



DRAMATURGIA CHILENA: 1960 - 1973

ción

# CENECA

mujer  
do (d  
funcio

# CENECA

## INDICE

Pág.

Handwritten notes and scribbles in the top right corner.

### I. PRESENTACION

- 1. Teatro y Conocimiento
- 2. Sujetos sociales y proyectos históricos nacionales vistos desde la dramaturgia chilena

### II. LA DRAMATURGIA CHILENA EN EL PERIODO 1960-73

#### 1. Los marginados sociales 1960-61

# SUJETO SOCIAL Y PROYECTO HISTORICO EN LA DRAMATURGIA CHILENA ACTUAL

Guzmán y Cuadrón: la juventud sin horizonte 33  
 e.2. Sieveking: tres tristes tigres 28

#### 2. La clase media burguesa MARIA DE LA LUZ HURTADO 34

Vodanović y Wolff: llamado a la recomposición de los sectores medios y burguesía 1969 34

V. 1

### PRIMERA PARTE : CONSTANTES Y VARIACIONES ENTRE 1960 Y 1973. 35

- a. Vodanović: "El Delantal Blanco" 35
- b. Wolff: "Los Invasores" 38
- c. Jorge Díaz: la burguesía como víctima y victimario 42
- d. Díaz: todos los estamentos sociales en torno a un acto de violación 35

SANTIAGO-CHILE en torno a un acto de violación 1 9 8 3

e. Wolff: el camino del auto-despojo de la mediana burguesía en pos de su liberación 65

## I N D I C E

	Pág.
I. <u>PRESENTACION</u>	
I.. PRESENTACION	1
1. Teatro y Conocimiento	1
2. Sujetos sociales y proyectos históricos nacionales vistos desde la dramaturgia chilena	6
II. LA DRAMATURGIA CHILENA EN EL PERIODO 1960-73	9
1. Los marginados sociales 1960-67	10
a. Sieveking: el problema social de los niños "pelusas"	11
b. Isidora Aguirre: apelación a una primaria organización de los desposeídos	15
c. Los otros marginados: las clases medias decadentes	22
c.1. Guzmán y Cuadra: la juventud sin horizonte	23
c.2. Sieveking: tres tristes tigres	28
2. La clase media establecida y la burguesía	34
Vodanović y Wolff: llamado a la recomposición de los sectores medios y burguesía 1959	34
3. Oposición entre burguesía o clases dominantes y marginadas 63-70	35
a. Vodanović: "El Delantal Blanco"	36
b. Wolff: "Los Invasores"	39
c. Jorge Díaz: la burguesía como víctima y victimaria	43
d. Díaz: todos los estamentos sociales en torno a un acto de violencia	55
e. Wolff: el camino del auto-despojo de la mediana burguesía en pos de su liberación	65

4. La denuncia de la intelectualidad progresista : 1968-1971	68
a. Teatro de creación colectiva	68
b. Taller de Experimentación Teatral	70
c. Ictus: "Cuestionemos la Cuestión"	72
5. Movimientos sociales en acción 1967-1973	75
a. José Pineda: la política en las poblaciones	76
b. Vodanović: los estudiantes se toman la Universidad	80
c. I. Aguirre: los campesinos luchan por la tierra	86
d. Gloria Cordero: los obreros ganan una batalla	94
e. Oscar Castro: un juego didáctico promotor de la conciencia de cla- se y de la lucha social	99
6. Crisis y estabilidad cultural en la sociedad chilena - 1973	102
CONCLUSIONES	105
REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS	110

## I. PRESENTACION

### 1. Teatro y Conocimiento

Si bien al orientar su quehacer en sociedad todo hombre debe permanentemente realizar procesos de elaboración intelectual a partir de la tradición cultural de la que es parte, existen diferentes niveles y proyecciones de éstos.

Los "saberes" que informan la tradición cultural son tan variados como sus productores: son legatarios de la filosofía, de la religión, de la política, de la mitología, de la técnica, de la ciencia y del arte, los que a su vez se refunden en folklore y en el sentido común (ambos eminentemente reproductores) y en ciencia, arte y filosofía propiamente tales, (elaboradores de nuevo conocimiento). Una misma persona recurre a diversos tipos de saberes según los requerimientos a los que se vea enfrentado.

Estos saberes se hacen carne en la sociedad diferencialmente, de acuerdo a la inserción económica, cultural y social de los sujetos y en relación a momentos de desarrollo personal o histórico dados. Algunos serán más cristalizados y/o arraigados en el acervo cultural de un grupo, clase o institución; otros estarán en constitución, abiertos a ser replanteados.

Nos interesa aquí acercarnos al fenómeno teatral en cuanto ámbito de significación e interpretación de la realidad, que permite acceder a diferentes niveles de conocimiento acerca de ésta.

Mucho se ha reiterado acerca de la capacidad de generar conocimiento que posee el arte, que lo sitúa a un nivel paralelo al de la ciencia en sus resultados, aunque no en sus procesos (1).

(1) Este parangón se realiza más en relación a las ciencias sociales y la filosofía que a las ciencias naturales o exactas.

A través de la síntesis simbólica que condensa en una constelación de signos una multiplicidad de relaciones que en el lenguaje cotidiano o en el mundo empírico no se articulan de esa manera, se hace luz sobre un fenómeno que muestra así su existencia o una dimensión no vista de él. Por cierto que esta síntesis puede tener la capacidad de proyectar visiones de mundo que ya son parte de un sentido común, como también puede cumplir una función de descubrimiento de ámbitos de realidad y de configuraciones que implican una nueva comprensión de ésta.

Esta función de significación se genera desde la experimentación y reelaboración de lenguajes expresivos, cuya forma-apelativa a los sentidos- es la que la sostiene y vehiculiza. De aquí que la discusión estética en las artes no se remite, a la "belleza" de sus obras, al "buen gusto" o "refinamiento" como lo cree el sentido común, sino que constituye la proposición central de su quehacer. Cumple así una función paralela a la de la epistemología y la teoría en el caso de la práctica científica.

Los cambios, crisis y rupturas en el plano estético suelen establecer vínculos complejos con el devenir de la filosofía, de la ciencia y de la conformación histórica de las sociedades. El positivismo, por ejemplo, encuentra su correlato en el plano estético en el realismo, y ambos son inseparables de la sociedad industrial moderna.

En oportunidades, el arte puede percibir fenómenos con anterioridad a la ciencia o a la filosofía "adelantándose a la época", no en el sentido de que sea futurista como la ciencia-ficción, sino en el de que capta o reconoce nuevas realidades a partir de sus manifestaciones primeras o encubiertas, aún no nominadas por la sociedad. Es éste el arte de vanguardia, que por eso mismo encuentra dificultades en ser acogido por el sistema establecido.

A la categorización científica le es muy difícil aceptar términos como "el arte capta la sensibilidad de una época", "realiza un retrato social paralelo al de la crónica histórica", "se anticipa a su época", "su lógica es sensitiva o intuitiva, recuperando desde ahí la racionalidad de fenómenos". No

obstante, pareciera que todas estas capacidades las posee de una manera en que el análisis crítico aún no conceptualiza a cabadamente.

Por otra parte, la capacidad del arte de contribuir a la conformación y confirmación de identidades sociales, de creencias y conductas, de sentimientos de comunidad y pertenencia, de movilización social o de relajación de tensiones le son ancestrales. Desde las bacanales griegas y las fiestas dionisiacas en que la tragedia ocupaba un rol de socialización del mito y de catarsis colectiva, o desde los autos sacramentales de la Edad Media a los happening de masas de los cantantes rock de la década del '60, el arte ha cumplido esta función. Y en Latinoamérica la literatura del boom, con su real maravilloso, ha abierto nuevas dimensiones a la percepción de los americanos acerca de su propia cultura y continente, proponiendo una visión diferente al naturalismo, al criollismo e incluso al imaginismo anterior.

Obviamente, el mero uso de recursos expresivos considerados artísticos ( actuación o puesta en escena, sonidos musicales, formas pictóricas) no le concede a toda obra la cualidad de arte-develador que aquí hemos manejado. Pero aún cuando se trata de una transposición de un sentido común prevaleciente en un sector social dado o de una proyección de una proposición política, ética o de normativa social, la objetivación que la obra expresiva realiza le confiere ese valor de testimonio del sentir o pensar de un grupo social en un momento histórico dado, y de reproducir, expandir o confrontar esta cristalización con un receptor en el proceso de comunicación. De esta manera, hace circular una visión de mundo, retroalimentando el quehacer intelectual de la sociedad.

Entonces, más allá de destacar solamente aquellas realizaciones que evidencian aportes novedosos, interesa entender que és estas se facultan en la medida que exista una maduración ideológica y estética en la sociedad que los sustenta, jugando en ella un rol importante las manifestaciones expresivas de la más diversa cualidad estético-significante.

Decíamos que el teatro es un preclaro exponente de las potencialidades de reproducción o elaboración simbólica, así como de generador de comunidad social, que posee el arte.

Su cualidad dramática, que pone en juego a personajes en conflicto en pos de su desarrollo o resolución, le hace asumir la dimensión de crisis de la vida humana en sociedad manifestada en y a través de la acción social. A la vez, su carácter ejemplificador o metafórico de la realidad le permite proyectar lo particular a lo general. Los personajes no son sólo una encarnación de seres humanos específicos, sino que también son modelos sociales, como lo son sus aspiraciones, sus contradicciones, su entorno y su conducta. El espectador podrá descubrir facetas de sí mismo, de otros o del entorno histórico-cultural en los personajes, relaciones y acciones que se desarrollan en escena, conjuntamente con realizar un proceso de confrontación sensitivo, emocional e ideológico de sí mismo en relación a lo propuesto en la obra.

La congregación de un grupo humano alrededor de un espectáculo teatral, único e irrepetible por su unidad espacio-temporal, acrecienta la ritualidad que suele rodear a la recepción de lo artístico, y posibilita más abiertamente la generación de identidades e identificaciones no sólo con la propuesta ideológico-estética, sino correlativamente con los otros espectadores que a su alrededor viven experiencias similares.

Por estas especiales cualidades del quehacer teatral, unidas a la importancia cuantitativa que esta forma de expresión ha adquirido en Chile en las últimas décadas, es que nos proponemos establecer cómo se ha ido significando la sociedad chilena desde el quehacer dramático. En especial, cómo ésta la ha ido asumiendo o perfilando a través de la década del '60 y principios del '70, época de cambios acelerados en los distintos planos de la sociedad chilena. Este estudio culmina con el quiebre institucional producido al reemplazarse el Estado de Compromiso por el Estado Autoritario en 1973. Es nuestra intención realizar con posterioridad un estudio que incluya el decenio 73-83, estableciendo las especificidades, continuidades y cambios de esa dramaturgia en relación a la que aquí consideramos.



2. Sujetos sociales y proyectos históricos nacionales desde la dramaturgia chilena.

Una de las motivaciones centrales que condujeron la realización de este trabajo fue la percepción de una necesidad acentuada que posee un sector de chilenos de realizar un balance de su historia reciente, en función de explicarse las crisis valóricas, ideológicas e institucionales que ha experimentado el país en la última década, así como también para descubrir raíces culturales más estables que permitan fundar una recomposición moral y social.

Esta revisión se hace necesaria porque se ha ido desmembrando un tipo de discurso que establecía certezas en la interpretación de la realidad, así como también porque la memoria histórica se ha visto presionada de diversas maneras. La experiencia de vivir cotidianamente diez años de autoritarismo ha obligado a replantear concepciones y lenguajes, no sólo por efecto de la censura y autocensura, sino porque la valoración de los fenómenos se modifica.

La desinformación y atomización pròducidas refuerzan este clima. Existe una crisis de identidad social que intenta ser compada por el discurso mítico del oficialismo. Los nuevos sectores dirigentes tecnocráticos y las estrellas del deporte y del espectáculo comercial se convierten en los intérpretes de la realidad a nivel de la cultura de masas, siendo de alguna manera disputada esta función por la Iglesia Católica que fortalece su posición como conductora de prácticas sociales y de visiones de mundo, en defensa de los derechos humanos. Y a esa crisis de identidad se le asocia una crisis de representación de los tradicionales conductores de la opinión pública: de los partidos políticos y de los intelectuales, en especial de los ideólogos y científicos sociales activos en la década del '60, aún marginados de lo público como consecuencia del receso político. Sólo recientemente (1983) han reaparecido a la luz pública sujetos "sociales históricos": las organizaciones sindicales, y los dirigentes políticos autorizados por el régimen y la "apertura" Jarpista.

Asimismo, la ruptura institucional hace que muchos jóvenes se pregunten cómo era vivir en Chile con anterioridad a 1983. A

la distorsión de esta época en el discurso y la propaganda oficial se suman las nostalgias y mitificaciones que de ella hacen los que ven en este período el Paraíso Perdido.

De aquí que no queremos enfocar el estudio de las transformaciones de la dramaturgia chilena acaecidas en los últimos decenios definiendo al período previo a 1973 como un modelo, imputándole satisfacción de lo deseable o de lo correspondiente a una tradición artística verazmente representativa de lo nacional. Hoy, estando en pie la pregunta de cómo acordar un nuevo compromiso en Chile en vistas a re-establecer la democracia, el aprendizaje de los errores y aciertos históricos realizados en un marco democrático parecen importantes. Entonces, junto con intentar descubrir la lógica que tenía esta dramaturgia en relación a su tiempo, tensionaremos su interpretación desde la experiencia histórica actual, la que nos plantea una serie de interrogantes.

Nos interesará establecer cómo artistas e intelectuales chilenos, específicamente dramaturgos y teatristas, fueron participando del proceso de elaboración de visiones de mundo en la sociedad, definiendo y apoyando, a partir de la experiencia estética, maneras específicas de pensar, sentir y actuar sobre ella. Determinaremos cuáles han sido sus formas de construcción de sentidos mediante uso de lenguajes expresivos y de categorías conceptuales o analíticas. Desde ahí, iremos definiendo qué aspectos de la realidad les parecen relevantes, cómo van caracterizando a los seres humanos, a las clases sociales, a las instituciones. Cuáles son las áreas visualizadas como problemáticas o conflictivas y cómo se avisan sus resoluciones. También, el tipo de relación que interesa establecer con el público tendrá una especial relevancia en el análisis.

Una preocupación permanente será la de precisar el nivel de autonomía relativa que poseían los procesos estético-comunicacionales del teatro respecto a otras instituciones y aparatos elaboradores de sentido --partidos políticos, iglesia, cientistas sociales, otros artistas, comunicadores sociales, movimientos sociales, etc.

Finalmente, interesará detectar si el período 1958-73 es un período homogéneo, que revela una progresión estético-ideoló-

gica fundada en rasgos de continuidad o si también es posible distinguir en él transformaciones o readecuaciones profundas que signifiquen quiebres drásticos, homologables a los acaecidos con posterioridad a 1973. Esta interrogante la planteamos en atención a que la década del '60 e inicios del '70 se caracteriza por la revisión crítica de los sistemas imperantes y por la sucesiva proposición de radicales modelos transformadores de la sociedad.

El análisis se remitirá a la dramaturgia de autores chilenos que hayan escrito en la época, seleccionando un corpus amplio pero circunscrito a aquellas obras que se planteen el objetivo de reflexionar y proyectar simbólicamente la realidad para develarla (aún cuando el resultado sea precario). Excluimos así la variedad de obras de divertimento que se producen en la época (2).

A la vez, aunque estamos conscientes que el quehacer teatral es múltiple, consumándose su capacidad estética y comunicativa en su puesta en escena ante un público, centraremos aquí nuestra atención en la dramaturgia propiamente tal. Creemos que ella es capaz de prefigurar, por su particular relación fondo-forma, el tipo de lenguaje escénico posible y la relación establecida con el público. Además, se cuenta con una acumulación de información que puede iluminar estos aspectos, así como los relativos a la institucionalidad teatral de la época, a los sistemas de producción y de circulación (3), los que serán incorporados al análisis en la medida que sea necesario.

Congruente con lo anterior, las obras serán analizadas según las siguientes interrogantes:

1. Quién es el sujeto-protagonista y antagonista de la obra; cuál es el ámbito de definición de sus respectivas identidades y problemáticas, a qué sector social

---

(2) Las que por cierto también poseen una opción y una visión definida de la realidad.

(3) Véase H. de la Luz Hurtado y C. Ochsenuis: "El Teatro Chileno en la Crisis Institucional", Universidad de Minnesota, 1982.

pertenecen, cuáles son sus rasgos distintivos, cómo se insertan dentro del sistema social.

2. Cuál es el proyecto personal del protagonista y del antagonista. Cuál es el carácter del conflicto, como se desarrolla éste y qué alternativas de resolución se plantean. (en especial, ¿tiene viabilidad su proyecto?).
3. ¿Se liga lo anterior a un proyecto histórico? ¿Cómo se define éste?
4. Cómo se concibe en la obra el cotidiano (la sociedad civil) y la institucionalidad jurídico-política ( el estado). En esta concepción ¿es reconocible una vertiente ideológica o doctrinaria operante en la sociedad en ese momento histórico, en el pasado o en el futuro?
5. En síntesis ¿cuál es el tema y la proposición central de la obra? Vinculado a ello, ¿qué función socio-cultural se busca cumplir en relación al espectador?
6. ¿Cómo se articula todo lo anterior con una proposición dramaturgica y escénica? ¿Cuál es el lenguaje y estética de la obra, y en consecuencia, qué capacidad de activación sensible, cognitiva y conductual posee?

## II. LA DRAMATURGIA CHILENA EN EL PERIODO 1960 - 73.

La diversidad de aproximaciones estéticas y temáticas es muy alta en este período (1960-73) y no es posible discernir momentos de auge o de crisis como algunos analistas han establecido (4). Igualmente, cada perspectiva tiene su particular riqueza que no permite subordinar una a otra.

No obstante la variedad, es posible organizar el material por temas y por intenciones comunicacionales recurrentes, los que se suelen encontrar con estéticas correspondientes. Estos, a la vez, tienen modificaciones en el tiempo que es posible ligar con evoluciones ideológicas de los sectores intelectuales preponderantes en la región, como así también con transformaciones históricas generales.

La constante que atraviesa el período es la intención de llamar la atención sobre problemas, situaciones o personajes (clases o grupos humanos) que sufren problemas sociales y personales acuciantes, cuya proyección define una sociedad en crisis. Crisis moral y crisis de proyecto; en definitiva, crisis de desarrollo nacional. En especial, por su incapacidad de integrar a los sectores populares mayoritarios, los que viven una permanente situación de precariedad. El ángulo preferente de mirada a esta realidad se realiza desde los sectores marginales urbanos o de clase media baja, como también desde la burguesía.

En el período 1960-73 los campesinos tienen cabida como sujetos sociales, no así los obreros que escasamente aparecen como protagonistas. En caso de serlo, se profundiza en su vida

---

(4) Domingo Piga: "Teatro Chileno del Siglo XX", publicaciones Escuela de teatro, Universidad de Chile, 1964.

familiar y poblacional, no en su quehacer en el medio laboral -industrial propiamente tal (5).

El eje utilizado para clasificar las obras de este período es el del sector, clase o sujeto social que protagoniza la obra. De acuerdo a ello, el análisis contempla las siguientes unidades:

- 1) Los marginados sociales.
- 2) La clase media y la burguesía.
- 3) Oposición entre burguesía o clase dominante y marginados.
- 4) La denuncia de la intelectualidad progresista.
- 5) Los movimientos sociales: universitarios, pobladores, campesinos, obreros.
- 6) Crisis y estabilidad cultural en la sociedad chilena.

Las obras correspondientes a las tres primeras unidades fueron producidas principalmente entre 1960 y 1967, es decir, durante el fortalecimiento y triunfo político-ideológico de la Democracia Cristiana. Las relativas a las últimas unidades fueron realizadas entre 1967 y 1973, por tanto, en torno al auge y gobierno de la Unidad Popular en el país.

#### 1. Los Marginados Sociales: 1960-67

Es esta una constante temática no sólo del período 1960-67 sino que de toda la dramaturgia 1960-1980. Sin embargo, el tratamiento de los sectores marginados de la sociedad tiene variaciones significativas entre y dentro de cada período (6).

(5) Pareciera no haberse desarrollado un código o lenguaje propio del proletariado en el teatro, siendo que el discurso político lo privilegia como la vanguardia.

(6) Ver, M. de la L. Hurtado y J.A. Piña: "Los Niveles de Marginalidad en Radrigán", en "11 obras de Juan Radrigán", Editorial Universitaria, 1983.

Se visualiza en el sub-período 1960-67 a los sectores sociales más desposeídos que en forma aislada y dispersa sufren los efectos de un medio social adverso. En algunos casos, recién empiezan a vislumbrar la posibilidad de la organización, a la que se le oponen taras arraigadas por generaciones.

Hay tres tipos de seres marginales que se exploran. Los dos primeros corresponden a los sectores de mayor pobreza y abandono: los habitantes de casas "callampas" que aún no poseen la calidad de pobladores (7) y los habitantes de los basurales, que nada tienen y sólo reciben los desechos de la sociedad. Estos últimos, por su condición límite, simbolizan en gran parte de la dramaturgia posterior a los desposeídos. El tercer tipo corresponde a otra clase de marginados sociales, a aquellos miembros de las clases medias que sufren un acelerado proceso de descomposición económico-cultural, y cuya precaria subsistencia conforma toda una sub-cultura decadente.

a) Sieveking: el problema social de los niños "pelusas".

Una obra característica del período más temprano es "Dionisio" de Alejandro Sieveking (1964)(8). Es esta una obra documental no porque se inspire en una historia verdadera, sino porque realiza una descripción sintética de las condiciones socio-culturales en que se desenvuelve una familia "callampa", lo que le permite explicar la génesis y formación de niños delincuentes. Es la sociedad la que los va encajonando sin alternativa, hecho que los libera de alguna manera de la responsabilidad moral que les cabría como individuos.

(7) En el caso de "Dionisio", la obra se centra en una familia que cuida un sitio baldío, en un barrio residencial.

(8) Esta obra no sólo expresa a su autor sino a una institución rectora del teatro en Chile: al Teatro de Ensayo de la U.C.. Esta solicitó a Sieveking que escribiese una obra sobre el problema social de los niños "pelusas", símbolo de la pobreza desamparada. Fue estrenada por este teatro en 1964.

La obra se aparta de una visión naturalista del tema en que la bajeza moral y económica del medio genera personalidades, pasiones e instintos delictuales. Mas bien, nos encontramos ante una causalidad sociológica que define sistemáticamente cómo una serie de variables independientes van haciendo probable la aparición de una variable dependiente: la delincuencia. Y en cada uno de los tramos de la cadena, asistimos a la lucha interior de los personajes que se debaten entre el deber ser de su conducta ( inculcado preferentemente por la madre) y el ser impuesto por las circunstancias y las otras influencias (especialmente, las del padre-borracho y machista- y de los "niños de la calle"). El abandono de la escuela en el primer año escolar, la enfermedad, el trabajo prematuro en el centro, luego el trabajo nocturno, la explotación de los hijos por el padre que emplea todo lo obtenido en el trabajo infantil para beber, el abandono de la casa materna por la separación de los padres y por el concubinato de la madre con otro hombre y por su nuevo embarazo, el ambiente chato y quejumbroso de la madre agobiada por la estrechez económica que debilita su permanente afán por educar a los hijos, son terreno donde florece la tentación de hacer caso a los amigos pelusas o a la amiga más avispada para mentir, realizar pequeños actos deshonestos, hasta terminar cada miembro de la joven generación en el robo, la prostitución, la vagancia y la pertenencia a bandas criminales organizadas.

El Estado aparece indirectamente a través de instituciones caracterizadas por su falta de sensibilidad frente a ese medio social y su personajes, reproduciendo burocráticamente normas que no se adecúan a su realidad: en la escuela, la profesora castiga al niño por una travesura y él no se atreve a volver, abandonando sus estudios; la asistente social del hogar de menores no es capaz de entender el profundo conflicto y desorientación del niño, devolviéndolo al mismo ambiente que lo llevó a buscar un escape en la delincuencia; los carabineros sólo están para apresar y reprimir a estos jóvenes, pero no aparecen cuando necesitan ser defendidos de las "patotas" o "bandas" que les quitan la posibilidad de realizar un trabajo más honesto (la patota le rompe a Dionisio su lustrín); el Servicio de Salud no es capaz de atender adecuadamente la tuberculosis de la abuela, que contagia a la nieta llevándola a la muerte.



Estas instituciones aparecen así como inoperantes, agravando con ello las condiciones de vida de estos desposeídos, pero en ningún momento se entienden como el polo antagónico de estos grupos humanos. Igualmente, la burguesía aparece lejanamente esbozada en transeúntes indiferentes que pasan ante los niños que piden limosna en el frío de la noche, o en la vecina que se molesta porque los niños pasan observando las flores y los modernos bienes que dispone en su acomodada casa.

De aquí que la obra se remite fundamentalmente a una dimensión de la cultura de la pobreza, vista como fuente primaria de reproducción de sus formas de vida sin destino, cuya única utopía se vislumbra en los sueños de borracho del padre, que aspira a irse con sus niños a un mítico "sur" pre-urbano. Incluso, la motivación que lleva a Dionisio a plegarse a la banda delictual de su hermano (quién lo insta a ello) es juntar plata para irse a encontrar con su desaparecido padre "al sur".

Así, se reproduce una forma de vida que se vive desde tiempos inmemoriales en la familia (la abuela traspasa esta misma experiencia a su hija), la que no deja más alternativa a los hijos que continuarla. Dejan sus sanos impulsos, alegrías y amores en el camino, al no encontrar una mano o una institución que les ofrezca otros medios para salir de ahí. El siguiente parlamento de Pancho, el hermano mayor de Dionisio, es ilustrativo:

Pancho : "El Toni" se robó la cartera y el "Lechuga" salió corriendo. Cuando lo agarraron no tenía ná, pero igual lo pelaron "por sospecha". Pa' que las cosas resulten bien hay que hacerlas en grande. Un día me voy a cabriar en la Vega y vai'a ver... Claro que, por mí, ojalá encuentre una pega decente en un garage ¿Tú que vai'a hacer?

Dionisio : No sé.

Pancho : ¿Seguís en la escuela?

Dionisio : No, pero no le diga'i a mi mamá.

En cuanto a estilo, "Dionisio" es realista-psicológica, teniendo cada personaje, escena y parlamento una funcionalidad clara en el establecimiento de este diagnóstico.

El desarrollo dramático es lineal y causal, con diversos momentos de tensión y resolución dentro de cada escena, siendo así acumulativo el dramatismo; también son crecientes las disyuntivas y opciones que se toman, conducentes a la delincuencia organizada. Si bien el nombre de la obra indica a Dionisio como el protagonista, todos los personajes tienen un desarrollo más o menos equivalente.

Es una obra que se sitúa desde la conciencia y forma de vida de ese grupo social, la que se califica de frustrada, aplastada, alienada. Por cierto que, en la medida que se exhibía en un circuito de teatro profesional comercial (el de la U.C.), su público esperado era de sectores medios y altos. En ellos, la obra busca generar una toma de conciencia y una comprensión acerca de este medio social, conjuntamente con rememorar la indiferencia que esta situación genera entre los particulares y en el estado.

La efectividad de la intención comunicativa se sustenta así en la rigurosa exposición de antecedentes y consecuencias, como también en la elección de protagonistas-niños, cuya muerte, prisión e ingenuidad dentro de este marasmo no pueden más que haber conmovido sensiblemente al público espectador. La obra apela así ya no sólo al sentido de conmiseración cristiana tradicional por los pobres, dado el ámbito confesional del teatro de Ensayo, sino que incorpora una fundamentación estructural y social que se venía perfilando en la Iglesia desde el Padre Hurtado, el Concilio Vaticano II, y en la doctrina social de la Iglesia, que cristalizaría años más tarde en Medellín. La vigencia y masividad de esta aproximación en el continente y en el país puede asociarse al auge de la Democracia Cristiana, que ese mismo año logra la presidencia de Eduardo Frei por los próximos seis años.

Aún cuando el "leitmotiv" de la época era la promoción de reformas y cambios en la estructura socio-económica del país, la obra realiza un diagnóstico comprensivo de la situación sin vincularlo al sistema social general, y por lo tanto, sin proponer explícitamente soluciones. No obstante, creemos

que del dramatismo del diagnóstico se desprende naturalmente un pedido de auxilio y por ende de cambio.

b) Isidora Aguirre: apelación a una primaria organización de los desposeídos.

Contemporánea a "Dionisio" está "Los Papeleros" (1963) de Isidora Aguirre, ubicada en la época actual en un apartado suburbio de Santiago.

Los protagonistas son "recuperadores de basura" que habitan en un basural en condiciones subhumanas. Gran parte de ellos tuvieron en otras épocas un pasar más digno, pero la cesantía o la falta de servicio social (en los viejos) los redujo a esta condición. Sobreviven con la esperanza nostálgica de recuperar su anterior nivel de obreros o campesinos, pero están atrapados en este género de vida, y no hay salida, ya sea por los prejuicios de la sociedad contra ellos (9), o por no tener una identidad civil regularizada (no poseen documentos al día, y tienen deudas con la justicia). Otro impedimento proviene de los mismos hábitos de vida y conformismo apático de los papeleros. Principalmente, el vino con que se emborrachan a diario hombres y mujeres; luego, la inercia para organizarse y tomar conciencia de sus derechos. El Rucio, "que como es un recién llegado, todavía le quedan fuerzas pa'alegar", sintetiza el planteamiento de la obra y el conflicto dramático en el siguiente parlamento:

- (9) En el primer acto, una empleada que barre la vereda espanta a un papelero por ensuciar al revolver la basura y le niega la comida que él pide; más adelante, un papelero aconseja a su sobrino: "... ¡Por tu vida no te metai en los papeles aunque andís con hambre y urgido, mirá que esto se pega! A mí ya me agarró el oficio. Tengo la marca del gremio ( muestra las palmas de sus manos que se han vuelto oscuras y con una capa dura en el contacto diario con los desperdicios). ¡Mira!... Cuando uno sale a pedir trabajo, lo primero le miran las manos y dicen "es de los mugrientos"... y no le dan ná!

Rucio : ¡¡Qué mitin va a haber con éstos! Para tomar, lo más bien que se juntan, pero a la reunión de esta tarde ¡ni uno sólo se aportó!... Prefieren tomar vino y seguir en la ignorancia. Aquí en el botadero vivimos peor que animales encima de la basura, y el dueño se enriquece con nuestro trabajo sin darnos ni un mísero beneficio... ¿por qué? ¡porque aguantamos, compañeros! Ese es el peor pecado del pobre: aguantar. (Pausa) ¿No les prometió el futre que les iba a ceder unos sitios apartados de la basura y les iba a dar material pa' construir?

Gitano : El futre promete igual que político en elecciones.

Pinto : Lo hizo para sacarse la multa de encima cuando vino el inspector.

Aparece aquí un antagonista, el dueño del basural, el que a su vez comercializa el producto de la recolección de los papeleros, quienes deben entregar cuotas diarias para tener de recho a vivir en los ranchos levantados sobre el basural.

El dueño es una figura grotesca, inaccesible a los papeleros, de quién sólo se conoce la gran reja de su casa, sus órdenes a través de un parlante, del cual también se escuchan ruidos indicativos de sus lujos y comodidades (toma opíparo desayuno en cama mientras negocia las peticiones). Su empleado, el "perro" Sepúlveda, es el encargado de representar al patrón ante los papeleros.

El Rucio, pero especialmente la Guatona Romilia, se transforman en los líderes del basural. Esta última, estimulada por su amor de madre, para darle un techo digno a su hijo. El objetivo de su lucha: lograr que les den las casas prometidas. Tras muchos intentos infructuosos, Romilia forma un Comité que va a la casa del patrón a plantear la solicitud. Este les habla uno a uno, llamando la atención sobre sus "tejedados de vidrio" (antecedentes delictuales, por ejemplo, o haciendo notar los favores caritativos que les ha hecho). Así,

vuelven desmovilizados y resignados. Romilia no pierde su norte, y cuando vé que para el 18 de Septiembre todos comen y beben felices y agradecidos de lo enviado por el patrón, los increpa duramente sin encontrar respuesta: prefieren mantener lo escasamente alcanzado a perderlo todo. Finalmente, Romilia prende fuego al basural y a sus casas.

Romilia : ¿No se acobardaron de pelear los sitios por miedo a perder sus chozas murientas? Ahora no tienen ná: obligados a pelear.

El "perro" la conmina a que se entregue, todos aducen que se ha vuelto loca, y que hay que llevarla a un manicomio. Agotados sus recursos persuasivos, el perro los apunta a todos con un revólver. Ella grita sus razones, y sólo su hijo y el Rucio la apoyan. Finalmente, concluye la obra con la sobrepesición de dos gritos, precedidos por un Predicador.

Predicador: Jehová juzgará al mundo con justicia y a sus pueblos con rectitud...aleluya...aleluya.

Parlante : ¡Vuelvan al trabajo, vuelvan al trabajo, vuelvan al trabajo!

Rucio : ¡A tomarse los sitios, a tomarse los sitios, a tomarse los sitios!

Se inmoviliza la acción, y la Tonadilla canta:

"Quizá canten alabanzas  
o vuelvan a trabajar  
quizá se tomen los sitios  
o decidan rebuznar

"El teatro cuenta los hechos  
tan absurdos como son  
a nosotros corresponde  
pensar en la solución!"

Es así un final en que se resalta el equilibrio de fuerzas que existe entre la racionalidad dominante y la voluntad emancipadora, dejando abierto un conflicto aún no resuelto en la historia. A la vez, estimula la reflexión activa del espectador, que quedará con una incógnita que lo aleja de la mera conmiseración.

La forma expresiva se inspira en Brecht, en cuanto a través de canciones poéticas se plantea el objetivo de la obra en general y el de las escenas en particular, antecediéndolas y cerrándolas, con lo que se explicita una intención didáctica. A la vez, los personajes son tipos humanos ejemplificadores, frecuentemente unidimensionales como el Rucio o el "perro", en cuyo caso el sobrenombre lo define de antemano. No obstante, hay otros cuya subjetividad e intersubjetividad se explora con mayores matices, como Romilia, su hijo y la relación de éste con su enamorada. Estos últimos, develados en sus aspiraciones y emociones más íntimas, se acercan en su tratamiento al melodrama social de Acevedo Hernández. Personajes fuertes, apasionados, sufrientes y emotivos, cuya bondad y/o impulsos de dignidad los hacen sobresalir de su medio asfixiante. Nuevamente, nos encontramos a la mujer-madre como una fuerza primaria y noble: incluso, en la novia del hijo esta calidad la adquiere por su relación con un niño huacho que ella ha recogido, y que se niega a abandonar, aún cuando su novio la incita a ello.

Existen escasos elementos de lenguaje propiamente simbólicos, predominando el realismo. Quizás el más interesante es el uso del parlante como vocero del patrón. Ello indica la proximidad de éste con elementos de electrónica moderna vinculados al mundo industrial desarrollado, el que aparece casi como algo extraterrestre en medio del ambiente del basural, sin siquiera radio a pilas o electricidad. A la vez, indica la imposibilidad del patrón de compartir físicamente un espacio y un tiempo con sus subordinados, de quienes paradójicamente vive. Con el recurso del parlante se le semantiza asimismo como un ente mecánico, frío.

En cuanto a su relación con el orden social institucional, igual que en Dionisio, nos encontramos con una fuerte crítica a las instituciones de bienestar social del Estado, principalmente, de la previsión y la salud. Se resalta su carác-

ter clasista en cuanto no tendrían cabida en ellas los sectores marginados. Estos serían burlados, aparentándose que se les sirve, e incluso lucrando gracias a ellos. Diferentes papeleros ligan su historia de abandono a este hecho: uno de ellos rompió sus documentos de rabia al comprobar que ante dos dolencias muy diferentes le recetaban paternalmente los mismos e inútiles remedios; otro cuenta cómo un funcionario le pidió sus papeles de jubilación para tramitárselos, y luego se quedó con ellos, aprovechando la paga y dejándolo en la indigencia. Experiencia similar tiene Romilia:

Romilia : ¿No habéis ido nunca (a la Cruz Roja) a que te atiendan por caridad? Me mandaron de acá pa' allá, que póngase a la cola, que saque número, que hable con la visitadora, que espere que la nombre, que aquí no es n'a don de se atiende, que le pregunte a fulano, que vuelva mañana... a puro trajín me lo llevé y la muela, ¡aquí la traigo puesta! (Abre la boca y la muestra).

Así, el Estado de Bienestar Social impulsado a partir del Frente Popular, parece, en estas obras, no haber cumplido sus objetivos o haberlos traicionado en los sucesivos gobiernos, al menos en relación a estos sectores sociales.

En cuanto a la política formal, hay una mención de descrédito a las promesas demagógicas de los candidatos. No obstante, se postula como héroe positivo la figura del Rucio, el que posee clara formación política, y está probablemente adscrito a un movimiento organizado. Al igual que Romilia, cuyas dotes de líder surgen ante la toma de conciencia personal de su realidad, retomando el rol del Rucio. Es decir, la acción política ligada a la base social es rescatada, no así la "alta política".

Junto con estos brotes de conciencia política, facultados por un antagonista nítido y cercano (aunque privado) como es el dueño del basural, la acción dramática se enriela en un fuerte conflicto de intereses. Primeramente, Romilia centro la disputa en la reivindicación de los derechos laborales, está tuidos en la ley gracias a la presión popular dentro del Estado de Compromiso. Al no tener esta negociación resultados

positivos, se culmina en un combativo llamado a la toma de los terrenos a la luz de un incendio que proyecta heroica y trágicamente a la protagonista, quien enfrenta la amenaza de un arma y la reclusión en un hospicio.

No obstante, la obra no es en absoluto triunfalista, ya que el otro conflicto se desarrolla en torno a la inercia de la mayoría de los papeleros.

No se plantea un proyecto histórico global ni tampoco se ve el logro de las aspiraciones sectoriales al alcance de la mano. Más bien se vislumbra un camino posible en el que se tiene aún mucho que aprender y superar, contándose con pocos medios humanos y materiales, los que se empequeñecen ante los recursos de los poderosos.

Esta perspectiva es congruente con el contexto político en que se crea la obra, tras tres gobiernos que condenan o combaten la aproximación marxista a la realidad y que inhiben la organización sindical, en especial la articulación del movimiento social a través de los partidos políticos (10).

Por otra parte, el año '63 es uno de crisis económica, en la medida que nos encontramos ante el ciclo de caída de una política económica reactivadora al final del período presidencial de Alessandri, (11) caracterizado por una elevada inflación, desempleo y crisis de la balanza de pagos.

El problema social era así acuciante, y en el ámbito urbano se manifiesta tanto en las huelgas sindicales, como en la organización poblacional naciente que inicia en esos años la

(10) En 1947, en el Gobierno radical de González Videla, se dicta la Ley de Defensa de la Democracia que pone fuera de la ley al Partido Comunista, el que vuelve a la legalidad solo en 1958 a fines del 2º gobierno de Ibáñez, justo antes de las elecciones presidenciales en que triunfara Alessandri. Tanto Ibáñez como Alessandri son políticamente independientes en la medida que no militan en partidos políticos (aunque son apoyados por ellos) y ambos tienen un discurso contrario a los políticos. El primero sustentado en un discurso populista, el segundo, en uno tecnocrático.

(11) Hablamos de ciclo, porque una situación similar caracteriza los últimos años de los gobiernos de Ibáñez y de Frei.



toma ilegal de terrenos para presionar a la solución del problema habitacional. Fórmula que se empleará en forma recurrente en los próximos gobiernos de Frei y de Allende.

La visión de mundo que informa esta obra es básicamente marxista, aún cuando un analista de la época le niega enfáticamente esta calidad. La considera reaccionaria o burguesa, ya que las contradicciones y debilidades ideológicas y organizativas de los personajes aparecen desmintiendo la imagen de un proletariado preconstituido, necesariamente consciente y combativo(12). Quizás este prejuicio por qué el ITUCH u otra compañía universitaria no montó esta obra, siendo puesta en un escenario que sorprende, por adjudicársele frecuentemente móviles únicamente comerciales. Fue estrenada en 1963 por la compañía del Teatro Móvil de Alejandro Flores, cuestionado representante del teatro de vodevil y de sainete, fundado en el divismo típico del período pre-universitario, y aún vigente en la década del '50. Por su carácter móvil, lo más probable es que el público receptor de la obra haya tenido un fuerte componente popular.

En cuanto a la vertiente cristiana como componente de la cultura popular, es asumida de manera diferente a "Dionisio". En "Dionisio" la perspectiva cristiana subyace al tratamiento del tema y a su intencionalidad frente al público, pero está ausente en cuanto componente de la cultura popular(salvo en el uso de frases hechas y en la mención del rito de la misa fúnebre. En cambio, en "Los Papeleros" la religiosidad aparece como un aspecto negado por quienes viven tan míseramente. Para estos sectores, el amor, la esperanza, la gratitud son virtudes impracticables, al sentirse abandonados por Dios.

Romilia(exponiendo la ideología del derrotado):

A los que andan con andrajos  
ya ni Dios los favorece  
la miseria a los de abajo  
nos ha vuelto muy herejes:  
cuando nos tienden la mano  
somos bichos tan ariscos  
que en lugar de dar las gracias  
les plantamos el mordisco!

(12) Ver Domingo Piga, op.cot., pág. 98: "Los que han recibido la influencia de Brecht no son marxistas ni su método es materialista dialéctico. La influencia es formal, pero no de contenido... Los Papeleros" ejemplifica esto: "La mentalidad de esta gente es la de los pequeños burgueses individualistas. Entre ellos existe la lucha de clases y la mutua explotación, distan mucho de ser proletarios".

La obra insta a superar este sentimiento generalizado en los sectores populares, proponiendo que como primer paso se mantenga la moral en alto, desde cuya actitud pueden plegarse a una lucha organizada (sindical).

La institucionalidad e ideología religiosa aparece a través de un predicador callejero de estilo protestante, que canta alabanzas a Dios y propone fijar las esperanzas en el cielo y no en la tierra, donde todo se corrompe. Los papeleros lo hacen callar dándole vino y cordero, y lo mandan a predicarle al patrón. Con ello, se connota por una parte que la sublimación de los problemas terrenales no es un mensaje válido para los pobres, y por otro, que los predicadores poseen una doble ética en la medida que a la primera posibilidad de dejan su misión para recibir bienes materiales.

No obstante, al calor del conflicto final el predicador anuncia el juicio divino y justo a los pueblos del mundo, manifestando que hay una justicia por sobre la histórica, comprometida con un status quo. Así, se utiliza un principio doctrinario básico de la religión para legitimar la ética de las luchas populares. Pero en la práctica contingente, las instituciones representativas de la Iglesia aparecen divorciadas de esta proposición, en una oposición marxismo-cristianismo en el terreno social.

c) Los otros marginados: las  
clases medias decadentes.

Aún cuando no están en un estado de indigencia y deprivación tan radical como los papeleros o los pelusas, hay otros sectores sociales cuyas disyuntivas y condiciones vitales son homologables a los anteriores. Se trata de aquellos miembros de la clase media que reciben uno de los sueldos más bajos de la administración pública, y que viven con sus familias en barrios populares habitados por pequeños comerciantes, artesanos, obreros, jubilados, etc. Es éste un medio urbano deprimido, donde confluyen una clase media en descenso y una clase trabajadora en ascenso, ambas con ambiciones de constituirse

en una clase media más estable, que pueda participar de lleno en los beneficios del sistema. Los consideramos un tipo de marginados porque no encuentran una digna y promisorio ubicación laboral, cultural y social. Esta falta de perspectivas va generando, en especial en su juventud, una cultura del desgano, del relajamiento moral y afectivo, que también hace deslindar permanentemente con la delincuencia o el vicio. Son seres a los cuales las circunstancias las dejan pocas alternativas positivas, mientras la sociedad de consumo, la publicidad, la industria cultural, exhibe sus modelos y hace sus atractivas promesas, las que un frustrado desarrollo económico nacional les impide satisfacer.

Nos referiremos aquí a "El Wurlitzer" de Juan Guzmán Améstica (1964), "La Niña en la Palomera" de Fernando Cuadra (1967), ambas montadas por el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica, y a "Tres Tristes Tigres" de Alejandro Sieveking, montada también en 1967 por "El Cabildo", grupo independiente formado por ex-integrantes del Teatro de la Universidad de Concepción (Jaime Vadell y Nelson Villagra entre otros). Como vemos, todas ellas fueron realizadas durante el gobierno de mócrata cristiano.

Estas obras, dentro del realismo psicológico, establecen un movimiento inverso al de las ya analizadas. En vez de partir de un caso, de una familia, de un grupo particular para luego realizar generalizaciones sociales, parten diseñando el entorno socio-económico que rodea a ciertos personajes para profundizar y explorar particularmente en sus mecanismos psicológicos y morales. Teniendo proyecciones tan políticas como las anteriores, éstas están implícitas en la profunda raíz psico-social que sostiene a situaciones, ambientes y personajes, lo que les da una raigambre nacional y popular de importancia.

c.1. Guzmán y Cuadra : la juventud  
sin horizontes

"El Wurlitzer" y "La Niña en la Palomera" son obras que tienen mucho en común, siendo la segunda más elaborada y completa. Ambas se desarrollan en dos espacios principales: la familia y el barrio.

En la familia, los hijos adolescentes tienen serios problemas con sus padres. La madre, consentidora pero débil, cumple un rol tradicional, sin autonomía frente al padre. Este último impone normas coartadoras a sus hijos (prohíbe salidas, amistades) aumentando con ello la tensión y el ahogo familiar producido por la estrechez económica. Esta es una causa más de roce con los padres, en la medida que los hijos, estimulados por el entorno, requieren plata para consumos diversos (ropa, revistas, idas al cine o a bailar) la que les es reiteradamente negada.

El padre de Patricio, el joven de "El Wurlitzer", es un profesor de liceo agobiado por el trabajo, recto, austero, que le plantea al hijo un ideal severo de dedicación al estudio y al hogar, desconociendo y reprimiéndole los impulsos juveniles. En el caso de "La niña..." el padre es un burócrata fracasado, borracho, sin mayores luces, quién también reglamenta autoritariamente a su hija Ana, aquí sin dar el ejemplo. Ella también está llena de ansias de compartir con otros sus hondas inquietudes existenciales, mezcladas con una descarada frivolidad. La falta de diálogo familiar auténtico es patente en ambos hogares, temática recurrente en la década de los '60.

Esta juventud aún pura, que tempranamente se siente desencantada de su presente y de su incierto porvenir, es presionada por un entorno social que le ofrece salida a sus frustraciones. En "El Wurlitzer" el escape está en el almacén-bar-wurlitzer vecino al hogar. Es un centro de mafia-juvenil, donde jóvenes entre 16 y 19 años tienen un negocio de venta de artículos de contrabando, lo que les da una disponibilidad económica para satisfacer sus gustos. Participa de este negocio el dueño de la tienda, cuya hija adolescente Lucy (que no terminó sus estudios) está encargada de la atención al mostrador. La madre es una figura siempre ausente. Estos jóvenes, más una liceana que escapa de los malos tratos de su hogar, establecen un flirteo permanente, beben licor y botan sus tensiones bailando los discos "coléricos" del Wurlitzer. Es de Lucy de quien se enamora el hijo del profesor, lo que lo lleva a frecuentar ese lugar.

En "La niña...", son los jóvenes de la patota los que atraen a Ana. Estos no trabajan ni estudian; andan de día y de no

che por las calles, jugando, bailando, provocando, molestando, intentando tener emociones permanentes. Aún así, le tienen un cierto cariño protector a Ana, a quién conocen de niña. El otro atractivo para Ana está en alguien que ofrece romper del todo su forma de vida anterior, dándole sensaciones fuertes y algún bienestar material. Es el nuevo vecino, Manuel, un chofer ya mayor y casado, quien coquetea con la joven estudiante, entre quienes paulatinamente se desarrolla un tenso deseo erótico. Opuesto a Manuel está Daniel, el único joven estudioso y trabajador del barrio, y quien ama tierna y profundamente a Ana, aún cuando debe esperar para ofrecerle una relación, pues está en una etapa de formación.

En ambas obras, entonces, los jóvenes deben elegir entre "el bien" y "lo contaminado", siendo el segundo camino más atractivo y estimulante en lo inmediato.

Patricio y Ana, en cada obra, mienten a sus padres, son expulsados del colegio por inasistencia, y optan por la vía "equivocada".

Patricio enamora a la niña del "Wurlitzer", y, presionado por sus sugerencias y por el ambiente que la rodean, entra al negocio del contrabando para el cual descubre especiales dotes. Un día se arranca con ella y tienen su primera relación sexual, sintiendo que esa felicidad le compensa todos sus malas acciones previas. Pero la niña es más realista, y entiende que nunca podrá ser la pareja que Patricio necesita. Su madre es alcohólica, su padre un delincuente y ella está ya traspasada por esa moral, de la cual Patricio aún no es parte ni ella quiere que lo sea. Con angustia, aparenta falta de amor y fidelidad a Patricio, ofreciéndose a los otros muchachos de la banda en cuanto vuelven de su día de amor. Patricio se sume en el trago, reaccionando con violencia.

En "La niña..." el desencadenamiento dramático es aún más patético. Ana sale a pasear de noche con el chofer, experimentando encontrados sentimientos de niña y de mujer. El le ofrece que vivan juntos y que le dará todo lo que pida. Solicitará traslado a provincias, y abandonará a su esposa. Mientras implementa este plan, lleva a la joven a su casa, y la esconde en el desván. Su esposa está en el hospital, ya

que acaba de parir, y puede volver en cualquier momento. Ana se aburre encerrada, y por una rendija observa como al frente su madre y vecinos la buscan, desesperados. Día a día es más déspota y exigente con Manuel, quién a su vez está asustado por la situación. El regreso de la esposa, muy débil y sufriendo por la muerte de su hijo, termina en violencia. Ana baja de su escondite, la insulta y le informa descarnadamente de su relación con Manuel. Se trenzan en una pelea, tomando el hombre el partido de Ana y golpeando duramente a su esposa, la que se desploma exangüe. El griterío atrae a los vecinos, ante los cuales Ana acusa a Manuel de haberla raptado y violentado por la fuerza.

Las dos obras terminan con el sinceramiento de los hijos con los padres, y con la dificultad de éstos de aceptar moralmente el giro de los acontecimientos y perdonar. La última escena es la partida del hijo a la calle, en la cual ha de encontrar su identidad y sus verdaderas posibilidades de vida. En "El Wurlitzer", se insinúa que Patricio volverá al hogar, habiendo también sus padres evolucionado; en "La niña..." se ve para ella un destino de mayor degradación, probablemente, la prostitución (13).

En estas obras, la primera institución cuestionada es la familia. Más que discutir la asignación de roles según los sexos (aún cuando se hace ver la situación de subordinación de la mujer), está en el tapete la inadecuación pedagógica y conductual de los padres en relación a los hijos. La lucha generacional no se explica entonces por el supuesto descriptorio, frivolidad o violencia natural de los jóvenes, sino por la incomprensión, inflexibilidad, afecto equivocado e in comunicación de los padres. Se reconoce, así, la legitimidad de los impulsos y aspiraciones de los jóvenes.

El factor desencadenante del "descarriamiento" es el entorno social: la influencia de jóvenes desadaptados que ya han desarrollado conductas calificadas como viciadas, que responden a las apelaciones y modelos degradados de la sociedad capitalista de consumo. Un destacado objetivo comunicacional de la obra es, entonces, dar una voz de alerta a los padres al respecto. En cuanto a la dimensión religiosa, es vista en su aspecto regresivo a través de una beata cuyos rezos, magias negras y maledicciones complican el cuadro vecinal,

(13) Una amiga del barrio ejercía este oficio, y en repetidas oportunidades la había tentado para que la acompañara, exhibiendo ante ella los bienes de consumo que ahora podrían adquirir.

promoviendo conductas irracionales que exacerban las pasiones. Su discurso y prácticas encuentran eco en esa cultura popular, calificada como desprovista de elementos de juicio más racionales o ilustrados.

La otra institución cuestionada es la escuela. Para los jóvenes, ésta aparece como una pesada carga, que tampoco integra o canaliza sus inquietudes. En "El Wurlitzer" no por casualidad el padre es un profesor de liceo, proyectándose a su trabajo las fallas respecto a su hijo. No obstante, otros profesores parecen tener actitudes más abiertas, y Patricio no desconoce el valor que tienen los estudios. Pero, dada la precariedad económica de su familia, su opción está entre estudiar con perseverancia, sacrificando su juventud presente para labrarse un porvenir de profesional y así ascender socio-económicamente mañana, versus "pasarle bien" ahora con los amigos y la polola, teniendo plata fácil pero riesgosa e ilegal, hipotecando su futuro.

La obra plantea como valor positivo, entonces, el sacrificio presente en pos del desarrollo, aunque sin llegar a extremos de deprivación afectiva.

En "La niña...", Ana encuentra tanto en la familia como en el liceo un ambiente que la oprime sin compensaciones ni acogida... su única oferta positiva proviene de Daniel, el joven homólogo a Patricio, que le ofrece un camino de privaciones, idealismo y espera. La obra no condena a Ana por no escoger este último camino, ya que intenta explicar su conducta desde el poco respaldo objetivo que esta alternativa tenía, contras-tando con la fuerza de las otras influencias.

De este sistema social, entonces, se deduce que sólo puede surgir una tensión social explosiva y poco constructiva... si es que no se reforman las bases de la familia, la educación, y la formación social que realizan los medios de comunicación de masas (14). Y por cierto, si no se dan alternativas de desarrollo económico para aliviar el asfixiante presupuesto familiar, piedra angular de su marginalidad y falta de oportunidades. En "La niña...", por ejemplo, se hace una clara alusión a la inflación desatada y a la pérdida del poder adquisitivo, junto al estrechamiento de las posibilidades la-

(14) Ana, de "La niña..." consume sus tardes y noches en la lectura de revistas que realzan las estrellas del espectáculo y de la canción, a las que ella aspira a imitar.

borales, situación que echaría por tierra las ilusiones con que se recibió al gobierno (D.C.).

Sin embargo, la institucionalidad política no es mencionada ni directa ni indirectamente en ninguna de las dos obras. Pero, como dijéramos, éstas tienen por objeto realizar un diagnóstico social con un fuerte componente de denuncia a la rigidez de las instituciones fundamentales y a la exclusión del sistema socio-económico de los sectores populares, que redundan en la degradación de estos grupos humanos y de su juventud. La aspiración, no obstante, es que estos sectores puedan tener un más pleno acceso al sistema vigente para mejorar su calidad de vida en lo material, moral y afectivo, criticando del sistema sus falsos valores ligados al éxito social fundado en el consumo.

Teniendo ambas obras fuertes intenciones de reflejar la realidad, "La niña..." legitima esta capacidad en estar fundada en un hecho real que causara escándalo en esa época. Cuadra resalta este carácter al ubicar la acción en Santiago en "la esquina de Chacabuco con Erasmo Escala", reforzada por la denominación de "crónica dramática" que le da a su obra. Esta realidad es codificada por el autor en forma realista-psicológica, la que en su tratamiento deslinda con el melodrama.

El montaje de esta obra se montó sobre la base de un taller de actores, realizándose trabajos de observación en el sector social aludido, como también de expresión corporal para dar un lenguaje a "la patota". Estos hechos fueron considerados renovadores del estilo de trabajo ya tradicional asentado en el Teatro de Ensayo, y anticipó el trabajo de creación colectiva del Taller de Experimentación Teatral (15). Para los actores, fue importante acortar la distancia entre ficción y realidad que lo testimonial de la obra les imponía.

### c.2. Sieveking: tres tristes tigres

Los personajes de Sieveking son ya adultos que intentan desesperadamente aprovechar lo poco de juventud y encanto que les pueda quedar para seguir, cada vez con menos éxito, subsisten

(15) El III fue el grupo de relevo que sustituyó al Teatro de Ensayo de la U.C. en 1968.



do apenas a través del "caficheo" o de la prostitución encubierta. Son los tres tristes tigres del título, cansados y a margados al acecho de encontrar una presa que los alimente: es decir, alguien con plata al cual desplumar, mediante el viejo truco de mentirles amor aprovechando su soledad afectiva. Es el caso de Rudy, que lisonjea y cortejea ricas herederas, y que desprejuiciadamente está predispuesto a cualquier oportunidad de un encuentro erótico siempre que no le genere compromisos o no le frustre otros planes más lucrativos.

Como la necesidad tiene cara de hereje. Tito, el mozo de Rudy, introduce a su hermana en el departamento de su jefe para conquistarlo, para lo cual montan toda una historia. Tito persigue que ésta la consiga un mejor puesto en el negocio de Rudy. A su vez Amanda aspira a que, con el pago de sus favores, podrá cancelar la pensión que adeuda, de la cual se arrancó sin poder retirar sus cosas. Está cesante, porque ha sido plantada por otras más jóvenes en su profesión de vedette.

Se forma así una cadena de intereses encubiertos tras el galanterío, la seducción y la regada fiesta, relaciones que van declinando en un patetismo trágico cuando se empiezan a emplear medios cada vez más extremos para atrapar a la escurridiza posible fuente del sustento.

Amanda intenta confiar en sus dotes de seductora, con un gran miedo íntimo respecto a su capacidad perdida. Tras su desplante de mujer de mundo, se esconde un intento de suicidio y una infancia en que con su hermano, a petición de la madre, pedían plata a la salida de los teatros, con la recomendación de que "aceptaran si los convidaban". Amanda le recuerda a Tito que él tenía más éxito que ella; Tito no quiere recordar.

Al llegar Rudy, se echa a andar la máquina de conquista, con mucho trago, confidencias e insinuaciones cada vez más subidas de tono. Tito aparenta estar borracho para que Rudy se pueda llevar a su hermana al dormitorio. Conseguida así algo de plata, se trata de lograr una relación más permanente. Rudy se escurre, preocupado por sus propios planes. Amanda se juega su carta de triunfo: se pone su recién rescatado tra

je de vedette negro con encajes y plumas ajadas, realizando a la luz del día y en el estrecho living su supuestamente sugestivo baile, acompañado por su desabrido y melancólico canto. Desconcertada ante la indiferencia y molestia de Rudy, le recuerda que la noche anterior la amó. "De noche todos los gatos son pardos" es la humillante respuesta que recibe.

También Rudy tiene antecedentes familiares que alimentan su actitud cínica y fraudulenta. El reacciona contra un padre que dedicó su vida entera al trabajo, y lo poco que logró juntar le fue arrebatado por un estafador. Murió en el terremoto del '60, que absurdamente cortó una vida que no alcanzó a ser gozada. El, por el contrario, irá por el camino más corto al placer y al dinero, al único que dá dividendos rápidos en esta incierta vida (16).

Aplica este mismo patrón de juicio a aquellos que trabajan con él: la sociedad es un juego de apariencias y desplantes, más productivos y eficientes que el trabajo, esforzado y oscuro. Por eso, Tito no tiene cabida en éste mundo más que como mozo; en cambio, hay otro que podrá ascender a vendedor. Le argumenta a Tito, negándole el ascenso:

Rudi : "El Carlos Sanhueza, m'hijito, se para en un lugar y la gente lo mira. Ese se puede mear en medio de la Plaza de Armas y todos lo encontrarán muy natural. Todo lo que hace es natural. Ese es el punto. Y no hablemos más de eso, que ya está todo oleado y sacramentado. Si no te gusta lo que hacís en el negocio, lo dejai y listo."

Como decíamos, Rudi también confía salir a flote colgándose de alguien más rico que él para mantener su nivel de vida y sus débiles pero aparatosos negocios. Su situación, en otro plano, es tan desesperada como la de Tito y Amanda. Rudi debe corte-

---

(16) Al igual que lo hicieran Ana y Patricio en las obras anteriormente analizadas.

jar a la hija de la arrendadora para evitar que lo echen del departamento impago; está enamorado de una mujer, pero quiere casarse con otra porque es más conveniente. Refiriéndose a ella:

Tito : ¿Es muy bonita?

Rudi : (sin mucho entusiasmo). Está bien.. Claro que no es fácil ¿ah?. No me ha dejado pa sar más allá del cuello todavía. Está fo rrada en millones, la tonta, y si no con sigo una tucá contundente, el negocio no me dura ni un año más. Así es q'el viejo es mi única esperanza. Me tengo que polo lear al padre y a la hija. Trabajo doble para esta noche... Por si acaso, será me jor que te vayas a dormir a otro lado, hoy día. ¿Cómo sabís si la ablando en la cc mida?

Tito : Es que no tengo plata.

Rudi : (le pasa \$ 20. Luego de pensarlo, le qui ta \$ 10).

En este contexto, las expectativas de Amanda de convertirse al menos por una temporada en amante de Rudy, se ven frustradas. No tiene ni plata ni dónde irse. Estalla, despechada y deses perada, cuando Rudi la echa.

Amanda : ¿Y a dónde querís que vaya?

Rudi : Eso es problema tuyo.. No me jodai más ¿ya?... ¿que no tienes a tu novio esperán dote en la iglesia?

Amanda : ...lo inventé (Hablándole a Tito) Y tú me dijiste que lo hiciera, que viniera y que me conquistara al Rudi pa' pedirle que te probara de vendedor ¿no?

Tito : Mentira!...

Rudi : ¡El parcito! Un día más con Uds. y me pongo a vomitar.

Amanada : ¡Ay! ¿De dónde saliste, Arcángel San Gaabriél ?

Rudi : Desde ahora, jovencito, cada uno en su lugar. Soy el patrón y Ud. es el mozo. ¡Pásame la chaqueta! (Tito corre a buscarle la chaqueta y le ayuda a ponérsela. Rudi se arregla el pañuelo).

La atmósfera está cargada de agresividad, miedo y despecho. También le toca a Rudi la hora de dar explicaciones. Llega la hija de la arrendataria, furiosa porque vió entrar una mujer muy chabacana y sintió ruido de fiesta toda la noche.

Alicia : "Ayer nos engañó y me mintió durante toda la noche...¡Cómo se habrá reído de mí! Pero si me decía las cosas más increíbles y yo me lo tragaba todo! No me importa que me estafe, pero sí que juegue con mis sentimientos".

Luego, le pide a Rudi que le entregué el departamento: también Rudi es echado a la calle. Sale tras Alicia, rogándola.

No obstante que el chantaje y el disfraz es una tónica preponderante, existe en la obra momentos de sinceramiento y acercamiento emocional. Se produce a la hora de las confidencias, cuando Rudi está con trago y habla de su infancia o de sus proyectos, pero en especial cuando los hermanos quedan solos. Han vivido juntos, desde la infancia, el juego de venderse y se aceptan en lo que son sin emitir ningún juicio moral, queriéndose y apoyándose en su desvalidez. Es el único sentimiento auténtico que hay en la obra, y con él termina ésta. Amanda está agotada física y psicológicamente, ha sido rechazada y denigrada. Tito, aún cuando también perdió mucho en este juego, se acerca a Amanda a confortarla. Le ofrece ayudarla a desvestirse, ella lo mira y canta su nostálgica y sensual canción en que pide amor fraternal. "Quiero estar sola... con mi papito". Es así un final ambiguo.

A diferencia de "El Wurlitzer", "La niña..." y "Dionisio", en "Los Tres Tristes Tigres", no hay juicio moral desde la obra, ni personajes maniqueos que representen el bien o el mal. Lo decadente es una forma de vida y de sobrevivencia casi institucionalizada en la medida que tiene lenguajes, comportamientos, roles y status predefinidos y adscritos a él. Es una moral extendida y operante; se constata la existencia patética y precaria de aquellos que poseen ese estilo de vida, el que no deja de tener sus alegrías y encuentros humanos ocasionales. Hombres y mujeres corren la misma suerte, y ocupan las mismas armas.

Se da especialmente en una clase media baja que resbaladizamente toca a las clases más marginadas, pero también encuentra hueco entre aquellos que presionan por ser parte de la burguesía como Rudi (17), Amanda puede ser el estado futuro de Ana, la niña de la Palomera. Rudi, el futuro de Patricio, el joven del Wurlitzer, si es que decide como él mantener su rebeldía e invertir el modelo de vida de su padre.

Aquí no aparecen instituciones formalizadas; la familia está quebrada, son seres solitarios, que sólo tienen fuerza para sobrevivir solos, sin poder formar un grupo humano o alianza más estables: se vive el momento, no se puede asegurar el mañana. El resto de la sociedad aparece también desdibujada. Se sabe únicamente que hay muy poca plata para ellos, que no hay trabajo o que éste no tiene posibilidades de ascenso, que los negocios son inseguros. Estos personajes no tienen proyecto histórico ni personal, no constituyen "clase", sólo son seres deshinchados y flotantes en la decadencia subdesarrollada. Batallan como sea para agarrar una colita del sistema, y para que éste no los expulse a la marginalidad total, a aquella medida de los que no tienen casa, amigos ni trabajo; los papeleros de los basurales.

(17) Recuérdese también el personaje de "Parejas de Trapo", de Egon Wolff (1959).

2. La clase media establecida y la burguesía .

Vodanović y Wolff : Llamado a la recomposición de los sectores medios y burguesía - 1959.

El tema de la burguesía nacional ya había sido tratado a fines de la década del '50 por Egon Wolff y Sergio Vodanović, entre otros. Cercano a la época que nos interesa se estrena en el Teatro de la Universidad Católica "Deja que los Perros Ladren" (1959) (18) y en el Instituto de Teatro de la Universidad de Chile (ITUCH), "Parejas de Trapo", de Wolff, también en 1959.

Ambas obras apelan a la recomposición moral de las clases medias y de la burguesía industrial, sectores entendidos como fundamentales en la constitución y funcionamiento de la sociedad nacional. Plantean que, en la medida que estos sectores no asumen su función social e histórica con la abnegación, espíritu de servicio y productividad que se requiere, cayendo en acciones fraudulentas motivados por el afán de lucro y el logro de un status social, se farrean no sólo el desarrollo del país sino su propia felicidad personal y familiar, constituyéndose en un sector social decadente. Se critica esta conducta en funcionarios públicos ligados a camarillas partidistas (Vodanović) y en aspirantes a empresarios que absorben los vicios de la aristocracia o de la burguesía decadente (Wolff).

No obstante esta crítica, se visualiza su posible recuperación mediante una conducta de honestidad y trabajo, sostenida en su adscripción a la mejor tradición de las clases medias y/o de la burguesía europea shumpeteriana. Aquí se hace alusión a las clases medias que ante la crisis del estado oligárquico en la década del 20, lo recomponen en un estado de compromiso sostenido en la capacidad de negociación de sus amplios y heterogéneos componentes. En el terreno económico se impulsa un proyecto desarrollista basado en la capacidad promotora del Estado y en la industrialización modernizante. Estas clases medias, que habrían logrado un éxito parcial en su proyecto (en

(18) De temática similar a "El Senador no es Honorable", estrenada por este mismo teatro en 1952.

especial en la primera época del Frente Popular), estarían perdiendo sus bases éticas y su capacidad técnica; factores que facultaron su ascenso y cuya pérdida hoy los lleva a la crisis. Una de las causas de esta crisis social radicaría en la tentación por gozar desmesurada y ambiciosamente de los frutos del desarrollo capitalista mediante el consumo, antes de haber desarrollado la base productiva nacional.

Se advierte en estas obras la desilusión existente respecto a una clase que fuese impulsadora de un proyecto de desarrollo y que ahora se encuentra desdibujada como sujeto social en aquellas dimensiones que le aportaban su fuerza. Por tanto, se le insta a que recupere su posición hegemónica, re-validando su tradición.

En estas obras, las únicas clases involucradas son la burguesía y la pequeña burguesía funcionaria, las que copan el campo de lo nacional, universalizando su problemática al todo social. Ambas obras son de un nítido realismo psicológico, en donde el plano familiar especialmente, como también el laboral, son la caja de resonancia de la sociedad. Su carácter de recuperación -- y no de cambio -- se patentiza también en el ámbito de las relaciones familiares y de pareja, donde los roles adscritos a cada sexo son altamente tradicionales, sin que sufran cuestionamiento (en especial, en la obra de Vodanović).

El lenguaje oral es usado profusamente, explicitándose a través de él la visión de mundo de protagonistas y antagonistas, esclareciendo en definitiva cual es la posición ética de los autores. Son, por ello, obras de tesis.

### 3. Oposición entre burguesía o clase dominante y marginados (1963-70).

Un quinquenio más tarde, ya en los albores de la asunción de la Democracia Cristiana, gobierno con un programa de reforma social que por ejemplo afecta la propiedad privada mediante la Reforma Agraria, ambos autores dan un giro en su mirada a la burguesía. Para ello, tomaremos como referencia "Viña" de

Vodanović, 1964, y "Los Invasores" de Wolff montada en 1963 por el ITUCH. Esta clase se visualiza ahora gozando de las comodidades y satisfacciones que le permite su posición en la estructura social, siendo este goce precarísimo por la amenaza contenido en la desigualdad social existente. Se avecinan tiempos de violencia y de toma de justicia por las propias manos de los marginados o subordinados del sistema, ya que su diaria contemplación, desde la indignancia, de los lujos burgueses ha acumulado tensiones y aspiraciones incontenibles.

Es interesante notar que esta variación temática está acompañada por un cambio en los lenguajes de los dramaturgos analizados, recurriendo ambos a una expresividad onírica cercana al surrealismo en el caso de Wolff, y al absurdo-grotesco en el caso de Vodanović. Caso similar ocurre con Jorge Díaz, quién también en este año (1963) escribe sobre la relación burguesía-habitantes de basurales, pero en una perspectiva diferente, en la obra "El lugar donde mueren los mamíferos".

a) Vodanović: "El Delantal Blanco".

Esta es una obra corta que forma parte de la trilogía que compone "Viña", de Vodanović (1964).

La acción transcurre en la playa del sofisticado balneario chileno de este mismo nombre. Los personajes protagónicos son la señora y su empleada, ambas jóvenes. Cada una cumple con su rol, a los que le son adscritos los siguientes elementos: silla reclinable, cremas, algodones húmedos para los ojos, traje de baño y salida de baño elegantes para la señora, versus un delantal blanco y la arena por asiento para la empleada. La señora tiene la atribución de interrogar a la empleada acerca de su vida privada, comentando y ridiculizando cada una de sus respuestas y actitudes; la empleada no puede más que responder a su curiosidad. No puede leer su fotonovela, ya que su tarea única en ese momento es cuidar al hijo de la señora y atenderla en sus caprichos (humedecer constantemente algodones para que ésta se refresque los ojos mientras se asolea).



Se contrasta así nítidamente la posición social y visión de mundo de una y otra, resaltándose la incompreensión y desvalorización de la cultura y situación de la sirviente por parte de la señora. Incluso, ve la condición de servicio de la primera como un privilegio, en la medida que le permite sustraerse de la pobreza de su clase para gozar del techo y comida de la casa patronal.

Por otra parte, la desdicha de la vida amorosa de la señora y el aburrimiento que le provoca la falta de la habitual vida social con que llena su soledad espiritual (19) la convierte en una persona agresiva y amarga, cosa que su fortuna no logra a placar. El tedio es lo que la lleva a hablarle a la empleada en esta ocasión, hasta llegar a preguntarse qué la define a ella como señora, y a la empleada como tal. Surge así la idea de un juego provocativo: ¿Cómo será la playa vista desde un delantal blanco? Le ordena entonces a la empleada que permuten ropa.

Una vez ocurrido esto, los objetos que definen los roles y status de cada cual las empiezan a transformar progresivamente. Casi sin quererlo, la señora empieza a interesarse por la tonovela y a cuidar del niño, sorprendiéndose a su vez de la naturalidad con que la empleada utiliza los elementos señoriales. La sirviente va despojándose de su timidez e inhibición, cambiando su actitud corporal, su relación con los objetos (se reclina en la silla, se pone los algodones frescos en los ojos y se esparce suavemente el bronceador) hasta modificar su habla --lo que dice y cómo lo dice-- concluyendo en dar órdenes perentorias a la señora --vestida-de-empleada-- y negándose a acatar las que recibe. Esta última no ha perdido del todo la conciencia de quién es o al menos de quién quiere ser, y no admite la situación de subordinación. Se lanza sobre la empleada-asimilada-a-señora, y se trenzan en una lucha corporal violenta, acompañada de improperios, en un intento de la primera por restablecer el "orden natural" como sea. Se acercan otros veraneantes a deshacer la pelea y... toman a la empleada por señora y viceversa, asumiendo de antemano que la conflictiva y culpable es la que porta los signos de sirviente.

(19) Es ya Marzo, y todas sus amigas se han vuelto a la capital.

Controlan a la señora a la fuerza creyendo que desvaría y la llevan a un lugar de reclusión.

Entonces la empleada, que ha sido avalada como señora, se dispone a gozar relajadamente del sol en plena posesión de su stá tus, y con un dejo de cariño y orgullo llama al niño que juega en la playa, ajeno a todo "mi hijito".

Se ha producido la "vuelta de tortilla" social, cosa que en la obra no está exenta de justificación dado lo desigual de las condiciones y capacidades de vida de cada cual. No se plantea en la resolución un cambio de relaciones, ni un proyecto alternativo para los asalariados, sino que éstos aspiran a incorporarse --y a reproducir-- la forma de vida burguesa. Es decir, buscan usufructuar de los beneficios del sistema, dado que que dó demostrado que en esencia nada distingue a ambas clases de mujeres: la presión por el igualitarismo está legitimada.

La obra manifiesta así la explosiva desigualdad social existente en la sociedad de la cual los principales responsables (o culpables) serían los sectores dominantes. Desigualdad que propone el cambio social tanto en este terreno como en otros. Un "caballero distinguido" que se ha acercado a auxiliar a la empleada-señora resume así la proposición de la obra:

Caballero

Distinguido : Lo que ha ocurrido es el símbolo de nuestro tiempo. Nadie parece darse cuenta, pero a cada rato, en cada momento sucede algo así.

La Empleada : ¿Qué?

Caballero

Distinguido : La subversión del orden establecido. Los viejos quieren ser jóvenes; los jóvenes quieren ser viejos; los pobres quieren ser ricos y los ricos quieren ser pobres. Sí, señora. Asómbrese Ud.. También hay ricos que quieren ser pobres. Mi nuera va todas las tardes a tejer con mujeres de poblaciones callampas. ¡Y le gusta hacerlo! (Transición). ¿Hace mucho tiempo que está con Ud.?

La Empleada : ¿Quién?

Caballero

Distinguido : (Haciendo un gesto hacia la dirección en que se llevaron a la señora) ¿Su empleada?

La Empleada : (Dudando. Haciendo memoria). Poco más de un año.

Caballero

Distinguido : ¡Y así le paga a Ud.! ¡Queriéndose hacer pasar por una señora! ¡Cómo si no se reconociera a primera vista quién es quién. (Transición) ¿Sabe Ud. por qué suceden estas cosas?

La Empleada : ¿Por qué?

Caballero

Distinguido : (tranquilizador). Pero no nos inquietemos. El orden está establecido. Al final, siempre el orden se restablece... Es un hecho... Sobre eso no hay discusión... (Transición). Ahora, con permiso señora. Voy a hacer mi footing diario. Es muy conveniente a mi edad. Para la circulación ¿sabe? Y Ud., quede tranquila. El sol es el mejor sedante. (Ceremoniosamente). A sus órdenes, señora. (Inicia el mutis, se vuelve). Y no sea muy dura con su empleada, después que se haya tranquilizado... Después de todo... Tal vez tengamos algo de culpa nosotros mismos... ¿Quién puede decirlo?

b) Wolff: "Los Invasores"

En esta obra de Wolff nos encontramos ante un juego de sueño-realidad que ilumina la paranoia que acecha a la burguesía, crecientemente temerosa de

que se rompa el dique de contención social que asegura su cómo da y exitosa vida. La experiencia traumática que viven los protagonistas a través de la obra, en que experimentan situaciones de concreción de sus temores a niveles más allá de lo imaginable, es un acto anticipatorio que busca "despertar" a esta clase a su realidad próxima.

Toda la obra transcurre en el elegante living de los Meyer, familia de alta burguesía. Está compuesta por el matrimonio ya adulto, el cual después de 20 años de casados se sigue amando y sintiendo en la plenitud de la vida: son triunfadores. Aunque han forjado su situación de propietarios de una gran empresa con esfuerzo, todo se les ha ido dando según sus aspiraciones. Pero hay en el ambiente signos reiterados de alteración del orden cotidiano, que los inquietan: sombras de los pobres del otro lado del río que se esparcen por los barrios residenciales; el mozo (sirviente) que baila con la dueña de casa en una fiesta de gala; monjas que piden plata con sorda exigencia, etc.. Su felicidad está con esto empañada.

Cuando los esposos duermen, se quiebra un vidrio del salón y entra un harapiento de frac desgastado (China). Meyer lo descubre y lo amenaza con su revólver. Es incapaz de disparar; China lo desarma con una lastimosa petición de un pedazo de pan. En los primeros diálogos se evidencia que China no es culturalmente un lumpen, sino que posee una lucidez y penetración capaz de desenmascarar a los otros y de definir crudamente las situaciones e intereses de cada cual. Al decir de J.A. Piña, cumple una función de "conciencia vigilante" (20).

La violación de la propiedad privada y de la intimidad de la familia se realiza progresivamente: a China lo sigue su compañera Toletole, y luego una multitud de habitantes de basurales y de márgenes de río. Igual situación parece ocurrir en las casas vecinas. La mujer de Meyer se espanta ante lo que ocurre y espera que la proverbial autoridad y capacidad de organización de su marido reviertan la situación. No entiende razones ni quiere establecer lazos de comprensión con las demandas de los invasores, apegándose histérica y patéticamente a sus bienes. La hija del matrimonio es más activa; cree que será obedecida en tanto manifieste su fuerza y capacidad de ejercer la represión. Sale con un látigo decidida a golpear y vuelve herida y maltrecha de su encuentro con los que habitan el ya desmantelado jardín. El hijo universitario desde un principi

(20) J.A. Piña, "Egon Wolff": el Teatro de la destrucción y la esperanza", prólogo de "Teatro", Egon Wolff, Editorial Nascimento, 1978.

pio adhiere a los pobres, entendiendo la justicia y necesidad de lo que ocurre, colaborando y trabajando al servicio de ellos. No obstante, le es difícil parlamentar y relacionarse, ya que su lenguaje de revolucionario no es comprendido.

El padre (Meyer) es el principal interlocutor de China; en la relación entre ellos se centra parte importante del desarrollo dramático. Meyer es el único miembro de la familia que conoce lo que son las relaciones laborales patrón-obrero, y cual es la fuente de su sólida situación económica; por ello, está dispuesto a parlamentar y negociar, intentando no perder su posición dominante ni su identidad e integridad psicológica. Pero a poco andar se manifiesta que no tiene legitimidad moral alguna para hacer prevalecer el respeto a su propiedad, ya que ésta se logró mediante sucesivos despojos a otros: asesinato de su socio, despidos arbitrarios, no pago de indemnizaciones, persecución a los sindicalizados, etc.. Intenta el soborno (reparte alguna plata entre los invasores) y otras transacciones, pero a los que han copado la ciudad no les interesan los bienes financieros sino los más tangibles y capaces de otorgar les sobrevivencia, aparte de querer satisfacer fantásticos deseos reprimidos por largo tiempo.

Se delinea así algo fundamental de la obra ya no como en el "Delantal Blanco" quieren dar "vuelta la tortilla" y apropiarse del estilo de vida burgués, sino que están sentando las bases de una nueva sociedad de tipo socialista. (21).

La destrucción del orden de la casa de los Meyer se realiza para extraer de los elementos su cualidad de "bien de uso" en su sentido primario más que su cualidad accesoria: los árboles son talados para hacer fuego y calentarse o para fabricar cosas, los jardines y los cerros son arados y plantados con especies comestibles, los metales de la casa (incluida cuchillería de plata y joyas) son fundidos para hacer herramientas de trabajo. No todo es trabajo: también se enseña en las plazas a leer, para lo cual se llevan los libros de la casa.

(21) No obstante, este planteamiento no es hegemónico entre 'los invasores', ya que China está en discusiones permanentes con otros líderes que no comparten su vía pacífica y presionan por la apropiación violenta y el ajusticiamiento de los 'ricos'.

El desarrollo dramático converge, entonces, hacia la integración de los dueños de casa a este nuevo espíritu de trabajo. Las sirvientas de años de lealtad partieron cantando a unirse sin siquiera despedirse de la patrona. Ni la hija ni la madre acceden primero a incorporarse, aunque les dan un plazo fatal. El padre sigue aún con la esperanza de establecer un acuerdo negociado que le permita mantenerlo todo. El hijo Bobby se ha plegado con entusiasmo, aún cuando no logra comprender la racionalidad profunda del movimiento.

Bobby : Estoy feliz de poder trabajar por ustedes...  
Estoy aprendiendo.

China : Nadie trabaja para nadie ahora, hijo... Trabaja para ti mismo, porque tú mismo somos todos.

Finalmente, la esposa y la hija, impulsadas por una fuerza interna desconocida, reconocen su derrota y prefieren buscar entre ellos un lugar.

Meyer, solo y ya casi en un desvarío, prosigue su discusión con China, insistiendo que todo es una venganza personal contra él, y que el movimiento que se ha generado no tendrá capacidad de proyectarse en la historia porque han destruido cosas valiosas, entre otras la belleza. Finalmente, desfila una galería de personajes ruinosos y maltrechos, fantasmales, que cuentan su tragedia de muerte, usurpación o abandono en manos de Meyer, quién finalmente reconoce sus crímenes ante China a quién identifica con el hermano vengador de su socio asesinado.

La resolución final de la obra es altamente significativa, Meyer despierta agitado de una pesadilla: ha soñado todo lo anterior, han sido sus fantasmas y sucia conciencia los que han aflorado. Pero el sueño también ha de hacerse carne en la realidad en la medida que, estando ya despiertos, descubren que uno de los sucesos soñados fue auténtico, corroborado por una quebrazón de vidrios en el living. Este es seguido de una mano harapienta que abre el picaporte. Es decir, se está en un tal momento histórico que los temores de la burguesía de enfrentar una revolución social están no sólo cercanos, sino ya materializándose.

Insistimos que esta obra, más que un llamado a la revolución social, a que los marginales copen casas y ciudades para imponer por sus manos una justicia legítima, es un llamado a la burguesía para que tome conciencia de su precariedad histórica y de su culpa en la tensión social existente, y que, luego de sufrir el shock de presenciar la ruptura de su sistema de vida, esté dispuesta a alterar sus maneras de relacionarse en el trabajo, a cambiar su manera de apropiarse de la plusvalía social, de ignorar las necesidades de otros y de apegarse a bienes materiales superfluos, para que el sueño-pesadilla no se convierta en realidad. Esta modificación debe ser realizada ahora, porque la presión social se hace día a día más intolerable, pudiendo terminar sólo en gran violencia (22).

En un espectro político más amplio, es posible pensar que es un llamado a comprender la racionalidad última del reformismo impulsado por la D.C. en la época. Proyecto al cual, por lo demás, se plegó parte importante de la burguesía moderna nacional. A la vez, posee el valor de ser una premonición histórica para esta clase, en caso de que el proyecto reformista no tuviese la eficacia esperada. No es un llamado a reaccionar en términos facistas autoritarios o antidemocráticos, o -tra salida teóricamente posible ante la pérdida de hegemonía burguesa. La racionalidad inspiradora es más bien humanista, e incluso, no deja de haber una comprensión positiva ante el nuevo proyecto socialista de los desposeídos.

c) Jorge Díaz: la burguesía como víctima y victimaria.

En Jorge Díaz también es recurrente el tema de los miserables, especialmente en sus obras "El lugar donde mueren los mamíferos" (1963) montada por el Teatro ICTUS y "Topografía de un

---

(22) Wolff escribe en el programa de la obra: "Dos tercios de los hombres viven sumergidos y esos dos tercios no pueden esperar más. No se trata ya de condenar el problema envolviéndolo en banderas de un color o de otro. Eso es un cómodo artificio para postergar la hora en que a la violencia de un lado del río responderán a la violencia del otro...".

desnudo" (1966, montada en 1967 por el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica) obra que analizaremos más adelante.

"El lugar donde mueren..." es una ácida crítica a un sistema social absurdo por su inhumanidad. Es quizás complementaria a "Los Invasores"; en la medida que satiriza y descubre el tipo de respuesta que da la burguesía a su culpa respecto de la desigualdad social. Respuesta que no colabora a avanzar en la humanización de las condiciones y posibilidades de vida de los marginados, sino que más bien profundiza la dialéctica de explotación.

Pero esta especificación, en cuanto es tratada metafóricamente, opera como un símbolo del sistema social en su conjunto, visto como compuesto por un núcleo parásito que vive a costa de los pobres.

La acción transcurre en la sede del Instituto Ecuménico de Asistencia Total (IEAT). Son miembros de él Justo, María Piedad, Asunta (23) y Arquímedes el mozo, que los sirve y aplaude, pero que en ocasiones manifiesta su solidaridad y comprensión por los pobres.

Esta institución, dedicada a educar, auxiliar y sacar de su indigencia a los materialmente desposeídos, es financiada por organismos internacionales con normas estrictas, que sólo entregan sus cuantiosas donaciones al comprobar que éstas se están empleando en los fines estipulados. De aquí brota la trama de la obra: el Instituto se siente amenazado en su sobrevivencia, porque no encuentra ningún pobre a quién atender.

Sus conferencias didácticas "Consuelo Semanal para Indigentes" se dan ante un teatro vacío, y los recorridos diarios de Arquímedes para buscarlos en la calle son infructuosos. Ya no hay pobres en Chile, tras cuya aseveración encierra Díaz la sátira

---

(23) Los nombres de Justo y María Piedad ya son expresión de sus pretensiones piadosas y de justicia, así como María Piedad también connota sofisticación de alta sociedad (María Pía). Asunta connota, a su vez, arcaísmo.



hacia un grupo social que sólo se tiene a sí mismo como existente, y desconoce dónde y cómo viven los miembros de clases subalternas.

Justo : (Consultando sus papeles)

¿Qué hay de la pista que nos dieron sobre tres familias indigentes?

Arquímedes : (Todavía un poco lloroso y consultando una pequeña libreta).

Una de las familias no estaba. Andabar en yate. La otra necesitaba comida... para un canario. Con la última llegué a un arreglo.

Justo : ¿Qué arreglo?

Arquímedes : Se harán pasar por pobres, llenarán la ficha de indigentes y recibirán los regalos y las chuchocas...siempre que se les compense económicamente.

Justo : Ya sé: una coima. ¿Cuánto?

Arquímedes : Tres millones. Los necesitan para terminar la piscina.

Justo : ¿Y son convincentes?

Arquímedes : No mucho, no los he visto con mugre, pero me prometieron una costra auténtica y un olor insoportable.

En medio de la máxima frivolidad, de juegos eróticos irreverentes y de despiadadas pullas entre las mujeres, se desenvuelven las reuniones del Instituto. Hasta que Arquímedes encuentra a un pobre.

Asunta : Por favor Archi ¿qué encontró?...

Arquímedes : (tomando aliento) Un pobre.

Justo : ¿Un qué?

Arquímedes : Un pobre

- M.Piedad : ¿Quiere decir... un pobre?
- Arquímedes : Sí.
- Justo : ¿Uno...uno de verdad?
- Arquímedes : Parece que sí.
- Justo : ¿Dónde está?
- Arquímedes : (Señalando el cajón) Aquí...
- Justo : Ahora nos mandan pobres de Estados Unidos. Acertaron por fin. Era una urgente necesidad y si envían los suficientes pronto llenarán un gran vacío. ¿Sabrá castellano?
- Arquímedes : Lo metí en un cajón de sopa en polvo porque no quería venir. Lo encontré en un vaciadero.
- M.Piedad : Entonces es un pobre vernáculo. ¡Qué ex - tante!

Se dedican entonces a diseccionar a Chatarra, sometiéndole a un interrogatorio de formularios inacabables y ajenos totalmente a la realidad de hambre y cansancio del hombre. Lo tratan como a un raro espécimen, que es observado, medido y aquilatado como si fuesen zoólogos respecto a un animal. (De ahí, quizás, el título de la obra, en que el hombre pobre es tomado como miembro de la especie animal: mamífero).

Toman nota de sus necesidades, pero no le satisfacen ninguna, encerrándolo como una joya para que no escape. Organizan un gran acto de entrega de obsequios a Chatarra, el que se realiza en un rito solemne y fastuoso frente a periodistas invitados que comen de un opíparo buffet, dispuestos a apoyar la pantalla publicitaria, traicionando ellos también su misión de información veraz. A Chatarra le regalan todo tipo de objetos inadecuados por su suntuosidad exótica, de los cuales es despojado en cuanto se van los periodistas. Han descubierto una terrible contradicción: en tanto lo alimenten, lo vistan y le den habitación, dejará de ser pobre y se encontrarán nuevamente sin misión.

Chatarra se desmaya, se debilita, hasta morir patéticamente. En la desesperación porque ha muerto la gallina de los huevos de oro (no el hombre), descubren una solución ideal:

M.Piedad : Es muy sencillo. Chatarra está muerto, pero todavía no hemos perdido a Chatarra. Tenemos su cuerpo. El cuerpo de un pobre que necesita pronta, económica y sencilla sepultura. Cumpliremos con la más alta finalidad del Instituto y salvaremos las tardes benéficas de los Sábados.

El sistema funciona por mucho tiempo, repitiendo semanalmente el ritual del sepelio y de fotos periodísticas. Hasta que un día Arquímedes hace un descubrimiento en la calle.

Asunta : ¿Pobres?... Está seguro, Archi?

Arquímedes : Los encontré en la calle. Necesitan ayuda. Me pidieron comida y ropa.

Justo : Delirium Tremens.

Arquímedes : No son visiones. Me tiraron de la manga.

Asunta : No creo que esté inventando nada.

Arquímedes : Salga a la calle don Justo. Andan por ahí abajo. Son muchos. Son tan pobres como Chatarra.

M.Piedad : (retocándose el maquillaje en su pequeño espejo). ¿Me puede decir, Arquímedes, para qué los necesitamos?...  
Arquímedes : Bueno, no sé... el Congreso, la Caridad y esas cosas.

Arquímedes : Bueno, no sé... el Congreso, la Caridad y esas cosas.

M.Piedad : Usted no tiene sentimientos, Arquímedes. Es sádica la forma en que colecciona hambrientos.

Justo : ¡Déjalos que se vayan y que no molesten!

Arquímedes : Pero... ¿Y el Instituto... y la subvención?

Justo : ¡No hay que preocuparse! Tenemos a Chatarra embalsamado. ¡Un pobre incorruptible "para todo servicio"...

¡La caridad ya está asegurada!

La obra finaliza con el "Congreso Mundial de la Miseria" organizado por el Instituto, con asistencia de doctos expertos que engolada y absurdamente exponen teorías sobre los pobres como portadores de contaminación.

Siendo el argumento central de la obra el explicitado, se tocan permanentemente otros temas que ayudan a configurar el sistema imperante con un sustrato crítico, en la medida que aparecen ironizados. La sociedad de consumo manifestada en el lenguaje de gingles y frases publicitarias; los productos envasados de la industria moderna, connotados como artificiales y superfluos; los golpes de estados militares; la ayuda norteamericana y las organizaciones internacionales, etc., son aludidos como referencia contextual, historicificando el conflicto central no a nivel de un país concreto (Chile) sino a nivel Latinoamericano especialmente, pero también mundial.

En cuanto a la forma, la obra posee un desarrollo dramático lineal, que respeta la causalidad temporal cabalmente, desplegándose progresivamente el planteamiento de la situación, el conflicto, su desarrollo, climax y desenlace. La caracterización de los personajes y su lenguaje no es estéticamente uniforme, sino que depende de su ubicación social y de su cualidad humana.

Son los dirigentes del Instituto los que poseen un lenguaje de articulados, absurdo en relación al cotidiano, incomunicado entre sí, que llega a perder su sentido reiterando consonancias. Está compuesto por frases breves, cortantes, desafiantes de las "buenas costumbres" y de las expectativas sociales. La atmósfera que genera el lenguaje oral, gestual y de las acciones no conduce jamás a la intimidad personal, de pareja o grupal, ni tampoco a la comprensión, comunicación o empatía con el otro. La agresividad y el fariseísmo le son consustanciales.

Para transmitir esta concepción, no sólo se descompone la sintaxis articulada, sino que se vuelven significantes las consonancias sonoras del lenguaje oral, así como también los sonidos inquietantes hechos por la voz humana.

(Las dos mujeres van a sentarse alrededor del escritorio de Justo).

Justo : (Impasible, dirigiendo una imaginaria reunión de directorio). En esta forma abrimos la Reunión del Directorio del Instituto Ecuménico. Doy la bienvenida a los miembros del Directorio. La tabla es la siguiente:

María P. : (A Asunta, agresiva). Represión.

Asunta : (A María Piedad). Concupiscencia.

María P. : Metabolismo.

Asunta : Antropofagia.

Justo : (Siguiendo en su tono de presidente y tomando notas de vez en cuando).

Ofrezco la palabra sobre el primer tema de la tabla.

María P. : (Violenta). Es bien poco lo que se puede decir sobre tí. Está bien claro: resentida social, virgen a pesar tuyo y pie plano.

Asunta : (Violenta). Sólo podría agregar lo que es conocido de todos: piensas con el sexo, eres analfabeta y cirrósica.

Justo : (Tomando nota). No hay acuerdo. Se somete a votación.

Asunta : Me abstengo.

María P. : Se te nota.

Asunta : ¿Y tu voto?

María P. : En blanco.

Justo : Bien. Aprobada por unanimidad la primera moción: "La Caridad es la base de la Convivencia". Ahora pasaremos a la segunda moción: "La Caridad y la Dignidad Humana".

María P. : Lechuza.

Asunta : Perra.

María P. : Lagarta.

Asunta : Coneja.

María P. : Vieja.

Asunta : Peca.

María P. : Deja.

Asunta : Seca.

(Ambas ladran al unísono como perras en celo a la luz de la luna).

Arquímides, pero especialmente Chatarra, hablan un lenguaje con trastante con el anterior, siéndoles difícil comunicarse con la directiva: usando el mismo castellano, de hecho manejan un código (visión de mundo) muy disímil. Es el de ellos un lenguaje directo, claro, sin sofisticaciones, tendiente a acercarse más que a alterar lo elemental de las situaciones que viven. De aquí que por oposición su lenguaje se proyecta poéticamente, logrando ternura, patetismo. Esto ocurre aún cuando Chatarra no tiene con quién dialogar realmente, por haber sido virtualmente apresado y segregado de su comunidad. Sus recuerdos son de su mujer, de su perro, de los niños que juegan en el basural, a quienes ve con un realismo descarnado.

Sus necesidades son conmovedoras por lo básicas: un alfiler de gancho para afirmar sus pantalones, una plancha de dientes para su mujer.

María P. : Chatarra, ¿qué siente en un día tan importante para usted y para nosotros?

Chatarra : Hambre.

María P. : Le dí unas tabletitas para eso.

Chatarra : Como si nada.

Justo : Sus privaciones terminan hoy, mi amigo.

Empezará para usted, si se me permite una me  
táfora literaria, el empacho.

Chatarra : Tengo que avisarle a la Ofelia.

María P. : Con toda confianza pídame lo que quiera que  
yo lo olvidaré inmediatamente.

Chatarra : Se me perdió un zapato, señorita.

María P. : No ve, por jugar al zapatito huacho, ¿Qué  
número calza?

Chatarra : Esas son cosas de los doctores.

María P. : ¿Hay zapatos en esas cajas, Asunta?

Asunta : Unos especiales para esquí acuático.

María P. : Como ve, hemos pensado en todo.

Justo : Chatarra, mi buen amigo, ¿se imaginó usted  
alguna vez que manos caritativas lo levanta-  
rían del fango?

Chatarra : Le voy a decir una cosa si me permite, señor:  
no me hallo.

Lo que pasa es que usted no es como los ami-  
gos que yo tengo. Es distinto. Tengo que a-  
costumbrarme. En el basural siempre hay un  
amigo o un perro con quién dormir abrazado  
para darse calor. Anoche en el ropero tuve  
frío.

María P. : ¡Pobrecito, igual que en las películas!

Chatarra : No se está mal en el basural. Uno puede esco-  
ger un asiento viejo de auto, o un coche de  
guagua para dormir. Basta con estirar la ma  
no para tener teteras, resortes, triciclos...  
Las plantas y las lagartijas crecen entre las  
bacinicas.

En un sólo instante de la obra, Díaz rompe con el distanciamiento permanente que introduce su humor negro y amargo, recurriendo derechamente a un lenguaje poético y metafórico. Esto ocurre después de la farsa ante los periodistas, en la que se tortura a Chatarra paseándole manjares ante sus ojos y dándole lo superfluo en medio de su angustiante necesidad de lo básico, tras lo cual se le deja sólo en sus harapos. Chatarra le habla en su imaginación a Angel, su perro, llegando a confundirse su imagen con la de Cristo en su crucifixión. Con ello se incluye en la tradición cristiana de ver a Cristo en los pobres.

Chatarra no ha opuesto ninguna resistencia. Queda de nuevo semidesnudo con el pantalón precariamente sostenido. Se empieza a escuchar el tema de Chatarra. La luz ha crecido en el escenario y una luz fría ilumina a Chatarra que se ve desamparado, casi lejano. Un silencio.

Chatarra : Yo no sabía si estaba en una cárcel o en un burdel. Ahora lo sé. Sé lo que es. Un día cualquiera uno recuerda y sabe. Soñé una vez que me sacaban la ropa como ahora y me clavaban sobre un viejo portón oxidado. Había escapado entre los fierros pero consiguieron aplastarme con los brazos abiertos sobre el portón cerrado. Desperté gritando. Todavía oigo el martillo. El Angel ladró toda la noche.

(Chatarra se mira las manos y le habla al perro que tiene a sus pies).

No es sangre, Angel, no es sangre. Es el óxido en las manos. (Al público). ¿Nadie tiene un puchito?

(Un silencio).

Angel, he buscado el reposo. Un lugar de sombra donde esperar, como tú, a recibir el golpe o el mordisco. Uno se equivoca. Angel. Creí que vivíamos en una escuela de retardados, pero no. Ahora sé lo que es.

(Al público) ¿Nadie tiene un puchito?...



Un silencio

Busca como un ciego al perro a sus pies.

¿Estas ahí Angel?...Te voy a contar un día las tardes de fiesta sentada en las veredas. Yo tenía cuatro abuelos de pies grandes que escupían y gritaban. Ahora es otra cosa. Ruinas recién construidas, risas y vergüenza.

Ayer me perdí entre las bicicletas quebradas y encontré en un agujero a un hombre sin cara y una mujer con pechos herrumbrados. Sabes, Angel, era la Ofelia. (Al público) ¿Nadie tiene un puchito?

Los símbolos de deterioro de la pobreza se vinculan a su dimensión física mediante imágenes de materia inorgánica. La herrumbre, exudación de un metal que anuncia su descomposición y abandono del cuidado humano, se hace paralelo a la sangre en los seres vivos, con la que se encuentra en su colorido. La imagen "una mujer con pechos herrumbrados" es altamente patética por contraponerse a la simbología más recurrente con que se asocian los pechos femeninos (por una parte a su dimensión erótica, por otra, a su cualidad de ser fuente de vida en la lactancia materna).

Más que buscar conmovir como "Dionisio" a través de una toma de conciencia de un problema social y de sus causas socio-culturales directas, o llamar didácticamente a la organización sindical como en "Los Papeleros", Díaz en "El lugar donde mueren los Mamíferos" a través de una situación llevada a un límite metafórico, crítica mordazmente, choquea y provoca a su propio público interlocutor. Chatarra incluye al público entre aquella categoría de personas que lo ignoran, o que no le ofrecen alivio a su necesidad. En el párrafo recién citado, se dirige reiteradamente al público: ¿Nadie tiene un puchito?. Solicitud que cae en el vacío. La obra finaliza con un provocativo llamado a realizar un foro, convirtiendo a la sala de teatro en la Sala del Congreso del Hambre, y a los espectadores en los delegados, con lo que se explicita la intención de identificarlos entre sí.

A diferencia de Vodanović, Díaz no insta a esta burguesía y sectores medios en general a compartir con los marginados un mundo de comodidades y posibilidades de desarrollo intelectual y mate

rial. El mundo de la burguesía no es un ideal para el resto de la sociedad, sino que aparece como decadente, frustrante, castrador de humanidad. La incomunicación, soledad, violencia y competitividad de sus relaciones, unido a lo limitado de sus aspiraciones y pequeños goces, convierte a este sector social en victimarios-víctimas. No logran consumir nada más que la posibilidad de reproducción de la institucionalidad que los alimenta, pero abortan permanentemente las posibilidades que su capacidad de apropiación material le brinda. Es una clase sufriente y angustiada, aunque no tenga conciencia de ello. Así, el espectador de teatro comercial se ve involucrado directamente ya no sólo como un estereotipo del "opresor del pueblo", sino abriéndose a sus contradicciones y limitaciones más íntimas.

Como contrapartida, los materialmente coartados poseen una cultura de dignidad, sensibilidad y sentido de realidad. La ternura, el compañerismo, la unidad hombre-naturaleza son sus características. Tratan con más humanidad a sus animales domésticos que lo que tratan aquellos que representan lo humanitario a los hombres.

Los desposeídos tendrían una riqueza en su indignancia que les permitiría gozar más de la vida y de sus cosas simples (siempre, claro, que puedan sobrevivir al hambre y a la explotación). Por ello, Chatarra no sueña en absoluto con vivir como sus ostentosos captores (al igual que China y sus pares en "Los Invasores"). Su aspiración es volver a la sociabilidad de la que es parte en el basural, lugar donde realiza y encuentra su identidad, sin perfilar explícitamente un proyecto histórico alternativo como ocurre en la mencionada obra de Wolff.

En definitiva cada grupo social porta en sí una contradicción, en la medida que su carácter multidimensional lo ubica simultáneamente en el polo de lo bueno y lo malo, de la felicidad y el sufrimiento. De aquí que esta obra de Díaz adquiere proyecciones trágicas de gran trascendencia, sustentadas en una aguda crítica al orden histórico del que es parte.

d) Díaz : todos los estamentos sociales en torno a un acto de violencia.

Dos años más tarde (1965) Díaz escribe "Topografía de un Desnudo" o "Esquema para una indagación inútil", obra en dos actos de caridad. Fue revisada en 1966 para su montaje en La Habana y en 1967 para su montaje por el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica de Chile.

Se observa aquí una gran maduración de Díaz en su aproximación al nuevamente reiterado tema de los habitantes de basurales.

Esta vez, y según lo indican las leyendas acompañadas de diapositivas con que se inicia la obra, "... está basada en un suceso real ocurrido en un país latinoamericano y del cual los periódicos informaron en su oportunidad" (imagen proyectada: gente hacinada en basural y río turbulento). "Es un testimonio libremente concebido que no pretende reproducir rigurosamente los personajes ni los detalles de lo ocurrido" (imagen proyectada: primeros planos de rostros de miserables y de militares), "pero los hechos podrían suceder en cualquier país donde se encuentre injusticia, represión y violencia". (Imagen proyectada: primerísimos planos de manos agarrotadas y armas de fuego). El país en que ocurrieron estos hechos es Brasil, a la fecha bajo una dictadura militar que aparecía atípica respecto a las democracias vigentes en el cono sur.

La obra es una indagación en torno a la muerte de un habitante de un basural, muerte que luego se revela como asesinato y habitante que se revela como dirigente político. Muerte que es acompañada por la de su perro fiel, y luego por la del policía que lo apresara. Esta última a su vez desencadena la represión y asesinato de todos los habitantes del basural.

En la primera escena aparece el cadáver despaturrado de Rufo, delineados sus contornos con tiza, siendo su deceso certificado por funcionarios públicos. Luego éste se incorpora, quedando el dibujo como testimonio de su muerte a través de toda la obra.

Rufo no recuerda las circunstancias de su muerte ni tampoco la conocen completa la mayoría de los testigos: de fragmentos de su vida o de su muerte: habitantes del basural, la Teo, su compañera, un periodista, un cabo, algunos señores adinerados y otras autoridades superiores.

Rufo : Cuando uno está muerto se le mezcla todo, y ya no sabe si las cosas pasaron, están pasando o van a pasar. Yo no tengo la culpa. No era fácil estar vivo pero ahora tampoco es fácil mirar hacia atrás y querer saber la verdad...

Abel : (el periodista, hablando desde la penumbra)  
¿La verdad de qué?

Rufo : (desconcertado y volviéndose).  
Bueno... la verdad sobre uno mismo, digo yo, o sobre lo que pasa cada día...

Congruente con esta inasibilidad de la verdad, ésta se va descubriendo en la obra no a través de una recomposición lineal de los hechos, sino que a través de diferentes cuadros que van acronológicamente aportando información de diferentes niveles y cualidades. Pero no todo aclara el hecho consumado de la muerte de Rufo, sino que paralelamente sigue desarrollándose en la "vida" la consecuencia de este acto; el presente va abriendo nuevas incógnitas a medida que otras del pasado se van resolviendo y que se va teniendo la premonición del futuro.

De esta manera, se va reconstruyendo la compleja red de amores, sentimientos, intereses, odios e ideologías personales, institucionales y sociales que participan de esta masacre, estableciéndose el puente entre el asesinato de un solitario hombre con el proyecto socio-económico del gobierno y clases dirigentes del Brasil. Para ello Díaz utiliza una polifonía de voces y lenguajes que caracterizan y profundizan en los diversos personajes, roles y estamentos sociales que participan del hecho.

El protagonista es Rufo, quien anticipa con su muerte la de sus compañeros del basural. Hombre más inquieto e instruido que los otros, comparte las condiciones de vida del basural, acompañado de su perro Canela y de una mujer, Teo. Si bien todos dicen que Rufo es un borracho y cesante empedernido, dos rasgos lo definen

en su humanidad: la lealtad de su perro, que fuese huacho y que lo sigue a sol y a sombra desde que le curó una pata herida. Teo también ama al perro, a quién considera suyo tras compartir con él la convivencia con Rufo. Al igual que Angel de Chatarra en "El lugar donde mueren..." la convivencia más leal se realiza con los perros a quienes cuidan y protegen. Rufo, una vez incorporado desde su muerte, busca ansioso a Canela. Cuando descubre que lo ha baleado la policía, está dispuesto a empezar a indagar en su propia muerte, buscando culpables que antes no se atrevía a individualizar. Igual rebeldía le provoca este hecho a Teo:

Teo : No sé lo que hubiera pensado ayer de todo esto, pero sé lo que pienso hoy; no me importa nada. Lo del Rufo tenía que pasar tarde o temprano. Pero hay algo que revuelve la sangre y es lo del perro. Al Canela no lo mataron como a un perro. Lo mataron como a un hombre. Me dolieron las entrañas.

Teo no se conmueve de la muerte de Rufo porque éste ha fallado en un principio básico que es el valor fundamental de Canela: la lealtad con los suyos. Se aclara que Rufo fue detenido por el cabo San Lucas, y torturado al ser despojado de sus atributos que le conferían dignidad, igualándolo a los animales: fue abandonado desnudo en un rincón del cuartel y conminado a ladrar cuando quisiese hablar. Pero su ladrido no sería para alertar y proteger a los que debe lealtad, sino para denunciar a los otros dirigentes y personas activas del basural. Tras resistirse en lo posible, Rufo accede a escribir una lista de nombres: los mecanismos represivos de la policía lo han reducido al mero funcionamiento de su instinto de sobrevivencia.

Una vez libre, reúne a la gente del basural para ponerlos en guardia, y confesar su traición. Ya antes de que hable, todos saben lo que le ha ocurrido y lo abandonan con desprecio. Salvo "La Monja", prostituta con quién se encontrara en la comisaría y que se ha visto obligada a ser informante, al igual que Rufo.

Teo, su compañera, se sulfura ante Rufo, por su amistad con la Monja y lo que ello implica: hay ciertos valores y conductas consideradas irrenunciables, en cuanto implican salvaguardar ya no la moral sino la vida de otros:

Teo : (gritando)  
¡No me importa que trabaje en la cama!  
Yo también lo hice... ¡Pero me dan asco los so  
plones! ¿Sabes que mi hermano desapareció ano-  
che?, ¿y el hijo de la Manuela, y el Relte y el  
Lacho, dónde están? ¡Dime!, ¿dónde están?

Rufo : (confundido) No sé...

Teo : Pregúntaselo a "La Monja"... Todos han desapa-  
recido en la noche... ¡No quiero vivir con trai-  
dores babosos!  
¡Fuera! ¡Fuera, he dicho!

Rufo : Teo, un viejo no debe andar solo. Tú no sabes.  
Tengo miedo...

Teo : ¡Anda a esconder tu miedo a otra cueva!

Teo es una mujer fuerte, dura, como muchas de las mujeres popu-  
lares que aparecen en la dramaturgia que hemos analizado. Lo  
que sin embargo no la hace insensible al dolor cuando siente los  
disparos que matan al perro, pero que ella simboliza como la  
muerte de Rufo. En esas condiciones de vida, no había amor po-  
sible que le permitiese compartir con él la amenaza de la polí-  
cía, ni sobrepasar la dureza de la sobrevivencia. Sólo había  
un amor fundamental, que únicamente podía aflorar cuando estu-  
viesen libres de estas ataduras contingentes. Lo descubren cu  
ando ya Rufo ha muerto, y Teo está por morir:

Teo : Yo estaba asustada. Cuando me asusto  
me pongo a gritarle a la gente. Por eso te  
eché.

Rufo : A mí me pasa también. Sólo que yo empiezo a  
tomar y a buscar a alguien más débil para in-  
sultarlo.  
(Un silencio)

Teo : Nunca antes hablamos de estas cosas.

Rufo : No, Teo.

Teo : Ahora es demasiado tarde ¿no es cierto?

Rufo : No lo sé, Teo.

Teo : Es que hemos estado siempre escapando  
Apenas había tiempo para odiarse

Rufo : No hables así. Tú vives todavía

Teo : Mi padre era un viejo sucio al que yo odiaba  
Logré escaparme tan lejos que me olvidara hasta del olor de la gente como él.  
Fue inútil. Después de huir toda la vida, terminé viviendo en un basural con un viejo igual a él. Y ese viejo eres tú, Rufo.

Rufo : Cosas que pasan. Muchas veces le pegué a las mujeres para que me dieran dinero. Pero la otra noche lloré pidiéndote que no me echaras afuera.

Teo : Gracias, Rufo. Eras un buen hombre

Rufo : Gracias, Teo. Eras una buena mujer.

Hay otros mundos, intenciones e intereses que confluyen al basural. Uno de ellos es el de Abel, joven periodista de un importante diario. Representa al intelectual honesto, idealista, que una vez que sospecha del crimen cometido y de sus proyecciones, hace lo posible por descubrir la verdad y denunciarla públicamente, aún cuando eso implique enfrentar a ciertos poderes constituidos. Sin embargo, nunca supuso que éstos eran tan complejos y que sus articulaciones llegaban hasta su propia fuente de trabajo.

Abel : Todos somos culpables. Yo también. Pero cuando uno quiere empezar a gritar, ya es demasiado tarde y se encuentra encerrado en una campana de vacío.

En efecto, la presión que los jefes de su propio diario le hacen para que silencie el caso, el que obviamente constituía una noticia "vendedora", se explica al descubrirse que el dueño del diario es también el dueño de los terrenos del basural. Y ellos tienen un destino más rentable para este empresario:

construir un lujoso centro urbanístico, que tiene por condición desalojar a sus molestos habitantes.

El empresario mueve diversos hilos simultáneamente para incluir a otros en su proyecto, hablándole a cada uno en su lenguaje. Lleva el tema al Comandante, el que a su vez lo lleva al Gobernador, involucrando así a militares y civiles con poder en aparatos estatales. Razonamiento: los pobres se reproducen y multiplican peligrosamente, constituyendo un cordón amenazante para la ciudad. Y esta amenaza ya es concreta: ellos son responsables de la muerte del cabo San Lucas, (muerte que de hecho fue fraguada por el empresario, para provocar la reacción de los institutos armados). Así, el exterminio de los miserables del basural se interpreta como un acto de defensa propia, y de defensa de la sociedad. Tiene un fundamento "moral" en la ideología de cada cual.

Comandante : Al fin y al cabo, se trata de una cuestión de vida o muerte. Le explicaré todo al Gobernador.

Clemente : Se sonreirá.  
(el empresario)

Comandante : No hará eso.

Clemente : Si se tratara de la vida de él...

Comandante : También se trata de él. Un Estado que tiene esta plaga encima es una vergüenza. El mismo corre peligro de ser exonerado de su cargo por esto. Subversión política, corrupción y ahora crimen organizado. Sólo hay una solución: una redada a fondo. El Gobernador lo aprobará. Tiene una carrera limpia e intachable.

Clemente : Yo tengo seis hijos, comandante. Eso es una gran responsabilidad. Muy a pesar mío he venido a hablarle de este asunto. Era mi obligación.  
"(La luz en el otro grupo)".

Rufo : Hablaré con Abel.



Juanelo : Como quieran. Era mi obligación advertir-  
les que ese hombre es un chantajista...

Comandante : (Al público). Hablé con el Gobernador. Me  
dijo que nos ayudaría.

Rufo : (Al público). Hablé con Abel, me dijo que  
nos ayudaría.

Están ya todos los hilos entrelazados; pero éstos son claramen-  
te contradictorios. Esto explica por qué cuando Abel informa  
al Gobernador de los crímenes que se fraguan, éste los califi-  
ca de delirios, y más aún, lo hace detener. Los habitantes del  
basural sienten en el aire que son acechados y que serán cerca-  
dos: empiezan a organizarse entre los pocos capaces de dirigir  
que quedan. Pero es tarde. Se produce la noche de horror y  
violencia, la gran matanza.

Hay otros personajes que merodean en la obra: los funcionarios  
públicos, aquellos encargados de certificar los hechos. Fun-  
cionarios públicos que actúan ascépticamente, con la frialdad  
de la técnica, de lo observable, sin compromisos morales o hu-  
manos. Y por tanto, evitando indagar en las evidencias de que  
no todo es tan claro como parece. No obstante, su tratamiento  
de los despojos humanos (24) como si fuesen objetos de la natu-  
raleza (de hecho, los funcionarios son un topógrafo, un meteo-  
rólogo y un notario) proveen de un lenguaje cuyo absurdo se co-  
pa de patetismo y poesía.

Comenzando el segundo Acto, auscultando el cadáver de San Lú-  
cas:

El Notario : ¡Retiren el cadáver!  
(Los funcionarios se ponen los sombreros  
y hablan directamente al público).

El Meteorólogo: El segundo acto de caridad que realiza-  
mos esta semana.

El Topógrafo : Un buen topógrafo ahuyenta de los cadáve-  
res a los grillos y las mariposas nocturnas.

---

(24) Debieron certificar primero la muerte de Rufo, luego la del perro, la del cabo San Lu-  
cas y finalmente, la de los 30 habitantes del basural.

El Notario : Un buen Notario lee el porvenir a los muertos en las hojas de té y levanta un sumario.

El Meteorólogo : Un buen meteorólogo se cuelga únicamente de las ruletas de los campanarios.

El Notario : (Hacia el público). Quizás no debiera de cirlo, pero somos funcionarios insobornables que tenemos problemas mucho más graves que los del Rufo y esta gente.

El Meteorólogo : Las imposiciones....

El Topógrafo : Los quinquenios....

El Meteorólogo : Los descuentos....

El Topógrafo : A pesar de todo, vamos a poner las cosas en orden para que Uds. se sientan seguros.

Nuevamente, servidores públicos preocupados sobre todo de sus pequeños intereses personales. Y en su quehacer refuerzan el orden establecido más que apoyar a los excluidos de éste.

Finalmente, el empresario, el comandante y el gobernador inauguran con gozo la "Ciudad Parque San Lázaro", moderna, limpia, llena de céspedes cuidados y de niños atendidos en parvularios. Es un símbolo del desarrollo del país, que puede exhibir la disminución de la mendicidad en un 60%.

Gobernador : (adelantándose). Sólo quiero agregar que dentro de poco tiempo habremos conseguido que desaparezca completamente de este país la promiscuidad, la miseria y la injusticia. Nadie negaría que hemos hecho todo lo que está a nuestro alcance para lograrlo.

(Se proyecta la imagen entre surrealista y poética de un desnudo desarticulado).

Entre las diversas simbologías empleadas en la obra, destaca la de los nombres de personajes o de lugares vinculados a lo religioso: la mujer de Rufo se llama Teo=Dios, la prostituta tiene por sobrenombre "La Monja", el cabo traidor se llama San Lucas, y el lugar de la acción, el basural, se llama San Lázaro. Con ello, se simboliza la muerte que allí ronda, la que resucita para descubrir qué fue lo que ocurrió realmente. A la vez, la vida del Parque San Lázaro se funda en la muerte de otros, que está ahí latente.

Esta permanente presencia de nombres religiosos aportan una atmósfera ligada a lo trascendente, ya sea en su sentido positivo o en el violatorio (monja=puta). El símbolo máximo de lo religioso, un sacerdote, no queda muy bien parado. Este personaje duerme mientras ocurren todos estos sucesos, y sólo se incorpora cuando hay un muerto, rezando sobre su cadáver.

La obra busca provocar al menos ciertos efectos en el público espectador. Uno de ellos, a nivel emocional: horror ante la inhumanidad cometida, y por tanto un repudio a la represión proveniente de un estado policial. El uso permanente de diapositivas extraídas de la "realidad", ubicada en basurales, ríos, edificios verdaderos, (no convencionales como en el teatro), en los cuales se arrastran cuerpos, rostros, gestos diversos, apoyan el carácter testimonial de la obra. Al reducir la distancia entre ficción-realidad, el impacto de los brutales hechos reconstruidos en la obra debiera ser mayor.

Otro efecto esperado --aparte del de aportar una obra de alta cualidad estética con todos los goces de ciframiento y de estimulación sensorial que de ella se desprende -- es el de provocar conciencia respecto del engranaje existente entre los diversos poderes estatales y privados: económicos, jurídico-políticos y administrativos, funcionales a un cierto tipo de desarrollo capitalista monopólico. Y, como contraste, el abandono y desvalidez de los pobres en este sistema, de los que se organizan políticamente en su contra, y de los intelectuales que adhieren a ellos.

El gran tema subyacente es el de la violencia ejercida, y el de la violencia institucionalizada. De hecho, la obra es presidida por una cita de Saint John Perse, la que fue también empleada en los afiches publicitarios del Teatro de Ensayo: "Un gran principio de violencia regía nuestras costumbres...".

No obstante, esta obra fue bastante conflictiva en su montaje chileno, aunque por razones inesperadas. Pareciera que tanto en su forma como en su temática era vanguardista dentro del contexto estético y político chileno.

En el estético, porque su distanciamiento permanente (actores presentes siempre en el escenario, que salen ocasionalmente a "luz" a dar su testimonio), su lenguaje no siempre realista, su desarrollo a-cronológico, la incorporación de material audio visual, la expresividad corporal de los "pobres", la des-psicologización de muchos personajes, desconcertaron fuertemente a un elenco establecido como el del Teatro de Ensayo. Los actores más tradicionales no supieron (o no quisieron) adecuarse a los requerimientos del montaje, mientras que los más jóvenes o los más renovados vieron en este montaje (al igual que en el anterior, "La niña en la Palomera" de Cuadra) una veta importante a desarrollar. A la vez, la crudeza del tema asustó a unos y estimuló a otros. Como consecuencia, se quiebra el Teatro de Ensayo como institución teatral (la que operaba ininterrumpidamente desde 1943) y se reemplaza por el Taller de Experimentación Teatral. La Reforma Universitaria que ocurre en 1967 en la Universidad Católica favorece también este hecho, ya que posibilitaba el acercamiento entre Universidad y Problemática social.

Tampoco obtuvo esta obra un reconocimiento del público. Quizás porque los problemas del montaje lo afectaron o porque el tema represión --aparatos militares-- maquiavelismo de un empresario monopólico parecían muy ajenos a la realidad de un Chile entendido como democrático, que avanzaba en un sistema de reformas para integrar a los marginados sociales. Parecía un problema que sólo concernía a Brasil. Es así como logra una escasa cifra de público (4.369 personas) en 47 funciones, cifra similar a la de "La Moratoria" de Jorge Andrade, dramaturgo brasileño, presentada el año anterior en el mismo teatro. Esta cifra es la mitad de la media obtenida por el Teatro de Ensayo en 1965-66, que llegó a 8 mil espectadores, y es casi la octava parte de "La Niña en la Palomera", estreno anterior del Teatro, cuya aceptación por el público se refleja en su asistencia: 33.813 personas). Curiosamente, "Topografía de un Desnudo" obtuvo más público en su gira al extranjero (6.213 personas) que en Santiago, lo que confirma nuestra anterior hipótesis (25).

(25) "Introducción al elefante y otras zoologías" del mismo Díaz y montado por el ICTUS en 1968 tuvo bastante más acogida de público que "Topografía". Trata también el tema del militarismo en Latinoamérica pero lo hace en términos mucho más directos, claramente político y de denuncia, tema que se trata más elaboradamente en la obra recién analizada.

e) Wolff : el camino del auto-despojo de la mediana burguesía en pos de su liberación.

La relación entre burguesía y marginados encuentra un nuevo enfoque en la obra de Wolff, ya a inicios de la década del '70, en momentos del triunfo del proyecto socialista de la Unidad Popular. "Flores de Papel" estrenada en Noviembre de 1970 por la compañía Poirot-Cristi en el Teatro Municipal de Las Condes, profundiza brutalmente en la ruptura socio-cultural que atraviesa las formas de vida de la clase media acomodada, la que desde su interior sufre una crisis de legitimidad, encontrando su utopía en la negación de sí.

Aún cuando los dos únicos personajes de la obra, un hombre y una mujer de mediana edad, son seres solitarios, aparentemente excéntricos que participan marginalmente de los centros vitales de la sociedad, constituyen de hecho una brillante metáfora de ésta. Representa Eva no a la bíblica mujer originaria, genérica, sino a la mujer incomunicada, despersonalizada, sufriendo, atada a su medio burgués. El Merluza, por su parte, nuevamente un ser del hampa, harapiiento, representa al hombre que en la miseria y a través de la miseria se ha despojado de convenciones, prejuicios y dependencias materiales para poder encontrar sus valores esenciales. Ambos se encuentran en el desafío de poder establecer una comunicación auténtica, profunda y más aún, de estar dispuestos a compartir absolutamente una misma forma de vida. Y es la que propone Merluza la que se impone, renunciando Eva a su vida y ser anterior, vaciándose de sí misma y de su entorno para empezar de nuevo, casi desnuda, pero unida a la mano de otro hombre.

Al igual que en "Los Invasores", el harapiiento habitante de las orillas del río entra a la ordenada y cómoda casa de Eva. Primero, como un incómodo intruso en busca de refugio de dos hampones que lo amenazan de muerte, desconcertando a Eva que se quiere deshacer rápidamente de él, dándole una propina por sus servicios (le acarreó las compras del supermercado). Le pide una taza de té, la que Eva no le sabe negar, manifestándose al tomarla las consecuencias de su hambre y los efectos del alcoholismo. Aún es un vagabundo, casi como cualquier otro. Salvo que ha distinguido a Eva como mujer, y como China (26), tiene

(26) Personaje de "Los Invasores".

una filosófica mirada del mundo que la atraen.

Paulatinamente, los roles se van readecuando. Eva manifiesta la soledad de su vida, el absurdo de sus pequeños hábitos y conductas cotidianas. Merluza comienza con una relación de subordinación hacia ella, lava los platos, encera la casa, le hace el desayuno, pero actúa con violencia contenida cuando Eva no observa. Luego, empieza a mostrar sus saberes y habilidades múltiples, incluso, su dominio de los rituales sociales más refinados (cocina y sirve de acuerdo a las normas de la alta cocina francesa, conoce los estilos y formas de los mobiliarios más elegantes, goza con un baño perfumado). Después de exhibida su competencia en términos de la cultura establecida burguesa, empieza a plantear su estética y su posición, las que conllevan una violenta destrucción del orden establecido: mata al canario al que odia por la pasividad con que acepta la protección del ama a cambio de estar preso en su jaula; rompe la artesanía que Eva ha hecho y la reemplaza por sus flores y figuras burdas de papel, etc. Finalmente, decide hacer el mobiliario más sublime, pero de hecho destroza sistemáticamente todos los objetos de la casa, sin que nada se escape.

Eva lentamente, casi hipnotizada, va entendiéndole y aceptándolo. Incluso le ofrece su amor que él no toma, ya que le pide una entrega más total. Eva observa, entre angustiada y tolerante, la paulatina destrucción de su mundo. Nunca se opone ni lucha por conservar sus cosas; al contrario, con su propia mano le entrega a Merluza el martillo y las herramientas para que realice la construcción-destructiva.

Finalmente, es el propio vestido de novia de Eva, que ella ha conservado como símbolo de sus máximas ilusiones, el que es roto en jirones. Vestidos con trozos de él, salvo el velo que permanece intacto, se toman de la mano y se encaminan a las orillas del río, sin siquiera mirar lo que dejan atrás. Ya casi son incapaces de hilar el lenguaje. Han vuelto a un estadio de despojo de lo que se entiende por civilización, pero se han fundido ambos en lo esencial. Como muy bien expresara J.A. Piñón en el prólogo a las obras de Wolff, es la confluencia entre la destrucción y la esperanza. Es la institucionalidad burguesa la que aquí se destruye, en cuanto modo de vida capaz de dar real felicidad.

El hecho de que la vida burguesa se simbolice a través de una mujer es significativo, ya que su condición femenina profundiza la relación de deprivación respecto del sistema. Por una parte, éste le suma tabús y restricciones, junto con darle un mayor apego, de orden material, a su hogar. Por otra, su sensibilidad es más herida por su soledad afectiva. Pero, como otras obras de Wolff, su interpretación es ambigua, permitiendo diversas lecturas. La violenta saña con que el personaje popular destruye su entorno, y la dureza con que acoge las peticiones de afecto de Eva, resultan dolorosas y, más aún, violatorias y sacrílegas si se miran desde el punto de vista que considera el progreso material y la institucionalización de la vida social como un momento de avance de la civilización occidental. Superar el sufrimiento y soledad de Eva a través de una vía tan radical puede resultar más doloroso y traumatizante que permanecer en ese estado.

Por otra parte, la certeza y seguridad con que actúa Merluza, su venir "de vuelta" de la "cultura" para preferir lo riesgoso y desgarrado de un mundo sin caretas ni seguridades obtenidas de lo establecido, buscando el amor en el despojo de las dependencias afectivas y materiales de cada cual para compartir voluntariamente el mundo de los pobres y los hambrientos, es un camino cuya audacia produce un vértigo semejante al de las utopías que señalan un camino conductor en su planteamiento absoluto. Esta burguesía o clases medias insatisfechas con su vida y con la contemplación de la pobreza de otros ya no defienden su "status-quo" sino que, como pesadilla o como sueño redentor, se entregan a la conducción de Merluza, perdiendo su identidad y fundiéndola en la de esos otros, los que no tienen nada.

Con esta sensación se termina la década de los sesenta y se abre a los setenta, en la era de la Unidad Popular. Se plantea una crisis profunda, una revolución de un sistema de vida, que es a la vez una derrota y un triunfo, o más bien, un terror y una esperanza. Esta obra no es por tanto asimilable a una posición ideológica o a un movimiento social definido: contiene posiciones antagónicas, expresando a la pluralidad de los sentimientos y posiciones de la época al mismo tiempo, las que no son capaces de resolverse en una sola dirección sin provocar tensiones en la otra. El irrealismo estilístico de la obra capta con certeza las visiones y opciones subconcientes o extralingüísticas que flotaban en el ambiente social del momento.

#### 4. La denuncia de la intelectualidad progresista 1968 - 1971.

##### a) Teatro de creación colectiva

Las obras que abrieron en Chile la creación colectiva-fenómeno por lo demás extendido en Occidente y especialmente en Estados Unidos-- acompañando el ambiente de protesta juvenil in conformista propio de la década del '60, fueron "Peligro a 50 mts." del Taller de Experimentación Teatral de la Universidad Católica en 1968 y "Cuestionemos la Cuestión" de ICTUS, en 1969, siendo luego retomado por grupos semi-profesionales como el ALEPH.

En lo formal estas obras tuvieron el mérito de desacralizar los modos de producción teatrales tradicionales, que exigían un profesionalismo y una estética elaboradas, para abrirse a una expresividad más asistemática, modular, de atmósfera y contenidos propuestos pero no desarrollados. No sólo la palabra es portadora de significaciones sino también los cuerpos, las luces, los objetos, los sonidos, es decir, la imagen plástica en escena. Esta forma de totalización a partir de la suma de partes heterogéneas, de sketches o cuadros semi-autónomos unidos por una idea o un tema común, era correspondiente con un momento histórico saturado de informaciones y de sensación de crisis de un sistema social, el que era denunciado desde distintos frentes y puntos por un creciente movimiento social. Había mucho que decir, ese "mucho" era aún impreciso, pero había urgencia de decirlo para provocar a otros a sumarse a la toma de conciencia de que algo (o todo) andaba mal en Chile y en el mundo.

El sketch o el cuadro impresionista, en que se esboza una situación y roles sociales (nunca personajes), eran adecuados para transmitir estos afanes de auto-expresión y de denuncia inmediata. En cuanto se trataba de un actor, de un realizador teatral participativo del proceso social, no quería quedar desdibujado como sujeto, ni delegar su expresividad en otros. Prefería ser vehículo de su propia visión de mundo, con la cual tenía un alto compromiso intelectual y emocional, por mucho que el resultado fuese precario e inmaduro. Esta personalización



del discurso del actor en la creación colectiva se manifiesta incluso en el hecho de que los personajes de las obras poseen los nombres reales de los actores que los encarnan.

Por otra parte esta modalidad creativa implicó profundizar el diálogo intra-grupo, lograr consensos y formas de participación en el trabajo colectivo, con lo cual se modificaba profundamente la manera de concebir una compañía teatral. Más que un lugar donde desempeñar un oficio remunerado, se convierte en un ámbito cuyo trabajo recoge y confiere una identidad personal, en relación a un colectivo con el que se comparten objetivos artísticos y visiones de mundo.

Es esta expresividad directa de los artistas, constituidos como sujetos sociales, que ya no buscan dar cuenta de la forma de vida y crisis de otros sectores o clases sino que se plantean a sí mismos como protagonistas, voceros de su propia visión de mundo crítica respecto al medio social en que se desenvuelven, la que nos permite calificar a este teatro como expresión no mediada de la postura de la intelectualidad progresista de la época.

No obstante, más allá de los núcleos profesionales con formación universitaria, la creación colectiva se expande muy rápidamente, en especial entre grupos de teatro aficionado, estudiantiles; obreros y poblacionales. Amplía las posibilidades de creación teatral propiamente tal, al igual que el de la recepción, en la medida que convoca a un público nuevo que tenía una cierta reticencia a acercarse al teatro "serio".

Por otra parte, es una forma teatral que busca un diálogo directo con el público durante las funciones, no sólo porque suele romper la cuarta pared y promover la participación activa de éste en diálogos y acciones sino también porque el peso del contexto social es primordial para comprender lo que sucede en escena. En la medida que situaciones y personajes apenas se esbozan, su conocimiento previo por el receptor permite la decodificación de los códigos empleados integrándolos a un campo de fenómenos más vasto y complejo. Mas estos códigos, a diferencia de lo que ocurrirá en el período autoritario, no recurren a la ambigüedad para remitirse a la realidad; suelen ser condensados en estereotipos gruesos: Ku-Klux-Klan, Ché Gue

vara, Kennedy, Agencia de la Cía, etc., son los personajes utilizados en "Peligro a 50 mts.", por ejemplo. El grotesco, la farsa, son géneros más recurridos que el simbolismo, el surrealismo, lo mágico o lo alegórico.

b) Taller de Experimentación Teatral:  
"Peligro a 50 metros".

Consta de dos partes: "Obras de Misericordia", elaborada con la colaboración del dramaturgo José Pineda, y "La Vaca Mirando al Piano", en la que colaboró Alejandro Sieveking.

La obra comienza con un trozo de tela blanco extendido, por el que luchan diversas personas, de a una, en pequeños grupos o divididas en dos bandos; termina con los actores formando un co-razón palpitante con sus cuerpos realzados por la luz y el sonido. Este es el tono expresivo del montaje.

"Las Obras de Misericordia" realiza un comentario sarcástico a la hipocresía social y dentro de ella, a la hipocresía de la cultura cristiana concebida como normatividad represiva, la que se visualiza recurriendo permanentemente a la violencia. Se van re-visando una a una las obras de misericordia definidas por la I - glesia (dar de comer al hambriento, vestir al desnudo, dar de be-ber al sediento, visitar a los presos y a los enfermos, etc.), constatando su violación y las contradicciones sociales que éstas generan. Por ejemplo, en relación a dar de comer al hambriento, se opone la realidad de la miseria y la desnutrición latinoamericana con los afanes de las niñas "bien" por adelgazar para man-tener la línea. Paralelo a este tipo de crítica, en que el snob-ismo y frivolidad del ritual de la "vida social" es puesto en cuestión, se plantea el de la represión disciplinaria de las cos-tumbres, de la educación, de la vida sexual. El tabú de lo pe-caminoso se extiende sobre los niños y la juventud, el que se les inculca a través de fórmulas de violencia. Por otra parte, los jóvenes son presionados por sus padres para que cumplan sus expectativas sociales, las que son no sólo diferentes sino con-tradictorias con las aspiraciones de éstos. Por ejemplo, los padres piden a Dios que sus hijos sean latifundistas, y éstos, que sean socialistas. Es la lucha generacional que se funda en una visión antagónica del mundo.

Dentro de las diversas críticas a la insensibilidad social, a la actitud de evadir o no atender a los más necesitados, se critica tanto a los hippies (en pleno auge a la sazón) como, entre otras, a una institución muy cercana al grupo de teatro que monta la obra: a la propia Universidad Católica, la que tampoco se ve como tan respetuosa de las Obras de Misericordia.

Voz : Riera iba a ganar 30.000 escudos mensuales en la Universidad Católica.

Actris : Mi Dios no está allá arriba.

En momentos en que la Reforma Universitaria acababa de producir se en este plantel de educación, la crítica y autocrítica en su interior era frecuente. A la vez, la obra buscaba tener un carácter evidentemente testimonial, en cuanto muchas frases y temas eran extraídos directamente de las noticias de prensa de la época, las que eran recambiadas para aprovechar los elementos que proponía la contingencia. Era la manera de satisfacer la aspiración de hacer del teatro un documento crítico de su tiempo, enfatizando su "ahí y ahora" no sólo escénico sino especialmente temático, con una estética "joven" (elástica, ágil, de blue-jeans, mallas y zapatillas), que construyera el concepto a través de la imagen, mecanismo propio de la era audiovisual.

La segunda parte, "La Vaca Mirandó al Piano" es complementaria a la anterior, ya que a través de diferentes situaciones reitera el tema de la indiferencia social frente a la violencia y al dolor humano. Aquellos que son castigados jurídicamente por crímenes son muchas veces parte de un sistema mayor que genera la necesidad de esos actos como paliativos de sistemas viciados. A la vez, aquellos que protestan lo hacen muchas veces sin real compromiso (una niña que participa de una huelga de hambre la abandona ante un panorama más interesante), mientras la violencia y la muerte recaen en los líderes del momento (Martin Luther King, Kennedy, Ché Guevara) y se lucra de la guerra y el armamentismo. Son todas estas tensiones y reivindicaciones las que hacen latir al mundo, como corazón agitado que también puede dejar de latir, imagen con que finaliza la obra.

c) ICTUS: "Cuestionemos la Cuestión.

Es una obra que se juega más en las situaciones dramáticas que "Peligro..." y que plantea una variedad de temas y de estilos,, con un mayor desarrollo de cada cuadro.

Se inicia con un acto de "sinceridad" de los actores en relación al público, al mostrarse durante una terapia de grupo en que cada uno manifiesta sus aspiraciones, debilidades y temores dentro de las cuales incluyen una reflexión crítica sobre su propio quehacer, el teatro. Unos plantean que el teatro está pasado de moda, a lo que se le replica que el teatro está pasado de moda cuando no se tiene nada que decir. Y lo que ellos tienen que decir se refiere al público, testigo y objeto de su quehacer.

Desde este punto, que se sitúa al interior de la territorialidad y de la cultura chilenas, se realiza un diagnóstico crítico de las principales instituciones operantes en el país: la familia, el parlamento, la escuela, la comunicación social (la T.V., específicamente) y los ritos sociales (fiesta de despedida de clase media), todas ellas insertas en una sociedad urbana, tecnológica y subdesarrollada. (Especificaciones que no se realizan en "Peligro a 50 mts.", por ejemplo, muy remitida a símbolos norteamericanos).

El tratamiento de la familia se realiza desde un realismo que deriva paulatinamente en absurdo (se siente la huella de Díaz), marcada por rituales de incomunicación y de apatía por la pérdida de un sentido de vida. Aún así poseen un sentimiento de clan expresado en el ejercicio de ritos privados que excluyen a los extraños (27). Uno de estos extraños --un hombre que no pertenece a nada --, se visualiza como un ser solitario en medio de la ciudad, sin ubicación ni quehacer, el que ya no posee

---

(27) Esta significación se dá, por ejemplo, a través de la canción que canta la familia al almuerzo, que se interrumpe en un punto cualquiera que no conoce el personaje extraño -- Don Carlos-- cuya canción solitaria lo denuncia como no perteneciente a ese grupo.

ni corazón, según comprueban aquellos que lo disectan. (28).

La institucionalidad política se condensa en el símbolo máximo de la democracia representativa: el parlamento, el que se ve desde una sesión de la Cámara de Diputados. Su contrapunto en la sala a oscuras: la grabación de la voz de una mujer pobladora, que relata la precariedad de sus condiciones de vida, por la que no se interesa ninguna autoridad. No podrían hacerlo los parlamentarios, ya que sus sesiones se pierden en una retórica de acusaciones mutuas de la que participa por igual la derecha, el centro y la izquierda. Los dardos se cargan contra la derecha, que administra el país como un fundo, legislando a favor de sus intereses privados, y en alianza con los yanquis, a quienes califican de "defensores de la democracia y libertad en occidente". Finalmente, el ámbito en que debiera expresarse privilegiadamente el ejercicio de la política como juego de compromisos políticos negociados dentro de una institucionalidad que asegura el diálogo entre las diversidades, termina en un alboroto caótico de disputas y agresiones físicas y verbales entre los congresales, mientras la mujer reitera que las autoridades no van a su población marginal.

Nos encontramos nuevamente con la reiterada crítica al funcionamiento de la democracia y del sistema político, entendido como alejado de la realidad y necesidades del pueblo. Esto, al término del Gobierno demócratacristiano, cuya principal bandera fuese la incorporación de los marginados a la sociedad. La reivindicación sigue entonces abierta, luego del juicio al sistema del que no se salvan los políticos de ninguna tienda.

La agresividad del mundo político se reproduce en el del deporte y al interior de la escuela, donde los niños pelean por la diferencia entre la m. y la n. Pero en la juventud, no sólo existe la violencia, sino que también es posible descubrir el amor ante el pizarrón. Con este único sentimiento cálido hasta ahora, termina el primer acto.

---

(28) Es interesante la forma en que se resuelve la transición entre estas dos situaciones: el ruido del tráfico y sonidos callejeros se convierte en una sirena de ambulancia que paulatinamente se funde en un latir de corazón. Los comensales de la familia se han transformado en médicos y enfermeras, que imitando el rito reciente de pasarse los saleros y panes se pasan los bisturíes, para ver qué hay dentro del comensal "extranjero": nada.

El segundo acto satiriza los programas en vivo de la T.V., "Tardes Fantásticas" que evocan el programa típico chileno, "Sábados Gigantes". Esta crítica se realiza en el contexto histórico de una T.V. universitaria que, por la vigencia de la reforma en estas casas de estudio, intentaba realizar una programación nacional y cultural.

Por el contrario, se manifiesta en la obra el predominio de un periodismo televisivo que usa a personas de extracción popular para satisfacer la morbosidad del espectador sin respetar los sentimientos de éstos (prostitutas, personas que han sufrido una tragedia) y censurando todo aquel comentario que contenga una crítica social o política. Nuevamente aparece, por otra parte, la vigencia de las conductas automatizadas y ritualizadas que despersonalizan al individuo, convirtiéndolo en un mero reproductor de esquemas.

También la discriminación ideológica en las Universidades hacia profesores y alumnos críticos es resaltada (¿Y qué paso con la reforma, pluralista y progresista?).

Finalmente, diversos cuadros plantean el tema de la falta de expectativas sociales para el hombre-medio, cuyos sueños de realización no tienen posibilidades de cumplirse. Ya desde niño, se está condenado a la frustración. Además de ésta, al final de una vida de trabajo está la soledad de dejar al grupo humano laboral, compañía del funcionario público, que constituye su único capital, ya que no posee el económico. Fianliza la obra con el llanto emotivo de una jubilada, que refiriéndose a sus ex-compañeros de oficina dice "No es mucho más lo que tengo". Del sarcasmo hiriente, del ritual absurdo, se concluye en personajes humanizados que ahora, afectando emocionalmente al espectador, exhiben su abandono. El individuo reproduce el desapego y deshumanización existente en las instituciones macrosociales.

La atmósfera general de la obra: desencanto, desvalorización de la institucionalidad vigente y de las personas que componen esta sociedad (29). Desde ahora 1983, nos preguntamos: ¿dónde es

---

(29) "Cuestionemos la Cuestión" es muy importante en el desarrollo institucional de ICTUS, por cuanto con él descubren un método de trabajo y una estética que les permite realizar el programa semanal de T.V. "La Manivela", que se constituye en un hito cultural en Chile en el período 70-73.

tán los años dorados que hoy, nostálgicamente, creemos se vivieron en Chile a fines de la década del '60?. La actitud crítica es generalizada, afectando incluso a aquellas instituciones que habían renovado en parte sus estructuras, como la Universidad o la T.V., aparte de un Congreso en el cual había una mayoría de centro y de izquierda. Se tiene la sensación de que se quería aumentar cada vez más el caudal de la crítica, para avanzar en un proceso de cambio revolucionario de instituciones, formas de vida, valores y actitudes, sin pararse a dar mayor crédito a los avances que se iban logrando al respecto.

5. Movimientos sociales en  
acción : 1967 - 1973.

En el período 1967-73, nos encontramos con un nuevo sujeto en la dramaturgia chilena: el del movimiento popular organizado, inscrito en algún tipo de lucha político-social. Es éste un cambio en relación a la dramaturgia anterior que más bien visualizaba grupos sociales atomizados, a los que se apelaba para que se organizaran sindicalmente ("Los Papeleros", "topografía").

Tomaremos aquí someramente cuatro obras que aluden a diferentes sectores organizados del movimiento popular: del movimiento estudiantil universitario, "Nos tomamos la Universidad", de Sergio Vodanović (1969); del movimiento campesino, "Los que van quedando en el camino" de Isidora Aguirre (1969); "Los Marginados" de José Pineda, del movimiento poblacional (1967) y del movimiento obrero, "Tela de cebolla", de Gloria Cordero.(1972).

Todas estas obras (salvo "Los Marginados") son teatimoniales en la medida que se inspiran directamente en hechos históricos investigados por los autores. Finalmente, es revelador que a fines de la década del 60, tras algunos años del gobierno Demócrata Cristiana y durante el Gobierno de la Unidad Popular, época en que la sociedad chilena alcanzó sus más altos niveles históricos de organización social, sean grupos organizados y no sujetos individuales los personajes teatrales. Veamos cómo son percibidos cada uno de ellos.

a) José Pineda : la política en las poblaciones.

"Los Marginados" de Pineda obtuvo el Premio de Dramaturgia de la Municipalidad de Santiago en 1967, y fue publicada por la SECH en la Editorial Universitaria. No obstante, no fue montada hasta donde nosotros sabemos.

Es una obra heterogénea, en la que se entremezclan diferentes medios sociales, cada uno con sus personajes, temas y situaciones. Las diferentes escenas poseen diversos estilos expresivos, desde el realismo a la farsa, el expresionismo, la coreografía tipo music-hall, pantomima, etc.(30).

Esta heterogeneidad conlleva una elevada ambigüedad, que surge desde el momento en que se realiza una advertencia previa:

"... el autor sólo pretende hacer un "divertimento", tomando como base la pobreza de la clase marginal, clase desesperanzada, humillada y aceptada con demasiada naturalidad por nosotros". En la obra, de la parodia distanciada y esquemática, de a poco se va penetrando con seriedad y realismo en los sectores marginales.

El mecanismo empleado es original: la "liga contra la cirrosis", compuesta por gente de la burguesía que hace beneficencia, realiza un acto para reunir fondos. Este consiste en números musicales ( a través de toda la obra, irrumpen en el escenario, fuera de contexto, una madre y sus hijas vestidas para un baile es pañol que nunca pueden realizar), y fundamentalmente, en una obra de teatro preparada por los miembros de la Liga: "Crónica de una Población Callampa". El vestuario y manera de representar la obra aluden a este hecho: encima de sus trajes de fiesta, las mujeres se ponen polleras, chombas, delantales típicos de pobladoras. Pero no se sacan sus joyas relucientes.

Así, lo que empieza siendo la visión de la burguesía respecto a los marginales, en un tono festivo y con caracterizaciones es-

---

(30) Nos recuerda ciertas obras de Vadell y Salcedo, como "Una Pena y un Cariño", por ejemplo.



tereotipadas, lentamente va conquistando una cierta autonomía, hasta expresar descarnadamente a esos sectores, permitiéndose reconocer sus problemas y errores, no sólo como depositarios de las omisiones o acciones injustas de la sociedad, sino como reproductores de éstas por los vicios de su propia cultura política.

Aparte, entonces, de la presencia de la sociedad integrada y en funcionamiento que representa "La liga contra la cirrosis", organización de burguesía y sectores medios que encara lateralmente el problema social, están los sectores marginales, de los que conocemos dos organizaciones poblacionales de índole político-partidaria, y una familia (madre-padre-hija, anciano, allegado), la que se conoce más cercanamente.

Se está en vísperas de elecciones parlamentarias, y ambas organizaciones realizan la campaña por candidatos diferentes. Uno de ellos habla de los logros del gobierno, con lo que se puede inferir que es D.C.; el otro, más adelante confiesa que estuvo en el primer grupo, pero ahora está defraudado (crítica la inflación, por ejemplo) y participa de otro partido que dice que la revolución es el único camino valedero. Ambos líderes saturan su discurso de clichés y dogmas: repiten frases hechas. Una canción aclara el sentido de estos discursos, y de su efecto en el pueblo.

"El roto es un iluso  
cualquier cosa se la traga,  
no sabe que éste es el cuento  
el cuento que nunca acaba"

El sentido común de la Sra. Juana, la madre de la familia aludida y esposa del dirigente de uno de los bandos (del de izquierda), plantea su desconfianza a la actividad política, mientras lava y lava en la artesa. Le piden agua de su lavado para hacer pintura de carteles (no hay agua en la población). Ella alega:

Juana : Qué me va a pasar. Que estoy hasta la tusa con un vago como vó. En vez de andar trabajando y traer plata, te metí a organizar le seras que no sirven pa'na. Encima me pedí agua.

Alicia : Pero Juana, si estamos preparando la llegada de Ruperto Pantoja.

Juana : ¿Y a mí qué? Don Ruperto Pantoja no me va a descargar la artesa en las mañanas.

Tras una pelea en que se sacan los trapitos al sol, ilusionan a Juana con el candidato, y está algo más llana a cooperar.

Se traslada la acción al otro grupo, que es significativamente dirigido por Judas, quienes fraguan un plan para "fregar" a los partidarios de Pantoja, en especial al esposo de Juana, Martín. Se enfrentan ambos grupos, y acusan a Martín de haberse robado unos fondos. Se forma una gran pelea y se calientan los ánimos, participando hombres y mujeres.

Corta esta acción una escena en el manicomio, que ejemplifica los efectos destructores del alcohol (principal preocupación de la liga anticirrótica). Se suceden acciones y situaciones demenciales extremas de ultraje, venganza, sacrilegio, erotismo, asesinatos a cuchillo, suicidios. Personajes: una ex-monja, puta y sacrílega; luego, los ultrajes se dirigen a un rico, capitalista y judío. Judas, que luego es convertido en monigote, es despanzurrado. Pero sin Judas no hay plata ni trabajo: se termina en una orgía de sangre.

Esta intercalación típica de un teatro de la crueldad, se vincula por su clima de violencia demencial a lo que ocurre en la población. El grupo de Judas tiene ya otro plan para desbaratar la concentración política de Martín, el que adquiere un tono de mal presagio dentro de la atmósfera que dejaron los locos del manicomio.

(El intermedio de la obra, que separa los dos actos, consiste en un recital de arpa y guitarra: pero éste es mudo, es una fonomímica).

La familia de la Sra. Juana y Martín tiene un sólo amor y esperanza: su hija adolescente. Pero los enemigos de Martín entran a robar de noche, a lo que salen madre, hija y anciano a proteger sus cosas. En la refriega, la niña es asesinada.

El velorio del angelito, pleno de llanto y quejumbre, concentra la indignación contra Judas y sus hombres. Algunos sugieren que se les perdone, porque el odio sólo trae muerte y desgracias. Padre y madre están inconsolables y no quieren saber nada, pero los de Judas están arrepentidos, ofrecen costear el ataúd y las flores, darle un entierro honroso.

Este clima de conmiseración y dolor compartido se rompe cuando los del grupo de Judas que hacían guardia al ataúd se arrancan con él, para que la niña-mártir sea de su lado, y poderle sacar dividendos políticos.

Juana, entonces, que de política no sabe mucho pero que tiene un fuerte sentido común popular, improvisa un discurso en que ataca por igual a los de uno y otro bando, afirmando que lo que les hace falta a todos es trabajar verdaderamente y permanecer unidos. La confirma un cartel:

LOS POBRES SERAN MAS POBRES  
MIENTRAS NO SE JUNTEN PARA DEFENDERSE,  
NO PARA ODIARSE.  
MORALEJA.

Pero los pobres realizan múltiples peticiones de toda índole: siguen esperando que otros solucionen sus problemas (mentalidad reivindicativa), y no se juntan para proveerse a sí mismos de alternativas de solución. Mientras, los sectores acomodados en su kermesse siguen pidiendo plata para la Liga, sin admitir otro tipo de problemas dentro de sus preocupaciones sociales.

El tema de la obra aparece así como un llamado a fortalecer las organizaciones populares a través de la unidad y no del sectarismo y luchas intestinas, en este caso, entre facciones que dicen ambas representar al pueblo (D.C. e izquierda). Esta división política conduce a la violencia y a la muerte, realizada entre iguales contra sus iguales, produciendo un daño

humano y social. A la vez, se realiza una fuerte crítica a los políticos del sistema que generan dependencia y divisiones en el pueblo y que parecieran utilizarlo como plataforma de apoyo sin realmente comprometerse por ellos. (El pueblo trabaja para los candidatos y no viceversa). Por ello, el pueblo debería organizarse en forma autónoma y unida, y desarrollar desde su cultura y desde su situación concreta iniciativas de crecimiento y desarrollo.

Es el planteamiento inverso del que realizarán dos años más tarde dos dramaturgos, que estimularán la opción por una alternativa política, al distinguir y oponer reforma social con revolución.

b) Vodanović : los estudiantes se toman la Universidad.

La toma de la Universidad Católica en 1967 por el movimiento estudiantil compuesto principalmente por juventud cristiana políticamente independiente ( aunque también por demócratacristianos y gente de izquierda) tuvo por objetivo presionar por la realización de una Reforma en esta casa de estudios, constituyéndose en un acontecimiento social y político en la época. Esta Universidad, según el movimiento pre-reforma, era conducida con criterio tradicional y monolítico en lo académico y en lo administrativo. El Rector disponía de plenos poderes y a la fecha era un arzobispo católico, nombrado desde Roma. De aquí que la toma fuese entendida por sectores de derecha católica como un desafío no sólo a la institucionalidad política, sino también a la eclesiástica. El movimiento expresaba la existencia de distintas vertientes dentro de la iglesia católica, uno de cuyos sectores progresistas (la Iglesia Joven ) al año siguiente (1968), protagonizaría la toma de la Catedral Metropolitana para abogar por el acercamiento de la iglesia al pueblo, por la simplificación de su ritual y boato, y por la comunitarización de su práctica pastoral. Como se puede apreciar, las "tomas" eran un recurso cada vez más recurrente en las luchas ideológico-sociales, sin que ningún ámbito, por más sacralizado y tabú que fuese, quedara intocado por ellas.

En la Universidad Católica, el resultado de la toma fue la designación de un nuevo Rector, Fernando Castillo Velasco, demócratacristiano, encargado de llevar adelante la Reforma, asesorado por el Consejo Superior y por organismos de participación estudiantil. Por iniciativa de éstos, se crearon Vicerrectorías encargadas de diseñar líneas de acción y proyectos renovados de docencia, investigación y extensión, se reorganizaron los currículos y los sistemas de evaluación; se le dió una especial importancia a la formación integral del alumnado, relevándose el área de ciencias sociales, etc. Pero la implementación de la Reforma se enfrentó a discusiones y disenciones violentas tanto a nivel docente, como administrativo y estudiantil. En esta última área, ya en el año 1968 la Federación de ESTudiantes es ganada en elecciones por la corriente gremialista, "a-política", contraria a la Reforma.

Es en este conexto que surge "Nos Tomamos la Universidad", en una Escuela de Teatro en disolución y próxima a integrarse a la Escuela de Artes de la Comunicación, y con un teatro de Ensayo disuelto, reemplazado por el Taller de Experimentación Teatral que montara "Peligro a 50 mts.". "Nos tomamos..." también funciona como una obra de Taller, con la participación activa de los actores, orientada y estructurada por Vodanović.

La mano de este autor destaca nítidamente, por cuanto mantiene la estructura de obra de tesis desarrollada por él. En este caso, a diferencia de sus obras anteriores, ésta se plantea al interior de una explícita definición política, que toma posiciones y emite juicios respecto a partidos políticos, movimientos sociales y posiciones ideológicas perfectamente reconocibles en el espectro político-social del momento. Todo ello a un año de las elecciones presidenciales de 1970, que a la sazón aparece en "tres bandas" muy equilibradas: la derecha, el centro y la izquierda.

Hasta ahora nos hemos encontrado preferentemente con protagonistas pertenecientes a sectores populares, versus antagonistas de la burguesía y de la oligarquía. La reivindicación gremial era que los marginados o desvalidos puedan tener un espacio social más equitativo, en el cual no sufran la represión ni la discriminación por parte de los sectores económica y políticamente dominantes. Se promovía, por ende, la organización popular, sin especificarla mayormente. En este discurso, solía caber tanto una proposición D.C. como una de izquierda. En

"Nos tomamos...", por el contrario, la disputa es entre la D.C. y la izquierda, específicamente, los cristianos de izquierda. Planteamiento por demás correspondiente a la división acaecida ese mismo año (1969) en la D.C., cuya ala de izquierda forma el partido MAPU.

En "Nos tomamos..." aparece el desencanto de jóvenes D.C. frente a la Reforma Universitaria, por considerar que se ha conciliado con los sectores dominantes traicionando los principios básicos que los impulsaron a adherir al movimiento. Se plantea una interpretación escéptica de las posibilidades de hacer carne en la historia los ideales de cambio y de purificación social para construir una sociedad más libre y justa.

A través de la obra, se simboliza de diferentes maneras el recorrido cíclico de la ilusión renovada a la decadencia. Esto se ve en la propia vida humana, cuya juventud es un estado transitorio hacia la vejez y la muerte. Así la Reforma se hace bajo el impulso de lo joven: su slogan identificador ante la sociedad es: "la juventud no transige". Una mujer madura adhiere a la toma para contrarrestar su vejez, pero ella es un recordatorio de lo que le ocurrirá a todos; al pintar el rostro del monigote que representa al Rector, primero lo hacen joven y bello, para luego envejecerlo en sus rasgos para generar repugnancia.

Los movimientos sociales renovadores o revolucionarios tendrían el mismo camino cíclico que los hombres: las fuerzas idealistas y atrevidas con que empiezan a poco andar desfallecen, para terminar sus impulsores acomodados en los puestos e investidos de los poderes de quienes desplazaron. Aquellos pocos que mantienen sus principios se ven cada vez marginados, debiendo buscar un nuevo movimiento social desde el cual seguir luchando, con la esperanza de que alguna vez llegue el día en que sus ideas puedan cumplirse.

Concretamente, en la obra el protagonista cuenta que su padre adhirió al Frente Popular en los años 30, pero sus principios eran sólo decires para conquistar un mejor nivel social; su hijo habría seguido sus ideales, primero creyendo en la Falange en los años 50, luego en la D.C. en los 60... pero la historia se repetía de nuevo ante sus propios ojos. La esperanza

za estaba ahora en la izquierda de vocación cristiana con el secreto temor de recibir en el futuro una nueva desilusión(31).

Para fundamentar este punto de vista, la obra se mueve a dos niveles: en el de la historia política de la toma, y en el de la vida solidaria, afectiva y conductual de un grupo humano que participa en ella. Aún siendo la situación de toma dramática en sí misma, en cuanto implica defender un bastión ganado contra posibles atacantes (ya sea estudiantes contrarreformistas como la fuerza pública), el auténtico drama ocurre a nivel psico-social, en cuanto el desarrollo de los sucesos va cada vez convirtiendo las expectativas y esperanzas de algunos participantes en frustración y desaliento. El dilema planteado es: debo transar conmigo mismo y seguir la corriente dominante, acomodándome como ellos se han acomodado, o retirarme de aquello por lo cual incluso estuve dispuesto a arriesgar la vida, porque creo que no realizarán los cambios que la sociedad mayoritaria necesita.

A nivel de la argumentación política, se critica primeramente a los dirigentes. Se les ve ansiosos de poder, alejados de sus bases, a la que no se le da ninguna participación más que en labores secundarias, casi serviles. Luego, en la medida que pasa el tiempo y las tareas pierden su encanto primitivo, las van traspasando a los de "más bajo". Pero el problema de fondo está en que los dirigentes están en conversaciones con un grupo de profesores para que se plieguen al movimiento. Pero... el que coordina el grupo es un profesor venal, símbolo de aquellos que los llevó a realizar la toma para desplazarlos de la Universidad.

La misión encargada al grupo fue confeccionar un monigote que representase al Rector, para destruirlo públicamente el día del triunfo. Se esmeran en hacerlo, concentrando en el monigote todos los símbolos de lo malo que ellos quieren quemar para purificar. Pero, una vez triunfantes, con el profesor-venal a la cabeza, se da orden de cambiar todos los slogans y por nada utilizar el monigote... porque se ha llegado a un acuerdo con el

---

(31) A nivel estrictamente político en la campaña electoral la izquierda sólo podía acrecentar sus votos captando partidarios de la D.C., ya que un salto de una persona de derecha a la izquierda es muy poco probable.

Rector, quien presidirá la Reforma, nombrará a los líderes del movimiento Vicerrectores, y el jefe del grupo protagónico de la obra conquistó ya una plaza docente, primer peldaño de su carrera política. Ante esto, los dos jóvenes de más claridad y conciencia política (uno de ellos en realidad ya mayor, que ha visto cosas parecidas), se sustraen de la marcha de triunfo para pronunciar repetidamente la frase de los derrotados en una batalla: "llegará el día... llegará el día... llegará el día". Este aún no es su triunfo.

Otra causa que explica el fracaso del movimiento es la heterogeneidad de sus componentes de apoyo. Las motivaciones más diversas llevaron a los jóvenes a plegarse a él, en su mayoría no entroncadas con una conciencia política más desarrollada. Pero sí son motivaciones valederas, bien inspiradas, que con el tiempo podrían quizás encontrar una maduración. Esta aproximación abre una faceta siempre ocultada o velada de los movimientos sociales, reconociendo su importancia: la de que no es posible realizar una reducción mecánica a lo estrictamente político, ya que bajo sus banderas concurren personas a satisfacer múltiples otras aspiraciones o a compensar frustraciones que el sistema social anterior ha generado en ellos, incluso desde su infancia. En este caso, estas aspiraciones psicosociales tampoco son satisfechas.

La sensación de no-pertenencia, de soledad, de falta de identidad impulsa a una niña y a un joven a integrarse al movimiento: quieren pertenecer a una comunidad, ser aceptados y considerados. Pero, en el caso del joven, es el único que concurrió de su Escuela, y ella está consciente que no es una auténtica comunidad la que ahí se ha formado. Otra joven busca liberarse de las imposiciones autoritarias y castradoras de su sensualidad, que caracterizaran su educación escolar en un colegio de monjas. El monigote del Rector para ella simboliza esa autoridad religiosa llena de prescripciones moralizantes e hipócritas. Pero, finalmente, el monigote no podrá ser quemado. La mujer mayor busca rejuvenecerse en su cercanía con los jóvenes (para ella, símbolo de lo auténtico y audaz), y ojalá poder hacer el amor con alguno de ellos. Pero no logra establecer relaciones profundas, sino por el contrario, se resalta su diferencia con respecto al grupo. Las aspiraciones heroicas de todas ellas se enfrían cuando sólo se les asigna la función femenina de hacer la comida.



Si bien con dificultades, rubores e inseguridad, todos están en una disposición abierta hacia encontrar una pareja, y si es posible, tener un encuentro amoroso. La liberación de aquello que les parece opresivo también incluye su liberación sexual(32). No obstante, y al revés que en la relación tradicional, son las mujeres las más interesadas en realizar una conquista erótica ya que cuando los hombres abren su intimidad, sus preocupaciones se vinculan más bien a temas filosóficos-políticos. Este aún no es terreno de la mujer, ni aún de la mujer universitaria.

Aún cuando el tema es el de la acción de un movimiento social, en la medida que el conflicto se da a nivel inter-subjetivo y siendo sus consideraciones primariamente de orden moral, la obra se mantiene dentro de un realismo psicológico jugado con más libertad en cuanto a sus recursos expresivos. Representa un cambio de lenguaje en Vodanović, en cuanto la iluminación y acción de los personajes, muchas veces a partir de la manipulación de algunos objetos significativos, van construyendo espacios y relaciones, apartándose de la estética de "living" convencional empleado en "Deja que los perros ladren", a comienzos de los '60.

Un hallazgo especialmente interesante como forma dramática es la escena en que el grupo de la toma realiza una obra de teatro, en la que explicita simbólicamente su visión de la toma. Con ello, hacen teatro dentro del teatro con la intención de develar la racionalidad de lo que ocurre, como 'traición'. Pero, a diferencia de su uso dramático en "Hamlet", aquí los personajes de la obra se están representando a sí mismos a través de una creación colectiva. El objeto develado es en consecuencia la obra misma y su planteamiento crítico acerca de los hechos "vivididos" por los actores. Aquí emplean un lenguaje far-

---

(32)                    Conversa Violeta, mujer experimentada, con Ana:

Violeta : ¿Por qué la Universidad, no más, va a ser la tomada? También podrían tomarla a una.

Ana : Ya es tiempo que "se pase" ¿no es cierto? El próximo martes estoy de cumpleaños. Ya estoy grandecita. Cumpló los dieciocho.

Violeta : ¿Dieciocho?

Ana : En el colegio siempre decíamos que teníamos que esperar hasta los dieciocho. Si no, después uno pasa a ser una soltera histórica.

sesco y satírico, con un distanciamiento que no poseen cuando están emocionalmente involucrados en sus vivencias 'reales'. De esta manera, se amplían los niveles de percepción, de elaboración y de calificación de la realidad considerada, al aprovechar las posibilidades que ofrecen dos géneros teatrales que afectan diversamente al receptor.

En cuanto a su función socio-histórica, creemos que esta obra, aparte de plantear una evaluación y un punto de vista acerca de lo que fue este movimiento estudiantil, por la evidente identificación política de antagonistas y protagonistas que correspondían a fuerzas sociales operantes en el momento (fuerzas co-lindantes dentro del espectro político, pero aquí opuestas y privilegiada una frente a la otra) cumple una función de movilizar y llamar a la clarificación ideológica de la ciudadanía, tornándose en propaganda ideológica por la circunstancia de estar en vísperas de una elección presidencial. Lo que por cierto no significa que nos encontremos ante una obra panfletaria, sino ante una obra estrechamente vinculada a una definición política de su tiempo, en una nueva forma de teatro contingente (33).

Similar función cumple "Los que van quedando en el camino" de Isidora Aguirre. Esta obra, basada también en un hecho histórico, lo que la constituye en documento testimonial, realiza alusiones directas al gobierno demócratacristiano de la época en términos críticos. El tema es, nuevamente, reforma vs. revolución. En este caso, a partir del desencanto respecto a otro símbolo potente de la gestión D.C. = la reforma agraria.

c) Isidora Aguirre: los campesinos luchan por la tierra.

Las luchas estudiantiles de la Reforma aparecen como juego de niños cuando se les contrasta con las luchas populares, ya sea

(33) La contingencia de la obra incluso reside en la especificidad del orden jurídico-institucional en que se sustenta la acción (la toma). La obra sólo es comprensible en un país con autonomía universitaria respetada, con un gobierno reformista que no puede usar la fuerza pública para reprimir la toma, etc. La obra fue presentada en el Festival de Manizales, Colombia, y fue considerada una burla por los estudiantes de ese país. Su verosímil social, ligado a acciones represivas motivadas por protestas mucho menos a barcadoras, les hacía interpretar la obra como un mal chiste reaccionario, que buscaba descalificar a los movimientos estudiantiles.

campesinas, obreras o poblacionales. Así también lo entendía Arnaldo, uno de los personajes críticos a su experiencia de la Reforma en la U.C.

Arnaldo: ¿Hemos corrido algún riesgo? (Estamos) protegidos por la autonomía universitaria y por algo más importante aún. Todos los que están aquí pertenecen a un grupo privilegiado. Somos hijos, sobrinos, nietos, ahijados de personas poderosas, influyentes políticos, industriales, gente acomodada. Pobre del carabenero que se atreviera a disparar contra nosotros. Se nos permite la impunidad. Podemos jugar a tomarnos la Universidad, sin arriesgar otra cosa que un resfrío.

Isidora Aguirre se mete de lleno en una lucha campesina cuyo resultado fue, por el contrario, la represión y la muerte de familias completas: Ranquil, 1934. Pero ese rescate histórico se enmarca y confunde con las luchas y las ideologías actuales. La opción es clara: el Che Guevara preside la obra, en tanto su título está extraído de "Pasajes de la guerra revolucionaria" del Che, y la obra se cierra con una canción, cuya letra está tomada de la "II Declaración de La Habana", de Fidel Castro. A la vez, la publicación editorial fue hecha en la imprenta de Muller, del Partido Comunista, con prólogo de Volodia Teitelboim, poeta y senador de este partido. Por otra parte, la obra se abre y se cierra con el establecimiento de analogías, que llegan a confundirse en un mismo plano, entre lo ocurrido en 1934 y lo que ocurre en 1969 con las luchas campesinas.

La tesis de la obra se describe a través de enunciados recitados por los actores, previo a su caracterización como personajes. A cada aseveración y denuncia realizada por los de Ranquil, un coro acota: "igual que hoy". En síntesis, se plantea que "un gobierno "progresista" (34) de los años veinte prometió la tierra a los campesinos pobres. Alentados por esto y confiados en la ley, reclamaron sus derechos. Los dueños de la tierra se unieron para conservar sus privilegios. La pobre-

(34) Las comillas son del texto original.

za y la injusticia siguió en los campos. Las leyes que dicta la clase dominante no le sirven a la clase dominada".

"Entonces los campesinos se alzan en la "ilegalidad". Y aquel gobierno "progresista" que los había alentado a pelear por sus derechos, respondió con la sangre!" Aparte de recalcar a través del "igual que hoy" la contingencia de la obra, a través de ella hay un entrecruzamiento de épocas. Desde esa actualidad (1969), una anciana campesina sobreviviente de Ranquil le cuenta a su sobrino-nieto esos hechos, motivado su recuerdo por ver pasar una marcha cansada y doliente de campesinos que se dirigen a la ciudad para presionar por sus derechos: a los de 1969 también se les responde con violencia. La lucha está abierta, ya que ese gobierno progresista con comillas no es un real representante del pueblo. Se concluye aseverando en el presente, acotando en relación al pasado, "igual que ayer : "Hoy, el gobierno "vuelve" a prometer la tierra a los campesinos pobres... pero el hambre siguió en los campos... el hambre no tiene paciencia... hoy menos que ayer... ¡Mañana, menos que hoy!"

La obra posee una estructura didáctica explícita, en la medida que a través de canciones, enunciados recitados o carteles se anticipa el objetivo y significado de cada escena, el que luego se hace carne en personajes, situaciones, relaciones y conflictos. Estos últimos ilustran y especifican en "historia de vidas" los planteamientos analíticos. Estas personificaciones poseen una alta carga emocional, ya que los personajes poseen profundidad psicológica, están inmersos en una cultura, en creencias y valores reconocibles, que les confieren identidad y facilitan la identificación del receptor. En este sentido, es un teatro realista-brechtiano. No obstante, es también un teatro heroico y melodramático, en que los polos del bien y del mal son previos a la acción y no se ven modificados en su esencia por ésta. A la vez, su manera de ser, creer y hacer son ejemplares, llamándose a su emulación. La crítica a unos provoca la afirmación de otros.

El protagonista de la obra es tanto el pueblo campesino como una mujer, Lorenza, quien relata la historia. Al igual que en "Los Papeleros", esta mujer popular tiene una gran fuerza combativa, logrando claridad respecto a su posición y al sentido de su lucha, dispuesta al sacrificio personal en todos

los planos en pro de la causa de su clase. Trabaja por ello codo a codo con los hombres (sus hermanos, su novio), a los cuales no se somete, y sabe respetar a la madre, mujer criada en un modo de vida tradicional. No desprecia el trabajo manual del campo, el que equilibra con la necesidad de educarse y afinarse intelectualmente (el líder es Juan Leiva, profesor, comprometido con su lucha y novio de la hermana campesina). Es una mujer que valora su independencia y libertad para participar de la lucha, al límite de ponerlo por encima de sus necesidades afectivas: rechaza la petición de mano de su novio para aceptarla sólo después de lograr la victoria, o sea, hasta tener sus propias tierras.

Lorenza : (refiriéndose a la tierra que quiere ganar con sus hermanos) "Ya echamos raíces, y ese es el amor que uno tiene"... "Hay cosas que importan más que una fecha de casamiento".

Rogelio : Está bien, Lorenza; queda entendido, usted y yo estamos casados en esta pelea por la tierra ¡y ni con hacha nos apartan!

Aún cuando rechaza el matrimonio, Lorenza cumple con su rol de maternidad a través de la crianza de niños huérfanos, a los que se entrega con amor. También manifiesta un gran aprecio por la familia como institución, y en especial por los ancianos y los niños por ser más desvalidos. Son familias campesinas con tradición, con cultura propia que les permite actuar con seguridad y orgullo.

La escuela es una institución que favorece al campesino, en cuanto su ignorancia de las leyes de la sociedad aparece como un impedimento principal a su emancipación. Este mismo rol es clarecedor, pero ya más directo, lo juega el sindicato y el partido político comprometido con los pobres, en definitiva, los órganos de clase. Entre ellos, destaca en forma no-excluyente el Partido Comunista, al cual se insinúa pertenece el líder Juan Leiva.

Dominga (hermana de Lorenza) : ¡Soy comunista!... Eso es... pelear firme, para que cada niño que nace, cualquiera sea la cuna, tenga pan y

escuela, y se le venga facilito el porvenir. Y si lo dice Juan Leiva, será bueno pa' l pueblo ¿verdad hermana?

Lorenza : Yo creo en lo que es justo, no me importa el nombre.

También el movimiento obrero (sin mayor especificación) se menciona como aliado de las luchas campesinas.

En cuanto a los antagonistas, unos provienen de rasgos culturales interiorizados por los campesinos como resultado de su experiencia de clase dominada, y otros se refieren a instituciones externas a los campesinos.

Los rasgos culturales negativos son aquellos que interfieren en su incorporación y participación en el sindicato. Son objeto, por tanto, de la "batalla" de Juan Leiva para abrirles los ojos a los campesinos": Primera batalla; contra la ignorancia del campesino; Segunda batalla: contra el miedo de los campesinos; Tercera batalla: contra la desunión del campesino; Cuarta batalla: contra los funcionarios y sus papeles. Cada batalla se aclara a través de una anécdota o sketch alusivo,

Las instituciones que se califican como opuestas a las luchas campesinas se perciben como entrelazadas entre sí por intereses comunes, todas subordinadas a los terratenientes y patronos. Se identifica el gobierno, los aparatos estatales (manifestados a través de funcionarios ministeriales, jueces, inspectores), entre los que destacan los policías y los militares. Estos serían más leales a los latifundistas locales que al Estado. Por tanto, este último pierde su carácter de representante objetivo y técnico de la sociedad en su conjunto. El engaño y la violencia serían sus formas de acción privilegiadas respecto a aquellos que están por la defensa de intereses contrarios a los de las clases dominantes; esto, aún cuando el pueblo se base en la ley y en la justicia, y los dueños defiendan tierras ilegales, usurpadas al Estado.

Lorenza : (a un policía, que instiga al desalojo de sus tierras). Eso es... ¡ya se les llenó el hocico con la "autoridad"! ¿Por qué no le nombran el apellido a su "autoridad", mejor? Los patrones los ceban igualito que a sus puercos, y después los asuzan contra el campesino.

Esta acusación luego es confirmada por un carabinero, que reconoce recibir órdenes directamente del patrón. Igual concepto se tiene de la iglesia y de los sacerdotes. Refiriéndose al cura de las misiones dice el hermano menor de Lorenza.

Mañungo : ¿A esos? Los patrones los engordan en su mesa y después los echan a predicarle al pobre que "aguantando miserias se gana el cielo".

La religión sería, entonces, fuente de conformismo y no de lucha. Aún así, se reconoce su presencia como elemento mágico dentro de la cultura popular, en un sincretismo con elementos antagónicos.

Dominga : Bueno, que a mí me dió (el cura) esta meda llita y la año trayendo para que me cuide al niño (35), pero yo soy comunista! en su cara se lo dije.

En cuanto a las formas de lucha propiciadas, se privilegia la vía legal, conducida por los dirigentes. Pero cuando esta vía se agota por el desconocimiento del Estado de sus propias leyes, la que aplica sólo en favor del patrón (en este caso, desalojo de las tierras a que aspiraban, y erradicación a terrenos improductivos e inhabitables en pleno invierno), y en frentados a condiciones inhumanas de subsistencia, se propicia la vía revolucionaria o armada. Dice Lorenza refiriéndose a su abandono y sufrimiento tras la expulsión de sus tierras por la fuerza pública:

Lorenza : (Lo que nos hacen) no es menos crimen por que no se ve correr la sangre... Si no fuera por mis hermanos que me lo prohíben, ¡juro que me salgo de noche a robar en la casa de los ricos! Tanto pan perdiéndose. ¿No tendrán conciencia, digo yo?

Tras esta legitimación de la posición de insurrección de los campesinos, un hermano de Lorenza asalta a dos carabineros, y les arrebató sus armas. Uno de ellos muere, al otro lo aprehenden. Ha empezado el enfrentamiento armado. Se habla de revolución.

Núñez : ¿Revolución? ¿No serán muy grandes esas palabras?

Rogelio : Mire, compañero: si en la "legalidad" nos van a matar por hambre, mejor alzarse y morir peleando. Usted, a eso dele el nombre que guste. Yo lo llamo revolución.

Se alzan. Se tomaron las pulperías. "En la capital, lo único que se supo fue el miedo de los terratenientes". Mandaron policías y militares con ametralladoras. Los rodean. Matan a los que pillan, torturan. Naranjo los delata. Toman a Leiva y a Rogelio, los arrastran por el suelo.. Mataron a Juan Leiva, y a Rogelio.

Lorenza : Y ahí quedó, como una estampa, con su alegría y su revolución en la boca... ¡Su revolución, que era la más linda, por la fe que le tenía! (Se quiebra su voz). No sé cómo fue su muerte, ni dónde, ni cuándo... sólo sé que me lo mataron; a él, que era el sol que me alumbraba...

Rogelio : La muerte no existe, Lorenza, si uno tiene su idea y pasa con ella a la eternidad. (sonríe) ¿Eso nunca se lo dije?



Luego, relatos de las terribles muertes de la familia, de la madre, de los hermanos. Los llevan a la estación, sin consideración. Se mezcla esta evocación con el grito de los obreros, ¡vivan los heroicos campesinos que pelearon en Ranquill!

Vuelven a Hoy, mismo grito en apoyo a los campesinos que marchan en 1969 a la ciudad.

Canción : Ahora sí.  
La historia tendrá que contar con los pobres de América.  
Se les ve día a día marchando día a día en marcha sin fin  
con machetes y palos y piedras ocupando las tierras ya van  
se les ve ya fincando sus garfios en el suelo que les pertenece.

Así, la obra es una incitación activa a la apropiación de la tierra por parte de los campesinos, a las tomas, a la lucha por ella en todos los planos. Al decir de Tetelboim en el prólogo, "Es un drama social realista y crítico... agitador y político". "Mediante un arte de la auto-conciencia de la propia situación y del deber de actuar".

Por otra parte, al igual que Wolff con "Los Invasores" y especialmente Díaz con "Topografía", se ve en esta obra de Isidora Aguirre una aproximación totalizadora a la sociedad, poniendo en funcionamiento todos sus sectores, clases e instituciones, coordinando para ello el nivel de la sociedad civil con la sociedad política, cosa que no ocurría en "Los Papeleros" por ejemplo.

Los requerimientos de montaje de la obra son simplísimos, incluso la iluminación se puede reemplazar por paneles cuyos colores simbolizan espacios o atmósferas dramáticas, es posible de ser representada en cualquier espacio no acondicionado para teatro. Esta obra, manifestando la amplitud de ese Estado al que se critica tan asérrimamente, fue montada por el Teatro de

la Universidad de Chile en 1969, es decir, por el principal centro de educación del Estado Chileno. Al igual que la Universidad Católica conducida por los impulsores de la Reforma, quién auspicia la obra que critica y desautoriza su gestión: "Nos tomamos la Universidad".

d) Gloria Cordero : Los obreros ganan una batalla

Durante los tres años de la Unidad Popular (noviembre 1970-septiembre 1973), hubo diversas obras, montadas especialmente por los teatros universitarios, referidas a las organizaciones obreras. En 1971, el Teatro de la Universidad Técnica (TEKNOS) montó "Recuento" de Elizaldo Rojas. En ella, se hacía una historia de las matanzas y represiones sufridas por los trabajadores y obreros en Chile. En 1973, el DETUCH montaba "Los Desterrados" de Víctor Torres, con un tema similar. A la vez, en Concepción este autor realiza una investigación socio-antropológica con un grupo de científicos sociales, y realiza la obra ganadora del Premio de la Casa de las Américas, "Una Casa en Lota Alto". Esta última se sitúa en una familia de mineros, que revelan la disputa ideológica y generacional entre el padre, un antiguo comunista, y su hijo, partidario del MIR. A la vez, se revela la situación de subordinación en que vive la mujer de la clase obrera por la primacía del machismo, del alcoholismo y de la promiscuidad sexual (la joven hija es violada por su hermano).

Es una obra que promueve la discusión ideológica en una disputa candente respecto al rumbo que debía tomar el gobierno de la Unidad Popular, representando el comunista la vía pacífica y moderada y el mirista la lucha armada y la aceleración revolucionaria del proceso. Padre e hijo fundamentan sus posiciones, y les es finalmente muy difícil el diálogo. Al quiebre familiar por esta situación se agrega la crisis introducida por las mujeres, las que siguen sometidas dentro de la institucionalidad familiar aún cuando a nivel político la clase obrera esté logrando una mayor capacidad de regir su destino. Se requiere de un cambio cultural profundo en esta clase para hacer posible su liberación integral; por ahora, la elección de una u otra alternativa política aparece crucial en función del tipo de sociedad a construir, y de su factibilidad histórica.

Vemos cómo se produce un progresivo desplazamiento de las posturas políticas hacia la izquierda, siendo no ya un problema de opción entre ser socialmente indiferente o estar atento y activamente solidario con los pobres y marginados (principios de los '60), estar con la D.C. o la izquierda (fines de los '60) sino ya estar con una fracción u otra de la Unidad Popular. Es un discurso autorreferente en términos políticos, que ya no le habla a la sociedad en su conjunto, especialmente a los integrados al sistema para provocarlos, cuestionarlos y llamarlos a la conciencia y a la acción, sino que le habla a los políticamente activos dentro de la izquierda, en función de discutir sus definiciones tácticas y estratégicas. La fuerza de la contingencia política lleva así a una doble división: con la oposición a la UP en su conjunto, con la cual no hay ni diálogo ni convocatoria, y al interior de la UP propiamente tal.

La otra línea respecto al tema obrero es el recordatorio y homenaje a los obreros caídos en la lucha por sus derechos y organizaciones, las cuales apuntan a levantar a esta clase como heroica y a denunciar fuertemente a los poderes políticos y económicos responsables de sus muertes. Es este uno de los temas más "tabú", ya que las clases dominantes involucradas en estos hechos silencian en lo posible su participación en ellas. Sólo en un clima de máxima libertad de expresión, o en un gobierno del pueblo y de los trabajadores, puede darse con tal fuerza esta temática en montajes públicos y, más aún, dentro de instituciones oficiales.

Analizaremos en profundidad una obra de Gloria Cordero, "Tela de Cebolla" (marzo 1972), por representar una forma de producción y un concepto de teatro que germina muy arraigado a ese momento histórico. Esta obra, escrita por esta dramaturga y re-elaborada por los actores profesionales como fruto de una investigación y observación en terreno, fue montada por el Teatro Nuevo Popular, auspiciado por la Central Unica de Trabajadores (CUT) y por la Universidad Técnica del Estado.

La obra se ubica en el gran complejo textil "Yarur", industria que fue expropiada a sus dueños y pasada al Área Social de la Economía. De la experiencia humana y política de los trabajadores de esta industria salió la obra, en la medida que el grupo teatral convivió con los obreros por meses, aprendió a trabajar las máquinas, escuchó sus testimonios y compartió sus

inquietudes del momento. Luego, discutió la obra con ellos, y la fue retroalimentando, agregando escenas, etc. A la vez, el montaje tenía como destinatario principal a los obreros de esta textil, ya que se representó en el mismo local de la fábrica, a la salida de los diversos turnos.

El objetivo fundamental de la obra es mantener entre los trabajadores una conciencia activa respecto al logro que para ellos significa el gobierno de la Unidad Popular, y el desplazamiento de los dueños de la fábrica, en el paso de la propiedad privada a la propiedad estatal. Por último, llama a estar alertas ante la organización de los patrones, aliados a los poderes económicos, a algunos militares y a la oposición en general.

En diversos relatos, la obra muestra los primeros intentos de sindicalización en Yarur, el trabajo clandestino, la persecución patronal, los despidos, los soplones, los matones de los servicios de seguridad internos, los riesgos sufridos y la creciente incorporación de los obreros a la acción sindical.

Luego, se ubica la acción en 1970 en las elecciones presidenciales y sus resultados. Se sigue por una parte la alegría de los trabajadores y por otra, los efectos de la campaña del terror en la burguesía: la corrida de bancos, compra de dólares, fugas de familias al extranjero, los complots de la derecha y de los grandes empresarios, el asesinato de Schneider, los auto-atentados, etc. Los personeros políticos y económicos se identifican con sus propios nombres, sin eufemismos, símbolos o generalizaciones: Frei, Alessandri, Allende, Pablo Rodríguez, diferentes empresarios salen frecuentemente a colación, cada uno calificado según su acción en apoyo o boicot al gobierno popular.

Más adelante, se rememora la toma de la industria para evitar el boicot, acaparamiento y auto-atentado que pudiese realizar la parte patronal. Una vez pasada ésta al área social, se habla de la necesidad de participar en la gestión de la empresa en colaboración con el interventor (no bajo sus órdenes, como éste pretendiera en un momento), de mantener el nivel de producción aún cuando no hubiese control o vigilancia. A la vez, los trabajadores organizan especies de tribunales en que someten a discusión casos como el de un obrero que trabajó como

soplón y matón del ex-patrón. En ese caso, deciden no despedirlo por entender que actuó presionado por las circunstancias, y que merece una nueva oportunidad dentro de un contexto fraterno de trabajo.

La mujer trabajadora es especialmente resaltada. Las mayores, como testigos de una historia de lucha, tensionada entre el impulso por participar sindical y políticamente y por tener que mantener el trabajo para asegurar la subsistencia de sus hijos. Las mujeres jóvenes suelen ser las más combativas y valientes, pidiendo consecuencia a sus parejas. También en ellas se simboliza la acción represiva de la parte patronal: no respetan sus embarazos, las tratan de seducir sexualmente, les boicotean sus máquinas de trabajo para luego despedirlas o degradarlas, etc.

Este teatro, hecho por actores profesionales, representa una de las tendencias que se desarrollaron en la línea de realizar un teatro popular, objeto de tantas discusiones en la época. Es un teatro directo, testimonial, de compromiso e incluso agitación política. También es un teatro didáctico, en el sentido de señalar cuál es la conducta considerada apropiada para la clase obrera, cuál es la sancionada negativamente; cuáles sus enemigos y cómo enfrentarlos. Se alimentan directamente y reproducen discursos elaborados en los partidos políticos propiamente tales.

El lenguaje no tiene pretensión estética, y la puesta en escena no permite un mayor desarrollo de un lenguaje visual a través de la expresión corporal, uso de colores u objetos. Tampoco el lenguaje oral se funda en un estudio de la expresividad oral de los obreros: es un lenguaje en ese sentido bastante frío o aséptico, propio del código político vigente.

El siguiente parlamento ilustra el tono de la obra al respecto, en que lo que importa es el traspaso de un "mensaje".

7 de Octubre 1970, 127 días.

EN LA CASA DE PANCHO

Pancho : La cosa se ve difícil, pero no imposible

Angel : Si no nos defiende Allende ¿quién nos va a defender?

Licha : Eso. Ahora es el momento de dar la pelea por el sindicato.

Angel : Aunque Allende todavía no haya asumido el mando, vamos a estar en mejor pie para defender el triunfo desde un sindicato firme y derecho. Hay que conversar con los gallos en sus casas, visitarlos uno por uno, para fortalecer su confianza.

Juana : En eso puedo ayudarles yo, que los conozco a todos... Pero tanto tiempo trabajando juntos y todavía no sé como piensan muchos de mis compañeros, no ven que no se puede hablar de ni una cosa.

Angel : Esta es la única reunión de este tipo que vamos a hacer. Es peligroso, aunque no estemos en la población. De aquí para adelante tenemos que andar con mucho cuidado. Tenemos que aguantarnos firmes hasta las elecciones, que cualquier día nos pueden despedir.

Licha : ¿Pero se atreverán a apoyarnos?

Angel : Ahora sí, ahora nos apoyarán

GOLPES A LA PUERTA. ENTRA MANOLO MUY ALTERADO.

Juana : Nos pillaron. ¡Vienen los matones del patrón! ¡Arranquemos!

Manolo : (MUY LENTO) Vengo yo sólo. Ya no soy matón de ningún patrón. Vigilancia.

Pancho : ¿Qué te pasó?

Licha: Anda curado.

Manolo: No, si estoy sano. (CUENTA ENTRECORTADAMENTE)

El patrón... mandó llamar a una cabrita, una operaria buenamocita del taller de estampado, la iban a llevar a una fiesta que tenía él allá en la casa. Rivera dijo que eso lo ha hecho muchas veces, y después a la cabra le da harta plata...pero la niña ésta, cuando supo de qué se trataba, no quiso ir, y como la iban a obligar, arrancó corriendo hacia la línea del tren.

Oscar Castro: Un juego didáctico promotor de la conciencia de clase y de la lucha social.

En el contexto de este teatro testimonial que se hunde ya sea en la historia pasada de las luchas populares como en las que se desarrollaban vivamente en ese momento, todos en respuesta a una álgida contingencia, se da una veta teatral depuradamente didáctica.

Su intención es realizar casi una clase de educación política, traducidos ciertos planteamientos doctrinarios básicos a situaciones y personajes ejemplificadores.

La obra que representa esta tendencia que aquí analizaremos toma a los tan recurridos personajes de los papeleros como símbolo genérico de los trabajadores. Estrenada en 1972, es un acontecimiento aparentemente anómalo dentro de la trayectoria del grupo que la crea, el Aleph, confirmando con ello que es un tema o una situación del que muy pocos grupos o autores chilenos del período pueden sustraerse. Decimos que es anómalo, porque Aleph surge como un grupo estudiantil universitario, cuyas obras de creación colectiva expresan en un lenguaje ora desafiante y sarcástico, ora emotivo y tierno, pero siempre humorístico, una visión del mundo desde la juventud chilena progresista de clase media.

7 de Octubre 1970, 127 días.

"Había una vez un Rey" por el contrario, es una obra eminentemente didáctica. La ubicación en un basural, y la elección de los personajes como recolectores, permite llevar al límite de lo grotesco la anécdota ejemplificadora, junto con plantear como interlocutor del mensaje a los sectores populares, desprovistos de medios económicos.

El tema y la enseñanza de la obra es simple, esquemática, sin pretensiones de captar psicologías o rasgos culturales característicos de los personajes en cuestión, aún cuando se emplean dichos y una coloquialidad reconocible, al igual que una retórica típica. El cuento apunta a mostrar cómo se producen y se producen en la sociedad lógicas de dominación económicas y políticas, que recaen sobre los que trabajan y la consecuente necesidad de éstos de oponer a ello la unidad de clase y la organización.

Se plantea que la dominación económica es facultada por la propiedad privada de los medios de producción (en este caso, de una flota de "carretones de mano", entregado por una viuda a dos papeleros a cambio de pagarles la mitad del valor de lo que recogen). El afán de asumir el dominio político surge en cuanto aparece una capacidad económica, aportada por el uso de ese medio de producción, el que ni siquiera es propio (y que genera, por tanto dependencia).

Entran los dos amigos papeleros en un juego, en que uno es rey y el otro es su súbdito. Pero de la convención se pasa a ejercer de hecho el poder, haciendo que al que le tocó ser subordinado cargue al "rey" en el carretón, haga todo el trabajo, reciba menos paga, se altere la igualdad de trato, etc.. Cuando al rey se le termina el mandato, opta por ser un presidente democrático para mantener la adhesión de su sirviente, y cuando éste ya se rebela del todo, pasa a ser dictador. Cada uno de estos sistemas tiene su retórica justificatoria, desde la cual se emprenden diversas acciones, amparadas en la constitución y las leyes: el receso político, la cobranza de impuestos, la guerra, etc. Esta última se realiza para no compartir con otros su "medio de producción", (véase, no compartir el carrito de mano con otro pobre recolector vecino), o para cobrar por su uso. Este otro papelerero, necesitado del carretón, se alía con el dictador y ya son dos a los que debe acarrear el que lleva el peso del trabajo. Hasta que se enfrenta a ellos en



una pelea y se va con el carretón. Los otros reflexionan, y se dan cuenta que está amenazada su sobrevivencia por una parte, y que por otra, toda esta locura empezó cuando la viuda trajo el factor de disputa, con tratos engañosos: el carretón.

Le piden disculpas a aquel que explotaron, y juran mantenerse unidos y solidarios. Van donde la viuda, y le devuelven su carretón, dejando en claro lo que piensan de ella a través de una grosería popular. Vuelven al trabajo sin carretón, pero con la fuerza de saberse autónomos, iguales y sobre todo, unidos.

Sonajeras : Reconozco que estuve un tanto subido de tono pero es que de repente me cayó la chaucha del jueguito que se traía la vieja. Cómo pudimos ser tan giles y desquitarnos con el pobre Ñafle; a la vieja tendríamos que cagar y no a uno de nosotros...

Ñafle : Bueno, ahora estamos los tres como al principio.

Sonajeras : No, iguales que al principio, no. Ahora nos damos cuenta del gran error que cometimos. Ñafle... haber abusado contigo y habernos separado que es más grave todavía; por suerte era un juego que pudimos terminar.

Watusi : Ven, Ñaflecito...amigos... y nos olvidamos de este juego y trabajamos pa'todos y vamos creciendo juntos y tendremos carretón.

Sonajeras : Claro, y después seremos cuatro, cinco, mil, millones... Putas qué descubrimiento. Dame un abrazo, Ñafle (se abrazan). No, pus Ñafle, no nos vamos a separar ahora... todo lo contrario, nos vamos a unir y seremos importantes...entre más seamos, más importantes.

Por su dimensión grotesca (el rey tenía por manto un saco, por corona una olla, por cetro un palo y por trono el carro lleno de desperdicios) y por los permanentes juegos de palabras ritualizados, la puesta debe haber sido entretenida y graciosa. No obstante, su esquematismo subsiste, ya que su estructura es

altamente cerrada dentro de un dogma político. La lucha de clases como sustento principal ("a la vieja teníamos que cargar y no a uno de nosotros"), junto con la organización política combativa de los desposeídos como único ideal en un marco final de triunfalismo (tendremos carretón sin la alianza con nadie más; seremos miles, millones), daban la idea de que la sociedad proletaria estaba en vías de lograrse a la vuelta de la historia. También se plantea como un ideal factible basar el desarrollo social en la exclusión de otras clases u otros poderes (la viuda podía representar desde "el imperialismo yanqui" a la pequeña burguesía local), incluso, prescindiendo de la tecnología, dominio de ésta.

Al igual que "Tela de Cebolla" y otras obras de este período 68-73, es un teatro de indoctrinación política y de apelación combativa en el contexto de un país crecientemente polarizado, que habría de enfrentar una dura lucha por el poder. Papeleros que aprenden de su experiencia logrando una conciencia lúcida y pudiendo desembarazarse de quienes los explotan mediante un consenso unitario; cosa que no sucedía con los papeleros de Isidora Aguirre en 1963, ni con los de Díaz en ese mismo año o en 1967, remitido a Brasil. En 1972, se vivía de los impulsos del presente.

## 6. Crisis y estabilidad cultural en la sociedad chilena - 1973.

Ictus : las tres clases sociales  
frente a frente.

Hasta ahora nos hemos encontrado con obras que ya sea escudriñan en un sector o clase social particular, o ponen en relación de oposición a las antípodas sociales: burguesía y marginados, o últimamente, clases dominantes y movimiento social organizado. La otra posibilidad era, en cuanto intelectuales, a sumir una actitud de crítica y denuncia a un sistema del que no se quiere participar. Todos ellos tenían el denominador común de promover ya sea la conciencia social, la movilización social o el cambio reformista o revolucionario, vinculados a los procesos de cambio o de lucha por el poder que se vivía en el país.

"Tres noches de un Sábado" de Ictus, aún cuando se estrena en 1973 cuando la tensión política está en su momento más álgido, no toma partido contingente en ella. En medio de la crisis y *de la confrontación, toma una distancia serena en la medida* que busca los elementos más estables y definitorios de las subculturas existentes en nuestro país: la correspondiente a la burguesía, a las clases medias ligada a la burocracia estatal y a los trabajadores de sectores populares. Estas clases no se ponen directamente en relación conflictiva, sino más bien se ponderan unas en relación a otras al ubicarlas en un friso, de velándolas según su comportamiento en relación a un tema común. Este tema, olvidado por la mayoría de la dramaturgia del período, se propone como capaz de definir al hombre según cómo establece sus relaciones humanas; en este caso, las de la amistad y el amor.

*Por otra parte, se ve una mirada diacrónica, se ubierten a, obis*

En esta cualificación, está implícita una perspectiva que atraviesa la visión de mundo del período. A la burguesía se la visualiza como deshumanizada, incapaz de comunicarse y de vivir plenamente el amor; es la frustración, el coitus-interruptus en medio de la abundancia. Las clases medias recogen esa desesperanza y falta de oportunidades que merodeaban "Tres Tristes Tigres" y "La Niña en la Palomera", de vidas truncas, de chaqueteos y competencias, de la persecución del sexo como una compensación momentánea y machista, salpicados de lealtades, sinceramientos emotivos, sentido de amistad. Finalmente, las "clases populares", más directas y honestas, más simples en sus aspiraciones y gozos, más capaces de dialogar, comprender y compartir; de trocar una aventura amorosa en una búsqueda del amor más duradero, del amor por los niños dentro de la dificultad de establecer una familia regularmente constituida. Poseen la valoración por ciertas instituciones sagradas, como el compadrazgo surgido de ser padrinos de un bautizo.

*de los lenguajes expresados, el teatro se comprime socio-político*

Así, mediante un estilo realista, más distanciado e irónico en el tratamiento de la burguesía, más costumbrista y afectivo en la medida que se acerca a los sectores populares, la intención comunicacional resultante no es la denuncia sino el reconocimiento, no es la crítica sino la aceptación de los dolores, debilidades y valores de cada cual. Así, agrega a su mirada analítica que califica y distingue, aquella que afirma una cualidad cultural que se siente "típica" y propia, que trasciende la situación de enfrentamiento político, y que permiti-

rá dar el paso de continuidad de la afirmación de lo popular en el momento del autoritarismo post '73.

No por casualidad esta es la única obra que logra mantenerse en cartelera después del golpe militar, realizando un puente con la sensibilidad anterior. A la vez, su lenguaje y aproximación otorgará una base a mucha de la dramaturgia crítica y popular que se desarrollará en el movimiento teatral formado durante el autoritarismo.

## CONCLUSIONES

La revisión de la dramaturgia chilena de la década del '60 y principios del '70 sorprende por la existencia de un doble juego. Por una parte, por la diversidad de temas y de formas teatrales, que manifiestan una riqueza reflexiva y estética de envergadura. Se caracteriza por la sensibilidad atenta con que autores o grupos teatrales van captando y proyectando "ethos" culturales que se van conformando en nuestra nación. Esta va satisfaciendo variadas funciones dentro de la elaboración de visiones de mundo y del establecimiento de nexos comunicacionales con el público receptor.

Por otra parte, en una mirada diacrónica, se advierten problemáticas genéricas comunes, aparecen sujetos sociales que se convierten en objetos centrales de la creación dramática. Estos, si bien son estables en cuanto preocupación, están sujetos a transformaciones permanentes en la manera de significar relaciones, situaciones y personajes. A medida que avanza el período (especialmente desde 1968 en adelante) van experimentando una progresiva pérdida de autonomía en relación a los procesos ideológico-políticos. Salvó Egon Wolff y Jorge Díaz que mantienen a lo largo de los '60 la capacidad de adelantarse a la captación de los procesos sociales, de delinear los simbólicamente en aproximaciones límites y utópicas, que comprenden por igual a los diversos sectores sociales en juego, a nivel psicológico de vida cotidiana y estructural, la mayoría de la dramaturgia opera primeramente como un testimonio de la realidad problemática de sectores marginales o desposeídos; como un educador o promotor de la "tarea de conciencia"; como un conductor ideológico-político que se define incluso en opciones coyunturales. Es por ello, más allá de los lenguajes empleados, un teatro de compromiso socio-político progresivamente contingente.

De aquí que no es aventurado plantear que este teatro cumplió un rol significativo en la amplificación y conformación de una opción específica de análisis y de visión de mundo, respaldando con ello el desarrollo de procesos sociales y contribuyendo a definir la historia individual y colectiva de nuestro país en un sentido dado.

En un primer momento (1955-60) es la clase media y la mediana burguesía la interlocutora, de esta dramaturgia, la considerada como una base importante del desarrollo social, ya sea desde su aporte en la administración estatal o en la empresa. Se la apela a que asuma esta función con un sentido nacional, con una preocupación por contribuir al desarrollo económico e institucional del país, evitando el enviciamiento de estas actividades al entenderlas sólo como campos de usufructo personal. La familia es entendida como la institución base, modelo de una ética social, complemento y proyección de la realización personal, de los sujetos en la actividad pública. La familia conserva sus roles tradicionales.

De esa época en adelante, y salvo en Wolff, la visión de la burguesía es progresivamente la de una clase decadente, agotada, explotadora; en suma, el antagonista irreconciliable. Se le ve puesta en relación y en lucha con los sectores populares develándose más que nada sus lógicas de poder, y negándose su dimensión afectiva o moral. A lo más, aflora su culpa, vista como un remedo de humanidad.

Los marginados sociales, en sus diversas acepciones, son los protagonistas privilegiados de la década del '60. Los grupos mayoritarios se simbolizan en los de más extrema pobreza, puestos en situaciones límites. Esta reducción del variado campo de lo popular al de los sectores más paupérrimos (habitantes de basurales), permite exacerbar la exposición de las penurias sociales, y hacer incontestable por tanto la necesidad de reordenar la sociedad para asegurar la justicia. Más que un trabajo antropológico sobre esos sectores, se manejan como conceptos, tipos ideales o símbolos, desde los cuales asentar la denuncia absoluta. Primeramente, se les ubica como objetos sufrientes de la acción del sistema; luego, como susceptibles de constituirse en sujetos sociales al tomar conciencia de su situación y organizarse para reivindicar sus derechos.

Ya desde 1967, son los movimientos sociales propiamente tales los protagónicos-pobladores, obreros, estudiantes, campesinos en momentos de llevar adelante sus luchas. En vísperas de las elecciones presidenciales del '70, y durante el gobierno de la Unidad Popular, ya no se trata de una oposición genérica entre aquellos que reivindican un lugar en la sociedad y aquellos que se la niegan, sino que se produce una inscripción dentro

de polémicas y opciones coyunturales que se debaten entre aquellos que optaron por introducir cambios en la sociedad, pero que discuten entre opciones reformistas (entendidas como de centro) y revolucionarias (entendidas como de izquierda). La rápida radicalización política que caracteriza a la intelectualidad artística chilena, hace que durante el gobierno U.P., las opciones se desplacen aún más, estando en juego ya las disenciones dentro de la U.P., entre una u otra vía para el logro del socialismo. Se va, por tanto, restringiendo la amplitud de la convocatoria nacional, propia del estado de compromiso, a lo segmentado social o partidariamente, fundado en la lógica de la antagonización o del integrismo utópico.

A la par que la presión por los cambios en el orden político, el cuestionamiento de las costumbres, de la escala de valores y de otras esferas de la institucionalidad cotidiana es permanente. La desacralización de las normas, en especial de aquellas relativas a la sexualidad, al amor y a la comunicación padres e hijos, se torna en un tema principal. Se pasa de una definición externa, normativa, del deber ser del individuo, caracterizado como inspirado en afanes de éxito social y económico, a una definición personal de afectos y utopías, donde la expresión auténtica de sentimientos y valores deben ser desarrolladas, rompiendo los rituales establecidos. Se plantea la pérdida de legitimidad de una moral tradicional pechoña, y con ello, de la institucionalidad familiar y de las relaciones de amistad y de pareja. La subversión del orden social parte del cotidiano, en el cual asume un rol protagónico "lo joven".

Todas las obras están atravesadas por una crítica reiterada a la institucionalidad establecida en todos sus planos, sin distinción, crítica que es progresivamente estructural o totalizante, y que no da crédito a las reformas o cambios introducidos al impulso de las propias fuerzas populares o progresistas (reforma universitaria, reforma agraria, etc.). Una atmósfera de desencanto, una visión de la sociedad establecida como alienada, degradada, insensible y excluyente, donde impera la negación de lo democrático, lo humanista y lo socialmente justo, impregna la dramaturgia, en especial a fines del '60. El humor punzante, negro o patético, contribuye a corroer instituciones y tipos humanos. Exacerbar contradicciones, llamar a la conciencia activa, agilizar los cambios es la orientación última de esta proposición cultural hiper-crítica.

No obstante lo descarnado de la crítica realizada el sistema manifiesta una situación de libertad política, de creciente de democratización social, estando aquellos que buscan representar lo popular en posición incluso de tornar su discurso en hegemónico. Pero esta suposición de hegemonía y de poder social lleva a descartar en el discurso a aquellos que puedan sostener otras posiciones, en vez de apelarlos.

Los mismos cuestionamientos y presiones por el cambio de las relaciones humanas y de las instituciones afectó al teatro propiamente tal. La mayor libertad expresiva, manifestada en el alejamiento del realismo psicológico clásico del teatro burgués, y en el desarrollo de múltiples tipos de lenguajes y de estructuración dramática, se hacen evidentes. Tan revolucionario es el paso de dramaturgos individuales como Egon Wolff de "Parejas de Trapo" a "Flores de Papel", a una década de distancia, como lo es el advenimiento de la creación colectiva, que acoge con desenfado el sketch, la ruptura de la cuarta pared y la aproximación comunicativa entre escena y público.

Los roles teatrales tradicionales, las exigencias de producción clásicas, los espacios teatrales son alivianados, desacralizados, democratizados. Aumenta la discusión ideológico-estética, la participación en la gestión del espectáculo y en la definición de las opciones teatrales de los miembros de un grupo teatral, que justamente desarrolla el concepto de colectivo de creación y no de institución de montaje de repertorio. Se rompen las barreras estrictas entre teatro profesional y aficionado.

Pero junto a estos fenómenos, que han de ampliar y dar un nuevo sustento a la práctica teatral, aparecen posiciones reductivas del valor de lo estético en el teatro, exacerbando su capacidad de ser un conductor de discursos ideológicos, antes que un provocador-desde la transformación del lenguaje-de otros niveles de miradas, sensaciones y comprensiones acerca de la realidad.

La diversidad de posiciones estéticas y de tipo de organización institucional serán mirados a la luz de los desafíos propues -



tos por el autoritarismo en los años venideros, bases fundamen-  
tales para la rearticulación de la práctica teatral profesional  
en vistas a seguir desempeñando su capacidad de reflexionar  
estéticamente la realidad. Algunas de las alternativas jugadas  
en este período, no obstante, serán inviables en esas nuevas  
circunstancias, por cuanto su extrema coyunturalidad no les o-  
frece sustento suficiente para realizar las complejas rearticu-  
laciones requeridas.

Los Pasajeros, en Revista Ma-  
gisterial, Año 11, N.º 1, Edif.  
Universitaria, Santiago.

El Yulitzer, mimeo, Biblioteca  
de Teatro Universidad Católica  
de Chile.

La Vida en la Pasajera, "Tea-  
tro, Fernando Cuadra", Edito-  
rial Nascimento, 1979.

Tres Tristes Tipos, en "Tres  
Obras de Teatro, A. Steveking", E-  
ditorial Universitaria, 1974.

Tragedias de Trabajo, mimeo, en  
Biblioteca Escuela de Teatro,  
Universidad Católica de Chile.

Una que los perros ladren, en  
"Teatro", Editorial Universitaria,  
Santiago, 1977.

El Belicista Mismo, episodio  
de "Vida" en "Teatro Sergio  
Vodanović", Editorial Nascimento,  
Santiago, 1979.

...

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS DE OBRAS ANALIZADAS

1. Sieveking, Alejandro : "Dionisio", mimeógrafo 1960  
Biblioteca de Teatro Universidad Católica de Chile.
2. Aguirre, Isidora : "Los Papeleros", en Revista Maipocho 1964, Tomo II, N°1. Edif. Universitaria, Santiago.
3. Guzmán A., Juan : "El Wurlitzer", mimeo, Biblioteca de Teatro Universidad Católica de Chile.
4. Cuadra, Fernando : "La Niña en la Palomera", "Teatro, Fernando Cuadra", Editorial Nascimento, 1979.
5. Sieveking, Alejandro : "Tres Tristes Tigres", en "Tres Obras de Teatro. A. Sieveking". Editorial Universitaria, 1974.
6. Wolff, Egon : "Parejas de Trapo", mimeo, en Biblioteca Escuela de Teatro, Universidad Católica de Chile.
7. Vodanović, Sergio : "Deja que los perros ladren", en "Teatro", Editorial Universitaria, 3a. edición, 1972.
8. Vodanović, Sergio : "El Delantal Blanco", episodio de "Viña", en "Teatro Sergio Vodanović", Editorial Nascimento, 1978.

9. Wolff, Egon : "Los Invasores", Ediciones Er-cilla, 1970. Santiago de Chile.
10. Díaz, Jorge : "El lugar donde mueren los mamíferos" en Mapocho, año III, Tomo III, N° 3, Vol.9, 1965.
11. Díaz, Jorge : "Topografía de un desnudo", Editorà Santiago, 1967.
12. Wolff, Egon : "Flores de Papel en "Teatro Egon Wolff"; Editorial Nascimento, 1978.
13. Pineda y Sieveking : "Peligro a 50 mts.", en Revista Apuntes, Escuela de Teatro, U.C. N° 70, 1968.
14. Sharim, Nissim e ICTUS : "Cuestionemos la cuestión", en Re vista Mapocho N° 20, 1970.
15. Pineda, José : "Los Marginados"; Ediciones Alerce, SECH, Editorial Universitaria, 1967. Santiago.
16. Vodanović, Sergio : "Nos Tomamos la Universidad", en "Teatro", Editorial Universitaria, 3a. edición, 1972.
17. Aguirre, Isidora : "Los que van quedando en el camino", Imprenta Mueller, 1970, Santiago, Chile.
18. Cordero, Gloria : "Tela de Cebolla", mecanografiada, Biblioteca CENECA.
19. Aleph : "Erase una vez un rey", mimeo en Biblioteca CENECA.