoyo necesario para existir cuando sus hombres desaparecen en la Patagonia. En este sentido, las mujeres son personajes en evolución no sólo porque debido a la situación, son ellas las que desempeñan los roles que típicamente le corresponden a los hombres, sino por la hermandad que poseen con los otros miembros de su sexo. Aunque ellas reproducen una concepción machista de la sociedad, presentan también la necesidad de ver a la pareja como una unidad en la cual los dos integrantes son igualmente importantes. Esta imagen de la mujer se confirma y complementa en el nivel del lenguaje mediante el uso de la ironía.¹¹ Creemos

que la función de los personajes femeninos en *Chiloé, cielos cubiertos* es un intento de autodefinir y mejorar la identidad social de la mujer. Estas mujeres de una manera sutil pero decidida, están tratando de desarrollar en el lector-espectador una conciencia social crítica sobre la existencia de una sociedad que permite que estas acciones sucedan. Al mismo tiempo, de manera muy ingeniosa y bastante sutil, Requena señala que los hombres no están cumpliendo con las obligaciones establecidas por su género: proveer material y afectivamente para sus mujeres.

El rol de las mujeres es protagónico en Requena pero secundario en la obra de Chesta. *Las redes del mar* muestra una imagen femenina, encarnada principalmente en Mercedes -la esposa de Miguel y madre de Mauro-, quien también reproduce las normas sociales de una sociedad patriarcal. La mujer está relegada a un ámbito periférico y lo que la define es su papel de madre y esposa sacrificada. Como señalan Contreras, Luengo y Vergara:

El orden familiar tiene una estructura de roles fijos con distribución de funciones estables. La mujer en la cocina y en la batea. Los niños estudiando en la mesa del comedor o ayudando a la madre en las tareas domésticas. El padre dedicado a ganar el sustento en la pesca. Las decisiones que afectan la vida familiar son tomadas por el padre y se basan en la tradición recibida que él intenta repetir. (31)

Estas ideas se confirman claramente cuando Mercedes señala que ella puede conseguir trabajo para ayudar a la manutención familiar y Miguel inmediatamente responde “¡Eso sí que no! Siempre me ha bastado para mantenerlos...” (87). Existe la aspiración de cambio pero al enfrentarse con la idea de la supremacía del hombre, se evapora por la falta de aceptación y tolerancia.

Al igual que en la obra de Chesta, las mujeres han internalizado las ideas machistas y el abuso como partes integrantes de sus vidas. Es así como los personajes femeninos de Chesta, al igual que los de Requena, justifican la agresión física: “Es que Aliro era otra cosa. Era más decente. Me pegó una o dos veces nomás y con justa razón...” (Ester, 121). Al verse enfrentado a la posibilidad de tener una hija mujer don Eduardo se queja diciendo: “... ¿Para qué sirve una chancleta?” (110). En el mundo representado por los dos dramaturgos, hombres y mujeres son víctimas de la situación social, pero las mujeres son, además, víctimas del doble estándar impuesto en el sexo femenino por años de tradición y autoimpuesto por ellas

mismas como forma de vida. Los dos dramaturgos muestran el complejo aparato ideológico en el que como mujeres están insertas e indagan en la cuestión de la identidad y definición de los roles masculinos y femeninos. Es obvio, por lo tanto, que sus personajes femeninos reproduzcan las tradiciones patriarcales, la diferencia está en que los personajes de Requena lo cuestionan, pero los de Chesta ni siquiera se atreven a analizarlo. El sistema es como es y así se mantendrá por tiempo indefinido, el hombre es quien posee la autoridad y el poder de decisión, no importa cuán joven sea; actitud que se ve claramente en personajes como Ester, la madre viuda del amigo de Mauro, quien convence a su hijo adolescente de quedarse en Cerro Verde, entregándole el mando de la casa y de la familia: "... Mi mamá me rogó tanto que volviera que me convenció... ¿Sabes lo que me dijo?... "Si vuelves a la casa, vas a ser el dueño de too..." (Luis, 134). Al volver el hijo varón a casa el equilibrio se ha reestablecido.

En ambas obras, el contrapunto entre padres e hijos provee a la acción de versatilidad y dinamismo. No sólo apunta a un problema generacional sino también a un conflicto entre lo moderno y lo tradicional. Uno de los objetivos de Requena y de Chesta, es favorecer una mirada comprensiva en el lector/espectador al mostrarle los procesos íntimos y el fracaso de seres jóvenes, con aspiraciones progresistas pero sin medios. Rosario y Mauro han soñado con un futuro mejor pero al final han debido sucumbir a sus destinos. El rol típico en Rosario y la vida tradicional del pescador en Mauro, se imponen sobre las concepciones modernas de vida: la posibilidad de elegir el amor o estudiar en la Escuela Industrial. Rosario y Mauro son símbolos de la lucha de los hijos que quieren liberarse de la tradición y del destino de los padres. El punto crucial de este conflicto es que los jóvenes están atrapados entre un mundo que es y uno que quiere ser, entre lo cíclico y lo progresivo. Lo que en realidad está en juego es la plenitud de la vida, no sólo el cumplimiento de un deber abstracto al cual hay que sacrificar la felicidad. El costo de la renuncia es concebido por Rosario y Mauro como demasiado alto, no compensado por un sentido de trascendencia. Pareciera que en la visión de Chesta y de Requena no existiera esperanza; sin embargo, aunque ambos dramaturgos visualizan las acciones de los pescadores como producto de sus circunstancias geográficas y sociales, al mismo tiempo, presentan una posibilidad de futuro mejor. Existe el acceso a alternativas que, aunque limitadas, presentan un rayo de luz en sus horizontes para futuras generaciones; por ejemplo, si aprenden a leer y a escribir podrán acceder a otros trabajos, si se adaptan a los tiempos, al progreso y a la tecnología podrán mejorar sus

condiciones de vida, si se construye el puente con el continente la región prosperará, si los chilotes deciden quedarse en su tierra podrán trabajar para mejorar las condiciones de vida de las futuras generaciones.

Si consideramos el texto dramático como una respuesta a una circunstancia histórica o social en particular, la visión del mundo que se presenta en *Las redes del mar* y en *Chiloé, cielos cubiertos*, es la de dos dramaturgos para los cuales el escenario y la obra dramática pasan a ser una tribuna desde la cual mostrar las injusticias de un sistema social y económico opresivo. En los dos dramas, el contexto social aparece codificado en el discurso de los personajes y establecido y descrito en los espacios dramáticos en los cuáles se han producido. Así, ambos autores construyen conscientemente sus escenarios para formular una serie de preguntas a la realidad local y nacional.

Es, por lo tanto, importante conocer el contexto histórico en el cual estas obras se producen puesto que se corresponden con el proceso de evolución política chilena. Existen doce años entre la puesta en escena de las dos piezas teatrales. En 1959, *Las redes del mar* - como consecuencia de la marcada ideologización de la década del cincuenta-, adelanta algunas de las preocupaciones sociales que pasarán a ser una parte importante de la historia socio-política a partir de los años sesenta: educar a los marginados, llevar el arte y la cultura a los sectores desposeídos. En los años sesenta, los partidos políticos maduran su modelo de sociedad y se produce una mayor radicalización y ruptura y en todos los sectores y ámbitos de la vida nacional. Requena estrena *Chiloé, cielos cubiertos* en 1972, durante la presidencia de Salvador Allende -1970 a 1973-; época en la cual las clases sociales pobres se sienten más representadas y protegidas por el gobierno popular. Durante esta etapa, el teatro adopta una actitud crítica frente a los problemas políticos y sociales, llevando a los escenarios personas de todos los orígenes y posiciones y prescindiendo del tratamiento de asuntos burgueses¹²: obras abiertamente políticas como *Viva inmundo de Fanta y Cia* o *Educación seximental* que tocaba temas tabúes, son representativas de este período. Aparecen también nuevas organizaciones teatrales como el Taller de Creación Teatral en 1970 y nuevas compañías teatrales como el Teatro del Ángel y El Túnel en 1971 y el grupo ICTUS consolida su "técnica de creación colectiva" democratizando al teatro. Chile se estaba transformando social y políticamente y los dramaturgos reflejaban en sus obras estos cambios.¹³

Es así como las situaciones dramáticas desarrolladas por los dos dramaturgos discuten temas económicos, educativos, sociales, etc; mediante

un entramado particular de técnicas dramáticas. Tanto Chesta como Requena hacen visibles los asuntos locales y ponen ante el lector/espectador escenarios, lenguaje popular, tradiciones, supersticiones y problemas sociales específicos. Los dos eligen presentar “la chilenidad” mediante el género teatral porque el lenguaje dramático es el que mejor se adapta a la expresión de sus ideas,¹⁴ sin embargo, el modo de estructurar sus piezas varía. Para Chesta, los distintos elementos/signos de la obra dramática se subordinan al naturalismo¹⁵ presentado en la acción y así representar la realidad social en toda su falta de humanidad y crudeza. De esta forma, la crítica se hace más aguda y directa. El mismo confirmó estas ideas estéticas al afirmar que: “En teatro no sólo quiero mostrar ambientes y personajes, deseo plantear posiciones. Me interesa esta forma literaria porque se establece un diálogo directo entre el autor y el público: hay un hombre hablándole a otro hombre” (Citado en Contreras, Luengo y Vergara 12). La denuncia social cruda y directa de Chesta, sin embargo, no es el fruto de una determinada óptica política, sino de la simple constatación de las desigualdades nacidas en el seno de una sociedad industrial o con pretensiones de serlo.

Chiloé, cielos cubiertos trata de recuperar los mitos fundacionales del país, y presentar el folklore de una manera innovadora. Es por eso, que sus recursos teatrales utilizados son distintos. En primer lugar, la obra posee una mayor sofisticación técnica ya que mezcla elementos realistas y costumbristas de una manera poética. Así, la crítica social directa es amortiguada por la interdependencia de múltiples sistemas de signos dramáticos que apuntan a una concepción teatral de la obra como teatralidad¹⁶ y espectáculo¹⁷; es decir, la obra entendida como un conjunto de signos audio-visuales destinado a representarse en un escenario. Se trata de un teatro espectacular que integra los elementos propiamente teatrales en el fenómeno escénico, y que apela por igual a los sentidos sonoros, expresivos y visuales logrando un efecto estético equivalente a un espectáculo para ser visto. La teatralidad incluye, además de los mecanismos del espectáculo, la manipulación de imágenes y eventos detrás de la escena. Requena incluye elementos como canciones y bailes típicos (cuecas y refalosas) que cortan la fluidez de la estructura dramática tradicional explicando el contenido de la obra en formas variadas, presenta escenas cortas separadas por el uso de focos y personajes que se dirigen claramente al público. Podría pensarse que Requena utiliza las canciones interpretadas por el coro en un estilo brechtiano; sin embargo, creemos que su propósito es continuar y elaborar el contenido temático de la obra de una nueva manera. De hecho, su uso parece nacer

más de su extenso conocimiento de las tradiciones folklóricas chilotas que de una trasposición de las técnicas de Brecht al contexto chileno. La utilización de estos recursos aporta información, color local y significado a la acción para presentar la cultura de Chiloé en sus aspectos más atractivos: su medio ambiente y su cultura tradicional. Los elementos del drama poseen independencia entre sí, pero en su conjunto contribuyen a la creación de una obra teatralmente efectiva y socialmente consciente.¹⁸

Todos los elementos utilizados no sólo caracterizan fielmente la vida de los pescadores sino que también ayudan a los dramaturgos a mostrar una determinada visión de mundo e ideología. En resumen, Chesta y Requena muestran en sus obras teatrales dos aspectos de una misma realidad marginal que se complementan. Ambos dramaturgos presentan, además, una misma imagen de la mujer mediante dos obras que poseen estructuras y elementos dramáticos distintos. El mensaje final de las dos obras es que el mar atrapa tanto a los hombres como a las mujeres, el destino es el mismo tanto para los hombres como para sus mujeres: una vida pobre de trabajo duro. Es por esto, que las palabras de Miguel se convierten en una verdad universal que caracteriza la vida de estos personajes: “cuando me volví delante dejé de remar un buen rato... miré el cielo y el mar y no sabía cuál era uno y otro... me sentía como... como... no sé... pero parecía que el mar había tendido sus redes también, y yo estaba ahí preso... sin moverme... sin poderme defender... como encandilao...” (80).

Chesta y Requena nos presentan un estudio sociológico de la marginalidad social que se traduce en un lenguaje teatral muy descriptivo para exponer las distintas variables que conforman este espacio de vida y de identidad autónoma. El aislamiento físico de la gran ciudad en el caso de *Las redes del mar* y el geográfico de *Chiloé, cielos cubiertos* apunta, en última instancia, al abandono de los pescadores por parte del resto del país. La idea de que “desde Santiago la provincia es invisible” se encarna en los conflictos. Es lo mismo no poder cruzar desde tierra firme a la isla de Chiloé por falta de un puente en la obra de Requena, que no poder llegar a Concepción a estudiar porque no existen los medios económicos, en la obra de Chesta. El diagnóstico de ambos dramaturgos es que los problemas de este sector marginal atañen a toda la sociedad. Al poner en escena este tipo de personajes y situaciones, Chesta y Requena no sólo tratan de conmover al lector/espectador haciéndole prestar atención a un grupo social marginalizado y crear así un sentimiento de pertenencia, hermandad y solidaridad, sino que además recuperan

contenidos sociales suprimidos por el sistema teatral hegemónico en esos años.

Es lógico concluir este análisis señalando que José Chesta y María Asunción Requena entienden por “chilenidad” la tendencia a comunicar, a través de todos los recursos dramáticos a su alcance, ideas, hechos, mensajes, problemas sociales, ambientes, tipos humanos, lenguaje y mensaje. Estos dos escritores eligen conscientemente escribir obras sociales en las que exponen la falta de oportunidades existentes para que los pescadores rompan el ciclo de la pobreza a la que han sido sujetos durante múltiples generaciones. Para ambos dramaturgos, la denuncia social no es el fruto de una determinada óptica política, sino de la simple constatación de las desigualdades fragantes nacidas en el seno de la sociedad chilena. Esta crítica adquiere mayor fuerza en luz de su contexto; un momento histórico en el cual la búsqueda de la chilenidad y la autoexporación para conocer la esencia de la identidad nacional es una parte integral de la cultura intelectual de esos años que abogaba por solidarizar con los desvalidos: seres marginados insertos en un círculo vicioso del cual no pueden salir solos. Necesitan no sólo un fuerte apoyo externo sino también un cambio de sistema y estructuras sociales. Es un problema a la vez moral – de conciencia- y político-técnico – en su forma de resolución. Este es el gran valor de estas dos obras: proponer la necesidad de transformar las estructuras sociales, políticas y económicas que dan lugar a esa realidad pero también revalorizar estas regiones como parte intrínseca y prototípica del país entero. José Chesta y María Asunción Requena plantean una reflexión sobre el discurso teatral y sus modos de percepción ideológica, a partir de dos obras que hablan de la necesidad de meditar, analizar, cuestionar y transformar las relaciones entre los individuos.

Wake Forest University

Notas

¹ Esta nueva visión de lo nacional iba a la par con la renovación teatral. Desde finales de los años 20 hasta comienzos de la década de los 40, el teatro chileno había experimentado lo que tradicionalmente se conoce como “la mayor crisis de su historia,” expresada en “la baja calidad de los espectáculos, la proliferación del bataclán y lo revisteril, el estreno de obras

generalmente mediocres, una baja asistencia de público y una disminución de las compañías y las salas estables" (Piña 13). Es bajo este contexto socio-teatral que los dramaturgos pioneros de la "generación del 50" comenzaron a trabajar. Eugenio Dittborn y Luis Alberto Heiremans, dos de ellos, hablaban de la necesidad de enfatizar y mostrar nuestra identidad a través de obras que mostraran lo nuestro. En una entrevista dada a Orlando Rodríguez en *El Siglo* (17 de septiembre de 1961), señalaron "Necesitamos obras chilenas con temas y problemas chilenos. Que cada autor, de acuerdo a su sensibilidad y conocimiento del medio, ausculte el momento en que viven y lo transmita al escenario."

² Elena Castedo-Ellerman (1982) añade que la nacionalización vino a significar una especie de transmigración espiritual para los individuos de todos los orígenes, ámbitos y posiciones a lo largo del país. En la escena se presentaba la intimidad de las personas al mostrar eventos de su vida diaria en el habla coloquial típico (47).

³ *Las redes del mar* de José Chesta, se estrenó en 1959 en el Teatro Concepción por el Teatro de la Universidad de Concepción (TUC). Gracias a esta obra, ese año el TUC recibió reconocimiento nacional como el mejor grupo teatral.

⁴ *Chiloé, cielos cubiertos* de María Asunción Requena se estrenó en Santiago en el Teatro Antonio Varas en octubre de 1972 por el Teatro de la Universidad de Chile. Recibió, entre otros premios, el del XXIII Concurso Nacional de obras de 1970 y el Premio Municipal de Teatro de 1973.

⁵ Ambos autores escribieron sobre lugares reales que el lector/espectador podía identificar fácilmente, sitios que, a la vez, les eran familiares. José Chesta fue profesor de la Escuela 54 de Cerro Verde a partir de 1955 hasta su muerte en 1961. Es fácil suponer que extrajo el tema de *Las redes del mar* de sus vivencias en la caleta de pescadores en la cual trabajaba (Contreras, Luengo y Vergara 16). Por su parte, María Asunción Requena vivió en el sur del país, en donde lugares como Aysén, Chiloé y Punta Arenas la cobijaron durante gran parte de su vida (Luzanto 186). Pensamos que tanto Chesta como Requena eligieron presentar lugares reales de la geografía chilena no sólo porque se trataba de realidades conocidas sino también porque representaba una conexión más entre teatro y vida contribuyendo, de esta manera, al dramatismo de la situación representada en el escenario que era una reproducción de la realidad nacional. Las acciones serían percibidas por el lector/espectador como verosímiles y así el mensaje de los dramaturgos tendría más fuerza.

⁶ Muchos estudiosos del teatro se han preocupado de analizar el modelo actancial, es decir, de funciones y roles de los agentes, en una obra dramática. De entre ellos, destaco los trabajos de Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre* (Paris: Editions Sociales, 1977) y Fernando de Toro, *Semiótica del teatro* (Buenos Aires: Galerna, 1989) quienes introducen modificaciones al modelo actancial de Julián Argildas Greimas, *Semántica estructural* (Madrid: Gredos, 1976), para así adaptarlo a las obras teatrales.

⁷ Cuesta Abad distingue cuatro tipos de ausencia/presencia del personaje: presencia y ausencia escénica, presencia y ausencia dramática. Define presencia dramática como "El personaje no aparece nunca en escena, pero es trasladado a ella por el diálogo de los otros personajes e influye en los hechos dramáticos" (392).

⁸ En *Chiloé, cielos cubiertos* el coro cumple principalmente dos funciones: comentar y recapitular lo sucedido y adelantar los acontecimientos. El coro expresa las ideas y los sentimientos generales del pueblo chilote con un impetu lírico. Sigue los postulados del coro de la tragedia griega puesto que es un personaje colectivo de naturaleza más bien pasiva y marginal. Pavis (1980: 102-3) señala que "al elevarse sobre la acción "trivial" de los personajes, el coro sustituye al discurso "profundo" del autor; asegura el paso de lo particular a lo general. Su estilo lírico eleva el discurso realista de los personajes a un nivel insuperable y el poder de generalización y de descubrimiento del arte resulta multiplicado."

⁹ Este es el motivo por el cual Castedo-Ellerman incluye *Chiloé, cielos cubiertos* dentro de la corriente artística experimental denominada “folklorismo.” Ella señala que el folklorismo utiliza materiales sacados del campo, de los pueblos, de las reservaciones indígenas, etc., para mostrar la fantasía que se despliega en sus elementos típicos variados. Usando como modelo *Fuerte Bulnes*, la obra más conocida de Requena; mientras que Durán Cerda la incluye en la tendencia que denomina “valoración del pasado histórico.” Castedo-Ellerman y Durán Cerda ven así la producción dramática de la autora dentro de una temática de carácter histórico. Luzano, por su parte, presenta una división más amplia de la obra de la dramaturga en tres partes: lo mítico-telúrico, el espíritu de aventura y la crítica social. Incluye *Chiloé, cielos cubiertos* en la primera categoría. Si bien las opiniones de los tres críticos me parecen válidas, creo que restringen las posibilidades de análisis de los textos. *Chiloé, cielos cubiertos* es una obra que presenta elementos del folklore chilote pero, al mismo tiempo, expone una crítica social a la realidad de los pescadores y de las mujeres. Esta censura pareciera perderse detrás de los otros elementos del texto (música, creencias, bailes), pero está implícitamente omnipresente en el desarrollo de la acción, en el mensaje y en el objetivo de la obra.

¹⁰ Para una definición de la cultura de Chiloé y sus seres mitológicos, véase Renato Cárdenas Álvarez. *Chiloé. Diccionario de la lengua y la cultura* (Santiago: Olimpo, 1994).

¹¹ María Asunción Requena discute el rol de la mujer pero reivindica el del hombre, porque una de las finalidades de la obra, es presentar la vida de los chilotes lo más fielmente posible.

¹² Para información detallada sobre la conexión entre el teatro y el proceso histórico chileno de los setenta, véase María de la Luz Hurtado (1997).

¹³ Juan Villegas (1988: 162-163) amplía esta reflexión al proponer que la representación en escena de los personajes marginales en el Chile de los años sesenta correspondió a los intereses de los sectores medios, tanto en lo que se refería a la presentación de sí mismos (por ejemplo, en el teatro de Egon Wolff), como en el potencial de usar estos personajes para conseguir intereses políticos-sociales; objetivos relacionados con la doctrina educativa humanista y cristiana propias de la intelectualidad burguesa. Estas ideas eran encarnadas en la vida política por el partido Demócrata Cristiano.

¹⁴ Pensamos que para Requena y Chesta el teatro, tal vez por su inmediatez con la realidad, es el que mejor refleja el sentir social, convirtiéndose en el menos escapista de los géneros y sirviendo a la sociedad de la cual nace. Estas palabras son confirmadas por Chesta en la cita que reproducimos en el corpus principal de este trabajo.

¹⁵ Chesta afirmaba que el realismo había olvidado los valores fundamentales del hombre. Para él, esta corriente se presentaba como muy simplista “el realismo se ha quedado en nuestro país en la anécdota pequeña, en el diálogo coloquial...” Chesta añade que la misión del dramaturgo debía profundizarse y ampliarse “se trata de cambiar de actitud, de ser más profundos y tener más conciencia de que ser dramaturgo no es cosa tan sencilla como hasta el momento lo ha sido. Un sin número de campos permanecen inexplorados... Mundos diversos que tienen que ofrecer mundos poéticos también diversos” (Cita reproducida en Fernández 102).

¹⁶ La teatralidad es uno de los dos factores que configuran la especificidad de una obra dramática (el otro es la dramaticidad). Roland Barthes en *Ensayos críticos* define la teatralidad diciendo que “es el teatro sin el teatro, es un espesor de signos y sensaciones que se edifica en la escena a partir del argumento escrito, esa especie de percepción ecuménica de los artificios sensoriales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces, que sumergen el texto bajo la plenitud del lenguaje exterior” (50). Barthes complementa esta definición señalando que la teatralidad debe estar presente a partir de la escritura de la obra aunque su realización plena se da en la representación teatral. La teatralidad del diálogo es la que posee la capacidad de implicar el proyecto escénico. En éste, los sistemas técnicos, no verbales, se insertan en el discurso dialógico y son proyectados

en la recodificación del texto sobre la escena. La teatralidad no se manifiesta sólo en lo que se ve en escena sino también en la forma en la que el dramaturgo (y posteriormente el director) controlan lo que se ve y hacen visible lo invisible.

¹⁷ La palabra espectáculo viene del latín “*spectare*” que significa observar, percibir con los ojos, incluyendo los aspectos visuales y teatrales aunque, al mismo tiempo, evoca su independencia. El espectáculo se presenta, por lo tanto, como un objeto multidimensional y como un objeto que reproduce la realidad pero también como producción/espectáculo.

¹⁸ Para mayor información sobre la relación que se establece entre texto escrito, texto representado, espectáculo y contexto, véase De Marinis (1997) y Pavis (1998).

Referencias bibliográficas

- Boyle, Catherine. *Chilean Theater 1973-1985. Marginality, Power, Selfhood*. Rutherford: Fairleigh Dickinson UP, 1992.
- Barthes, Roland. *Ensayos críticos*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1967.
- Cánepa Guzmán, Mario. *El teatro en Chile. Desde los indios hasta los teatros universitarios*. Santiago: Arancibia Hermanos, 1966.
- Castedo-Ellerman, Elena. *Teatro chileno de mediados del siglo XX*. Santiago: Andrés Bello, 1982.
- Chesta, José. “Las redes del mar.” *José Chesta. Textos y contextos*. Concepción: U de Concepción, 1994: 73-144.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Ediciones Siruela, 1997.
- Contreras, Marta, Enrique Luengo y Luz Marina Vergara. Prólogo a *José Chesta. Textos y contextos*. Concepción: U de Concepción, 1994.
- Cuesta Abad, José M. “Dos dimensiones semióticas del diálogo dramático (dramaticidad y teatralidad).” *Revista de Literatura* 102, Tomo LI (1989): 363-394.
- Dauster, Frank. *Perfil generacional del teatro hispanoamericano (1894-1924)*. Ottawa: Girol Books, 1993.
- De Marinis, Marco. *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrológica*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1997.
- Durán Cerda, Julio. Prólogo. “El teatro chileno de nuestros días.” *Teatro chileno contemporáneo*. México: Aguilar, 1970, 1-35.
- Escudero, Alfonso María. *Apuntes sobre el teatro en Chile*. Santiago: Editorial Salesiana, 1967.
- Fernández, Teodosio. *El teatro chileno contemporáneo (1941-1973)*. Madrid: Playor, 1982.
- Hurtado, María de la Luz. *Teatro chileno y modernidad: Identidad y crisis social*. Irvine: GESTOS/ McNaughton & Gunn, 1997.
- Hurtado, María de la Luz y Ocsenius, Carlos. “Transformaciones del teatro chileno en la década del ’70.” *Teatro chileno de la crisis institucional 1973-1980*.

- Antología crítica*. Minnesota: Latin American Series/Centro de indagación y expresión cultural y artística, 1982, 1-53.
- Luzanto, Pamela. "María Asunción Requena (1915-1986)." *Escritoras chilenas. Teatro y ensayo*. Benjamín Rojas Piña y Patricia Pinto Villarroel ed. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1994, 183-198.
- Muñoz González, Luis. "El teatro de la década del 50." *Diccionario de movimientos literarios*. Luis Muñoz González y Dieter Oelker Link ed. Concepción: Ediciones U de Concepción, 1993.
- Oyarzún, Carola. "Un viaje al profundo sur." *Teatro chileno contemporáneo. Antología*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1992, 593-598.
- Pavis, Patrice. *Teatro contemporáneo: imágenes y voces*. Santiago: U Arcis, 1998.
- _____. *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1980.
- Piña, Juan Andrés. "Dramaturgia, teatro e historia en Chile (1950-1990)." *Teatro chileno contemporáneo. Antología*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1992, 11-56.
- Requena, María Asunción. "*Chiloé, cielos cubiertos*." *Teatro chileno contemporáneo. Antología*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1992, 599-674.
- Taylor, Diana. *Theatre of Crisis. Drama and Politics in Latin America*. Kentucky: UP of Kentucky, 1991.
- Villegas, Juan. *Ideología y discurso crítico sobre el teatro de España y América Latina*. Minnesota: The Prisma Institute, INC, 1988.
- _____. "Los marginados como personajes: Teatro chileno de la década de los sesenta." *Latin American Theatre Review* 19.2 (1986): 85-95.