

Los marginados como personajes: Teatro chileno de la década de los sesenta

Juan Villegas

La aparición o desaparición de ciertos tipos humanos como referentes de personajes literarios no se explica exclusivamente sobre la base de factores artísticos. Por el contrario, la selección de agonistas se vincula ideológicamente con el sistema de valores del grupo productor del discurso teatral y el destinatario del mismo.¹ Describir el discurso teatral chileno desde esta perspectiva hace posible postular que la selección y configuración de los personajes teatrales constituyen un indicio de las transformaciones ideológicas de los grupos sociales asociados con el fenómeno teatral—empresario, grupo teatral, público—y especialmente un indicador de los intereses políticos del grupo productor dentro del contexto nacional.² El discurso teatral chileno hegemónico—el reconocido como “representativo”—ha sido generalmente el discurso de los sectores medios destinado a los mismos sectores medios.³ Esta delimitación del corpus teatral es significativa en cuanto nuestras hipótesis son válidas exclusivamente para los textos producidos y representados para este sector social, aunque ello no involucra la inexistencia de un discurso teatral marginal, destinado a otro tipo de público.

Los estudios críticos sobre el teatro chileno de los años sesenta han apuntado a la aparente pluralidad de sectores sociales representados y, en algunos casos, al énfasis en la sátira de los sectores medios.⁴ Pocos se han referido a este discurso como un discurso hegemónico, portador por lo tanto de mensajes codificados para ser descifrados por los otros utilizadores del mismo discurso. No ha sido frecuente tampoco el considerar que no incorpora los discursos marginales, sino tamizados, seleccionados y finalmente integrado en sí mismo. Ha sido observado, por ejemplo, que tanto Jorge Díaz como Egon Wolff y otros dramaturgos de este período incorporan personajes marginales a los que no hacen hablar con lenguaje de tales. Para algunos se trata de la necesidad de “universalismo”⁵ o, simplemente, de necesidades técnicas.⁶ La llamada pluralidad de sectores representados no es tal pluralidad. El discurso teatral chileno es esencialmente monológico. Ahora bien,

dentro de esta monología es posible advertir diferencias ideológicas dentro del marco de las tendencias que se disputaban el predominio político y la apropiación electoral de los utilizadores de los discursos marginales.

En este ensayo intentaremos desplazar la perspectiva hacia uno de los sectores sociales y la consecuencia ideológica de su modo de representación dentro del contexto de un proceso comunicativo entre un emisor y un destinatario de este discurso teatral hegemónico, es decir, el perteneciente a los sectores medios en Chile durante la década de los sesenta.⁷

La llamada generación del 50 en el teatro chileno, como en los otros géneros literarios, se plantea como un objetivo, al igual que en el plano político, la "chilenización" o "nacionalización" de la literatura.⁸ Véase a este propósito, por ejemplo, la entrevista de Orlando Rodríguez a Eugenio Dittborn y Luis Alberto Heiremans en "Teatro chileno debe buscar el camino social" (*El Siglo*, domingo 17 de septiembre 1961: 8). El primero apuntaba:

El camino a seguir tiene relación con las obras y el público. Creo que debemos ahondar en el impluso a la dramaturgia nacional. Necesitamos obras chilenas con temas y problemas chilenos. Que cada autor, de acuerdo a su sensibilidad y conocimiento del medio ausculten el momento en que viven y lo transmitan al escenario.

La representación del mundo marginal en el teatro y en la literatura de la época vendría a constituir en parte esta búsqueda de lo nacional y en parte una respuesta frente a la emergencia de un sector social con enorme potencial político. Nuestra hipótesis es que la representación de los personajes del lumpen, marginales o populares corresponde a los intereses ideológicos de los sectores medios, tanto en lo que se refiere a representación de sí mismos como en cuanto a la potencial utilización de los marginados para sus propios intereses político-sociales. Aun en el caso extremo—presencia de personajes cuyo referente supuestamente corresponde al mundo marginal—ni el discurso ni la ideología del mismo tienen su origen en los espacios de la marginalidad. Corresponden a distintas tendencias dentro del mismo monodialogo. La concepción del mundo de los marginados en el espacio teatral no es desde su propia perspectiva sino como encarnación de las preocupaciones de los sectores predominantes en el proceso de la producción teatral. De esta manera, para algunos dramaturgos sirve como modo de manifestación de preocupaciones existenciales propias de la intelectualidad burguesa dependiente del discurso filosófico y literario europeos; en otra serie de obras, los marginados constituyen un grupo que ejemplifica el comportamiento político adecuado tanto válido para los sectores medios como para los otros sectores políticamente relevantes; por último, los marginados conforman el otro, el sector amenazante y, por lo tanto, el teatro sirve de alertador de los sectores medios de la amenaza potencial.

LA BÚSQUEDA EXISTENCIAL

El teatro de Luis Alberto Heiremans elige el sendero de la universalidad, es decir, de utilizar el lumpen como pretexto para remitir lo nacional a lo universal:⁹

Me interesa, afirma Heiremans, hacer un teatro donde el contenido

social que no puede desconocerse en nuestra época vaya unido a un estudio bastante profundo del ser humano, no en el sentido psicológico, sino tratando de encontrar su expresión personal en un mundo social. (“Teatro chileno debe buscar el camino social”)

Un texto ejemplar de la interpretación de Heiremans de lo chileno parece ser *El abanderado* tanto en cuanto a incorporación de elementos folklóricos como en la inclusión de sectores marginales. Los elementos folklóricos alcanza en los años sesenta un inequívoco matiz político el que se puso de manifiesto en el llamado “neo-folklore” y en la “canción popular,” en las cuales tanto las tendencias de izquierda como la democracia cristiana utilizaron las canciones y elementos folklóricos, motivos y formas supuestamente populares para reforzar sus mensajes políticos. El uso de motivos folklóricos en *El abanderado*, por lo tanto, no puede sorprender. Corresponde a modalidad predominante en el país hacia los años sesenta.

El problema central del protagonista parece ser el de la autenticidad.¹⁰ El Abanderado es una especie de filósofo que, frente a la proximidad del castigo o de la muerte, se ve forzado a cuestionar el sentido de su existencia:

Quando miraba cualquier cosa, la veía como yo. . . . Cuando uno anda con algo revuelto adentro, todo lo ve así, revuelto. . . . Negras parece que fueran las cosas . . . aunque estén limpias y no sean negras. Uno echa el alma para afuera. Y como el alma tiene su tinta, el alma tiñe. (*Se detiene de pronto, como si hubiera recordado algo*): Pero, a veces uno piensa . . . piensa en algo todo blanco ¿claro como un trozo de estrella no fue que dijo? y con sólo recordarlo, se disipan todas las oscuridades. . . . Eso fue lo que ella dijo; pero ahora me doy cuenta que hay que pensar en algo que no se pueda trizar ni romper, en algo que no es una cosa, en algo que uno guarda adentro, muy adentro, no sé bien dónde, y que es más cierto que lo que se mira y se toca. Es algo como un pensamiento. Sí, eso podría ser. El pensamiento de algo todo blanco . . . (140)

Más evidente es el contenido en los versos que canta el Alférez hacia el final del texto:

Y si piso la tierra
con la mayor humildad
porque en esta vida somos
sólo una sombra pará

A lo que agrega el coro:

Todos—Porque en esta vida somos sólo una sombra pará

Desde esta perspectiva, el referente de los personajes populares de Heiremans no es el marginado social chileno o latinoamericano sino el angustiado existencial y el discurso del abanderado entronca con las reflexiones existencialistas de Jean Paul Sartre, Camus, Paul Claudel o Heidegger. El eco de los versos remonta al teatro religioso de la Edad de Oro en España con sus motivos de “la vida es sueño,” la transitoriedad de la existencia, la vida como sombra, etc. Heiremans no lleva a cabo un análisis de

las causas históricas o sociales de la condición social representada. Se trata esencialmente de una mitificación del marginado como víctima redimible.

En la misma dirección debe interpretarse, aunque con un mensaje de consecuencia política mucho más evidente, *Versos de ciego* del mismo autor puesto en escena por primera vez en 1961 por el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica bajo la dirección de Eugenio Dittborn. Configura una serie de personajes populares que, movidos por una no explicada y casi milagrosa inspiración, deciden salir en peregrinación en búsqueda de un ideal, todo ello simbolizado en el motivo de la peregrinación en busca de la estrella. En el texto, los "creyentes" se dejan llevar por indicios sobrenaturales, y los personajes que realmente creyeron fueron finalmente recompensados por su acto de fe, fe medio ingenua y popular.

Esta marcha en busca de un ideal puede interpretarse en dos planos simbólicos. Por una parte, como una búsqueda de tipo existencial muy semejante a la que propone Unamuno en el "Prólogo" a *Vida de don Quijote y Sancho*: abandono de todos los intereses terrenos para concentrarse en el hallazgo del ideal. Los críticos han tendido a ver la dimensión existencial: el sentido de la vida, la necesidad de creer, las ventajas de comprometerse con un ideal que, en el texto, es obviamente sobrenatural, religioso. Mensaje muy propio para un conjunto como el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica.¹¹ Por otro lado, el mensaje a ser descifrado por los espectadores potenciales era la necesidad de rechazar las soluciones pragmáticas propuestas hasta el momento—representadas esencialmente por los grupos de la derecha económica del momento—e incorporar idealismo, creencias, fe en la posibilidad de solución. La búsqueda a la vez implica el rechazo de lo que no ha resultado, "lo de atrás." Por lo tanto, el mensaje supone un rechazo del sistema conocido o utilizado hasta el momento y la necesidad de su sustitución. En consecuencia, tanto la búsqueda del ideal como los valores rechazados se cargan de contenido ideológico.

Un parlamento de Meliton hacia el final proporciona la clave del mensaje:

Hay que seguir, porque es lo único que podemos hacer.
 Lo de atrás, ya está andado, nada nos trajo y nada nos traerá si lo
 volviéramos a caminar.
 Hay que seguir, buscar y seguir, y tratar de encontrarla otra vez.
 Con ella íbamos.
 Y donde íbamos a llegar (*pausa*)
 Debemos decidir ahora
 Quedarse o con los otros proseguir
 Pero quien con nosotros siga
 Lo hará con juramentos
 Con palabra y con fe.¹²

Propone buscar otro camino. Los anteriores no han traído la realización de la esperanza. Por lo tanto, es otra la creencia que hay que seguir. Esta nueva creencia se funda sólo en la revelación, en la pura creencia de la existencia de un mundo mejor. No es una creencia basada en lo racional, en la reflexión, ni es el análisis crítico de por qué el camino o los caminos anteriores no representaron la salvación. Es la incitación a la creencia por la creencia en sí.¹³

MELITON—Sin protestas, ni reclamos, sin querer volver atrás.
 TODOS—Sin protestas, ni reclamos, sin querer volver atrás.

La lectura y simbólica de acuerdo con el contexto social y político del Chile de 1961, permite identificar a “los de atrás” con dos tendencias políticas: Los sectores adheridos al Partido Radical, ya sin fuerza electoral en estos momentos y, en consecuencia ino cuos políticamente, y los sectores de derecha en el poder a través de Jorge Alessandri, Presidente en el período 1958-1964. Si consideramos la ideología del grupo productor, el autor y el grupo teatral que presentó la obra por primera vez, obviamente se puede afirmar que el mensaje, la búsqueda de la estrella se asocia con la ideología demócrata-cristiana, en su período de idealismo. Esto unido a lo que se va a constituir posteriormente en uno de los leitmotives característicos de la Democracia Cristiana—las Marchas de la Patria Joven—peregrinaciones de la juventud chilena desde el norte o el sur hasta Santiago. Las Marchas de la Patria Joven no vienen a ser sino una plasmación real e histórica, políticamente comprometida de la peregrinación de los personajes centrales de *Versos de ciego*.

LOS CAMINOS DE LA REFORMA SOCIAL Y LA FUNCIÓN DE LA MUJER

Variás obras del período tienden a concientizar social y políticamente en cuanto a la necesidad de organizarse para poder superar al antagonista y, como hemos sugerido anteriormente, la función de la mujer en este proceso de organización. Un excelente ejemplo de esta dirección es *Los papeleros* de Isidora Aguirre.¹⁴

Los papeleros, estrenada por la Compañía Teatro Móvil de Alejandro Flores, con canciones de Gustavo Becerra, en 1963, ha sido especialmente considerada como presencia de Brecht en el teatro chileno. La diferencia en compañía teatral y de escenario es un indicio de un tipo de público más popular, no el público tradicional de los “teatros de centro” o teatros universitarios. A pesar de esta diferencia, *Los papeleros* más que representar los sectores marginales corresponde al discurso y a la ideología de los sectores medios y pone de manifiesto los intereses políticos y sociales de este sector. Los aspectos claves que su lectura contextual evidencian una propuesta política válida y funcional a una perspectiva ideológica del momento en que se producía el auge de las disputas entre la Democracia Cristiana, los partidos que constituyeron posteriormente la Unidad Popular y los partidos de derecha. Cada uno de ellos proveía de distintas respuestas para los sectores populares. Desde esta perspectiva, *Los papeleros* propone:

- a) la representación de los sectores marginales como degradación de los sectores medios;
- b) la antítesis esencial es entre “ricos” y “pobres” siendo los primeros los explotadores y los segundos los explotados;
- c) el único modo de triunfar contra los opresores es la organización;
- d) a la mujer corresponde una importante función social, aun más ella puede y debe constituirse en la líder de los movimientos sociales. A la juventud, le corresponde aprender, sacar de la experiencia de su madre y constituirse en el nuevo líder.¹⁵

Lo sorprendente del mundo de valores del espacio de los marginados es su

semejanza con el sistema de valores de los sectores medios no marxistas y la conciencia de los personajes de ser entes caídos de un mundo mejor a este mundo de la degradación. El motivo de la caída en un mundo infernal o demoníaco es definidor del sistema de valores del mundo del basural en el texto. El mundo desde el cual se cayó se conforma por dos espacios idealizados: el mundo del trabajo y el espacio campesino.

Con respecto al primero, lo deja en evidencia especialmente, el diálogo entre Tigre y Julio en la primera escena:¹⁶

JULIO— . . . ¿qué me miráis, oh? ¿Los chirpes? (*Ríe para disimular su vergüenza.*) Si ésta es la ropa de trabajo, pues ñor. ¡Qué terná' aguanta con este oficio!

TIGRE (*indicando el saco*)—Debe ser embromado, ¿ah?

Julio (*Agresivo*)—¿Qué cosa?

TIGRE—Que lo vean a uno escarbando . . .” (249)

La mayor parte de los personajes del sector basural recuerdan un pasado personal mejor. Felipe Mora, cuando se dirige al público, lo explica claramente: “Pero, netamente, la verdad, si uno llega a este término, es porque algo lo embromó en la vida” (255).

Semejante es el caso de Felipe Mora quien menciona que fue minero. Por su parte Don Núñez afirma: “Yo, en otros tiempos era alentado pa' trabajar. Era tapicero y me iba a ofrecer a las casas. . . . Cuando me robaron las herramientas, ahí me fregaron. Se fue jodiendo don Núñez, se fue jodiendo hasta que se jodió” (255). También Julio dice haber tenido profesión, pero que por las malas condiciones económicas del momento (“la desocupación como anda ahora,” 248) no la pudo ejercer y terminó en el basural.

Otro sector de los personajes del basural son recién llegados del campo, los inmigrantes de la ciudad, quienes al abandonar el campo e ingresar a la ciudad no tienen la educación ni las profesiones para triunfar. Por ello, terminan en el basural en el cual no necesitan habilidades especiales y pasan a constituirse en el trabajo más degradado. Son habitantes del espacio demoníaco de la ciudad y la sociedad consumerista. Un modo de salida es el regreso al campo. Este emerge como el mundo paradisiaco:

JULIO—Tan bonito que es pa'allá pa' San Carlos. ¿Te acordáis, cabrito, cuando íbamos a cazar perdices? . . . ¿Y cómo se te fue a ocurrir venirte a la capital, oh?” (249-250)

Y el mismo Julio da la clave:

Ahora a toditos les da por venirse a la capital, cuando aquí lo que sobra es gente desocupá. Y menos encuentra el que no tiene preparación. ¿Terminaste la escuela por lo menos? (250)

Esta caracterización del basural como el mundo degradado o los personajes como ángeles caídos tiene varias consecuencias ideológicas y corresponde a las condiciones contextuales históricas y políticas.¹⁷

El estado de degradación no proviene de un castigo divino, no es condición inherente al contexto social ni a la condición humana de existir en el mundo infernal del basural. Es un estado de transición, superable. Precisamente, el

texto va a proporcionar una de las respuestas para salir del mismo o transformarlo en un mundo aceptable o ideal. La idealización del campo, a la vez, implica que estos individuos no le temen al trabajo. Abandonaron el campo, precisamente, porque necesitan trabajar. No está en ellos, en su condición de hombre o de mujer el ser ente caído. No son unos flojos, aunque las circunstancias en el basural los va destruyendo. Son trabajadores que necesitan una oportunidad y el estímulo. El alcoholismo es consecuencia social de su condición. Ellos son entes víctimas de un sistema que no les dio la oportunidad o que se las quitó.

La condición infernal presupone la existencia del mal y sus agentes que mantienen a los seres en el espacio del dolor y el sufrimiento. Es sugerente que los agentes del mal se caracterizan en la obra vagamente con la expresión “ricos.” La dualidad básica del mundo tal como se constituye en *Los papeleros* se funda en la oposición ricos-pobres. Se hace continua referencia a esta antítesis, aunque no se precisa o no clarifica la delimitación social del sector de los ricos y más bien emerge como una vago fantasma de la explotación y cuando se hace presente, se le mantiene medio oculto hablando sólo a través del parlante o a través de su intermediario—en el fondo otro parlante—el “Perro Sepúlveda.”

Al rico no le conviene que aprenda a pensar el pobre. (285)

Lo digo por los que están arriba y hacen la vista gorda con los pulpos que viven a costa de la miseria del pueblos. Esos son los responsables, ¡los corrompidos mayores! (254)

Romilia:

Y los que andan sin un cinco
esos dónde van a hallar
fuerzas pa' quitarle al rico
lo que no quiere soltar (260)

El otro término que se usa con frecuencia para definir o nombrar al otro sector es “futre”: “juro que no voy a hallar descanso hasta que le saque al Futre una casa decente, en tierra limpia, pa' vivir con mi hijo!” (270)

La importancia de la imprecisión del término para nombrar al sector explotador es que tiende a conducir psicológicamente hacia la extrema riqueza, es decir el enemigo del pueblo desvalido no son los sectores medios, sino los realmente ricos, pese a que la individualización del enemigo es grotesca, caricaturesca. El victimario queda vagamente aludido en el término “rico” y “futre.” Sin embargo, ambas expresiones son asociables predominantemente con los sectores económicamente más poderosos.

Los sectores medios, desde este punto de vista, aparecen representados por otras entidades vagas: los inspectores y, en cierto modo, por el Perro Sepúlveda, quien actúa bajo las órdenes del “rico.” El Perro Sepúlveda explica su comportamiento: “Yo antes tenía fe en mi pueblo, pero hace tiempo que la perdí” (254). “No estoy de parte del futre, pero tampoco estoy de parte de ustedes. Si quieren levantar la voz, ¡gánense el derecho, qué carajo!” (254).

La sociedad configurada en el mundo imaginario de *Los papeleros* tiene los

mecanismos para proteger a sus integrantes, incluso a éstos que viven en los basurales. El problema es que hay individuos corruptos, individuos que para satisfacer sus intereses personales no cumplen con su deber. De este modo, los Inspectores no fuerzan al rico a cumplir con sus deberes o compromisos. El centro de la discordia en este caso son ciertos terrenos que el rico ofreció para que los papeleros construyan sus propias casas:

RUCIO—¿No les prometió el futre que les iba a ceder unos sitios apartados de la basura y les iba a dar material pa' construir? (252)

GITANO—El futre promete igual que político en elecciones.

PINTO—Lo hizo para sacarse la multa cuando vino el inspector.

FELIPE MORA (*mirando al vacío y solemne*)—Dijo el ciudadano inspector que era grave infracción tener la vivienda encima de la escoria. Una, por insalubre, otra por el peligro que contienen los fuegos espontáneos de la basura. (253)

Es decir, existen leyes que los protegen, sólo la inercia o el desinterés de los encargados de hacer respetar la ley y las argucias del rico para manejar la ley hace que no se cumplan.

Frente a la inercia de los poderes públicos, la ineficacia de los inspectores, el aprovechamiento de los ricos, la única solución es que los propios explotados, los afectados asuman la defensa de sus derechos. Dentro de esta perspectiva hay dos posibilidades, la protesta o la solución individual. Esta última no aparece como viable porque se les configura como acostumbrados al sistema, dominados por el alcohol y resignados a la pérdida de sus sueños y esperanzas. Un ejemplo de esta resignación en el drama es la propia Romilia, quien se dedica a la bebida, olvidó a su hijo y sus antiguos tiempos de luchadora por sus derechos. Ella, en un momento, se refiere a que en compañía de la Julia Vega logró éxitos. Por lo tanto, lo que hace falta es despertar y para esto, como en los casos de la conciencia existencial—tan frecuente en la literatura del discurso filosófico o literario europeizante—es necesario que algo suceda que despierte el sentido de responsabilidad, de orgullo personal, en el individuo. En el caso de Romilia, el llamado despertador de conciencia es la llegada del hijo abandonado. Es decir, en el fondo es su conciencia de mujer-madre, la que la transforma en mujer-líder, mujer-revindicadora de derechos. Romilia propone que la solución a los problemas sociales es la organización.

Un pobre es como si na'. Pero donde se juntan cinco, diez, veinte, ¡cien pobres juntos! ahí el rico lo tiene que pensar, ¿o no? (272)

La mujer-madre transformada en mujer-rebelde asume la función de mujer-líder y proclama que a éstas corresponde la transformación social:

¡No señor! Las mujeres somos madres y hemos aprendido a hacer la pelea, mejor que nadie, cuando se trata de conseguir casa decente pa' los hijos. ¿Quiénes marcharon a la cabeza cuando los pobladores del Zanjón se tomaron los terrenos de la Feria? Las mujeres, ya no corren los tiempos en que el hombre era rey. Ahora nosotros nos hemos ganado el derecho a hablar ¡igual que él! (272)¹⁸

LOS DEL OTRO LADO DEL RÍO

El discurso literario chileno de estos años incorpora el motivo de la casa tomada, en el cual el recinto familiar, personal, pierde su exclusividad, su aislamiento, para ser invadido por personajes del sector social marginal. En el teatro, sucede tanto en *Los invasores* como en *Flores de papel* de Egon Wolff.¹⁹ Este motivo es portador del ideograma del lumpen como amenaza. Es decir, mientras en los casos anteriores que hemos comentado, los marginales son utilizados para representar los valores o los intereses, en este caso, se muestran las debilidades del sistema de valores de los sectores medios, se anuncia la amenaza que se cierne sobre ellos, y la necesidad de cambiar las tácticas de los sectores medios para enfrentarse a la amenaza. Es decir, una vez más, este discurso no es el discurso de los sectores marginales, ni es un discurso destinado a los sectores marginales para que éstos “descubran” sus derechos o las estrategias sociopolíticas con las cuales conseguirlos. Algunos de los análisis de *Los invasores* han destacado, por ejemplo, la ideología demócrata cristiana como sustentadora del texto.²⁰ Lo que sucede en un nivel colectivo en *Los invasores* se da en el nivel personal en *Flores de papel*, y en circunstancias históricas radicalmente diferentes, lo que a la vez proporciona contenidos ideológicos, mensaje, cuya potencial decodificación por los sectores medios nacionales en 1971, después del triunfo de la Unidad Popular, proveen con un estado de cosas esencialmente distinto al de *Los invasores*. La mayor parte de los críticos han concedido importancia a algunos de los motivos secundarios con lo cual tienden a privilegiar una interpretación psicológica, individualista y, como tanto le gusta a los críticos, universalista, prescindiendo del contexto nacional, es decir, el contexto inmediato del discurso teatral. Una lectura política contextual revela a *Flores de papel*—estrenada en 1971—como aún más radical por cuanto anuncia la impotencia de la burguesía para resistir la tentación de la caridad y la compasión, lo que la hace débil y vulnerable frente al poder, la insolencia, la prepotencia de los marginales una vez que advierten las debilidades de su protector.²¹

En el año 1963, *Los invasores* apuntan al peligro del otro, su peligro potencial y su diversa receptividad por los integrantes de las diversas generaciones. La juventud, en este mundo imaginario del teatro de Wolff, emerge como la que puede comprender y asociarse al cambio social. La familia aun permanece unida pese a la conciencia de los errores de los padres. “Los del otro lado del río,” los que no pertenecen a la casa, pertenecen al mundo de la pesadilla o de la posibilidad histórica. En 1971, ya no existe la familia, la protagonista es una mujer abandonada, sola, débil, es el individuo contra el individuo, es el yo y el tú. Esta dualidad, sin embargo, se da como hombre/mujer con sus correlatos de fuerte/débil, victimario/víctima, amor/servidor. En 1971, el otro, el que viene de la calle y se instala en la casa es una realidad frente a la cual la debilidad inherente de la protagonista la hace sumisa e impotente para defender su recinto privado. Ya no es una amenaza, es una realidad.

Notas

1. Obviamente en cada circunstancia histórica se actualiza una serie de factores mediadores cuyo diverso grado de incidencia deben considerarse adecuadamente. Estos factores pueden referirse tanto a autor, por ejemplo, como el grupo teatral que ha de representar el texto, el barrio de la escenificación, el prestigio de un actor, algún acontecimiento político, o los autores de moda.

2. Nos limitaremos a las obras estrenadas en Santiago por los teatros universitarios y comerciales, los llamados "teatros del centro." Hacemos esta observación como parte de la necesidad de rechazar el concepto "teatro chileno" desde la perspectiva del discurso teatral hegemónico que relega a segundos o terceros planos otras formas teatrales coincidentes. Sobre algunas de las salas teatrales en el Santiago de la época que comentamos véase Marta Quintana, "Adecuación del espacio teatral (Las salas de teatro en Santiago)," *Aisthesis 1* (Santiago, 1966): 63-75. Sobre lo que denominamos discursos teatrales no hegemónicos, véase Pedro Bravo-Elizondo, "El teatro fuera de las butacas santiaguinas," *Primer coloquio sobre literatura chilena (de la resistencia y el exilio)* (México: Universidad Autónoma de México, 1980).

3. Véase el comentario de Jorge Díaz en que se refiere a la estracción social de los dramaturgos chilenos de su tiempo y la clase de público a quien destinaban sus obras, "Lucha cuerpo a cuerpo conmigo mismo," *Estreno*, 9.2 (Otoño 1983): 4. Véase también Rubén Sotoconil, "El público (Y como ganarlo para el teatro)," *Dos generaciones del teatro chileno* (Publicaciones Escuela de Teatro, Universidad de Chile. Santiago: Editorial Bolívar, 1963) 84. Hay algunas interesantes observaciones en Alejandro Sieveking, "Teatro chileno antifascista," *Primer coloquio sobre literatura chilena (de la resistencia y el exilio)* (México: Universidad Autónoma de México, 1980) 99-113. Por ejemplo, apunta: "El Ictus, en los sesenta, fue el teatro de moda de la burguesía chilena, allí se podía ver lo más novedoso, lo de moda, lo audaz, todo lo que enloquecía a un grupo de público decididamente snob" (101).

4. Véase Elena Castedo-Elberman, *El teatro chileno de mediados del siglo XX* (Santiago: Editorial Andrés Bello, 1982); Domingo Piga et al, *Dos generaciones de teatro chileno* (Santiago: Publicaciones de la Escuela de Teatro Universidad de Chile, 1963); véase también la edición de *Aisthesis* dedicada a "El teatro y sus problemas en Chile" (1, Santiago, 1966).

5. Julio Durán Cerda, *Teatro chileno contemporáneo* (Madrid: Aguilar, 1970) es un interesante ejemplo de una tendencia crítica dominante en América latina en que la evaluación positiva de los textos proviene esencialmente de su universalidad e internacionalismo. Jorge Díaz ha explicado en numerosas ocasiones su teatro sobre la base de la desnacionalización del mismo. Véase por ejemplo, el volumen de su teatro editado por Monleón, *Teatro* (Madrid: Taurus, 1967). Recientemente Juan Andrés Piña, "Prólogo" a Egon Wolff, *Teatro* (Santiago: Editorial Nascimento, 1978) 32, insiste en una perspectiva semejante.

6. Pedro Bravo-Elizondo, *Teatro social hispanoamericano* (Madrid: Playor Editores, 1975) en su excelente interpretación de *Los invasores* explica la ausencia de lenguaje popular en los personajes populares por el hecho de que acontece en el subconsciente del protagonista.

7. Un primer intento en este sentido lo hemos realizado en "Teatro y público: el teatro de Jorge Díaz," *Estreno* 9.2 (Otoño 1983). Hemos desarrollado algunas ideas de la relación público potencial y la visión de mundo del texto en *Interpretación y análisis del texto dramático* (Girol Books, Ottawa, 1982). El CENECA ha publicado varios volúmenes en los cuales se le concede importancia al destinatario del teatro chileno y el público de la época. Véase, especialmente: *Teatro ICTUS* (1980), *Teatro Independiente; Públicos* (1982), *Teatros Universitarios: 1940-1973* (1982).

8. Jorge Teillier, por ejemplo, al postular los principios de la poesía lírica afirma la necesidad de volverse a lo nacional. En el plano político, tanto los principios de la Democracia Cristiana como la de los partidos que constituirán posteriormente la Unidad Popular proclamaban la "chilenización" o "nacionalización" en lo económico y cultural.

9. Sobre el teatro de Heiremans, véase Margaret S. Peden, "Luis Alberto Heiremans: 1928-1964," en *Dramatists in Revolt*, ed. Leon Lyday y George Woodyard (Austin: University of Texas Press, 1976); Teresa Cajiao Salas, *Temas y símbolos en la obra de Luis Alberto Heiremans* (Santiago: Editorial Universitaria, 1970); Fernando Debasa, "Apuntes sobre la obra dramática de Luis Alberto Heiremans," *Apuntes* 43 (Oct. 1964): 22-23.

10. Julio Durán ha apuntado muy bien uno de sus sentidos: "la esencia del hombre americano contemporáneo y los valores universales que alienan su existencia" (Durán, *Teatro chileno actual* 45).

11. Sobre la orientación y filosofía del Teatro de Ensayo, véase el volumen del CENECA anteriormente citado *Teatros Universitarios: 1940-1973*.

12. Citamos por la edición *Versos de ciego. El abanderado*, sin pie de imprenta, posiblemente publicada en 1962 y dedicada a Eugenio Dittborn. Como hemos indicado en el ensayo sobre Díaz anteriormente citado una de las tendencias de la crítica ha sido valorar los textos en función de su internacionalismo o valor "universal." De este modo, con respecto a la obra que comentamos se ha dicho, por ejemplo: "*Versos de ciego* congrega en una organización superior lo vernáculo, la exaltación lírica de las grandes reservas afectivas del hombre y la construcción de un ámbito

cargado de pura tensión poética. Para descubrir nuevos tesoros de la realidad, no ha necesitado ni compulsar insólitos recursos formales, ni alejarse del hombre que habita su mismo medio. Hombre, vida, poesía y magia los halla Heiremans en esos versos sin retórica y en esa música tan verdadera como la risa y las lágrimas, y en esos seres que han hecho de tales expresiones del alma colectiva la razón de su existencia, seres que, por eso mismo, viven en la frontera de la realidad más cruda y el ensueño más reconfortante" (Durán, *Teatro chileno actual* 44-45).

13. El propio Heiremans y varios críticos han apuntado la herencia brechtiana de esta obra. Este análisis muestra un aspecto de la utilización de las teorías de Brecht en América latina: utilización de los procedimientos épicos, sin embargo, la función no es a la invitación reflexiva, racional que propugna la teoría del distanciamiento.

14. Sería interesante comparar *Chiloé, cielos cubiertos* de María Asunción Requena (1971) con *Los papeleros* por cuanto, en rasgos generales, ambas proponen un mensaje semejante en lo que se refiere a la necesidad de organización y la importancia de la mujer como en el proceso de organización. Entre ambas han transcurrido siete años a las circunstancias chilenas habían experimentado numerosos cambios. La comparación entre estos dos textos podría abrir camino a una investigación sobre el discurso teatral femenino en Chile en la época, especialmente con respecto a la función de la mujer en la sociedad.

15. Algunos aspectos de la juventud en este período pueden verse en Armand y Michèle Mattelart, *Juventud chilena: rebeldía y conformismo* (Santiago: Editorial Universitaria, 1970), Tomás Asconi e Inés Reca, "Movimiento estudiantil y crisis en la Universidad de Chile," *Chile, hoy* (México: Siglo Veintiuno Editores, 1970) 345-384. Obsérvese que los políticos de la época tenían clara conciencia de la necesidad de contar con la juventud. Véase por ejemplo, el "Discurso en el Estadio Nacional" del 5 de noviembre de 1970, de Salvador Allende en el cual una de las secciones es "Llamado a la juventud," reproducido en Hernán Godoy, *Estructura social de Chile* (Santiago: Editorial Universitaria, 1971) 582-593.

16. Citamos por la edición de *El teatro actual latinoamericano*. Selección, prólogo y notas de Carlos Solórzano (México: Ediciones de Andrea, 1972).

17. Véase, por ejemplo, Jacques Chonchol, "Poder y reforma agraria en la experiencia chilena," *Chile, hoy* 255-321. Es interesante revisar este texto porque plantea precisamente los problemas con los cuales se enfrentó la Democracia Cristiana en sus esfuerzos, algunos de los cuales directa o indirectamente son planteados por el teatro de la época, véase como comentamos.

18. Sobre la mujer en la sociedad y política chilena en esta época, véase por ejemplo Armand y Michèle Mattelart, *La mujer chilena en una nueva sociedad* (Santiago: Editorial del Pacífico, 1968). Es útil la bibliografía citada por Hernán Godoy en *Chile, hoy* 597-599.

19. No se limita, sin embargo, al teatro. Varios críticos han apuntado este rasgo en *Coronación* de Donoso y otras obras narrativas del mismo período.

20. Sobre *Los invasores*, véase el excelente análisis de Pedro Bravo-Elizondo en *Teatro social hispanoamericano*; Leon F. Lyday, "Egon Wolff's *Los Invasores*: a Play within a Dream," *LATR* 6/1 (Fall 1972): 19-26; Joseph Chrzanowski, "Theme, characterization and Structure in *Los invasores*," *LATR* 11/2 (Spring 1978); Antonio Skármeta, "La burguesía invadida. Egon Wolff," *Revista Chilena de Literatura* 4 (1971). Desde la perspectiva sugerida en este último párrafo, el ensayo de Hernán Vidal, "*Los invasores* y la responsabilidad social del artista católico," *Hispanófila* 55 (sept. 1965).

21. En 1970, *Flores de papel* recibe la Primera Mención en el Concurso de Teatro de Casa de las Américas. Una lectura política diferente del texto en relación con este premio permite sugerir que la aplicación de un código marxista privilegia la debilidad de la burguesía y la posibilidad de su aniquilamiento.