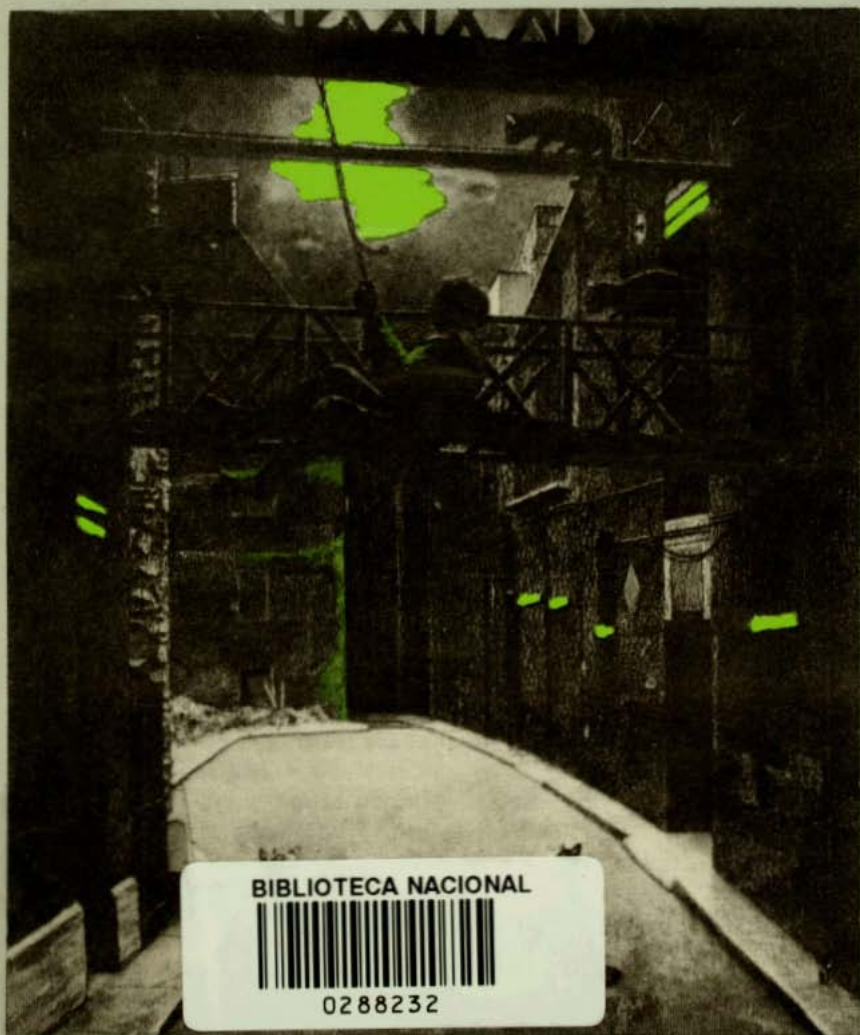


Eduardo Thomas Dublé

**LA POETICA TEATRAL
DE LUIS ALBERTO HEIREMANS**



BIBLIOTECA NACIONAL



0288232

Red Internacional del Libro

Eduardo Thomas Dublé
nació el 27 de julio de 1945
en Santiago de Chile.
Profesor de Castellano en la
Facultad de Filosofía y
Humanidades de la Univer-
sidad de Chile. Doctor en
Filosofía con Mención en
Literatura General en la U.
de Chile, donde actualmente
se desempeña como Profe-
sor de Literatura Hispano-
americana.

138881

INTRODUCCION

Eduardo Thomas Dublé

LA POETICA TEATRAL
de
LUIS ALBERTO
HEIREMANS

Red Internacional del Libro

136265

Copyright by Eduardo Thomas Dublé
Red Internacional del Libro, 1992

Prohibida la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio. Se autorizan breves citas en comentarios bibliográficos, periodísticos, radiofónicos y televisivos, mencionando la fuente.

La producción de este libro es financiada por
FONDECYT, Proyecto Aprobado en 1990.

Impreso en Chile - Printed in Chile

Inscripción 86066
I.S.B.N. 956-7159-13-0

Red Internacional del Libro Ltda.
Huérfanos 714 - of.512 Fono 6326624 - Fax 396820

INTRODUCCION

Es unánime el reconocimiento de la obra dramática de Luis Alberto Heiremans como uno de los acontecimientos felices ocurridos en nuestro teatro. Adscrito al movimiento conocido en nuestras letras como "Generación del 50", coincidente con un período de notable vitalidad cultural en nuestro país, aparece en el panorama histórico de la dramaturgia chilena como un autor teatral de alto nivel en el momento de mayor brillo del teatro nacional.

Sus obras, especialmente las de su etapa de madurez artística, destacan nítidamente en nuestro medio por su sólida construcción, expresiva de un concepto teatral rico y coherente. En su conjunto desarrollan un pensamiento sistemático y profundo, manifiesto en su estructura textual.

Esta característica de su producción hace de Luis Alberto Heiremans una figura excepcional en el teatro chileno. Son muy pocos los dramaturgos nacionales que han elaborados, a través de una obra extensa y sistemática, una concepción artística personal; y son menos los que, como este autor, han hecho de su creación una búsqueda comprometida y rigurosa del sentido y de la posibilidad humanas.

Por esta razón, para apreciar correctamente su obra es necesario atender a la poética de este autor. Y para aproximarse a ésta, el camino más directo y confiable es el que ofrecen los textos de sus obras.

En este trabajo pretendo realizar un aporte a esa empresa, por medio del análisis textual de la obra más valiosa de Heiremans, su trilogía dramática conformada por *Versos de ciego*, *El Abanderado* y *el tony chico*.

En mi opinión, la poética de este autor manifiesta una sensibilidad que, en sus aspectos esenciales, es compartida por un conjunto relativamente amplio de dramaturgos nacionales, que incluye autores muy anteriores. Por este motivo, una mejor comprensión de su poética abre posibilidades de aproximación a sectores más extensos de nuestra realidad teatral. Es la finalidad del apéndice de este trabajo, donde analizo *Chañarcillo* de Antonio Acevedo Hernández y algunos

136265

dramas relevantes de Jorge Díaz, tratando de demostrar su afinidad con la poética de Heiremans.

Quiero aprovechar este espacio para agradecer a mis compañeros de oficina en el Departamento de Literatura, Francisco Aguilera y Guillermo Gotschlich, la paciencia y generosidad con que han soportado mis obsesiones por el tema de este trabajo. También a los alumnos de mis seminarios de pre y postgrado sobre teatro chileno e hispanoamericano, cuya presencia en esta investigación reconozco por medio de la cita a una tesina que aporta una idea valiosa al estudio.

Un trozo de la primera parte del trabajo se expuso en un Seminario en la Escuela de Teatro de la Universidad Católica. El diálogo que siguió a mi exposición constituye un bello recuerdo. Termino estas líneas agradeciendo ese estímulo a aquella Escuela, digna heredera del espíritu de Luis Alberto Heiremans.

Eduardo Thomas Dublé

FRANCO BUSTI
LOS CONFINES DEL ESPANTO

Los espacios pluviales y desiertos

Los espacios pluviales y desiertos de Luis Alberto Heiremans
relaciona un mundo de cosas materiales, destituido del contenido
convencional de las formas abstractas que se creó en la década de 1950.
Heiremans se sitúa dentro de la tradición de la pintura abstracta
de la época, vinculada al sistema de Douglas LaFontaine, un abstracto
que se dirige a un grupo que está creando conciencia. (1) Heiremans, 1957

Característica de los movimientos propiamente tales el movimiento
de la década del 50 es el rechazo al "modernismo" convencional. El
movimiento "convencional" post-romanticismo había cultivado en los países del
norte, y la búsqueda de una estética nueva, "avanzada" que buscaba un
reconocimiento "verdaderamente" las fundaciones de desarrollo en los países
cultivados europeos y norteamericanos. (2) La respuesta de la
modernidad se encuentra en el movimiento de la década del 50.

*Ser moderno es formar parte
de un universo en el que,
como dijo Marx, "Todo lo
sólido se desvanece en el aire"*

MARSHALL BERMAN

*ABANDERADO: Me doy cuenta que hay que
pensar en algo que no se pueda trizar ni romper.*

LUIS ALBERTO HEIREMANS

PRIMERA PARTE

LOS CONTEXTOS DEL ESCRITOR

1.- *Los contextos generacionales y literarios*

Los estudios dedicados a la obra de Luis Alberto Heiremans coinciden en considerarlo como miembro destacado del movimiento renovador de las letras chilenas que se inició en la década de 1950 y fructificó en la década siguiente en una producción notable. Algunos críticos, siguiendo el criterio de Enrique Lafourcade, lo identifican con el grupo que este escritor denominó "Generación del 50".

Característica de los escritores que protagonizan el movimiento literario de la década del 50 es el rechazo al realismo tradicional de temática vernacular, predominante hasta entonces en las letras chilenas, y la búsqueda de una estética nueva, de signo universalista, que recogiera vitalizadamente las tendencias en desarrollo en los centros culturales europeos y norteamericanos. (1) La exigencia de rigor profesional en el escritor; la consideración de la obra como objeto estético; la atención a los movimientos culturales de las grandes metrópolis; la experimentación formal; la preferencia por la temática proveniente de las corrientes existencialistas y la interiorización del mundo representado en los relatos, son algunos de los rasgos distintivos más notables de la obra de esta promoción de jóvenes autores.

Los orígenes de este movimiento se encuentran en la década anterior, en un conjunto de medidas de política cultural iniciadas bajo el gobierno de don Pedro Aguirre Cerda y continuadas en los posteriores, entre las cuales se encuentra la creación del Teatro Experimental de la Universidad de Chile, el año 1941. (2) La aplicación del programa propuesto por esta institución permitió superar un prolongado lapso de agotamiento y decadencia que vivía el teatro chileno, y crear -con mucho esfuerzo- un espacio teatral sólido y coherente, en el que fue posible la producción sostenida de obras nacionales de calidad, a partir de 1955. (3)

Parece existir consenso en que el proceso teatral chileno, a partir de 1941, busca conscientemente la fundación de un teatro nacional; y en que dicho proceso se hace más intenso y fructífero durante la década del 50.

La preocupación por fundar un teatro chileno se manifestó tanto en la crítica como en las instituciones teatrales y en los dramaturgos, adoptando dos direcciones: la propagación del arte teatral en todos los sectores de la sociedad chilena y el estímulo a los autores chilenos para la producción de obras teatrales que expresaran la realidad nacional.

(4)

Luis Alberto Heiremans participó con entusiasmo en este movimiento renovador y fundador, ejerciendo sus opciones personales de acuerdo a su particular sensibilidad. Asumió la exigencia de superar el realismo literario tradicional, y lo hizo mediante la creación de un teatro poético (5) que incorpora los elementos costumbristas y folklóricos de la realidad chilena, pero sometiéndolos a una codificación simbólica que los hace trascender su significación realista, para conformar *otra* realidad nueva, poética, esencial.

La novedad de su producción madura encontró una recepción en general favorable, pero muchas veces polémica y dispar. Los críticos y hombres de teatro más avisados saludaron en ella un acontecimiento que marcaba la asunción plena, en nuestro teatro, de la concepción literaria y teatral contemporánea, que afirma la autonomía del texto estético. No a otra cosa se refería Fernando Debesa cuando definió el aporte de la trilogía de Heiremans como:

(...) la creación de un mundo teatral puro, sin otra lógica que el pensamiento poético del autor, ni otra psicología que la estrictamente indispensable para el devenir dramático (6)

La concepción estética de Luis Alberto Heiremans afirma la libertad creadora del dramaturgo. Al referirse a ella, el mismo Debesa menciona al creacionismo, como reconociendo en la vanguardia huidobriana su antecedente más notable:

Esta extrema libertad que elige Heiremans podrá parecer a algunos críticos como propicia a lo esquemático, e incluso a lo gratuito. Pero tendrán que reconocer que esta especie de creacionismo aporta al teatro chileno obras de una riquísima imaginaria, de una facultad de invención inagotable, poco corrientes en nuestra literatura, tan afecta a la opacidad.

La concepción teatral de Luis Alberto Heiremans encuentra su lugar en la línea de desarrollo de las vanguardias artísticas chilenas. *Este es su nexa más profundo con el movimiento artístico y cultural del 50 y con los primeros innovadores de principios de siglo. (7) Aspectos fundamentales de esta línea de desarrollo son la ya señalada afirmación de la autonomía del texto estético y la de su condición de lenguaje simbólico: poético, revelador y liberador. (8)

Luis Alberto Heiremans llega a su concepción teatral madura después de un proceso que se inicia, como es usual en sus compañeros de generación, con una producción que conserva, en sus elementos fundamentales, la estructura dramática tradicional. (9) La crítica ha distinguido en su obra total dos etapas, de las cuales la primera es preparatoria de la segunda, correspondiente a su obra madura. En esta etapa segunda y definitiva, se ubican *Buenaventura* (1961) y su

*Entiendo aquí por *vanguardia* al movimiento de transformación textual que expresa - y finalmente impone - la concepción contemporánea de la literatura. Su característica básica es la comprensión de la literatura como lenguaje autorreflexivo y autónomo. Para este movimiento las obras literarias cobran sentido en su propia construcción, puesto que es en la derogación de la escritura y en la creación de un nuevo discurso donde reside su capacidad de abrir nuevos espacios de significación, finalidad fundamental del arte. Al interpretarla así, integro la vanguardia al proceso histórico contemporáneo, en cuanto expresión del cambio epocal, que afecta a todos los sectores del espacio artístico. Cfr. Peter Burger: *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, Ediciones Península, 1987

trilogía conformada por *Versos de ciego* (1961), *El abanderado* (1962) y *El Tony chico* (1964). Entre la etapa inicial y la de estas obras de madurez, hay quienes distinguen también una etapa intermedia, dedicada a la experimentación teatral. (10) Esta etapa intermedia se caracteriza por la innovación con técnicas teatrales, y abarca *Los güenos versos* (1958), *Sigue la estrella* (1959) y *La ronda de la buena nueva* (1961). En estas obras Heiremans encontró los fundamentos de su estilo definitivo, que posteriormente desarrolló con maestría en la etapa madura.

El estilo teatral que desarrolla Heiremans a partir de la etapa intermedia de su producción, recoge elementos del auto sacramental. Adopta de este género la forma alegórica; el uso de símbolos en abundancia y el uso de personajes tipos con valor simbólico, que otorgan transcendencia a la acción. (11) La gravitación del teatro épico de Brecht en su obra es escasa y puramente exterior. (12) La forma episódica fragmentada, más narrativa que dramática; la presencia del narrador en *Versos de ciego* y la inserción de numerosos momentos narrativos en otras obras; la apelación al espectador para su definición ideológica; la escenificación épica, podrían vincularse con el modelo brechtiano, que por lo demás aparece como el polo opuesto de este autor. Es importante el modelo que significa el teatro de Henri Gheon, dramaturgo al que Heiremans tradujo y representó en su etapa juvenil, y que presenta notable proximidad con su mundo teatral, especialmente con la representación de lo popular como manifestación de lo trascendente. (13) Heiremans incluye, junto a los elementos folklóricos y populares, correlatos bíblicos. Estos elementos se complementan, en su estilo teatral, con una intensa elaboración del lenguaje, con el uso artístico de la luz, y con el juego permanente entre la realidad y la fantasía.

La poética de Luis Alberto Heiremans se inserta con propiedad en el contexto de su momento teatral. Lo excepcional en ella proviene del privilegio que otorga a la expresión personal del autor por sobre cualquier otra dimensión de la obra. Para este dramaturgo,

mucho más importante que la incorporación de modelos o tendencias prestigiosos, es la manifestación de la conciencia autorial en escena. (14)

La exposición que este autor efectuó el año 1958 en el Primer Encuentro de Escritores de Chile, comprueba la conciencia con que asumió el concepto de la obra como expresión individual. (15) Junto con reconocerse miembro y producto del movimiento renovador de los teatros universitarios, iniciado en 1941, expresa su preocupación por lo que en algún momento denomina "excesos necesarios" en el proceso conducido por las instituciones universitarias. Entre tales excesos, destaca el poder absoluto otorgado al director, que muchas veces, asevera, ha atropellado en el texto lo que éste tiene de creación y expresión personal del autor. Desde su perspectiva esto es grave, porque significa una distorsión del correcto trabajo en equipo, postulado por los teatros universitarios. El director, en su concepto, debería orientar al dramaturgo, sobre todo si éste es joven, en el conocimiento y dominio del escenario, respetando en su mundo dramático lo que tiene de expresión personal. Esta exigencia corresponde, con bastante claridad, a la idea de creación teatral que Heiremans expone en el mismo texto:

(...) en toda creación, ya no sólo teatral sino literaria, lo que más cuenta es la expresión de una personalidad. Sentir a través de una forma dada el pensamiento de otro ser que podrá ser muy distinto o muy semejante al nuestro pero que es y nada más que por eso, merece que se le considere y respete .

.....

(...) la amplitud de dicho soplo personal dependerá de la fuente productora; pero no por eso deja de ser menos valioso el soplo pequeño, aquél que afecta a todos en forma mínima, porque también expresa la existencia real de un ser que está creando.

Esto es, en definitiva, el artista: aquél que expresa una verdad con palabras que son ciertas y precisas para él, sólo para él en un comienzo.

Y es esta expresión de una verdad personal lo que nos hace vibrar, ya sea a través del cuento, de la novela y con mayor razón, de la poesía. En el teatro, este soplo personal debe adquirir proporciones mayores y llegar a impregnar un cosmos donde se enfrentan seres absolutamente distintos, opuestos casi siempre, y que, sin embargo, existen en una atmósfera semejante que no es sino el mundo propio del dramaturgo.

La obra teatral - como la literaria - es esencialmente expresión de la conciencia personal del artista. El mundo dramático es manifestación de la verdad del autor. El hecho escénico cobra sentido al constituirse en su comunicación. Este concepto del teatro se relaciona íntimamente con la ideología cristiana de Heiremans, conformando en su etapa de madurez una poética teatral sólida y coherente.

2. Contextos filosóficos.

a) Concepción del lenguaje literario: Paul Ricoeur.

La estructura del lenguaje simbólico y la posibilidad de encontrar en él un lenguaje de la fe, son problemas que aborda Paul Ricoeur en conferencias publicadas en 1964. (16)

Las ideas que expone este pensador tienen coincidencias importantes con la poética de la trilogía. Las consideramos, en atención a este hecho, como contextos del escritor. Tomamos también en cuenta, al hacerlo, las fechas de las conferencias y la profundidad con que éstas expresan la concepción contemporánea del lenguaje estético y la problemática cristiana del momento. Atendemos, además, a la gran vigencia de este pensador.

Paul Ricoeur valoriza al lenguaje simbólico y al mito (como variables de aquel) por su capacidad para abrir un espacio para la "precomprensión", concepto que adopta del teólogo Rudolph

"precomprensión", concepto que adopta del teólogo Rudolph Bultmann. Afirma que la cultura moderna se cierra en el sin sentido de una racionalidad atea, manifiesta en la rigurosa univocidad de los lenguajes científico y técnico. Identifica a la modernidad con un "círculo hermenéutico ateo" que se cierra sobre la lógica de lo necesario. Frente a éste, propone en cambio, el "círculo hermenéutico querigmático", que "se abre hacia la creación de una posibilidad en el corazón de la imaginación de nuestro lenguaje". (P.48)

La posibilidad se encuentra en la especial estructura semántica del lenguaje simbólico, que a través de un primer sentido inmediato, de carácter material y físico, apunta hacia un sentido segundo, de carácter existencial. Las significaciones del lenguaje simbólico no se refieren directamente a las cosas, sino que, relacionándose de sentido a sentido y de texto a texto, apuntan oblicuamente hacia las posibilidades humanas ontológicas, existenciales. Remite a lo existencial primitivo, originario.

El lenguaje simbólico, - afirma Ricoeur- , verbaliza y articula el dominio de la experiencia que pertenece a la precomprensión; esto es, al espacio originario anterior a la legalidad necesaria de lo real.

Aproximándose otra vez a Bultmann, Paul Ricoeur propone que el papel del cristiano no es oponerse a la desmitologización de la esfera religiosa ejercida por la cultura moderna. Por el contrario, considera que ésta facilita la aproximación del creyente moderno al querigma original, liberándolo de la carga histórico-cultural que deforma y falsea.

La estrategia que debe seguir el cristiano, prosigue Ricoeur, en la búsqueda de un lenguaje para la fe, consiste en demostrar los límites de la validez de las distintas hermenéuticas, fijadas por sus propias teorías, y proponer, en cambio, una hermenéutica general que considere a la existencia total como un texto que debe ser leído por el filósofo, el teólogo y el exégeta. Esta hermenéutica debiera incorporar las dimensiones simbólicas y míticas con sus potenciales de significación.

Reconocemos estas ideas en aspectos fundamentales que abarcan todos los niveles del relato en la trilogía. La imagen del

poético, y creado y recreado constantemente por una palabra que es engendradora"; que está permanentemente llamado, por la revelación, a la "imaginación de lo posible", la encontramos en los tres dramas, cuyos personajes se encuentran y recuperan a sí mismos -o dejan de hacerlo- en la dimensión simbólica del lenguaje.

b) *El pensamiento de Gabriel Marcel.*

La legalidad del mundo dramático de Luis Alberto Heiremans, a partir de *Moscas sobre el mármol* (1958) y, en especial, en la trilogía, se relaciona estrechamente con los principios del pensamiento de Gabriel Marcel, que atrajo poderosamente al dramaturgo chileno.

Señalaremos los aspectos más relevantes de la presencia de Gabriel Marcel en la trilogía.

Tener y ser

La acción conduce permanentemente a los personajes a situaciones que los obligan a optar entre las diversas formas del "tener" (posesión de bienes materiales; de la persona amada o deseada; de imágenes ideales, idolatradas como fuentes de salvación) y una modalidad de vida fundada en el "ser". Los personajes de la trilogía se distribuyen formando dos grupos: uno conformado por los que buscan una existencia auténtica y otro en el que se inscriben aquéllos que, de un modo u otro, se orientan hacia la posesión. Estos últimos, en general, sufren la esclerosis del espíritu que se deriva de la reducción de sus existencias al inventario permanente de los bienes poseídos; los primeros, en cambio, no sufren dependencia del mundo material, en la medida que establecen un compromiso con dimensiones profundas de la realidad.

La perspectiva del "tener" cosifica la realidad, incluso en sus sectores más sublimes; la del "ser", en cambio, abre la vinculación libre y creativa con el entorno.

Ejemplos de estos modos de existencia, tal como aparecen en la obra de Luis Alberto Heiremans, son los incidentes en que los prota-

gonistas de *Versos de Ciego* venden sus instrumentos musicales para poder continuar su viaje tras la estrella que se han propuesto seguir; en el extremo opuesto se ubica la paralizante obsesión de la Pepa de Oro, la prostituta madre del Abanderado, por la destrucción de su ponchera.

Los diálogos de los personajes en la trilogía se estructuran sobre esta polaridad básica entre "tener" y "ser", de modo que su desarrollo en el sentido de uno u otro polo constituye la acción dramática.

El mundo como misterio

Gabriel Marcel distingue dos perspectivas básicas sobre la realidad, que se abren a partir de las actitudes existenciales del "tener" y del "ser": el mundo "como problema" y el mundo "como misterio". La trilogía de Heiremans representa el mundo dramático escindido en dos dimensiones correspondientes a las perspectivas propuestas por Marcel. La dimensión del mundo como "misterio" es perceptible para los personajes sólo si adoptan la actitud existencial adecuada.

Los personajes que reducen su relación con el mundo a la acumulación de bienes -es el caso de la Pepa de Oro- o a la realización y definición eficiente de funciones -como ocurre con el Teniente Donoso y el Capitán- perciben el mundo en su dimensión objetiva, concreta y pragmática. Los personajes mencionados se desenvuelven en un plano de realidad coherente, sin ambigüedades ni contradicciones. Por el contrario, los que experimentan una exigencia vital de trascendencia, perciben lo real como *presencia* no objetivable de "otro orden" que se manifiesta en el mundo subvirtiendo su normalidad.

Esta percepción de la realidad es irracional, poética y otorga al mundo un valor simbólico. Los seres manifiestan sutilmente la *presencia* de una realidad que, sin embargo, es sentida también como una ausencia angustiosa; como nostalgia de algo que se ha perdido y que, pese a todo, abre expectativas infinitamente esperanzadoras.

La percepción del mundo como "misterio" implica una *participación* intensa, activa y comprometida por parte del sujeto, que al ejercerse de este modo reafirma su propia realidad. Trasciende la

objetividad y distanciamiento del mundo como "problema", para asumir una relación afectiva, poética, integradora, que involucra al sujeto como parte inseparable del mundo.

El amor, la esperanza y la fidelidad

Las situaciones dramáticas de la trilogía se estructuran sobre la base de algunas de las posibilidades señaladas. La relación con el otro puede fundarse en el "tener" y en ese caso es considerado como un conjunto de datos inventariables, más o menos útiles. Si se funda en el "ser", en cambio, la relación será la del amor auténtico, que reconoce en el vínculo con el otro la manifestación de un valor superior. En este caso, la situación dramática se resolverá en un acto de *confianza* que, simultáneamente, constituye una llamada a la humanidad del otro, a quien no sólo se le acoge con sus defectos y virtudes, integralmente, sino se le expresa un *promesa de fidelidad*. Se trata, por lo tanto, de una búsqueda de la comunión con el otro, a quien se intenta alcanzar en su *ser*.

Siempre en correspondencia con la concepción de Gabriel Marcel, en el universo de la trilogía el amor -en sus diversas manifestaciones, grados y formas- implica reconocer en el vínculo con el otro una expresión del misterio en que nos inscribimos. Erige al otro en un *tú* al que se le brinda una acogida sin reservas, una recepción y una respuesta de tal riqueza, que se siente verdaderamente llamado por su nombre. El amor es fuente de salvación existencial y constituye el único acceso a la vivencia de la plenitud de lo real.

En las escenas del encuentro entre el Abanderado y Cornelia; y del ensayo de Landa con Juanucho, se descubren todos los elementos señalados de la concepción de Marcel sobre el amor.

La relación con el mundo como "libre creación personal"

Para Gabriel Marcel el hombre en un *ser en el mundo* en el que alma, cuerpo y mundo se unen en una sola realidad:

L'orsque j'affirme q' une chose existe, c'est toujours que je considere cette chose comme raccordée a mon corps, comme susceptible d'etre mise en contact avec lui, si indirectement que ce puisse etre. Seulement ce qu'il faut bien voir, c'est que cette priorité que j'attribue ainsi a mon corps tient au fait que celui-ci m'est donné de facon non exclusivement objective, au fait qu'il est mon corps. Le caractere a la fois mystérieux e intime de la liaison entre moi et mon corps (a dessein je n'emploie pas le mot relation) colore en réalité tout jugement existentiel. (17)

En consecuencia, no sólo el cuerpo pertenece al mismo sistema de todo lo existente, sino que las cosas que conforman mi mundo de algún modo están incorporadas a mi cuerpo:

Dire q'une chose existe, ce n'est pas seulement dire qu'elle appartient au meme systeme que mon corps (qu'elle est liée a lui par certains rapports rationnellement déterminables), c'est dire qu'elle est on quelque facon unie a moi comme mon corps (18)

Dentro de este marco de pensamiento, el "tener" establece una tensión entre lo exterior y lo interior, en la medida que la cosa poseída aparece constantemente en peligro de hacer fracasar el esfuerzo de incorporarla e identificarla con el yo personal. De este modo, afirma Marcel, al adherirme a la cosa poseída, por ejemplo, a mi propio cuerpo, la transformo en pseudo-interioridad y me aniquilo embebiéndome en ella. Es decir, a pesar de que dentro de la filosofía de Gabriel Marcel interioridad y exterioridad son inseparables, en ella el "tener" establece una oposición entre ambas, en cuanto tiende a aniquilar, a suprimir el "ser".

Para superar esta situación, es necesario que yo, como sujeto activo, domine la relación de lo exterior a lo interior, del Objeto al

Sujeto, haciendo de ésta una libre creación personal. De este modo, el "tener" se identifica con el "ser", transformándose en una expresión de la realidad que yo soy.

Tal cosa, sin embargo, sólo es logable por el amor, en cuanto sometimiento de sí a una realidad superior que permite trascender la tensión que me liga al otro. Así entendido, el amor permite afrontar al "ser" sin transformarlo en "tener", en "objeto" ni en "espectáculo".

La aprehensión de mí mismo y del otro se funda en una apertura a la *trascendencia*, en la que se encuentran los valores del amor, la libertad, la esperanza y la fidelidad, que para Gabriel Marcel constituyen constantes históricas de la humanidad.

El misterio y la revelación del ser

De acuerdo con lo expuesto, en la concepción de Marcel el universo se incorpora existencialmente al yo. Esto hace imposible la aprehensión de la realidad por medio de la razón, cuyo ejercicio implica un distanciamiento de la conciencia respecto del objeto. Para Marcel el mundo es un misterio aprehensible solamente por la *revelación del ser*.

La experiencia de los protagonistas de la trilogía es precisamente ésta: todos ellos viven procesos de transformación espiritual, originados en una revelación ontológica.

El arte, un espacio para la comunión espiritual.

La concepción del teatro sustentada por Heiremans presenta también afinidad con el pensamiento de Gabriel Marcel. Para este autor el arte abre un espacio de encuentro. En las manifestaciones artísticas elevadas, especialmente en las musicales, descubre una espiritualidad concreta, análoga a la que se percibe fugazmente, "al ras de la experiencia cotidiana", en el brillo de una mirada, en las manifestaciones del amor auténtico, en la experiencia primordial del niño.

*¿No es espiritualidad auténtica lo que se encarna en las creaciones musicales más altas que nos es dado aprehender -en las de un Bach, en las del Beethoven de los últimos cuartetos, en las del Mozart más espontáneo? Pero también un Schubert, un Brahms, un Fauré, nos ofrecen, por fulguración, los documentos inflamados de esta espiritualidad concreta, que, por lo demás, sabemos reconocer, al ras de la experiencia cotidiana, en una inflexión, en una mirada cargada de no sé qué tesoro inmemorial (...) En ningún sitio he adquirido con tanta intensidad como en *Peleas y Melisenda* conciencia de la analogía entre este elemento original que nos ofrece el artista y, de una parte el de la experiencia del niño y, de otra, el que nos es dado volver a encontrar, como a luz de relámpagos, en el amor. (19)*

Para este pensador, la plenitud de la vivencia artística permite vislumbrar la experiencia originaria de la "comunidad de los espíritus", "tierra prometida" hacia la que se orienta el verdadero amor, y que parece escabullirse a la búsqueda humana, relegándose a una dimensión superior.

Veremos como la trilogía expresa, por distintos medios, una concepción del arte como espacio en que los hombres pueden encontrarse y vislumbrar un orden trascendente, armónico y pleno.

3.- *Los contextos religiosos: El Concilio Vaticano II.*

Comprender la singularidad de la obra de Luis Alberto Heiremans por el "humanismo cristiano" que integra la representación de la realidad en sus obras, (20) significa también entenderlo en el contexto de una crisis que, correspondiendo a un cambio cultural generalizado en los países occidentales, alcanzó también a la esfera religiosa. En los mismos años que los escritores chilenos del movimiento de 1950 se autoproclamaban como una generación

literariamente "huérfana", en el ámbito de la Iglesia Católica se manifestaba una necesidad de "encuentro con la modernidad". El Concilio Vaticano II fue la respuesta a esa necesidad, y su desarrollo fue, en buena parte, paralelo a la producción de la trilogía.

El papa Pablo VI sintetizó, en su discurso de clausura, el 7 de Diciembre de 1965, los objetivos que tuvo el Concilio:

La Iglesia ha tratado de realizar un acto reflejo sobre sí misma, para conocerse mejor, para definirse mejor y disponer, consiguientemente, sus sentimientos y preceptos.

.....

El concilio ha tenido vivo interés por el estudio del mundo moderno. Tal vez nunca como en esta ocasión ha sentido la Iglesia la necesidad de conocer, de acercarse, de comprender, de penetrar, de servir, de evangelizar a la sociedad que la rodea y de seguirla; por decirlo así, de alcanzarla casi en su rápido y continuo desarrollo.

El Concilio constituyó un esfuerzo de la Iglesia por encontrar y asumir el lenguaje adecuado para evangelizar el mundo moderno. La evaluación de sus resultados permitió concluir que dicho lenguaje lo encontró en "los contenidos esenciales de la tradición" que, al ser despojados de elementos ya caducos, se perfilan como un pensamiento "humanista cristiano", optimista, fundado en "el compromiso por el hombre, por la justicia y la libertad", y que es capaz de abrir la cultura moderna al horizonte trascendente que presenta el cristianismo. (21)

Como contexto de la trilogía, debemos destacar aquí las siguientes ideas:

- La necesidad de buscar un lenguaje para la prédica cristiana al hombre moderno.
- La búsqueda de ese lenguaje exige un retorno a los contenidos originarios de la doctrina cristiana.
- La prédica cristiana actual tiene como finalidad abrir la trascendencia a la cultura moderna.

- El cristiano debe aproximarse al mundo: comprenderlo y seguirlo.

4.- *Los contextos teológicos : la espiritualidad de la materia*

Consideramos aquí como contextos las ideas de Teilhard de Chardin sobre el mundo como espacio que debe recorrer el hombre para encontrarse con el Espíritu Divino.

Para Teilhard la vida del cristiano, que tiene por objetivo la unión con Dios, debe combinar armónicamente *asimient*o y *desasimient*o. La etapa de *asimient*o corresponde al deber del cristiano de crecer entre los hombres y desarrollar sus propias cualidades humanas. El *desasimient*o aparece como la orientación de su existencia hacia la búsqueda del ideal superior trascendente.

Toda forma de renunciamiento, debe justificarla por la búsqueda de un bien superior claramente determinado.

Define a la cruz como "el símbolo y la realidad, conjuntamente, del inmenso trabajo secular que poco a poco lleva al espíritu creado, para atraerlo a las profundidades del Medio Divino. Representa (y en un sentido verdadero, es) la creación que, sostenida por Dios, remonta las pendientes del ser, tan pronto agarrándose a las cosas para apoyarse en ellas, como agarrándose a ellas para superarlas, y compensando siempre, mediante sus dolores físicos, el retroceso que suponen sus caídas morales". Esto quiere decir que: "Hacia las cimas, brumosas para nuestro mirar humano, a las que nos invita el Crucifijo, ascendemos por un sendero que es la vía del Progreso Universal".

La materia, el espacio en que se realiza la evolución de la humanidad, es interpretada por Teilhard como el camino que debe recorrer el alma para llegar a Dios. Ve en ella, por lo tanto, la distancia que separa y, también, el camino de reunión del hombre con el espíritu.

Para Teilhard, en la materia hay una dimensión carnal y otra de energía espiritual. La existencia humana se produce, en su concepto, como una evolución desde la existencia carnal a la espiritual. Siempre en su concepción, este desplazamiento afectaría no sólo al hombre,

sino a su espacio: el mundo íntegro debe recorrer una determinada ruta para alcanzar su consumación en su energía espiritual. (22)

El valor contextual de estas ideas nace de algunos aspectos del mundo dramático de la trilogía.

El mundo dramático, en cada obra de la trilogía, tiene dos dimensiones: una objetiva, carnal y otra representativa de la aspiración espiritual.

Los personajes se encuentran en peregrinación que los orienta hacia la trascendencia del espíritu.

En el caso de la tercera obra de la trilogía, *El tony chico*, las correspondencias del peregrinar individual del protagonista con los movimientos del mundo (simbolizados por el peregrinar del circo) y de la naturaleza (ciclos estacionales), recuerda la imagen teilhardiana de un universo en permanente camino hacia el encuentro de su propio espíritu. La salvación del protagonista por acción de otro personaje que continúa y completa -en un plano de realidad místico-simbólica- su búsqueda trascendente, tiene el mismo efecto.

Que la vida del hombre es una constante búsqueda, y que ésta exige armonizar asimiento y desasimiento, es un motivo desarrollado por una de las canciones de *Versos de ciego*.

Los elementos que hemos considerado como contexto tienen gran vigencia en el momento de producción de la trilogía. Interesa destacar su variedad y la profundidad y belleza con que Heiremans los incorporó y reinterpretó en su escritura.

El teatro de Heiremans no tiene nada de "teatro de evasión" - como algunos lo han calificado. Por el contrario, manifiesta una conciencia autorial sólidamente instalada en su tiempo y en su tradición, atenta al debate cultural y en ejercicio fundamentado de sus opciones.

NOTAS PRIMERA PARTE

1) Teresa Cajiao Salas: *Temas y símbolos en la obra de Luis Alberto Heiremans*. Santiago, 1970. Enrique Lafourcade: "La nueva generación", en José Promis: *Testimonios y documentos de la*

literatura chilena (1842-1975). Santiago, Nascimento, 1977. Publicado originalmente en Enrique Lafourcade: *Antología del nuevo cuento en Chile*. Santiago Zig-Zag, 1954. Una recopilación de textos sobre la "Generación del 50" se encuentra en el libro de Eduardo Godoy Gallardo: *La generación del 50 en Chile: Historia de un movimiento literario (Narrativa)*. Editorial La Noria, 1991. También hay un estudio dedicado al tema, en: José Promis: *La novela chilena actual.: Orígenes y desarrollo*. Buenos Aires Fernando García Cambeiro (Col. Estudios Latinoamericanos, 25) 1977.

2) Julio Durán Cerda: "El teatro chileno de nuestros días" en *Teatro chileno contemporáneo*. Aguilar, México, 1970.

3) id.

4) Elena Castedo-Ellerman: *Teatro chileno de mediados del siglo XX*. Santiago, Andrés Bello, 1982.

5) Juan Andrés Piña: "Luis Alberto Heiremans: Teatro de lo Poético y maravilloso", en Luis ALberto Heiremans: *Teatro .Versos de ciego. El Abanderado. El tony chico*. Santiago, Nascimento, 1982.

6) Fernando Debesa: "Apuntes sobre la obra dramática de Luis Alberto Heiremans". El Mercurio, 25 de Noviembre de 1964.

7) Heiremans, como en general los dramaturgos formados en el movimiento de los teatros experimentales universitarios, no reconoce herencia alguna de los autores chilenos anteriores. Con la perspectiva actual, creo que por lo menos se puede distinguir ciertas líneas de continuidad.

8) Cfr. Braulio Arenas: "La Mandrágora". *Atenea* 380-381 (1958)

9) Juan Andrés Piña : art. cit.

10) Teresa Cajiao Salas, op. cit.; Nelia Olivencia: *The dramatics Works of Luis Alberto Heiremans: A world of spiritual crisis*. Ph. D. Washington University, 1975. Distingue la etapa intermedia.

11) Fernando Debesa, art. cit.

12) Entrevista a Fernando González.

13) Entrevista a Fernando González. Elena Castedo, refiriéndose a *Versos de ciego*, señala a este dramaturgo como una de las múltiples fuentes estéticas de esa obra.

14) Entrevista a Fernando González.

15) "La creación personal y el trabajo en equipo en la dramaturgia chilena actual" *Atenea* 380-381 (1958)

16) Paul Ricouer: "La crítica de la religión y el lenguaje de la fe" en *El lenguaje de la fe*. Buenos Aires, Ediciones Megápolis, 1978.

17) Gabriel Marcel: *Etre et Avoir*. Paris, editions Montaigne, 1935. P.9

18) Id. p.11

19) Citado en Charles Moeller: *Literatura del siglo XX y cristianismo*. t.IV Editorial Gredos, 1960. El estudio dedicado a Gabriel Marcel (p.183 y ss.) También me baso en Regis Jolivet: *Las Doctrinas existencialistas*. Editorial Gredos, 1950.

20) René Jara: *El revés de la arpillera. Perfil literario de Chile*. Madrid. Ediciones Hiperión, 1988. Atribuye al "humanismo cristiano" del autor su especial tratamiento del tema de la marginalidad. Para este crítico, el tema de la marginalidad es común a los dramaturgos de la llamada "Generación del 50" y establece una línea de continuidad con la generación anterior y con el momento actual. Pienso que el tema de la marginalidad en la generación de Heiremans tiene su sentido más profundo en el sentimiento de "huerfanía" que declara Claudio Giacconi: "(...) somos algo así como huérfanos, desprovistos de pasado, y no terminamos por embarcarnos en la gran aventura que nos señala el cambio que hemos vivido". En "Una experiencia literaria". *Atenea* 380-381 (1958). Lucía Guerra Cunningham señala el trascendentalismo existencial como el rasgo definidor de la "generación del 50", en: "La problemática de la existencia en la novela chilena de la generación de 1950" en *Texto e Ideología en la novela chilena*. Institute for the Study of Ideologies and Literature. Prisma Institute, Minneapolis. 1987.

21) Cardenal Vicente Tarancón: "Significación y Evaluación del Concilio", *Razón y Fe* 1039-1040 (1985).

22) Pierre Teilhard de Chardin: *El medio divino. Ensayo de vida interior*. Madrid, Taurus, 1959.

SEGUNDA PARTE

LA ACCION DE LA TRILOGIA: PROCESOS DE CONVERSION

En las tres obras que componen la trilogía, la acción dramática se configura como un proceso de conversión. (1). Los protagonistas viven experiencias que los transforman integralmente, de modo que, a partir de ellas, no les queda más remedio que abandonar por completo su modo de vida anterior, para asumir otro distinto, orientado hacia la búsqueda trascendente.

Para los músicos protagonistas de *Versos de ciego*, el acontecimiento que origina su conversión consiste en la visión de una estrella. Su aparición tiene el efecto de impulsarlos, irrefrenablemente, a su seguimiento, haciéndolos renunciar a cualquier otro objetivo en sus vidas. El bandido que protagoniza *El Abanderado* escucha una campaña y recuerda, entonces, un acontecimiento anterior en el que recibió una dádiva de auténtico amor. desde que recuerda este suceso, siente que su espíritu se llena de paz y percibe en la realidad un sentido nuevo que lo reconcilia con el mundo y hace de él un hombre radicalmente distinto del que fue. Landa, el protagonista de *El tony chico*, tiene una visión fugaz desde un tren en marcha: unos ángeles le ofrecen algo blanco mientras cantan. Tiene la certeza de que aquello que le ofrecen es la solución para su angustia. Desde entonces, ya no le es posible dedicar su vida a otro objetivo que el de buscar a esos ángeles.

Las conversiones de Landa y los músicos son repentinas. En estos dos casos, los personajes se enfrentan a sucesos que irrumpen en sus existencias con la sorpresa y el poder del rayo, afectándolos de tal modo en su ser, que deben cambiar radicalmente su modo de existencia. Sin elegirla realmente, tienen que asumir una existencia nueva, muriendo para la anterior.

La caracterización y la historia previa (2) de estos personajes revelan que sus conversiones "repentinas" son precedidas por estados propicios para la "irrupción metafísica" que los transformará en

hombres nuevos. Al iniciarse *Versos de ciego*, los tres músicos que protagonizan esta obra llegan a la plaza de un pueblo. Melitón su líder, decide quedarse, lo que obliga a los otros a expresar su sentir frente al tema:

HUACHO: Estoy cansado (...) Parece que no fuéramos a ninguna parte con tanto que nos movemos.

MELITON: (...) Aquí no nos puede ir peor que en otra parte.

BUENAVENTURA : ¡Yo me volvería para el Norte!

Las expresiones de los personajes expresan insatisfacción por un deambular sin sentido y voluntad de radicarse en algún lugar o de darle alguna orientación definida al viaje (el Norte).

La visión de la estrella da respuesta a la necesidad de orientación y pertenencia. La conversión de los personajes se expresa en la decisión de seguir la estrella, que presenta las características de la apertura de la conciencia a la fe. No es explicable racionalmente: por el contrario, es básicamente irracional e involucra todo el ser -consciente e inconsciente- de los personajes:

MELITON: Se mueve, tenemos que seguirla.

BUENAVENTURA: ¿Por qué?

MELITON : Porque cuando una estrella se mueve hay que seguirla.

BUENAVENTURA: Las cosas que se le ocurren.

HUACHO: Porque es grande, porque brilla, porque está en el cielo...

MELITON: Y porque se mueve.

.....

HUACHO: Claro, vamos a los cerros.

BUENAVENTURA: Pero en los cerros hace más frío

MELITON : Algo hay que perder

BUENAVENTURA: Para qué?

MELITON: Para ganar algo.

BUENAVENTURA: Pero qué es lo que vamos a ganar?

MELITON: Vamos a seguir la estrella.

BUENAVENTURA: Y?

MELITON: Y en el camino lo descubriremos.

BUENAVENTURA: Qué cosa?

MELITON: Lo que vamos a ganar. (3)

Es una decisión que no tiene fundamento lógico, pues involucra, junto a la razón, las dimensiones no racionales humanas. Además, si bien el cambio de existencia es una decisión valerosa, lo cierto es que responde a una situación que se le impone al converso. El "llamado" que se manifiesta en la experiencia metafísica es tan poderoso, que el individuo no se puede resistir. Su transformación en un "hombre nuevo" es una situación de hecho, que no le permite sino elegir las opciones que le ofrece su nuevo ser.

El protagonista de *El tony chico* también experimenta una conversión "instantánea", suceso que relata el propio personaje en el monólogo que abre esa obra:

LANDA: He estado caminando durante mucho tiempo. Los caminos no me asustan. Voy de uno a otro tratando de encontrar lo que una vez entreví. Fue una mañana, creo. Yo iba en un tren. Y tenía un dolor fuerte en la cabeza. Y un dolor sordo, aquí, por todo lo que había ido perdiendo.

De pronto vi allá a los lejos una vereda llena de presencias blancas, como ángeles, y escuché sus cantos y me llamaban y tenían alas en torno a la cabeza y llevaban algo entre las manos y me lo ofrecían

El tren iba hacia ellos.

Supe que al encontrarlos, las cosas se ordenarían y que el dolor sordo que tenía en el corazón por todo lo que

había perdido se disiparía como una neblina. Pero debe haber habido una curva en la vía, algo.

El tren entró de pronto en un túnel muy oscuro y sólo vi mi propia imagen reflejada en el vidrio como en un espejo. Cuando volvió la luz del día, ya no se escuchaban los cantos, ni se veían mis ángeles. Estaba solo otra vez, en otro camino, continuando siempre. Pero los había visto. Sé que existen mis ángeles. Y desde entonces los busco. (p.121)

Posteriormente, el mismo personaje entrega más información sobre su historia previa, a través de la cual se conforma, con mayor claridad que en el caso de los músicos de *Versos de ciego*, una situación existencial propicia para la conversión.

Se sabe que Landa vivió un noviazgo frustrado, suceso que interpreta como origen de su situación actual:

LANDA : Una vez estuve por casarme.

EMPERATRIZ: ¿Y?

LANDA: No me casé.

EMPERATRIZ: ¿Y siempre siguió enamorado?

LANDA : ... nunca volví a ser el mismo. (p.150)

La frustración amorosa desata en el protagonista un profundo dolor, que define como angustia ante un mundo que súbitamente se le ha revelado caótico, apariencial, inmanejable:

LANDA: (...) Se casó con otro. Con un amigo (...) Salíamos a caminar, tomados de la mano y oíamos esos cantos y no sabíamos de dónde venían. Y ella conoció a mi amigo después... Y cuando me lo contó no hizo más que llorar. No me dijo casi nada. Lloraba no más, en una pieza oscura, y yo comprendía... sí, comprendía que me había quedado solo. Que de golpe los había perdido a los dos para siempre (...) y cuando salí de esa

pieza, de esa casa, el mundo se había cerrado como una caja. (p.156-160)

Conversión y tragedia.

El proceso de conversión implica para el converso una situación existencial de carácter "límite", puesto que supone la destrucción de todo su sistema de vida, con sus creencias y modos de vinculación con lo real. La experiencia del "llamado" de lo metafísico opera como una revelación a partir de la cual se le abre una nueva perspectiva sobre el mundo; pero también origina la pérdida de un orden, cuyas ruinas continúan presentes como trasfondo de la nueva existencia:

Según esto, el presupuesto de toda conversión es siempre lo siguiente: la casa -la casa-mundo, en el sentido de un sistema estable- se viene abajo, el techo se derrumba, las paredes se desmoronan y lo tremendo invade las ruinas por todos lados. Este derrumbamiento del edificio ideológico, que tiene como consecuencia la ruina (en sentido literal) de toda la seguridad personal, se reconoce después de la conversión como obra de Dios, de un Dios que, en el momento de la destrucción, opera con una oscura e impenetrable máscara. La revelación de un nuevo sentido de la vida (como quiera que este sentido se explicita en cada caso) se realiza sobre los escombros, las ruinas de todo edificio-sistema.

(4)

En la medida que esta ruptura y su consecuente tensión se explicitan, el proceso de conversión adquiere en la literatura profundidad trágica y, con ello, jerarquía estética:

El rango literario del convertido adquiere garantía, cuando la tensión entre el entonces y el ahora sigue presente y una y otra vez, de forma dolorosa, aflora en

la conciencia. El convertido conoce el infierno del absurdo, negaría su origen de querer negarlo por una fácil armonización. (5)

Esta dimensión trágica del proceso de conversión se encuentra ausente en *Versos de ciego*, donde la tensión se reduce a la presentación externa de las dudas de los personajes. En *El tony chico*, en cambio, se la representa en profundidad, hasta el punto de hacer de ella el fundamento de la acción.

Existe en la historia previa un momento inicial en el que el protagonista gozó de un estado de conformidad con el mundo. Landa describe esta situación inicial de armonía entre su conciencia y la realidad, en la cantina de las Tres Marías, mientras Marita canta el tema del pregón:

*LANDA : (...) Salíamos a caminar, tomados de la mano
y oíamos cantos y no sabíamos de donde venían (p.160)*

La ruptura del noviazgo significa para Landa una "caída trágica" (6): del estado de armonía y coincidencia con el mundo pasa, abruptamente, a otro de inseguridad, angustia y abandono ante una realidad que ahora se manifiesta caótica y peligrosamente agresiva.

Después de la ruptura el estado de Landa es de desesperación.

La secuencia noviazgo-ruptura-desesperación, conduce a Landa al estado propicio para la experiencia de su conversión. El efecto radicalmente transformador que ejerció sobre él la visión de sus ángeles, lo expresan las siguientes palabras que dirige al niño Juanucho:

LANDA : Un día... de repente... los verás como yo. Y entonces todo cambiará y no podrás seguir viviendo debajo del cielo... Tendrás que vivir encima. ¡Encima! O si no acostumbrarte a vivir con este dolor sordo... aquí (se toca el corazón). (p.122)

El carácter trágico de la acción en *El tony chico* radica en la contradicción que sufre el personaje entre su aspiración a lo absoluto - que manifiesta concretamente en los motivos de la búsqueda de los ángeles y de la peregrinación- y su conciencia de encontrarse comprometido en una empresa sin destino.

La relación de Landa con la realidad se encuentra bajo el signo del absurdo. Su conciencia interroga al mundo por un valor trascendente sobre el cual ordenar la realidad, y el mundo se le presenta opaco, cerrado a todo intento de comprensión. (7).

El relato propiamente tal de este drama comienza precisamente con el suceso en que Landa decide abandonar su peregrinación y búsqueda trascendente. Expresa su deseo de recobrar un modo de vida sedentario y gregario. Para ello, piensa en asumir un trabajo en el circo al cual lo ha conducido casualmente su permanente peregrinar. Su voluntad de ingresar al circo la expresan dos frases escuetas que dirige a Sonia, artista de la compañía circense que demuestra interés por ayudarlo:

LANDA: No sé por qué, quiero quedarme (...) estoy aburrido de andar sólo. (p.128-129)

El proceso de conversión que estructura la acción en esta obra, en consecuencia, adopta la forma de una conversión "inconstante". En este caso el converso pierde la fe y experimenta un movimiento de retorno a su estado inicial, anterior a la conversión. La posibilidad más cierta es que su situación final sea mucho más trágica que la del comienzo del proceso, tal como explica Jürgen Baden con las siguientes palabras:

Haber apagado, saciado por medio de la gracia, de la palabra y del sacramento, el hambre y sed de justicia, y después poco a poco que hambre y sed aparecen de nuevo, que la seguridad religiosa se resquebraja, que la certidumbre se disuelve en la nada, esa nada cruel, que

confesaba Paul Verlaine en aquéllas sus últimas palabras: "rien, rien, rien". (8)

En *Versos de ciego* los objetivos de los protagonistas se dirigen permanentemente a superar los obstáculos que se presentan a su peregrinación -entre ellos sus propios extravíos y debilidades- y a ganar adeptos con quienes compartir su viaje. En *El tony chico*, ya en el comienzo del relato hay un cambio radical de objetivos del protagonista, que niega la búsqueda trascendente como modo de vida viable y pretende asumir en su lugar otro sedentario y gregario.

Posteriormente se comprueba que el ingreso a la comunidad del circo no constituye una solución adecuada para el problema de Landa, por lo menos en los términos en que éste se plantea su proyecto. Los miembros de la compañía demuestran no comprender la sensibilidad de Landa. Expresan distintos grados de aceptación hacia su persona, pero en los hechos lo mantienen en una situación marginal permanente, sin acogerlo de verdad.

Los miembros de la compañía circense son representativos del mundo al que Landa desea incorporarse como un modo de asumir su pertenencia a la tierra. El principal opositor a este proyecto, sin embargo, lo encuentra Landa en sí mismo. Jamás puede superar realmente su propia necesidad de trascendencia espiritual, que lo hace rechazar, irremediamente, la degradada cotidianeidad del grupo artístico.

El conflicto trágico de Landa expresa la contradicción entre espíritu y mundo; entre eternidad y temporalidad. Su desarrollo lo conducirá a una muerte absurda, expresiva de la violencia y del egoísmo reinantes en el espacio del circo.

Antes de su muerte, el protagonista enunciará un nuevo cambio de objetivo: retornar a su existencia anterior, a su búsqueda de los ángeles, y abandonar el circo. Este proyecto se frustrará por su muerte.

Menos desalentador aparece el acontecimiento del ensayo de Landa con Juanucho para la función nocturna. Constituye la escena más conocida y, probablemente, la más hermosa de la trilogía. Corresponde a la asunción, por parte de Landa, de un objetivo intermedio en

su proyecto de integración al circo: ha obtenido un contrato como tony en la compañía, y desea hacerse de un compañero que lo apoye en su desempeño. Le ofrece al niño Juanucho que asuma el papel de un tony más pequeño con el que entablará diálogo. El le enseñará el oficio de tony. Durante el ensayo se genera entre ambos un clima de juego, a través del cual alcanzan una comunicación espontánea y profunda. En este acontecimiento Landa experimenta, por única vez en todo el relato la maravillosa sensación de plenitud que supone la auténtica conversión, tal como la describe Jürgen Baden en el siguiente párrafo:

(...) el espíritu se abre a la trascendencia y gana así una plenitud de nuevas inteligencias (...) la realidad se ve notablemente ampliada por la fe, pero no porque la ahondemos ideológicamente, o proyectemos sobre su limitada superficie nuevos cuadros e imágenes, sino porque automáticamente sobrepasamos esas fronteras. La fe crea una nueva óptica, por medio de la cual podemos reconocer por primera vez verazmente la realidad: penetramos en sus fundamentos y honduras, en sus capas y galerías subterráneas, que escapan a la luz de la razón (9).

La conversión paulatina: El Abanderado

Landa y los músicos de *Versos de ciego* viven una conversión "instantánea": un acontecimiento inesperado, súbito, en el que perciben una "llamada" metafísica irresistible, les descubre la falsedad y precariedad de sus existencias, obligándolos a adoptar un nuevo modo de vida, orientado hacia la búsqueda trascendente.

En el caso de *El Abanderado*, el acontecimiento en que este personaje experimenta su conversión consiste en la evocación de un suceso anterior. El suceso recordado es aquél en que el proceso de conversión tiene su verdadero origen. En el acto de recordarlo, el

protagonista descubre su verdadero sentido, produciéndose entonces la iluminación de su conciencia.

Esto sucede mientras el teniente Donoso le lee su prontuario al bandido en la Comisaría del pueblo de La Calavera.

Mientras se le lee el listado de sus crímenes -ceremonia que sufre por tercera vez desde que fue apresado- escucha el repicar de las campanas de la iglesia del pueblo, lo que le hace recordar su encuentro con la joven Cornelia, ocasión en la que también se escuchaban campanadas a la distancia. La manifestación de amor de la muchacha generó en él una transformación espiritual que, todavía inconsciente, se tradujo en una serie de actos que forman parte de la historia previa del drama.

La acción en *El Abanderado* se estructura como un proceso de conversión "paulatina":

En la conversión paulatina nos las habemos con un proceso subterráneo, que puede extenderse a lo largo de grandes espacios de tiempo, en ocasiones a lo largo de decenios. El Dios desconocido, el "Deus absconditus" trabaja en el hombre, sin que éste al principio se dé cuenta de la medida en que está siendo objeto de la operación divina. Únicamente percibe una inquietante e ineludible diezmación y vaciado de sí mismo: empieza a dudar de sí y de sus ideales (...) Miedo y preocupación, el sentimiento de una enorme falta de sentido, ya no dejan al hombre en paz. Se siente acosado, sin conocer al que lo acosa: se convierte en el "hombre desamparado". (10)

La secuencialidad de la historia permite comprobar que los acontecimientos que siguen cronológicamente al encuentro del Abanderado con Cornelia expresan una crisis en el protagonista.

El relato presenta sólo los momentos culminantes de esta crisis, cuando el bandido ya ha sido apresado. La acción se desarrolla como un proceso de búsqueda interior del bandido y se estructura sobre el

conflicto trágico entre la insatisfacción por el vacío de la vida delincidental y la exigencia de un sentido trascendente. Conduce al protagonista a completar su proceso de conversión. En él, accede a una comprensión cada vez más profunda del acontecer y, paralelamente, a una creciente sensación de armonía, seguridad y plenitud.

El Abanderado: héroe trágico.

Para Karl Jaspers, los fenómenos de lo trágico, "según la exposición y formas que han hallado en la poesía", pueden sintetizarse en el siguiente párrafo:

La atmósfera trágica permite que la tensión y la desgracia se hagan sensibles sobre todo el acontecer presente o en el ser del mundo. Lo trágico se muestra en la lucha, en el triunfo y en el sucumbir, en la culpa. Es la grandeza del hombre en el fracaso. Se revela en la voluntad no condicionada hacia la verdad como la más profunda desarmonía del ente. (11)

Adoptaremos la enumeración anterior como plan, para examinar los procesos de conversión de Landa y del Abanderado desde la perspectiva de lo trágico, con la convicción de que nos permitirá apreciar mejor el valor que representa cada personaje.

Para Jaspers la "atmósfera trágica" se manifiesta a la sensibilidad del héroe desde la acción y desde el espacio en que ésta ocurre. En todos los sectores del mundo y en todo el acontecer hay algo amenazante de lo cual es imposible escapar:

Hacia donde dirijamos nuestros pasos, lo que nuestro ojo encuentra, lo que registra nuestro oído: está en el aire lo que habrá de aniquilarnos, hagamos lo que hiciéremos. (12)

Landa percibe el mundo como una realidad caótica, agresiva, que lo amenaza en su ser privándolo de sentido. Siente que el mundo es extraño, inhumano, incomprensible.

La infidelidad de la novia evidencia a Landa lo inestable y precario de los vínculos humanos. Su existencia anterior se le aparece fundada en un sistema valórico ilusorio. Para él, el mundo "se ha cerrado como una caja" transformándose en una realidad absolutamente ajena a su espíritu.

A través de la técnica de los diálogos dislocados, el relato expresa la ajenidad de Landa a los demás personajes. Corrientemente y en diversos grados, hay una apreciable inconexión entre lo que un personaje dice y lo que el otro contesta.

A la extrañeza de los demás, debe agregarse la del propio yo. En cuanto se inscribe como parte del mundo, Landa encuentra en su propia persona un elemento ajeno a sus aspiraciones de trascendencia.

La carencia de unidad del yo corresponde a la ausencia de unidad en el mundo, característica en que más claramente se manifiesta la atmósfera trágica.

En el mundo dramático se afirma y se niega simultáneamente la presencia de lo absoluto trascendente. Los ángeles que Landa busca insinúan su presencia en distintos ámbitos y niveles de realidad: como apariciones celestes; en la melodía del pregón; como vendedoras de pasteles... pero jamás se concretan como presencias comprobables empíricamente.

Para Landa el mundo carece de unidad porque en él no existe nada estable, que "dure" en el tiempo. Lo real se encuentra siempre expuesto a transformaciones radicales que acusan la carencia de un orden verdadero. De aquí el divorcio entre su conciencia y la realidad.

Lo trágico en *El Abanderado* se configura en la estructura del conflicto y en la actualización del motivo de la culpa.

El conflicto trágico, según Albin Lesky, debe imponérsenos como algo vinculado con nuestro propio mundo; y esto no por las características de la intriga externa, sino porque la acción toca aspectos esenciales de la realidad humana:

Solamente cuando tenemos la sensación de nostra res agitur, cuando nos sentimos afectados en las profundas capas de nuestro ser, experimentamos lo trágico. (13)

Karl Jaspers considera al respecto que lo trágico contempla una *lucha y colisión*, ya sea del hombre con los hombres o del hombre consigo mismo o con los dioses, o de éstos entre sí. Lo trágico se manifiesta en un acontecer, pero lo realmente trágico debe surgir de la *interpretación* de ese acontecer, que descubrirá los factores que se encuentran *realmente* en pugna, bajo las formas superficiales del conflicto aparente.

La teoría de Jaspers se complementa con la de Max Scheler, quien opina que los sujetos del hecho trágico encarnan dos valores positivos a los que el acontecer enfrenta de tal modo, que su decurso conducirá a la destrucción de uno de ellos. Según Scheler, para que la acción sea trágica el valor destruido debe ser de mayor jerarquía que el triunfante o del mismo nivel jerárquico; pero jamás inferior. (14)

Scheler define el carácter trágico por una eficiencia en el hacer y en el padecer trágicos, que debe estar encaminada hacia la destrucción de un valor positivo.

El conflicto trágico se manifiesta a la intuición como fundado en una constitución del mundo:

El acaecimiento trágico se nos manifiesta como fundado en una constitución del mundo que (pese a toda la particularidad de las causas del acontecimiento, pese a todos los nexos causales que lo produjeron al entrecruzarse y que -como tales- no radican para nada en la constitución del mundo) siempre se halla como "en acecho" para producir a sus vez "tales" acontecimientos. De tal suerte también está dado "en acecho" y como presentimiento, a la intuición; y en ello ya radica, pues, el otro carácter esencial del acontecimiento trágico: "la inevitabilidad". (15)

La teoría de Scheler sostiene que sólo puede darse lo trágico en un mundo donde existen valores en relación y en movimiento, donde suceden cosas y, por lo mismo, transcurre el tiempo. Los sucesos y el transcurrir del tiempo marcan el movimiento de algo y la pérdida y destrucción de algo.

En lo que se refiere a la "culpa trágica", Lesky la identifica con el "fallo" trágico aristotélico, al que interpreta como un:

fallo intelectual de lo que es correcto, un fallo de la inteligencia humana en el embrollo en que se encuentra nuestra vida. (16)

Karl Jaspers ve en la culpa un factor que da sentido a lo trágico, ya que la catástrofe sería su punición.

La culpa, según este autor, puede adoptar distintas formas. De las que señala, nos interesa que la culpa pueda radicar en el carácter del personaje, de cuya obstinación, tenacidad o incapacidad para superarse surge el destino trágico. En este caso, el personaje se enfrenta a su propio carácter como a un destino personal. También es importante para nosotros que la culpa radique en el actuar individual del personaje, que aparece ejecutado en la más completa libertad. Dice Jaspers que la acción trágica:

Surge como moralmente necesaria y verdadera, esclaramentamente inspirada en la fuente de la libertad. El hombre no puede escapar de la culpa, mientras obra recta y verdaderamente; la culpa misma posee cierto carácter de no culpabilidad. El hombre lo acepta en sí, no cede a la culpa, y se instala frente a su culpa no por la tenacidad de la obstinación, sino por obra de la verdad que ha de fracasar en el sacrificio. (17)

Scheler clarifica lo referente a la no culpabilidad que observa Jaspers en la culpa trágica. Para él, la culpa trágica surge de la

destrucción de valores que, según su teoría, es inherente a la acción trágica. La necesidad e inevitabilidad de esta última, hacen de la culpa trágica algo que no se puede atribuir a nada ni a nadie en forma precisa. En la tragedia existe una culpa, pero esa culpa no es localizable.

Según Scheler, el héroe trágico se enfrenta a una situación en que tanto la acción como la omisión son "culpables". Todas las posibilidades de elección que se le presentan conducen a "caer en falta". De modo que la culpa trágica se diferencia de cualquier otro tipo de culpa en que es ella la que va hacia su hechor y no éste hacia la culpa. También se diferencia en que se origina en la "esfera de elección" que se ofrece al personaje; la culpa moral o culpable, en cambio, se origina en el acto de elección.

El héroe trágico, por lo tanto, es necesariamente víctima de su propia culpa, ya que la acción trágica nace de una elección en que todas las alternativas conducen hacia su caer en falta.

El héroe trágico, según Scheler, se "vuelve" culpable en un actuar libre de culpa.

El Abanderado es culpable de una larga y nutrida historia de crímenes. Su culpa es incuestionable. A la luz de los antecedentes que aporta la historia previa, sin embargo, se aproxima al modelo trágico aquí descrito. Este personaje, abandonado y formado por un medio degradante, se encontró con la culpa antes de poder elegirla. Criado en el prostíbulo regentado por su madre, lo abandonó a temprana edad para iniciar su carrera delictual. Su culpa, sin dejar de ser suya -él cometió los crímenes- es de toda la sociedad. El sentido de la historia del Abanderado nace de sus culpas. Lo que la obra relata es, precisamente, el proceso de conversión que lleva al personaje a comprender y asumir sus culpas. La acción culmina cuando asume el sacrificio como la única forma posible de alcanzar la redención y, con ella, la identidad.

El proceso de conversión se configura, de este modo, como una prolongada "caída trágica" desde una vida delincencial sin mayores cuestionamientos de tipo ético ni problemas de conciencia a una etapa de conflicto con lo que ese modo de existencia ha significado. En la

estructura profunda de este conflicto se enfrentan la exigencia de autenticación y la muerte.

Se trata de un conflicto ético, en cuyos estratos más profundos se encuentra la "voluntad no condicionada hacia la verdad", inseparable de toda acción trágica.

Es la búsqueda de un valor durable, inquebrantable, verdadero, lo que orienta a los protagonistas de la trilogía. En los casos de Landa y del Abanderado, en quienes se actualizan las categorías de lo trágico, esta búsqueda encuentra su sentido más profundo en su relación con un "fallo intelectual de lo que es correcto" por parte de los personajes. Tanto Landa como el Abanderado, no comprenden a tiempo el valor redentor del amor. Los dos son incapaces de percibir en Cornelia y Juanucho, respectivamente, valores que los rescatarían de sus existencias marginales y absurdas.

A pesar de las coincidencias que presentan estos personajes en el plano de lo trágico, existen diferencias en lo que respecta a su jerarquía trágica.

Landa carece de la condición de héroe trágico. El Abanderado, en cambio, alcanza esa dignidad superior.

Se comprenderá mejor el carácter heroico -o no heroico- de los protagonistas a partir de la categoría trágica, señalada por Jaspers, del "triumfo en la derrota".

Según Jaspers, la acción trágica conduce a un triunfo y también a una derrota. Paradójicamente, el héroe trágico debe obtener su triunfo en el mismo acto de fracasar. El fracaso del héroe trágico debe ser también un triunfo, del cual surgirá un *orden nuevo* en el mundo.

Aquí topamos con el problema de si lo trágico exige o no un orden trascendente que le otorgue un sentido.

Albin Lesky hace referencia a Friedrich Sengle, de quien dice:

Para él, la verdadera tragedia sólo existe allí donde el conflicto obtiene su solución en una esfera superior cobrando de este modo un sentido. El verdadero trágico debe pasar a través de la esfera del conflicto y de la

catástrofe, para llegar, en la esfera superior, a la comparación conciliadora.

Luego, cita textualmente al mismo Sengle:

Jamás termina la gran tragedia en desarmonía y duda, sino más bien en unas palabras de fe cautivadora, que afirma el destino representado en el drama y la dolorosa constitución del mundo que en él se manifiesta.

Por último, Lesky cita a Karl Jaspers ("Sobre lo trágico" en *De la verdad*), quien también confiere a la tragedia un sentido superior:

No existe una tragedia intrascendente. Todavía a pesar de la mera autoafirmación en la muerte, frente a los dioses y al destino, se encuentra un trascender hacia el ser, que es el hombre propiamente tal, y que como tal se experimenta a sí mismo en la muerte (...) Lo absolutamente trágico es lo apropiado para servir de velo a la nada, allí donde podría aparecer la falta de fe. La soberbia del hombre nihilista se eleva con trágica grandeza al patetismo del orgullo heroico. (18)

La grandeza del héroe trágico radica en que la derrota le permite alcanzar una comprensión salvadora de un orden superior, trascendente. Bajo este aspecto, su catástrofe cambia algo en el mundo.

Landa muere en la desesperación, sin reencontrarse con la fe. En *El tony chico* el que accede a ese conocimiento superior es el espectador, cuyo punto de vista privilegiado le permite ver lo que no ve Landa: el encuentro de Juanucho con los ángeles.

El Abanderado, en cambio, vive su proceso de conversión como uno de reconocimiento del amor como valor salvador. Este proceso lo lleva finalmente a aceptar la muerte como sacrificio necesario para la redención.

De aquí nace la dimensión heroica del Abanderado. Asume consciente y voluntariamente su propia muerte, rescatando en ella su identidad. En la muerte su existencia alcanza un sentido superior y revela en la condición humana una nueva dignidad.

NOTAS PARTE SEGUNDA

- 1) Hans Jürgen-Baden: *Literatura y conversión*. Madrid, Ediciones Guadarrama , 1969.
- 2) La historia anterior al punto de inicio del relato.
- 3) Luis Alberto Heiremans : *Versos de ciego. El Abanderado. El tony chico*. Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación. , N.12 (1985). Pp.34-35. En adelante cito por esta edición.
- 4) Jürgen-Baden, Op.cit., pp.16-17
- 5) Id., p.18
- 6) Cfr. Albin Lesky: " El problema de lo trágico" en *La tragedia griega*. Barcelona, Editorial Labor, 1970 pp.25-26.
- 7) Cfr. Albert Camus: *El mito de Sísifo*. Para este autor lo absurdo "Es el divorcio entre el espíritu que desea y el mundo que decepciona, mi nostalgia de unidad, el universo disperso y la contradicción que los en cadena". Buenos Aires, Editorial Losada, 1973. P.60
- 8) Jürgen-Baden, op. cit., p.22
- 9) Id., pp.20-21
- 10) Id., pp.15-16
- 11) *Esencia y formas de lo trágico*. Editorial Sur, Buenos Aires, 1960. P.40
- 12) Id.
- 13) Albin Lesky, op.cit., p.26
- 14) "El fenómeno de lo trágico" en *El Santo, el genio, el héroe*. Buenos Aires, Editorial Nova, 1961. Una crítica muy severa -que no comparto- de esta teoría, se encuentra en Walter Kaufmann: *Tragedia y filosofía*. Barcelona, Seix Barral, 1978. Pp. 445 y ss.

15) Op.cit., p.152

16) Op. cit., p.35

17) Op. cit., pp.53-54

18) Lesky, op. cit., pp.43-44. El texto de Sengle pertenece a "De lo absoluto en la tragedia".

En el nivel de la disposición del relato pueden aparecer el sujeto y el objeto dramáticos correspondientes de la trilogía de Nietzsche al mismo tiempo. En los niveles textuales donde predominan sus contenidos, la estructura dramática tradicional aristotélica, la trilogía subjetiva del sujeto en sus fundamentos, de modo que todavía sigue después del sujeto. Veremos de nuevo (1961) la crítica transformada en descubrimiento. 11)

Es notable en la trilogía el desplazamiento de la función dramática hacia un nivel de acción interior. En cambio, en ella se debilita la utopía, que se simplifica igual que la historia.

La disposición del relato en la trilogía responde a la intención de expresar un proceso de descubrimiento que se realiza en palabras sólo por medio del lenguaje simbólico. Procura, por lo tanto, la significación de la analogía como recurso general de sentido. Incluso las unidades del relato de modo que se relacionan simbólicamente, ordenando un sistema de significaciones que vincula todos los niveles y termina por privilegiar la dimensión ideológica de este. 12)

El estado dramático se configura con otros niveles, como elemento interno de la obra, y su capacidad de referencia interna se realiza como referencialidad metalingüística. 13)

La estructura dramática en la trilogía responde a la intención de un autor que ha adquirido plenamente el concepto mismo vanguardista, y que expresa sus diversas posibilidades poéticas. Juega con el orden del relato, creando niveles de significación asociados a partir de las relaciones intratextuales, que expresan procedimientos de niveles internos.

En lo que sigue, examinaremos algunas aspectos de la construcción dramática de la trilogía, desde el punto de vista de sus intenciones de crear significación sobre la base del juego intratextual.

TERCERA PARTE

LA CONSTRUCCION DRAMATICA: EXPRESION DE PROCESOS INTERIORES.

El nivel de la disposición del relato permite apreciar el aporte profundamente renovador de la trilogía de Heiremans al teatro chileno. En un medio teatral donde predominaba sin contrapeso la estructura dramática tradicional aristotélica, la trilogía subvierte ese modelo en sus fundamentos, de modo que todavía años después del estreno de Versos de ciego (1961) la crítica manifestaba su desconcierto. (1)

Es notable en la trilogía el desplazamiento de la tensión dramática hacia un nivel de acción interior. En cambio, en ella se debilita la intriga, que se simplifica igual que la historia.

La disposición del relato en la trilogía responde a la intención de expresar un proceso de conciencia que se concibe expresable sólo por medio del lenguaje simbólico. Procura, por lo tanto, la explotación de la analogía como recurso generador de sentido. Ordena las unidades del relato de modo que se relacionen semánticamente, conformando un entramado de significaciones que vincula todos sus niveles y termina por privilegiar la orientación centrípeta de éste. (2)

El mundo dramático se configura, con estos recursos, como referente interno de la obra, y su capacidad de referencia externa se realiza como referencialidad metafórica. (3)

La construcción dramática en la trilogía responde a la intención de un autor que ha asumido plenamente el concepto literario vanguardista, y que explota sus enormes posibilidades poéticas. Juega con el orden del relato, creando sistemas de significación simbólica a partir de las relaciones intratextuales, que expresan movimientos de mundos interiores.

En lo que sigue, examinaremos algunos aspectos de la construcción dramática de la trilogía, desde el punto de vista de sus intenciones de crear significados sobre la base del juego intratextual.

Versos de ciego.

Como sucede en general en la trilogía y más en ésta que en las otras dos obras, la estructura del relato es más narrativa que dramática. La presencia de un personaje caracterizado como narrador básico y la disposición en episodios yuxtapuestos hacen notable esta característica. Sobre esta base se puede pensar en una aproximación del autor al modelo brechtiano teatral, que en los años de producción de la trilogía gozaba de enorme prestigio e influencia. Numerosos elementos textuales de la trilogía y declaraciones del propio Heiremans confirman la gravitación del teatro de Brecht en su concepción teatral madura.

Lo interesante es observar que la asunción del modelo brechtiano por parte de Heiremans es muy parcial. La diferencia con ese autor va más allá de la distancia ideológica.

Heiremans no aspira a una aprehensión racional del mundo dramático por parte del espectador. No pretende producir un teatro para la "era científica". No tiene en sus obras pretensión alguna de objetividad analítica: presenta un mundo interior, subjetivo.

El efecto que desea obtener en el espectador no es un distanciamiento épico. Por el contrario, característica de su obra es la comunicación de una intensa emotividad.

Elementos brechtianos reconocibles en *Versos de ciego* son la tendencia a la narratividad, a la forma rapsódica; la presencia, caracterización y función de un personaje-narrador básico; el despliegue escénico de carácter épico; y sobre todo la apelación al espectador para exigirle una definición personal ante los acontecimientos representados en el mundo dramático.

La gran diferencia entre la concepción brechtiana y la del autor chileno se manifiesta en la intención con que éste último incorpora a la estructura de sus obras estos elementos. Lejos de procurar en el espectador un distanciamiento que posibilite una actitud analítica, intelectual, Heiremans apela, a través del símbolo, a la afectividad y, en general, a los estratos inconscientes del mismo.

La estructura de los dramas de Heiremans es la más eficiente para lograr en el espectador una definición ante los contenidos del relato. Pero apela a éste en su ser íntegro, más allá de su racionalidad. Le exige un compromiso que abarca todas sus dimensiones: las racionales y las irracionales.

Centraremos la exposición sobre *Versos de ciego*, en primer lugar, en la función organizadora del relato del personaje narrador; luego, en ciertos elementos temáticos que articulan y ordenan interiormente el texto: el viaje; la estrella; el asimiento y el desasimiento; y la música.

El personaje-narrador básico.

Está caracterizado sobre la base del arquetipo del cantante popular ciego (*tiene una guitarra y del instrumento cuelga un pequeño recipiente de metal para la limosna. Su voz es aguda cuando canta y el tono desabrido*, dice la acotación). Sus cantos abren y cierran la Primera Parte de la obra y cierran la Segunda Parte. En estas intervenciones se refiere explícitamente a su acto de narrar y al sentido que adjudica a la historia narrada.

La estrofa con que abre la Primera Parte plantea el asunto del relato y define criterios respecto al grado de seriedad que le atribuye y, consecuentemente, al tono y al ritmo que dará a su narración:

*Este día es de feria
y mi cuento aquí comienza.
Sin tropiezos ni impaciencia,
pues sabiendo que es muy seria
no me apuro en la materia
Dénme tiempo pa'cantarla
pa' que pueda relatarla,
esta historia de un camino
y de aquéllos sin destino
que supieron encarnarla. (P. 21)*

Califica al asunto como "muy serio"; por eso, su ritmo narrativo será lento, sin prisa. Narrará la "historia de un camino". Atribuye a los protagonistas un mérito: haber "sabido encarnar" esa historia. Sin embargo, los califica con el término "sin destino", con lo que anticipa el final abierto del drama.

La estrofa con que cierra la Primera Parte se refiere a la situación en que quedan los personajes (los peregrinos que viajaban tras la estrella han perdido el rumbo al ser ocultado el astro por las nubes); también hace referencia explícita al acto de representación teatral, cuando menciona al intermedio con un descanso ("un soplo") para su acto de narrar:

*En la noche que era bella
Se han quedado confundidos
Sin saber por qué ha venido
El cortejo por la huella
A esconderles esa estrella
Mas la historia aquí descansa
Y los versos se arremansan
Es un soplo pa' este ciego
Que les dice como un ruego
Vuelvan pronto y sin tardanza. (P:53)*

Cierra la Segunda Parte (y la obra) con una estrofa que se refiere a la reaparición de la estrella, que ha ocurrido en la última unidad del relato. Entrega información sobre el destino posterior de los protagonistas e interpreta el final abierto del drama:

*Quedan unos cuantos versos
Pa' contar qu'ellos siguieron
Cuando allá arriba la vieron
Aclarando el cielo adverso
Por un viento tan disperso
Y por el camino van*

*Como antes buscarán
Y es posible que buscando
Por el mundo caminando
Algún día encontrarán. (P. 76)*

Los cantos del ciego marcan la disposición externa de la obra en dos Partes: una en la que los protagonistas ven la estrella y emprenden su seguimiento, perdiendo su visión hacia el final de la unidad, quedando en una situación de extravío; y otra, la Segunda Parte, que transcurre casi completa con el mundo en esa situación de oscuridad y desorientación, para terminar con la reaparición de la estrella y la consolidación del grupo de peregrinos.

En líneas generales, puede afirmarse que la Primera Parte presenta los motivos y personajes, mientras que la Segunda los desarrolla con variantes. La Primera Parte relata el descubrimiento y seguimiento de la estrella; la Segunda las consecuencias que trae su pérdida. En la Primera Parte Perico Burro, el niño, ve al ciego y le pide a su abuela dinero para darle limosna; en la Segunda habla con él y recibe sus instrucciones para socorrer a los peregrinos. Laura Candela y María Chica, las prostitutas, inician su viaje en la Primera Parte, completándolo en la Segunda. Las dos desarrollan en la Segunda Parte los rasgos de caracterización que recibieron en la Primera: Laura Candela termina yéndose con el cortejo mortuario y María Chica se regenera uniéndose a Oliverio.

Los cantos del ciego también marcan las unidades de acción más relevantes en el interior de cada parte.

Interviene el ciego cuando los peregrinos inician el seguimiento de la estrella, con versos que interpretan el sentido de la peregrinación como búsqueda trascendente, orientadora en un mundo laberíntico:

*Cuentan así por contarlo
Qu' es una plaza este mundo
Con cuatro entradas y un rumbo
No siempre fácil pa'hallar
Y complicado pa'andarlo*

*Pero en la noche profunda
busca esa luz que te inunda
Sigue una estrella porfiada
Abre las puertas cerradas
Cruza las puertas que abundan. (P.35)*

El ciego ya había cantado los primeros cinco versos de esta estrofa en el momento de la aparición en la feria de Perico Burro con la abuela. El niño ve y escucha al ciego y solicita a su abuela dinero para darle limosna. La reiteración de la estrofa tiene la función de relacionar semánticamente las imágenes del mundo como laberinto con las de la estrella y del niño.

El siguiente canto del ciego tiene lugar cuando Juana Buey se une a los peregrinos dejando su vida de servidumbre. En este caso el ciego cierra este acontecimiento reiterando la estrofa con que los músicos, momentos antes, le enseñaron a cantar a la mujer. Su contenido expresa un concepto de la existencia como constante elección:

*El que ganar quiere algo
Listo estará pa' perder
Porque en la vida, mi vida
Siempre tendrás que escoger
Ya que si gano perdiendo
Gano las cosas sabiendo. (P.44)*

En la Segunda Parte el ciego marca con otra estrofa la llegada de Laura Candela y María Chica al prostíbulo. Con esto se inicia una unidad dedicada a la orgía que allí se desarrolla y que prepara la llegada de los peregrinos a ese lugar, hacia el final de la obra. El canto del ciego esta vez interpreta el sentido del prostíbulo como espacio de comercio degradante y como prueba que los peregrinos deben superar:

*El camino aquí se dobla
Y en su codo se ha plantado*

*Aquel árbol del pecado
Donde el vicio, precio cobra
Y el dolor come las sobras.
Casa es sin esperanza
Sin ventanas ni salidas
Y se cruza en toda vida
Sólo aquéllos con templanza
Logran ir con los que avanzan. (P.64)*

Los cantos del ciego subrayan los momentos relevantes de la acción en una obra de estructura rapsódica, abierta, de escasa tensión dramática. También interpretan los sucesos y elementos del mundo representado, aportando su perspectiva privilegiada de autor ficticio y portavoz del autor real.

Nos hemos referido a intervenciones del ciego como cantor, narrador y creador del mundo dramático. Además de éstas, tiene otras en las que se configura como personaje del mundo que él mismo ha creado. Actualizando la figura que Genette denomina *metalepsis*, se instala en el espacio poético abierto por su propio relato, haciéndose presente en él de distintas maneras.

La primera acotación en la obra indica que el ciego mantiene una presencia constante en el mundo representado: *A través de toda la acción el ciego estará presente, visible e invisible, según lo precisen los hechos.* (P.21) Así, es visto por Perico Burro constantemente, según él mismo afirma.

Ya se ha señalado el incidente en que Perico Burro desea darle limosna al ciego. Este suceso es preparatorio de aquél en que éste habla con el niño para solicitarle que acompañe a los peregrinos.

Todas estas apariciones del ciego tienen como función afirmar la unidad del creador con su propia obra. Este es el sentido, también, de la incorporación a su canto de versos creados y cantados por los protagonistas.

El tema del viaje.

De acuerdo con el exordio cantado por el ciego, los personajes de esta obra se encuentran en permanente viaje. Todos se trasladan de un lugar a otro, con diversas motivaciones. La totalidad de los motivos cobra sentido a partir de su articulación con el tema del viaje.

En los momentos iniciales del drama, todos los personajes más importantes están de viaje, parten de viaje o se les pronostica un viaje.

Laura Candela y María Chica son las primeras en actualizar un tema. Según le cuentan a Fanor, parten de viaje "para refrescar el negocio (...) Si una se queda mucho tiempo, se avinagra la clientela". La motivación comercial que declaran se comprueba en la Segunda Parte, donde su viaje culmina en otro prostíbulo, en el que convergen -con distintas motivaciones- gran parte de los personajes. Su viaje, por sus motivaciones profesionales, constituye una versión degradada del viaje de los músicos.

La muchacha Angélica también parte de viaje, bajo la tutela de una monja, para representar un nacimiento en el lugar de su destino. La imposición del viaje la obliga a dejar trunco su encuentro con Huacho, el menor de los músicos. Hacia el final de la Primera Parte, la joven irrumpe entre los peregrinos en medio de una tormenta, corriendo atemorizada y con las vestimentas de ángel destrozadas: "...parece un ángel, un ángel con el vestido roto y las alas desgarradas", dice la acotación. La huida que la conduce al encuentro con los peregrinos se debe al terror que le produjo la aparición del cortejo fúnebre -leit- motiv al que ya nos referiremos- durante un ensayo del nacimiento.

El desplazamiento de la muchacha desde la representación del nacimiento hacia el lugar donde se encuentran los peregrinos, y la acogida que éstos le brindan con la consecuente incorporación suya a la comunidad de seguidores de la estrella, tienen como función contrastar -otra vez- dos formas del viaje. El de la muchacha ha sido impuesto; para ella los efectos del viaje han sido comunicantes -le

impidió dialogar con Huacho- y no ha logrado darle ni la seguridad ni el sentimiento de pertenencia que sí le ofrecen los peregrinos.

El profesor Oliverio Pastor recibe de Ana, la adivina, la profecía de un viaje que no hará por dinero "sino por seguir". Efectivamente, en la Segunda Parte, como muchos otros personajes, Oliverio llega al prostíbulo. Allí declara no poder quedarse a la fiesta, porque debe ocupar la noche en buscar una mariposa especial, la *Lynomorpha Stellae*, que se caracteriza por tener pintada una estrella en sus alas. Procura convencer a María Chica para que lo acompañe. Cuando encuentra su mariposa, al final de la obra, María Chica se reúne con él y Angélica le solicita que se una a la peregrinación tras la estrella y que deseche la posibilidad de incorporarse al cortejo fúnebre.

Este último, que conduce los restos del Tordo, criminal que es imagen del mal, constituye en la obra una modalidad del viaje bajo los signos de la desesperación y la muerte. Cada aparición suya sume al mundo en la oscuridad imponiendo un clima de tristeza.

Al final de la obra, el cortejo confluye también al prostíbulo. Su afinidad de sentido con el mismo se manifiesta en el hecho de que las prostitutas se le unen, en el acuerdo de que a la vuelta los integrantes del cortejo pasarán a divertirse al prostíbulo, que mientras tanto suspende la fiesta por respeto al muerto. En cambio la oposición de sentido entre el cortejo y el seguimiento de la estrella también queda de manifiesto en este momento final, cuando las prostitutas rechazan a los peregrinos y los personajes, en general, deben escoger entre ambas modalidades del viaje.

Otra modalidad del viaje, cómoda y hedonista, es la de los patrones de Juana Buey. Ellos parten de *pic-nic*, en automóvil y con un canasto de víveres que les lleva la criada. Esta se encuentra con los músicos y comparte con ellos el canasto de víveres, incorporándose finalmente a su grupo.

La disposición del relato procura que todas las variantes del viaje cobren sentido por su convergencia y divergencia con la peregrinación tras la estrella.

El tema de la búsqueda de la estrella

Ana, la adivina, incorpora el tema de la estrella en la obra, por primera vez, cuando profetiza su aparición.

Su profecía vincula a la estrella con la recuperación de la fe y la esperanza:

*Algo llegará
algo volverá.
Estrella veo
como un deseo..
Estrella veo
y en ella creo.
Sin otra pena
Ventura buena. (P.22)*

Cuando la misma Ana le dice la suerte a Oliverio, la secuencia de sus profecías relaciona el tema de la estrella con los del viaje y la búsqueda. Primero, a pedido de Fanor y siguiendo el juego farsesco propio de su oficio de adivina de feria, augura para Oliverio un viaje que emprenderá "por seguir". Luego, mientras está enunciando su augurio, cae en trance y nuevamente desconcierta a Fanor pronunciando una profecía en verso que no entra en su juego:

*El que busca encontrará
y buscando viajará
y viajando llegará
a encontrar su gran verdad. (P.27-29)*

Por último, después de pronunciar estas estrofas, reitera los versos que profetizan la aparición de la estrella.

El desarrollo de *Versos de ciego* que, como hemos visto, corresponde al plan propuesto por el ciego en las estrofas de su

exordio, también se ordena como la realización de la profecía de Ana, que se cumple en el destino de cada uno de los personajes.

El astro manifiesta su presencia en distintos sectores de la realidad.

Se actualiza en el sistema mítico del nacimiento ensayado por Angélica. Hacia el final de la Primera Parte la misma Angélica, ya incorporada al grupo de peregrinos, ve la estrella reflejada en una poza de agua que ha dejado la lluvia. La confunde con la estrella original y le exige a Huacho que la tome y se la dé a ella sola, prohibiéndole que comunique al resto del grupo su descubrimiento:

MUCHACHA: No! No los vayas a buscar... todavía.

Nosotros la vimos primero

HUACHO: Pero...

MUCHACHA: Tómala tú antes. Nada más que para mí.

HUACHO: ¡Angélica!

MUCHACHA: ¡Sí! ¡Nada más que para mí! (P.50)

A este intento frustrado de apoderarse del astro -Huacho obedece y ambos descubren que lo que ven en la poza es sólo un reflejo- siguen la aparición del cortejo fúnebre y el nublado que oscurece la escena y ocultará la estrella durante todo lo que resta de la obra hasta el momento final de la Segunda Parte.

Este acontecimiento -así lo indica el orden del relato- adopta el valor de una "fallo" de la pareja de jóvenes. Así lo indican también algunos elementos indiciales en el relato.

La pareja busca la estrella palpando en el fondo de la charca. Lo que cada uno encuentra e inicialmente confunde con la estrella, es la mano del otro. En desarrollo paralelo a esta acción, Buenaventura canta su amor a Juana Buey.

En otro momento, correspondiente al comienzo de la Segunda Parte, los peregrinos, que se encuentran extraviados por la pérdida de la estrella, se encuentran con Perico Burro. El niño reparte con generosidad entre los hambrientos y enfermos viajeros los restos de pan y dulces que tiene en los bolsillos. Los peregrinos descubren el

fulgor de la estrella en los ojos del niño y le solicitan que se una a ellos. (P.58)

Lo que hay de común en todos estos sucesos es la manifestación de la estrella en la presencia del otro. Su reflejo se muestra en la charca cuando los personajes viven el amor; se oculta, cuando se dejan guiar por el egoísmo.

Si un personaje ama la naturaleza y siente la pasión de su conocimiento, entonces la estrella se muestra en lo natural. El profesor Oliverio busca la *Lynomorpha Stellum*, mariposa con estrellas pintadas en sus alas.

Los acontecimientos que cierran el drama vinculan definitivamente a la estrella buscada con el amor.

Después del conflictivo paso de los protagonistas por el prostíbulo, Juana Buey y Huacho dicen a sus respectivas parejas que la comunicación plena con ellos le hace vislumbrar el brillo del astro:

HUACHO: A veces, cuando estoy así, contigo, me parece que lo veo.

Miro y todo está oscuro, cerrado como una puerta, y de un repente, no sé por qué, me parece que la veo ...
(p.73)

Coincidentemente con la afirmación que hacen las parejas de su fidelidad y amor, Melitón induce al grupo de peregrinos a reafirmar su fe y esperanza en la búsqueda de la estrella y, en consecuencia su fidelidad a su seguimiento. Puesto que la estrella no se muestra, afirma Melitón, se orientarán hacia la dirección en que se movía cuando desapareció. (P.74)

Inmediatamente después de este juramento, Oliverio encuentra la *Lynomorpha Stellum* y se la presenta a María Chica.

Todos estos personajes se encuentran con los valores de la fe, la esperanza, la fidelidad y el amor; coincidentemente con este hecho, la estrella vuelve a mostrarse en plenitud.

La disposición del relato, por medio de la relación de acontecimientos e indicios, manifiesta la identidad de la estrella con estos valores. (4)

El tema del asimiento y el desasimiento.

La idea de que la vida es una elección permanente; que en ella posesión y renuncia, ganancia y pérdida, asimiento y desasimiento son dos realidades interdependientes, que constituyen las dos caras de la existencia humana, recorre toda la obra. (5)

La expresan la canción que los músicos enseñan a Juana Buey y el consejo de Oliverio a María Chica, cuando ésta duda en dejar su trabajo por una noche para acompañarle a buscar la mariposa.

Los personajes están constantemente escogiendo. Los músicos, para seguir la estrella, deben renunciar a todo, incluso a sus instrumentos musicales. En cambio, ganan en solidaridad, conocimiento y orientación existencial.

Personajes que enfatizan el duro polo del asimiento, son las prostitutas y Fanor, el comerciante.

Lo corriente es que los personajes integren ambas tendencias, con mayor o menor armonía. Los músicos, en su encuentro con Juana Buey, inicialmente se interesan sólo por su canasto de víveres. Gradualmente se interesan por ganarla a ella como compañera de viaje.

Los valores más elevados, como son la búsqueda de la estrella y el amor, sufren degradación cuando son objeto de puro asimiento. Es lo que sucede a Angélica y Huacho.

El tema de la música.

El canto del ciego constituye la situación de enunciación del relato, representada en la obra. El mundo dramático es producto de las estrofas cantadas por este personaje-narrador. Todos los momentos del relato, en consecuencia, refieren a su actividad narrativa y musical.

La música se relaciona con la creación del mundo.

Los protagonistas son músicos, también, como el narrador básico. Su música, que ejecutan en sus viajes de pueblo en pueblo, es descrita en los siguientes términos por las acotaciones:

Los músicos comienzan a tocar con gran animación. El centro de atención se ha establecido en torno a ellos. Gritan algunos; ríen otros y flota en el aire un algo de fiesta. (P.30)

Se trata de una concepción musical que comunica alegría, armonía.

El polo opuesto a esta concepción está representado por el cortejo fúnebre. Su aparición quiebra el clima festivo creado por los músicos, dejando en su lugar otro de tristeza y pesimismo. A consecuencia de su paso, la presentación de los artistas fracasa, porque el público se retira.

Melitón explica el fracaso de la siguiente manera:

MELITON: Antes las cosas eran distintas. Ahora la gente no halla a qué agarrarse, y como no le gusta algo en lo que hay que creer, ni se empeñan en buscar. Por eso que ni nos miran. No se me ocurre qué podemos hacer. (P.32)

La música exige cierta fe que permita trascender hacia una experiencia estética compartida.

En la codificación interna de esta obra, la música es una polaridad opuesta a la muerte. Por eso el cortejo -forma degradada de la peregrinación- no es una opción válida para los músicos, que prefieren continuar en su miseria antes que tocar en el entierro.

Después de su fracaso, los músicos se encuentran en un estado de desesperación. El cansancio, el hambre, la desorientación los agobian. La aparición de la estrella les ofrece, entonces, lo que Melitón piensa que le falta a su público: la fe que lo oriente a buscar algo.

En el seguimiento de la estrella los músicos deben desprenderse de sus instrumentos musicales, lo que no impide que la música siga siendo un factor importante en su peregrinar.

La conversión de Juana Buey, por ejemplo, tiene las características de un aprendizaje musical. Una vez que la mujer ha compartido el canasto de víveres con los músicos y ha decidido no regresar con sus patrones para sumarse a la peregrinación, la invade el deseo de cantar. Confiesa, sin embargo, que no sabe cantar. Los músicos le enseñan la estrofa que expresa la idea de la existencia como elección, que ya transcribimos en la versión cantada al final de esta escena por el ciego. (6)

Juana canta la estrofa con los músicos, entrando a un juego espontáneo y alegre. Al final, expresa su alegría, agradeciendo el don del canto:

JUANA: (Estallando con euforia al final) ¡Qué bien me siento! ¡Qué contenta estoy! ¡Si hasta puedo cantar! (Y vuelve a cantar un verso de la canción con voz aguda y destemplada). ¿Me oyeron? ¡Puedo cantar... puedo cantar! Allá en las casas los chiquillos me perseguían gritando: ¡Juana Buey..! cantas como buey.. . ¡Eso es verso! ¿Sabe? ¡Si me oyeran ahora! (P.43)

La acotación indica que su voz es destemplada. Además de constituir un recurso brechtiano y un toque de realismo en la caracterización, también es un índice de que la real diferencia entre el canto actual y el anterior de Juana Buey se encuentra en la recepción que le dan los músicos. La gente del fundo no acogía el canto de Juana Buey, porque la menospreciaba. Ahora, en cambio, su canto expresa alegría por el amor y la libertad que ha ganado.

El Abanderado.

La disposición del relato en esta obra combina tres secuencias que se estructuran sobre la base del motivo de la peregrinación. Una de estas secuencias presenta el traslado del Abanderado desde el retén de Coligüe Bajo hasta la comisaría de La Calavera, y de allí a la estación del ferrocarril que lo conducirá a los Tribunales. Otra secuencia desarrolla el viaje de los bailarines de Coligüe Bajo hacia el pueblo de La Calavera para participar en la festividad de la Cruz de Mayo. Culmina esta secuencia con el desplazamiento ritual de los cuerpos de baile, durante la fiesta, hacia el cerro de la Cruz, coincidiendo sus cantos de despedida con los pitazos del tren que conduce al protagonista. La tercera secuencia corresponde a la peregrinación interior del Abanderado, que recorre su vida pasada, en su conciencia, buscando en su existencia un valor que le dé sentido. (7)

La construcción dramática tiene su eje en la última de estas secuencias, que es la que desarrolla la acción central. El relato se ordena en torno al proceso de búsqueda y peregrinación interior del protagonista. Consecuencia de esto es la alteración en el relato del orden cronológico de la historia, hecho que tiene su máxima expresión en el *flash-back* de la Escena Segunda de la Segunda Parte.

El relato está dispuesto para expresar un proceso interior en el que el protagonista, con una extrema autoconciencia, busca ordenar y dar un sentido a su vida. Recorrer la vida pasada, comprenderla, ordenarla, es algo que realiza en sus encuentros con otros personajes; concretamente, con aquellos que le permiten manifestarse y descubrirse a sí mismo como persona.

Buena parte del sentido de esta obra radica en su disposición del relato como una serie de diálogos que incluyen numerosas narraciones de personajes, en los que los participantes demuestran mayor o menor autenticidad. Los actos narrativos de los personajes son significativos en sí mismos, en cuanto situaciones de comunicación. En *El abanderado* el decir es parte importante del acontecer. Muchos sucesos

son narrados por los personajes más de una vez, cobrando en cada caso un valor diferente.

Examinaremos el sentido que adoptan, desde esta perspectiva algunos diálogos y narraciones que éstos incluyen, y demostraremos que en su sucesión se realiza el proceso de acción interior vivido por el protagonista. También comprobaremos que su disposición en el relato manifiesta una concepción de la comunicación que tiene sus raíces en el pensamiento de Gabriel Marcel.

Narraciones del Cabo González y de Cornelia

En la Escena Primera de la Primera Parte, el Cabo González narra a los campesinos la captura del Abanderado. Habla como miembro de la policía uniformada, consciente del poder que le da esta condición. Su narración se desarrolla en tono cordial, pero imperativo. Destaca el valor, la astucia y el esfuerzo desplegados en la captura, para mover a los campesinos a admiración. Es notorio, sin embargo, que sus auditores no se atreven a manifestar espontáneamente su real opinión, sobre todo en lo que específicamente respecta al cuerpo policial.

Terminada su narración, los campesinos invitan al Cabo a tomar un vaso de vino, y quedan en primer plano el carabinero Cornelio Torrealba, que recién inicia su carrera, y Cornelia. La campesina le ayuda a ablandar los zapatos con la cera de una de las velas que adornan la cruz del cuerpo de baile de Coligüe Bajo.

Ante la pregunta del carabinero, Cornelia responde que no cree que el prisionero sea un individuo peligroso. Por el contrario, ve en él una figura portadora de valores positivos:

CORNELIA: Lo he visto... de lejos. Como todos. Siempre lo veía cuando era más chica, flameando como una bandera al viento cuando galopaba por la loma. Por eso le dicen abanderado (...) Porque parecía bandera. Algo rojo como sangre usaba y un pañuelo blanco amarrado en la cabeza. De lejos, todo eso ondeaba, como

en los días de fiesta, como dicen que se ven los barcos cuando entran al puerto.

TORREALBA: Usted conoce el puerto?

CORNELIA: Queda demasiado lejos.

TORREALBA: Yo tampoco lo conozco.

CORNELIA: Pero así me dijeron que eran los barcos.

TORREALBA: Así debe ser.

CORNELIA: Y así es como siempre lo veía. En las tardes, cuando iba a pasar el tren de las siete... desde lejos oía el pito y me asomaba entonces. "¿Qué estás mirando Cornelia? me decía mi mamá. "Nada, nada"; pero el corazón se me helaba cuando lo veía atravesar el cerro... (p.83)

En Cornelia no hay distancia ni ante lo narrado ni ante el interlocutor, como sucede en el caso del Cabo González. El Cabo reprime las expresiones de sus oyentes. Cornelia, en cambio, realiza su relato como parte de un diálogo con el Carabinero, dentro de un marco en el que manifiesta su interés personal por él, prestándole ayuda.

La joven se compromete personalmente con lo que narra. Trata de comunicar a Torrealba los valores que para ella contiene la imagen del Abanderado. Percibe en el bandido la presencia de una realidad que no conoce, pero de la que ha escuchado hablar e intuye: el mar.

Su narración establece un sólido nexo con Torrealba. Este le confiesa que tampoco conoce el mar.

El diálogo de los dos jóvenes es breve, pero intenso. Por contraste, la comunicación de los demás personajes aparece precaria. Esta impresión se ratifica al comparar los efectos posteriores de ambos diálogos. Cuando los carabineros se retiran, los campesinos hacen comentarios irónicos sobre su condición de "servidores públicos". En cambio, cuando Torrealba se encuentra con el Abanderado -él tiene a su cargo custodiarlo- su actitud demuestra que la narración de Cornelia ha dejado huellas en su conciencia.

El diálogo entre el Teniente Bruna y su ordenanza.

La situación de superioridad y poder que mantiene el Cabo González en su narración a los campesinos, se extrema hasta la caricatura en este diálogo de la Escena Segunda de la Primera Parte. El Teniente se apoya en la jerarquía para manipular la comunicación. Reduce al ordenanza Zúñiga a una mera función. Se apodera de él y lo transforma en un objeto útil para sus fines:

BRUNA: Es una lástima, Zúñiga, que no tengas un espejo en vez de cara.

ZUÑIGA: Sí mi teniente.

BRUNA: Y además, al verte, podría creer que la vida no me ha marcado con todas esas pequeñas cosas que descubres en el verdadero espejo. Me comprendes?

ZUÑIGA: Sí, mi teniente.

BRUNA: Las pequeñas arrugas, el gesto cada vez más cansado de los labios, esta mirada que ya nada espera, lo que va sucediendo en fin.

ZUÑIGA: Sí, mi teniente.

BRUNA: No contestes todo el tiempo. Los espejos, los realmente buenos, no hablan. A lo más repiten lo que uno dice. Lo repiten en forma inaudible. ¿Me comprendes? Ah...no... contestes.

ZUÑIGA: Muy bien, mi teniente.

BRUNA: Eso está mejor. Muy bien, mi teniente. Nada ha pasado, mi teniente. El tiempo está detenido, mi teniente... (P.55)

El Teniente Bruna reduce la comunicación con su ordenanza a los límites del "Tener", en término de Gabriel Marcel. Le interesa que el diálogo no le haga consciente de su situación de hombre culpable, castigado por su institución -los motivos no se entregan en el relato- con la relegación al retén de ese pueblo pequeño.

Del mismo modo que utiliza a su ordenanza, más tarde el Teniente Bruna utiliza al Abanderado para contemplar en él su propio conflicto. La lectura que hace del prontuario tiene como única finalidad contemplar a un hombre enfrentándose a sus culpas y comprobar que ésa es una experiencia insoportable.

La tercera lectura del prontuario, efectuada por el Teniente Donoso en la Comisaría de La Calavera (Escena Segunda de la Segunda Parte) tiene motivaciones menos retorcidas pero igualmente inhumanas: la comprobación de la efectividad en el mando por parte del Teniente, en el sometimiento del receptor de su lectura.

Narración de Pepa de Oro al Tordo

Se realiza al comienzo de la Escena Cuarta de la Primera Parte. Con ella, la Pepa de Oro consuela al Tordo, que está desesperado por la conciencia de su traición al Abanderado, a quien denunció y entregó a la justicia a pesar de ser su amigo. Lo hace expresándole su propia desesperación por la pérdida de su ponchera, que se quebró en medio del escándalo que produjo en el prostíbulo el ingreso de los carabineros para aprehender al Abanderado. Ella ignora las circunstancias en que se quebró la ponchera. Las prostitutas se las ocultaron por temor a su reacción, porque tenía terminantemente prohibido el ingreso del Abanderado al prostíbulo. Para consolar al Tordo le expresa el valor que la ponchera tenía para ella: "yo la quería más que lo que tú querías a tu amigo". Además, le cuenta su historia:

PEPA DE ORO: Esa ponchera.. era lo primero que había comprado, ya hace mucho años. Antes que los espejos y las camas para las niñas. La vi un día que fui a la ciudad, de cristal tras el cristal, y no sé... se me antojó que esa ponchera era mi barco. Cosas...el barco donde tenía que hacer navegar mi negocio. Cosas que pasan. Así como tú te acercaste a él para ser su amigo

.....

Verde, sí, sentí una pena verde cuando llegué y me dijeron, para engañarme, para que no sufriera tanto, que la habían trizado... ¡Trizado! Rota estaba. Ahí, en mil, en diez mil, en requetecontramil pedazos...Y no había como empezar a recogerlos ni como pegarlos. Todas estas brutas los habían dejado en el suelo, ahí mismo donde se estrelló, y me pasé la noche recogiendo astillas, con los dedos sangrando y una pena adentro, una pena... Cuando los tuve juntos en un montón, no supe qué hacer. Te juro que algo se me rompió adentro. Como a ti ahora. Me habían roto mi barco, le habían quemado las velas... como a ti ahora que lloras por lo que hiciste... (p.92)

Aunque el relato de la Pepa de Oro expresa una angustia verdadera, y pese a que ella apela en varias ocasiones al Tordo, su comunicación con el salteador dista mucho de reunir las condiciones que la legalidad del mundo dramático exige para considerar auténtico un acto comunicativo. Como ya hemos señalado, la legalidad del mundo en la trilogía se fundamenta en buena parte en el pensamiento de Gabriel Marcel.

La Pepa de Oro expresa angustia por una pérdida puramente material. Su experiencia, tal como la transmite, no va más allá de comprobar las limitaciones de lo que ofrece el mundo. No hace referencia alguna al carácter degradado del bien que ha perdido. Al comparar su desgracia con la del Tordo, iguala su actuar con el del maleante. A la luz de esa relación, la destrucción de la ponchera revela una traición que, de algún modo, ha cometido su dueña. Posteriormente, el diálogo que la mujer tiene con el Abanderado aclara la índole de su traición, que por lo demás admite varias interpretaciones.

Durante su narración la Pepa de Oro no se preocupa mayormente del hecho que su interlocutor está ebrio y no le responde. Es evidente que el Tordo está gastando en el prostíbulo el dinero que

ha recibido a cambio de entregar a su amigo a los carabineros. De acuerdo con el pensamiento de Gabriel Marcel:

Recibir a un huésped es enriquecerle, sin duda; pero, sobre todo es enriquecerse a sí mismo, no en el plano del utilitarismo inmediato, sino en el de la comunicación del "yo" con el "tu"; es alcanzar en el hombre precisamente aquello que está más allá del dominio del "haber", es alcanzarlo en el ser. La hospitalidad es, de este modo, un comienzo del amor. (8)

Pepa de Oro en esta narración se encuentra limitada a la pura dimensión del "tener". El Tordo es un cliente. Ella lo utiliza para expresar su propia angustia, como podría utilizar a cualquiera otra persona apropiada para hacerlo. Su discurso sólo formalmente está dirigido al maleante; en verdad su destinatario es ella misma.

Los diálogos del Abanderado con Torrealba y con Pepa de Oro.

Como ya señalamos, el Abanderado tiene una serie de encuentros con otros personajes, a través de los cuales se va descubriendo a sí mismo. Este proceso lo conduce a descubrir en el amor de Cornelia el valor redentor de su existencia.

En el orden del relato, el primero de estos encuentros es la lectura del prontuario por parte del Teniente Bruna, que le significa enfrentarse a sus culpas y rechazarlas en su conciencia. El rechazo lo expresa escupiendo a la cara del Teniente.

Siguen a este suceso sus diálogos con Cornelio Torrealba. El primero de ellos lo tiene en el embarcadero, mientras los carabineros que lo conducen esperan la balsa conjuntamente con el cuerpo de baile de Coligüe Bajo, con el que nuevamente se han encontrado y llevan el camino común hacia La Calavera.

Torrealba queda solo con el preso, cuando el Cabo González

se aparta con los bailarines para contarles la anécdota del escupo a la cara del Teniente Bruna y luego leerles el prontuario del bandido.

El diálogo con el carabinero coincide, por lo tanto, con una segunda audición de su prontuario por parte del Abanderado, que mientras habla con Cornelio escucha la lectura del Cabo González. Se inicia la conversación entre el Abanderado y Cornelio con un gesto de éste último, que le ofrece un cigarrillo. El preso, que escucha a la distancia la lectura del prontuario, confidencia al guardia lo que sintió cuando en el retén el Teniente se lo leyó por primera vez:

*..Cuando empezó a leer esa lista, no sé, parecía que me
estuvieran sacando las pilchas, el cuero, el pellejo,
todo. Me sentí como un hueso al sol.*

.....
*Las cosas que iba leyendo, las vi todas juntas, de golpe.
Y me pesaban encima. (P.89)*

Otro diálogo entre los dos personajes se desarrolla en el prostíbulo de la Pepa de Oro, adonde deciden pasar el Cabo González y el Alférez del cuerpo de baile. Allí nuevamente queda Torrealba a cargo de la vigilancia del abanderado, fuera de la casa, mientras en el interior se divierten el Cabo con los bailarines.

El Abanderado narra a Cornelio sus experiencias de infancia en esa casa: su abandono, su marginación en el entretecho durante las fiestas nocturnas, la degradación del ambiente de prostitución

Torrealba ingresa al prostíbulo a instancias de la Pepa de Oro, que le ofrece reemplazarlo en la vigilancia del preso. Como ya señalamos, ella ignora la identidad de éste. Durante el diálogo va cediendo gradualmente a la comunicación con su hijo, pero sin llegar jamás a asumir verdaderamente su presencia.

Cada uno opera como un espejo para el otro. El Abanderado comprende mejor su propio conflicto a través de la angustia de su

madre, que le habla de la pérdida de la ponchera. Para Pepa de Oro, en cambio, la presencia de su hijo le representa la imagen de sus propias culpas, que se niega a aceptar.

Pepa de Oro ve en la pérdida de su ponchera la prueba de la precariedad del mundo. Expresa esta idea y el Abanderado la relaciona de inmediato con su propia muerte:

PEPA DE ORO: ¡Bueno! ¿Y qué va quedando de bueno? Todo se triza, todo se rompe, todo se pierde. Uno siente cuando la muerte se acerca. Hay como un ruido en el aire.

ABANDERADO: Como el pitazo de un tren (...) Es el ruido de la bala.

PEPA DE ORO: ¿De cuál bala?

ABANDERADO: De la con que me van a disparar. (P.99)

Pepa de Oro también habla de la dificultad para orientarse en el mundo cuando en la realidad se proyecta la propia angustia; la imposibilidad de encontrar una solución a los conflictos cuando es la propia conciencia la que se encuentra cerrada a toda salida:

PEPA DE ORO: El alma tiñe las cosas del mismo color que ella tiene. Y por más que uno busca... busca, busca, es como estar en una pieza oscura, con espejos oscuros, mirándose y viendo nada más que lo oscuro. (P.100).

Por último, afirma que ella tuvo antes, en la ponchera, un valor que aliviaba sus angustias e iluminaba su existencia. El abanderado le narra, como respuesta, el suceso de la compra de la ponchera, que la propia Pepa de Oro ha narrado momentos antes al Tordo. El punto de vista que expresa el Abanderado sobre este suceso desenmascara a la Pepa de Oro y revela que la ponchera constituye un símbolo de degradación antes que un valor superior. Exigida por su hijo para decir la verdad, Pepa de Oro rechaza seguir el diálogo:

PEPA DE ORO: ¡Pero a veces antes! me acordaba. Tenía ahí en la pieza al lado algo que me hacía olvidar todo lo demás. Era limpia, clara como trozo de estrella, y con solo recordarla, se disipaban todas las oscuridades. Pero se rompen tantas cosas. Una ponchera hecha harina. El barco que se hunde. Y la oscuridad que vuelve, que se queda.

ABANDERADO: Que se queda y trae miedo.

PEPA DE ORO: ¿Miedo? ¿Será el miedo?

ABANDERADO: Cuando leyó las cosas que estaban escritas en ese papel, me dio miedo. Miedo como ese día cuando era niño y usted me soltó la mano para mostrar la ponchera...

PEPA DE ORO: ¿De qué estás hablando?

ABANDERADO: De esa tarde, en esa calle, cuando usted la descubrió en la vitrina...

PEPA DE ORO: No entiendo nada.

ABANDERADO: Y de repente me soltó la mano... y me dejó solo. Sí. Y yo sentí un ruido, un ruido como el de esa bala que me anda buscando.

PEPA DE ORO: No entiendo nada. No quiero saber más.

ABANDERADO: Y volvimos. Usted con la ponchera entre los brazos y yo atrás, solo... Me dijo que subiera al entretecho, que esa noche iban a celebrar, que no bajara, que no bajara nunca más...

PEPA DE ORO: (Interrumpiendo con un grito): ¿Por qué me cuentas cosas que parece que me fuera a acordar? No quiero volver atrás... No quiero acordarme nunca más... (P.100)

Más adelante, luego de recordar su encuentro con Cornelia y ya completo su proceso de reconocimiento, el Abanderado afirma tener una respuesta para los problemas que discutiera con su madre.

Coincidiendo con la llegada de la procesión religiosa a la Cruz el Abanderado hace la siguiente afirmación, con la que culmina la secuencia de su búsqueda trascendente:

ABANDERADO: Cuando miraba cualquier cosa, la veía como yo... Cuando uno anda con algo revuelto adentro, todo lo ve así, revuelto... Negras parece que fueran las cosas.. aunque estén limpias y no sean negras. Uno echa el alma para afuera. Y como el alma tiene su tinta, el alma tiñe. (Se detiene de pronto, como si hubiese recordado algo): Pero, a veces uno piensa... piensa en algo todo blanco ¿claro como un trozo de estrella no fue que dijo? y con solo recordarlo, se disipan todas las oscuridades... Eso fue lo que ella dijo; pero ahora me doy cuenta que eso no es todo y que ella sólo tenía razón a medias. Me doy cuenta que hay que pensar en algo que no se pueda trizar ni romper, en algo que no es una cosa, en algo que uno guarda adentro, muy adentro, no sé bien donde, y que es más cierto que una cosa, más cierto que lo que se mira y se toca. Es algo como un pensamiento. Sí, eso podría ser. El pensamiento de algo todo blanco...(...) Cornelia. (P.117).

Solicita a Cornelio que lleve el recado con su hallazgo a Pepa de Oro. El carabiniero acepta y lo llama por su verdadero nombre:

ABANDERADO: ¿Se acordará de lo que le dije?

TORREALBA: Sí, me acordaré, Juan... ¿Le importa que lo llame así?

ABANDERADO: ¿Por qué? Así es como me llamo : Juan Araneda López.

Que "el alma tiñe las cosas" con su color; y la solución a este encierro de la conciencia en sí misma mediante la trascendencia, por el amor, a un valor superior, son motivos que recuerdan la teoría de

Gabriel Marcel sobre la tensión existencial entre "Tener" y "Ser" y la necesidad humana de subordinar el primero de estos términos al segundo. (9).

El Abanderado ha experimentado la relación humana fundada en el amor, en la manifestación de Cornelia y en la amistad de Cornelio. Por esta razón, es la generosidad del carabinero la que va estimulando en él la evocación de la joven campesina.

Al final de la obra, la capacidad redentora del amor se simboliza en la identificación del protagonista por su propio nombre. La significación de este suceso se enriquece si la consideramos - una vez más- a la luz de su relación con la filosofía de Gabriel Marcel, cuyo concepto del amor expresa el siguiente texto:

El verdadero encuentro implica una cogimiento sin reservas; el que es recibido experimenta la plenitud de una respuesta inagotable, que no se puede caracterizar objetivamente, pero cuya riqueza es insondable. El que es llamado de este modo se siente verdaderamente llamado por su nombre, reconocido por un ser que le guarda y le salvará de una vez para siempre. En lugar del vacío, experimenta la realidad de la "plenitud", recibe un "aflujo de ser", que emana de tal gesto, de tal palabra; tiene así la experiencia más próxima de lo que podría ser la gracia. (10)

El encuentro con Cornelia

Este acontecimiento es destacado por el relato mediante una gran variedad de recursos. Su ubicación coincide con el clímax dramático. Se lo entrega bajo la forma de una *flash-back* escénico, inédito en el teatro chileno hasta el momento. Debido a las especiales características de la construcción de este drama, la analepsis que implica este recurso constituye también una progresión en la acción dramática: recordando un suceso, el protagonista logra completar sus procesos de conversión y de búsqueda.

Tal como es entregado en el relato, el encuentro del Abanderado con Cornelia es un suceso interior. Se trata de un recuerdo del protagonista, que opera en su conciencia como una revelación. Es desde su punto de vista que se presenta el acontecimiento. Por eso, en esta escena se intensifica la atmósfera mágica y misteriosa que recorre toda la obra. Cornelia se expresa y se entiende con el Abanderado en un lenguaje fuertemente simbólico, el único capaz de expresar el sentido que tiene su presencia para el protagonista.

Cornelia y Cornelio son personajes inocentes. No han pasado por la experiencia de la ciudad -espacio que tiene connotaciones degradantes en la trilogía. Ambos son extremadamente jóvenes. Su pureza, sin embargo, no puede interpretarse como simple ingenuidad.

Cornelia, dentro de su inocencia, tiene claras sus motivaciones para entrevistarse con el bandido. Para ella, el Abanderado representa un valor. Si él acoge su llamado, podrá salvar su existencia de la mediocridad, haciéndola participar de ese valor redentor:

CORNELIA: Es la hora en que me asomo para mirarlo, me paso todo el día trabajando en una pieza oscura... Pero no importa, porque a esa hora yo sé que usted pasa.

.....
A veces cuando lo veo a usted pasar por la loma, pienso en el mar. Ese pañuelo que usa en la cabeza... es como dicen que son las velas, cuando sopla el viento (...) Un día me gustaría galopar así, contra el aire, con un pañuelo blanco en la cabeza. (Pp.110-111)

Ella le bordó, con gran sacrificio, un pañuelo blanco y desea entregárselo para que lo use en lugar del que lleva puesto ahora en la cabeza:

CORNELIA: Quisiera que una tarde... cuando me asome y lo vea galopando por la loma (...) Es mío, voy a decir... Es mío ese pañuelo blanco. (P.112)

Si el Abanderado usa el pañuelo blanco que ella le obsequió, podrá contemplarse, desde la ventana de su existencia pobre y limitada, participando de todo lo que para ella significa el mar.

Cuando el Abanderado se altera por el paso del tren - imagen siniestra en la obra-, ella le comunica esperanza. Lo lleva a una altura para que vea el tren y luego relaciona esta imagen con la otra, esperanzadora, del mar:

ABANDERADO: Galopo para no oírlo. Nunca me ha gustado ese ruido.

CORNELIA: No es más que un tren. (Súbitamente rompe la inmovilidad): Venga, venga a verlo. Desde acá se divisa. Venga... (Ahora es él quien obedece y se coloca a su lado, sobre una altura desde donde miran el tren): Allá va... ¿Lo alcanza a ver? Allá, bordeando el cerro... Dicen que ese tren va hacia el mar, ¿Usted conoce el mar? (P.111)

La pureza de Cornelia tiene un valor existencial. Su modo de establecer comunicación con el Abanderado no sólo es capaz de frenar su violencia, sino también de imponérsele, haciéndolo enfrentarse a aspectos esenciales de la realidad y transformándolo interiormente. No le manifiesta ni temor, ni desconfianza. Desde el comienzo deposita en él una confianza absoluta. Le demuestra, por lo tanto, creer en él como persona. Al apelarlo en éstos términos, lo erige en un "tú" con el que le une un valor superior. No le exige nada. Por el contrario, ella le regala algo suyo, limitándose a pedirle que lo conserve.

El Abanderado, por primera vez, es apelado por alguien que lo llama a trascender la esfera del "Tener" para alcanzar la del "Ser".
(11)

El tony chico.

Esta obra, la tercera de la trilogía, posee en su construcción dramática una secuencialidad mucho más tensa y trabada que las otras dos. El relato conduce a Landa, el protagonista, desde su ingreso al circo, adonde lo conduce su deambular, hasta su muerte, que ocurre en el desenlace, a través de una intriga de estructura bastante tradicional si se considera estrictamente el encadenamiento de los motivos.

Atendiendo a estas características de la obra, creemos conveniente como criterio de descripción analítica de su construcción dramática centrar la exposición en la secuencialidad de los proyectos de los personajes, atendiendo a su aparición en el relato y a su orden en la historia.

Este método permitirá obtener resultados que superan el conocimiento del orden general del relato en el desenvolvimiento de la acción. Tal como en los anteriores análisis, iluminará el sentido de determinados acontecimientos e indicios por su ubicación en el texto y por su relación intratextual. También permitirá ordenar los proyectos de los personajes, no solamente cronológicamente, según la historia, y por su lugar en el relato, sino además por su afinidad y contraste, lo que abrirá una perspectiva sobre la legalidad y sectorización del mundo dramático. Por último, pondrá en evidencia cualidades y valores distintos en la estratificación temporo-espacial del mundo.

En la exposición de los proyectos de los personajes seguiremos el orden del relato. Destacaremos en cada caso el proyecto con curiosa.

Los proyectos de los personajes

El monólogo de Landa con que se inicia *El tony chico* permite conocer el más profundo proyecto existencial del protagonista de este drama: *La búsqueda de los ángeles que una vez entrevió*, cuyo encuentro él sabe que le permitirá salvarse del caos en que su vida se encuentra dolorosamente extraviada. (12)

Posteriormente, el relato da a conocer otros proyectos suyos anteriores al momento de iniciación del drama. El más antiguo es un *noviazgo frustrado*, fracaso que, a sus propios ojos, ha originado su tragedia.

La frustración amorosa desata en el protagonista un profundo dolor, que él mismo define como angustia ante un mundo que súbitamente se le ha revelado caótico, apariencial, inmanejable.

También se sabe que en el pasado Landa sostuvo -y aún mantiene en los momentos en que se inicia el relato- un proyecto de *enmascaramiento por medio de una enorme cabeza de cartón* que el propio Landa dice portar porque se desempeña en la ciudad como "cabezón" que hace propaganda a un remedio para el dolor de cabeza.

Aunque no está explícita en la obra una relación causal entre este proyecto y el fracasado proyecto amoroso, es evidente que para Landa la cabeza de cartón constituye una máscara que oculta su verdadero ser, angustiado e impotente, y que le protege de la realidad circundante, a la que siente agresiva.

El enmascaramiento no basta para aliviar su dolorosa insatisfacción, pues lo que en realidad necesita es encontrar algún factor que ordene el mundo. Es por esto que, mientras se encuentra en la ciudad, asume otro proyecto consistente en *seguir un camino "que parecía que llevaba a alguna parte"*, y que apareció en cierto momento ante él mientras se desempeñaba como "hombre propaganda".

Es precisamente siguiendo ese camino y buscando a sus ángeles, que Landa llega al lugar en que se levanta el circo, donde desarrollará la acción. Así se lo cuenta a Sonia, una de las artistas del circo:

LANDA: Me acuerdo que vi un camino de repente, un camino que me parecía que llevaba a alguna parte. Lo tomé. Y parece que me perdí. (p.131)

Landa llega al circo en estado de ebriedad, lo que provoca que el Capitán, administrador del mismo, le arroje agua con un balde para volverlo a la lucidez y así poder expulsarlo del terreno donde se

encuentra su carpa. Sonia protege al protagonista de la iras del Capitán, y Landa, ya lúcido por efecto del agua fría, le confiesa, hablando a solas con ella, que le gustaría *quedarse en el circo*. Su enunciación del proyecto puede sintetizar en dos frases escuetas que dirige a su protectora.

LANDA: No sé por qué, quiero quedarme (...) Estoy aburrido de andar solo. (p.132)

Para quedarse en el circo, ofrece trabajar como tony. Este proyecto de integración al circo, sustentado por Landa, debe necesariamente chocar con otro proyecto ya enunciado por el Capitán: eliminar a Landa como un factor perturbador en el circo, a causa de su ebriedad y actitudes extrañas. (13) Favorece al protagonista, el proyecto de Sonia de *ayudarle* de algún modo. Ella, que ya le ha protegido de la violencia del Capitán, ahora le aconseja que, para los efectos de obtener un contrato en el circo, hable con Emperatriz, la dueña del mismo, y no con el administrador.

Landa asume entonces un proyecto que le permitirá cumplir sus propósitos de integrarse a la compañía circense: *Hablar con Emperatriz y obtener su consentimiento y el contrato como tony*. Logra sus propósitos, por cuanto Emperatriz le concede el contrato y derrota la oposición del Capitán, obligándolo a aceptarlo como artista de la compañía.

El apoyo de Emperatriz a Landa no se debe al interés comercial de adquirir un tony para su empresa. (14) El encuentro con el protagonista engendra en ella el proyecto de acoger en el circo a un hombre que manifiesta poseer la característica que más valoraba en su marido Doménico, ya muerto: la búsqueda trascendente. (15)

La identificación entre Doménico y Landa la expresa Emperatriz en varios momentos. Puede deducirse de ello que, al integrar al protagonista al circo, se propone recobrar en la persona de éste lo que significó para ella su marido: la posibilidad de experimentar lo trascendente a través de otra persona capaz de experimentar su presencia directamente:

EMPERATRIZ: (...) Hay hombres que han tenido una visión. Que han visto el orden de repente. Y la belleza. Como éste que acaba de llegar, por ejemplo. O como Doménico. Hombres que lo llevan escrito en la frente y en los ojos, como si los hubiera tocado una luz. Tal vez ellos podrían reconstruir el mundo si tuvieran la oportunidad de hacerlo visible ante los ojos de los demás... Pero en medio de la búsqueda casi siempre los agarra la muerte. (p.139)

Como ya se ha señalado, este proyecto conduce a Emperatriz a colaborar con Landa y a enfrentarse al Capitán. Obtenido el contrato, Landa debe emprender otro proyecto para realizar sus deseos de integrarse al circo. Ahora debe procurar un *adecuado desempeño como tony en la función nocturna*.

Mientras Landa dedica sus esfuerzos a la preparación de su estreno, surge un proyecto conjunto de Sonia y del Capitán, que tendrá gran importancia en el desenlace: ambos programan una cita amorosa para esa noche, después de la función. A este proyecto, que es producto de una relación que ya lleva bastante tiempo, se oponen Rucia - la mujer del Capitán- y Emperatriz. Rucia expresa permanentemente sus sospechas a Sonia e insinúa una actitud amenazante que, posteriormente, derivará en explícitos proyectos de venganza. Emperatriz, por su parte, expresa sus temores ante una relación clandestina que puede traer graves alteraciones en el interior del circo.

Siempre procurando seguir una línea de conducta que lo aproxime a sus objetivos de salir de la soledad y de integrarse al grupo humano del circo, Landa propone a Juanucho, un niño que sirve en el circo y que lo acompaña mientras se caracteriza como tony, *que lo acompañe en su número haciendo también de tony*:

LANDA: ...Oye, cabro; y si te transformara en tony?

JUANUCHO: ¿A mí?

LANDA: ¡Sí! Un tony más chico... que me contestara. Podríamos trabajar juntos.

JUANUCHO: El Capitán dice que yo no puedo aprender nada.

LANDA: Es que él no ha sabido enseñarte. ¿Te gustaría aprender?

JUANUCHO: Sí señor. (p.147)

Juanucho se viste de tony ayudado por Landa y crea su personaje: un "tony chico". Luego ambos desarrollan un juego, asumiendo sus papeles, creándose un plano ficticio en el que, a momentos, el rol de tony da paso a la expresión del ser verdadero de los personajes, lo que se indica por el abandono de la voz de tony en los momentos correspondientes.

En este plano ficticio Landa y Juanucho encarnan a dos tonies que suben a un bote y dialogan, enunciando de pronto un proyecto que expresa su ser auténtico:

LANDA: (...) Y a dónde le gustaría ir, señor Juanucho.

JUANUCHO: (Olvidándose de su papel de tony) Al mar.

LANDA: Hacia allá vamos, entonces. ¿Has estado alguna vez?

JUANUCHO: ¿Cómo es?

LANDA: Grande. Verde en el día. Con olas y la espuma que vuela por encima. (Retomando el papel de tony). Siga remando, señor Juanucho. Mire que el camino es largo y el Paraíso queda lejos

JUANUCHO: Allá vamos?

LANDA: Allá parece. (Pero pronto pierde su voz de tony. Parece recordar). Parece que allá están todos los tesoros que la tierra en otro tiempo tuvo. (p.149)

El proyecto de *llegar al mar*, enunciado en un plano ficticio como una profunda aspiración de Landa y Juanucho, coincide con lo

que puede considerarse un proyecto colectivo de toda la compañía circense: el circo se dirige hacia el mar, hacia el puerto de Valparaíso. Las razones las da Emperatriz:

EMPERATRIZ: Sí, hacia allá vamos. Todos los años, en esta época, vamos hacia el mar donde el invierno es menos crudo. (p.134)

Es también éste un proyecto particular de Landa: entre sus motivaciones para integrarse al circo se encuentra que éste se dirige al mar:

SONIA: (...) Seguirá con nosotros hacia la costa. Hacia allá (indica en dirección opuesta a la ciudad) está Valparaíso.

LANDA: (Comprendiendo mal de adrede) ¿El Paraíso? (Ríe). Pues detrás de ustedes me voy. Hacia el mar. Al Paraíso. (p.133)

El éxito del número de Landa con Juanucho trae por consecuencia un cambio radical en la actitud del Capitán respecto de Landa. Deja de empeñarse en alejarlo del circo y propone a Landa celebrar el éxito de su estreno con "unos tragos". Landa acepta, ya que esto le significa dar otro paso hacia su integración a la compañía del circo, que es su proyecto mayor.

Simultáneamente con la enunciación de este proyecto, comienza a tomar relieve Rucia como obstructora del proyecto amoroso del Capitán con Sonia, al anunciar a su vez proyectos de develamiento del engaño y, consecuentemente, de venganza violenta. Emperatriz, por su parte, asume ante ese proyecto amoroso un rol de oposición y también de encubrimiento del mismo respecto a Rucia, para impedir que ésta deleve el engaño de que es objeto.

Frente al proyecto de Landa de celebrar su éxito con el Capitán, Emperatriz asume una actitud también obstructora, llegando

incluso a adoptar su comportamiento la forma de un proyecto de persuadir a Landa de que abandone el circo y retorne a su búsqueda:

EMPERATRIZ: Landa...

LANDA: Dígame.

EMPERATRIZ: No vaya.

LANDA: ¿Cómo?

EMPERATRIZ: No vaya le digo. No salga con el Capitán

LANDA. ¿Por qué?

EMPERATRIZ: Siga su camino. No se quede con nosotros.

Landa no accede a la petición de Emperatriz y acude al llamado del Capitán. Una vez en la cantina, ya bajo el efecto del alcohol, Landa intenta *comunicar su angustia* al Capitán. Inicialmente trata de hablarle de su historia de amor frustrado y luego de su decisión de *retornar a su camino anterior*, a su existencia dedicada a la búsqueda de los ángeles. Su proyecto de comunicación fracasa totalmente, porque el Capitán no puede comprender su concepción trascendente de la realidad.

Landa enuncia su proyecto de retorno a la búsqueda solidaria casi simultáneamente con la decisión de Capitán de organizar una fiesta dentro de la cantina, aprovechando la presencia de Barón y Barahona, los trapeceistas del circo, que también han llegado a ese lugar, pero que se han sentado en otra mesa, y la de las tres mujeres que atienden el negocio, las tres Marías: María Luisa, María Clara y Marita.

Por exigencia del Capitán, la menor de las mujeres, Marita, canta la única canción que conoce y que no es de amor: el pregón de las vendedoras de dulces en la estación de ferrocarril. Landa reconoce en ese pregón la canción de los ángeles que se le aparecieron durante un viaje en tren y que durante tanto tiempo ha intentado encontrar nuevamente. Por este motivo, antes de marcharse para continuar su

búsqueda, Landa trata de *averiguar dónde aprendió Marita el pregón*, con el objeto de orientar su búsqueda hacia el lugar correcto.

Cuando Landa va a abandonar la cantina, su proyecto de retorno a la búsqueda de los ángeles choca con el proyecto de fiesta del Capitán, que manda cerrar el local, impidiéndole salir.

Durante el transcurso de la visita del grupo a la cantina, Emperatriz se ha dedicado a buscar a Barón y Barahona, cuya presencia necesita, porque le infunde paz. (16) Los encuentra a su regreso de la cantina. Al amanecer, cuando los trapevistas ya se han ido a acostar, Emperatriz manifiesta en un diálogo con Rucia -que busca al Capitán- un deseo irreprimible de herirla, haciéndole patente el libertinaje de su conviviente. Este proyecto de Emperatriz, consistente en agredir a la mujer del Capitán, provoca la respuesta de ésta, que intenta herirla en lo más profundo evidenciándole la falsedad de la historia de su pasado con Doménico. Le demuestra saber que ella fue amante del Capitán en vida de su marido.

Como consecuencia, Emperatriz redobla su agresión inicial procurando herir a Rucia tan profundamente como Rucia la hirió a ella, revelándole el lugar donde el Capitán y Sonia se encuentran todas las noches. Esta agresión ciega de Emperatriz la transforma, sin proponérselo lúcidamente, en informante, y por lo tanto colaboradora de Rucia en su proyecto de descubrir la verdad de las relaciones entre el Capitán y Sonia. Rucia enuncia, entonces, un proyecto concreto de venganza: matar al Capitán.

Después de la fiesta en la cantina, Landa, que se encuentra ebrio, es auxiliado por Sonia y Juanucho, que lo conducen al circo. Landa intenta *comunicar a Sonia su visión de los ángeles*, porque intuye que se va a ausentar del circo. Quiere dejar a alguien su experiencia. Este proyecto suyo es impedido por el proyecto amoroso del Capitán y Sonia, que impulsa a ésta a abandonar a Landa para acudir a la cita. El lugar de Sonia es ocupado por Juanucho; y Landa, en su ebriedad, realiza su relato creyendo comunicarlo a la mujer, pero teniendo por receptor real al niño.

En ese momento Rucia persigue al Capitán con una pistola, habiendo comprobado ya su infidelidad, y Landa trata de *salvar la vida*

del Capitán, cayendo víctima de un disparo. De este modo Landa es herido a consecuencia de un proyecto amoroso en el que no participó.

Ya herido, Landa formula un nuevo plan de *enmascaramiento con la cabeza de cartón*, y pide que se le entregue su disfraz de cabezón:

LANDA: Tengo que llevarme (...) El traje que... que tenía cuando llegué (...) Me siento... bien... con ese traje. Me siento menos... menos chico... ante el mundo demasiado grande... Y pareciera... pareciera que ese dolor sordo que tengo aquí... se hiciera más chico en un cuerpo tan grande. (P.171)

Al terminar la obra, Juanucho, solo en el circo, porque la compañía se ha ido en el camión con Landa, tiene la visión imprecisa de tres mujeres con cofias blancas, canasto al brazo, cantando el pregón. Juanucho se aproxima a ellas, con la intención de *hablar con los ángeles*, que ya le son conocidos por el relato que escuchara a Landa y que ahora ve, cercanos aunque difusos.

Landa es el protagonista de *El tony chico*. Son sus proyectos los que, coordinados en su secuencialidad, estructuran este drama. De acuerdo con este criterio, *El tony chico* puede dividirse en tres partes, de acuerdo a los macroproyectos de búsqueda de lo trascendente, de integración al mundo del circo y de retorno a la búsqueda trascendente. Esta última secuencia termina en la frustración del proyecto y, finalmente, en la muerte de Landa. Debe agregarse a las secuencias señaladas: la secuencia final en que Juanucho ve a los ángeles y avanza hacia ellos saludándolos, renovando así el proyecto de búsqueda trascendente del protagonista; y la secuencia del fracaso amoroso, correspondiente a la historia más remota de Landa.

Tan clara secuencialidad no impide la existencia de acontecimientos que, a pesar de tener una ubicación en la cadena de sucesos que conforman la historia, parecen ubicarse fuera de la temporalidad normal. Es el caso, por ejemplo, de la visión de los ángeles

por Landa y Juanucho, y del descubrimiento del camino que llevó al protagonista a extraviarse y encontrar el circo.

NOTAS PARTE TERCERA

1. Desconcierto que provino fundamentalmente de los presupuestos dramáticos tradicionales y de las concepciones naturalistas predominantes todavía en sectores de la crítica. Se le criticó mala construcción, recargamiento simbólico y escénico, evasión de la realidad, inverosimilitud, "blandura", etc.
2. Vid. *infra*, p.96, nota (2)
3. Paul Ricoeur: *La metáfora viva*. Buenos Aires, Ediciones Megápolis, 1977. Séptimo estudio: "Metáfora y referencia". Pp.332 y ss.
4. Cfr. Tzvetan Todorov: *Simbolismo e interpretación*. Monte Avila Editores, Caracas, 1981. Vid. especialmente "El rodeo paronímico", pp.83 y ss.
5. Vid. *supra*, p.23 y 24
6. Vid. *supra*, p.42
7. Cfr. Cedomil Goic: "La estructura de la peregrinación". *El Diario Ilustrado*, 3-VI-1962
8. Charles Moeller, op. cit.
9. Cfr. *supra*, pp.16 y ss.
10. Charles Moeller, op.cit.
11. Cfr. *supra* pp. 16 y ss., y las citas de las pags. 68 y 73 al estudio de Charles Moeller.
12. Vid. *supra*, en pp. 29, el monólogo de Landa.
13. Sólo se destacarán con cursiva los proyectos del protagonista.
14. De todos modos, el argumento que esgrime Emperatriz para contratar a Landa y que no puede rebatir el Capitán, es la importancia

fundamental del tony en el circo: "Un circo necesita un tony". Este detalle tiene importancia en el nivel simbólico.

15. (...) The characters have symbolic significance to each other. Consequently, to Emperatriz, Landa is the reincarnation of her husband and a personification of idealism, and Juanucho acquires the same role, once Landa has passed from the scene". Nelia Olivencia, *The dramatic works of Luis Alberto Heiremans : A world of spiritual crisis*. Ph.D., Washington University, 1975

16. Nelia Olivencia (op.cit) al tratar el enlace de las secuencias escénicas en esta obra, destaca la importancia de Barón y Barahona como puntos de referencia por su contraste con el mundo representado: "The stage directions also make clear the posture and attitude of Baron y Barahona, and their tranquility and balance becomes a point of reference in the succeeding scenes".

CUARTA PARTE

EL NIVEL SIMBOLICO: TRASCENDENCIA Y NO TRASCENDENCIA

La acción interior, los movimientos de búsqueda y conversión, se expresan en un mundo dramático de estructura simbólica.

El mundo de la trilogía tiene sus fundamentos en la tensión provocada por una doble significación. Permanentemente y en todos sus sectores, puede someterse a dos interpretaciones posibles: la que corresponde a su dimensión literal, objetiva, cotidiana y corriente; la que corresponde a su dimensión metafórica, misteriosa, mágica y esencial.

Los espacios, los acontecimientos y los personajes, *sin dejar de tener su significación literal y corriente*, presentan otra, que remite a sentidos originarios de la realidad.

El término de Gabriel Marcel, el sentido metafórico abre a los personajes la dimensión del mundo "como misterio". Normalmente, ésta es percibida por los personajes de la trilogía cuando enfrentan la realidad sin prejuicios, con una mirada existencialmente pura, abierta a las posibilidades de lo maravilloso.

En el mundo dramático, sin embargo, la verdad no surge de la negación de una de estas dimensiones de la realidad para afirmar a la otra, sino de la tensión entre ambas. La comprensión de la realidad pasa por los sentidos literal y metafórico y, a través de ellos, aprehende una *verdad metafórica* en la que reside el sentido último del mundo. (1)

Cada vez que los personajes enfatizan uno solo de los polos de la realidad, caen en distintas formas de alienación.

La estructura simbólica de la trilogía tiene como elemento central e integrador la presencia de correlatos bíblicos en cada drama: el Nacimiento de Cristo en *Versos de ciegos*; la Pasión de Cristo, en *El Abanderado*; la Crucifixión de Cristo, en *El tony chico*. Estos correlatos logran subordinar las figuras poéticas aisladas,

incorporándolas a esquemas generales. El mito bíblico proyecta su legalidad sobre el relato, estableciendo así el esquema para la figura total. Los dramas de la trilogía se configuran, mediante este procedimiento, como verdaderas redes metafóricas que, al integrarse, les dan el carácter de "metáforas ampliadas" o, si se prefiere, "metáforas continuadas".

Las estructuras de las obras dramáticas de la trilogía manifiestan una concepción literaria y artística que privilegia la orientación "centrípeta", "hacia adentro" de los textos. Estas obras, sobre la base del tejido de relaciones intratextuales, hacen de los mundos dramáticos sus propios referentes internos, excluyendo la referencialidad externa directa. (2)

Sin embargo, no cabe duda que en la motivación de la trilogía existe la voluntad de apelar al espectador-lector, diciéndole algo sobre su propio mundo. Efectivamente, los dramas de la trilogía se refieren al mundo externo al texto, bajo la forma de la "referencialidad metafórica"; el espectador-lector reconoce que la realidad representada en el mundo dramático, pese a su irrealismo, le habla de su propio mundo. Percibe en ella la "verdad metafórica" creada por la construcción simbólica del texto.

Distinguiremos tres grandes sistemas simbólicos en la trilogía. Uno que expresa la experiencia de una realidad mítica trascendente; otro expresivo de la experiencia del mundo en su dimensión no trascendente; y un tercer sistema significativo de la presencia de la dimensión trascendente del mundo en la no trascendente.

El eje de la exposición sobre el nivel simbólico de los relatos de la trilogía lo constituirá el análisis de los símbolos en *El tony chico*. A partir de este análisis se hará referencia a los sistemas simbólicos correspondientes en las otras dos obras.

Simbología de la trascendencia.

En *El tony chico* destaca un conjunto de símbolos que conforman un sector mítico en el mundo dramático. Está constituido por imágenes que integran historias en las que personajes y acciones

actúan y ocurren en un tiempo originario, primordial, en el que se gesta el estado actual del mundo.

Dentro de este sistema simbólico destacan los *ángeles*. Aparecen al comienzo del relato de *El tony chico*, cuando los menciona Landa en su monólogo, y también al finalizar aquél, cuando Juanucho camina hacia ellos, saludándolos, en la escena que cierra la obra. Además, son mencionados en varias ocasiones por Landa

Estas figuras tienen, en la tradición cristiana, el valor de intermediadoras entre el mundo celeste y el terrenal. Su aparición anuncia la reconciliación entre el cielo y la tierra, entre la materia y el espíritu.

(3)

En *El tony chico* representan el valor trascendente buscado por Landa. Su actualización en esta obra tiene la particularidad de identificarlos con las vendedoras de pasteles empolvados en la estación de ferrocarril, vinculación ratificada por Marita, cuando entrega su testimonio a Landa en la cantina. Los ángeles cobran, debido a esta identificación con las vendedoras de pasteles empolvados, el valor de símbolos del carácter dual de la realidad en el mundo dramático: poseen simultáneamente las dimensiones celeste y terrenal; una espiritual y otra material.

Landa aparece como el único personaje capaz de percibir esta dualidad de dimensiones del mundo. Al contrario de los demás personajes, que sólo pueden ver la realidad material y objetiva, manifiesta en varias ocasiones su conciencia de que las cosas y las personas se abren a un sentido misterioso y trascendente. Lo hace, por ejemplo, cuando juega con el sentido de la palabra Valparaíso, conversando con Sonia. O también cuando decide viajar en busca de las vendedoras de pasteles, después de recibir la información de Marita sobre su identidad con los ángeles.

Se hace evidente que la estructura simbólica del mundo dramático es inseparable de la conciencia del protagonista. Corresponde a su percepción de la realidad.

Acompaña a los ángeles el *pregón*. Además de aparecer en las escenas iniciales y final, aparece el tema musical tarareado por el protagonista cuando prepara su disfraz de tony, acompañado por

Juanucho; también es cantado por Marita en la cantina, conociéndose entonces su letra; posteriormente, es entonado por Landa mientras es conducido por Sonia y Juanucho de la cantina al circo. Constituye un *leit-motiv* musical que acompaña momentos relevantes de la acción central. Representa simbólicamente la trascendencia buscada por Landa. La letra del pregón es un elemento que apunta a la dimensión terrenal del mismo. Por eso, es significativo que se conozca al cantárselo en la cantina; y también lo es que Landa en las últimas escenas entone el pregón con su letra.

A los símbolos anteriores se unen el *color blanco* y el *mar*. El primero, significativo de pureza, se encuentra en los ángeles, en las espumas del mar, en los delantales de las vendedoras de pasteles y en los dulces que ellas ofrecen. El segundo es mencionado por Landa en relación con los ángeles:

Eran blancos como una bandada de gaviotas y llevaban rumbo hacia el mar...

Juanucho quiere conocer el mar y Landa le entrega información sobre él, dándole, además, la posibilidad de experimentarlo en el plano de ficción artística que ambos crean durante el ensayo para la función nocturna.

El sentido simbólico tradicional del mar es el de "agente transitivo entre lo no formal (aire, gases) y lo formal (tierra, sólido), y analógicamente, entre la vida y la muerte (...) Principio y fin de la vida, donde ésta se purifica". (4)

El mar se vincula con la trascendencia buscada. Landa quiere encaminarse al mar, porque sus ángeles se dirigen hacia allá cuando los vio: en dirección opuesta a la ciudad. El encuentro de Landa con el mar, en el desenlace, coincide con su muerte, hecho que contribuye a incorporar este valor el sentido del símbolo.

El símbolo de la *estrella* que siguen los músicos peregrinos de *Versos de ciego*, es equivalente al de los ángeles de *El tony chico*. La estrella es, "Como fulgor en la oscuridad, símbolo del espíritu", dice Cirlot. (5) Igual que los ángeles, la estrella se manifiesta en diversos

sectores y niveles del mundo, simbolizando con ello la presencia de lo trascendente en el "misterio" del mundo.

La imagen de los ángeles se encuentra también en el nombre de Angélica y en la caracterización como "ángel caído" de esta muchacha, cuando huye del cortejo fúnebre y abandona la representación del nacimiento.

Cuando el Abanderado afirma la necesidad de pensar en algo "que no se pueda trizar ni romper", en algo "todo blanco", está expresando símbolos de valor semejante a los que hemos señalado.

El símbolo del color blanco lo encontramos en todas las imágenes anteriores. El pañuelo que Cornelia obsequia al Abanderado y la sábana que extiende entre ella y éste, deteniendo su ataque, son blancos. El propio Abanderado identifica en un monólogo a Cornelia con el color blanco.

La imagen del mar también aparece en *El Abanderado* en relación con Cornelia. Para ella el mar es símbolo de libertad y plenitud. También lo relaciona simbólicamente con la muerte, al articularlo con el símbolo del *tren* (imagen de la muerte) y con el del río (imagen de la vida): ambos van al mar.

El símbolo de la *música* -actualizado en *El tony chico* bajo la forma del pregón, tiene un desarrollo importante en *Versos de ciego*, donde un poeta-demiurgo (el narrador) crea el mundo representado en la obra con su canto.

En la trilogía - especialmente en *Versos de ciego*- la música y el canto manifiestan la armonía universal de la creación.

El fracaso del amor juvenil de Landa y el sentimiento de carencia que aqueja a este personaje después de su visión de los ángeles, actualizan el símbolo de la *pérdida*. Otra actualización del mismo es el extravío que conduce a Landa al circo. Simbólicamente la pérdida se relaciona con los temas de la *culpa* y la *peregrinación*. En el extravío se manifiesta un "olvido del origen" y de la "ligazón con ese origen". Por otra parte, también manifiesta "una identificación de la conciencia con el mero aspecto existencial humano, olvidando el componente eterno del espíritu". (6)

Las diferentes formas de actualización del símbolo de la pérdida en la obra de Heiremans incluyen el sentido de la culpa que se origina en una errónea perspectiva para apreciar el mundo por parte del personaje.

Es el caso de la Pepa de Oro, en *El Abanderado*, que vive la angustia de la pérdida de su ponchera como una revelación de la irremediable inestabilidad del mundo. El polo opuesto se encuentra en los peregrinos de *Versos de ciego*, que asumen la pérdida como un paso obligatorio de la elección existencial. Extrema esta última posición el Abanderado, quien asume la pérdida de la vida como paso para ganar la redención de su existencia. .

Los símbolos anotados conforman un sistema mítico que refiere al fracaso de los protagonistas de la trilogía y a la motivación y origen de su conversión y de su peregrinación.

El pasado de plenitud que recuerda Emperatriz, correspondiente a la conducción del circo por parte de Doménico, incorpora a este sistema otro conjunto simbólico que comparte con él los símbolos del mar, la pérdida y la peregrinación; y suma a éstos los símbolos del cerro, del paraíso, el carro y el cochero.

El relato con que Emperatriz explica a Landa los orígenes del viaje anual del circo, que periódicamente regresa a Valparaíso, presenta con claridad el sistema mítico-simbólico a que nos referimos:

EMPERATRIZ: Sí, hacia allá vamos. Todos los años, en esta época, vamos hacia el mar donde el invierno es menos crudo. Y hay un lugar, no lejos de aquí, donde ya se le huele. El camino se estrecha, las montañas parece que se hicieran más altas y el aire se llena de sal y de viento de mar. Antes, cuando tenía mis piernas, subía al cerro, me empinaba, trataba de verlo... Pero todavía no. Desde allí no se le alcanzaba a divisar. Se le huele no más. Y a veces, esto era antes también, no nos deteníamos a pasar la noche en el camino sino que seguíamos, seguíamos dándoles a los caballos, haciéndolos galopar entre las rocas y los pinos que nos decían

que el mar no estaba lejos. Y al amanecer, llegábamos a Valparaíso. La bahía estaba llena de neblina, arrinconada ahí durante la noche y junto con las casas, con los cerros, con las calles y los ladridos nos precipitábamos hacia el mar, abriéndonos como un río que desemboca. ¡Ah, la alegría! Los cascos de los caballos sobre el pavimento húmedo. Las ventanas apenas abiertas. El aire frío. Esa ciudad que nosotros despertábamos de pronto con el ruido del circo. Y Doménico sentado a mi lado con el látigo en alto, Doménico que entonces aún vivía, me miraba diciéndome: "¡Guarda, Imperetrice, guarda la val del Paradiso. la val del Paradiso per lei!..." "Nunca supo llamarlo en otra forma. A mí me gustaba que se equivocara, porque era algo que los dos ambicionábamos y así, con un nombre equivocado, nos parecía más nuestro. Era algo... hacia lo cual siempre queríamos volver. Por eso a veces, en las noches, antes de dormirnos, después del amor, ya sea en la montaña o en algún pueblo donde ni siquiera habíamos ganado lo suficiente para comer, Doménico me tomaba entre sus brazos y me decía: "La val del Paradiso, Imperetrice, per lei, per noi..." Y yo cerraba los ojos y veía florecer una ciudad de luces, como si el cerro mismo antes de hundirse en el mar mostrara de una vez y por última vez, todos los tesoros que la tierra en otro tiempo tuvo. (P.130)

La percepción de la ciudad de Valparaíso abre a Doménico y a Landa el sentido simbólico trascendente del Paraíso. El recuerdo de Doménico hace evocar esa experiencia a Emperatriz. El Paraíso significa la manifestación espacial del centro místico, donde el hombre encuentra un estado espiritual de comunión y armonía absolutas con el universo. "La cualidad de 'perdido' que determina la particular psicología del paraíso se relaciona con el sentimiento general de

abandono y de caída que el existencialismo reconoce como estructura esencial en el humano". (7)

La época de plenitud perdida, en la evocación de Emperatriz, se simetiza simbólicamente en la imagen de Doménico conduciendo el carro del circo arrastrado por caballos. El carro, en el repertorio tradicional de símbolos, posee un sentido basado en la relación analógica con el ser humano. "El conductor representa el sí mismo de la psicología junguiana; el carro, el cuerpo y también el pensamiento en su parte transitoria y relativa a las cosas terrestres; los caballos son las fuerzas vitales; las riendas, la inteligencia y la voluntad". (8)

El símbolo opuesto a esta imagen es el tren. En él, tanto Landa como el Abanderado son conducidos sin participación alguna de su voluntad y sin vínculo alguno con el conductor.

La descripción que Cornelia hace, primero a Cornelio Torrealba y luego al Abanderado (de acuerdo al orden del relato), del puerto, da al espacio porteño un valor paradisiaco semejante al que tiene en el relato de Emperatriz. En ambos casos es un espacio de plenitud, felicidad y libertad, al que se experimenta a través del ser amado -para Cornelia, el Abanderado; para Emperatriz, Doménico- y que se ha perdido o no se ha tenido nunca - por lo menos en su dimensión simbólica.

Simbología de la no trascendencia.

Un segundo sistema simbólico está conformado por imágenes totalizadoras del mundo y de la existencia en su dimensión no trascendente. Destaca entre ellas la del circo, que en *El tony chico* constituye una variante de la tradicional imagen del teatro como símbolo del mundo. La estructura de este símbolo hace del autor el representante del demiurgo, mientras los actores "se hallan, respecto de su papel, como el *selbst* junguiano respecto de la personalidad". (9)

Al actualizar esta imagen bajo la forma de un circo, la versión de Heiremans elimina la figura del autor. Cada artista, simplemente,

hereda su repertorio artístico de la tradición. La pobreza del circo, manifiesta en su ruindad material, unida a la decadencia física y moral de sus integrantes, señala simbólicamente a un estado de degradación respecto de un pasado deducible, en que el circo fue nuevo, los artistas y administrativos jóvenes y la compañía un grupo humano que vivió plenamente su condición de empresa artística. Ese pasado se identifica con el período en que Doménico dirigía el circo: el paraíso perdido evocado por Emperatriz.

El circo contiene varios elementos que manifiestan la presencia de la dimensión espiritual del mundo; pero su representación de la humanidad apunta predominantemente a un estado de olvido y negación del espíritu. Configura una realidad caída, en la que dominan sin contrapeso las pasiones, las bajezas y el egoísmo; en la que las condiciones normales de la existencia son la soledad y el abandono.

Las imágenes de la *feria* y de la *plaza*, en *Versos de ciego*, con su cruce de caminos escénico que simboliza el carácter laberíntico del mundo, son también imágenes del mundo semejantes -si bien mucho menos desarrolladas- a la del circo.

El circo no es la única imagen del mundo en *El tony chico*. La acción, constituida como un proceso de degradación, lleva a Landa desde el circo a la cantina de las Tres Marías, otra imagen simbólica del mundo, utilizada por Heiremans también en *Versos de ciego* y en *El Abanderado: El prostíbulo*. El sentido de este símbolo es la ausencia de valores espirituales en el mundo y, en cambio, el predominio en el mismo de la materialidad. Refuerzan este sentido de la cantina otro dos símbolos relacionados con esta imagen: la *paloma negra* y la *orgía*. El primero aparece en la canción de Marita que abre la unidad de la cantina en el relato y significa, por su color negro, una inversión del símbolo tradicional del ave. Expresa, por lo tanto, la negación de la espiritualidad y sublimidad, valores simbólicos de los seres alados. Un valor negativo semejante adopta el símbolo de la *ponchera* de Pepa de Oro, en *El Abanderado*, que constituye un *cáliz invertido*.

El símbolo de la orgía se actualiza en las tres obras, en el espacio propicio del prostíbulo. En *El tony chico* se configura en la fiesta organizada por el Capitán en la cantina.

La orgía significa, tradicionalmente, un retorno al caos primordial a través de la embriaguez, el desenfreno y la supresión de todo orden en el mundo. En las tres obras de la trilogía, este símbolo carece de las connotaciones dionisíacas que le son propias, para representar un sentido opuesto al orden espiritual buscado por los protagonistas.

El río del que obtienen agua los artistas del circo, en *El tony chico*, simboliza la fertilidad y vitalidad creadora de la naturaleza. También, de acuerdo a la canción de los artistas, simboliza la irrecuperabilidad del tiempo:

*El agua del río
¡Tan pura!
No se puede retener
Y el momento que pasa
¡Y pasa!
Pasó y no volverá. (P.124)*

Símbolos de valor opuesto son las imágenes del agua estancada, como es el *tranque* a cuyas orillas aprensan al Abanderado, y en general todas las que expresan de alguna forma inmovilidad.

Es agua del río la que baldea el Capitán a Landa para hacerle volver de su borrachera. De este modo, el símbolo de la *ebriedad* articula con el del río. Como sucede en el caso de la orgía, la ebriedad carece aquí de significación dionisíaca. Tiene un sentido degradatorio. Acompaña al tema de la búsqueda trascendente, imprimiéndole un sentido de extravío y evasión. La ebriedad de Landa es la que se apodera del alma, según Kierkegaard, en el estado de desesperación "de lo infinito": La búsqueda de Landa se extravía en pos de un bien abstracto, indefinido, que lo aleja del mundo y lo pierde para sí mismo, (10) al negar la dimensión corporal y humana, "finita" de su yo.

Forma parte de este sistema simbólico la *invalidéz* que aqueja a Emperatriz y ocasionalmente a Landa, cuando no puede tenerse en pie a causa de la embriaguez. En ambos casos se trata de la imagen del cuerpo que aparece en su gravidez e incapacidad de despegarse de la tierra; simboliza la incapacidad humana para trascender a la vida espiritual.

Este segundo grupo simbólico, como ya señalamos, se refiere a la experiencia del mundo y de la existencia en su dimensión material, ajena a la presencia de lo trascendente. Debe tenerse en cuenta, sin embargo que su significación se relativiza al articular con otros símbolos de significación distinta y complementaria. Cada símbolo debe entenderse en un contexto en el que los distintos órdenes simbólicos se relacionan y contaminan unos con otros.

Simbología de la trascendencia de lo no trascendente.

En este tercer sistema simbólico se incluye las imágenes que manifiestan la presencia del orden espiritual trascendente en el mundo material.

Se inscriben en este conjunto las imágenes que, en *El tony chico*, son connotativas de circularidad. *El círculo* se actualiza en el agujero superior de la carpa del circo, que constituye un símbolo solar: centro, cielo, perfección y eternidad. La más bella actualización del símbolo del círculo es la apertura del espacio luminoso, por parte de Landa y Juanucho, en su ensayo para la función circense. El círculo luminoso, que se despliega cuando ellos lo abren tirando de sus bordes hacia los lados, simboliza el espacio mágico y esencial abierto por el juego de la creación artística.

La *circunferencia* se actualiza en la pista del circo, que simboliza la manifestación y delimitación del mundo. También en el movimiento circunferencial del circo, que en sus giras periódicas parte de Valparaíso y retorna a la misma ciudad, simbolizando el eterno retorno, el tiempo cíclico esencial. El *anillo*, "símbolo universal de la eternidad y de la vida perdurable, de la continuidad y la totalidad, la unión eterna", (11) aparece cuando Barón y Barahona se lanzan, de

trapecio a trapecio, anillos de distintos colores enunciando en cada caso su color, en un juego significativo de la unidad, armonía y diversidad esenciales del mundo.

Barón y Barahona son personajes que en ningún momento asumen roles dramáticos. Su función se cumple en el nivel simbólico del relato. Los *trapevistas*, por la media altura entre la tierra y el cielo en que realizan sus evoluciones en el aire, simbolizan la armonía y el equilibrio. Su carácter dual los hace también símbolos de la complementariedad y estabilidad. Su función de intérpretes del mundo dramático en algunas de sus canciones, y la atmósfera mágica de las escenas en que cantan, los hace simbolizar la perspectiva esencial, capaz de percibir la armonía del universo.

El *payaso* goza en la tradición de un rico valor simbólico. "Como el bufón, el payaso es un personaje místico: la inversión del rey, del poseedor de los bienes supremos y por ello la víctima elegida en su sustitución, según las conocidas ideas astrobiológicas y primitivas del asesinato ritual del rey en ciertas conjunciones". (12) Otro valor simbólico del payaso se refiere al contraste entre el rol obligadamente hilarante y el interior muchas veces sufriente del artista, que señala metafóricamente a la paradoja de la condición humana, escindida entre persona social e interioridad espiritual.

Heiremans combina estos sentidos tradicionales con otro: el payaso es único artista del circo que habla, que utiliza creativamente el lenguaje y se comunica por medio de la palabra. En el sistema simbólico del circo, el payaso representa al creador de lenguaje, a la facultad poética humana.

Landa hace del tradicional rol de tony una creación personal. Creando su rol, inicia a Juanucho en el juego artístico, abriéndole también la oportunidad de crear su propio tony. Maneja la comunicación con el niño de modo que ambos ejercen en ella una creación libre, en la que expresan su ser. Por eso, el espacio simbólico que abre su juego se estructura en torno al tema del viaje al mar, manifestándose en él lo trascendente.

El ensayo de Landa y Juanucho, por las características que tiene en cuanto situación comunicativa entre dos personajes vincu-

lados por auténtico amor, tiene un valor simbólico semejante al de la *comuni3n*, s3mbolo actualizado en la canasta de alimentos compartida por Juana Buey con los m3sicos, en *Versos de ciego*. En las dos escenas hay un aprendizaje art3stico -Juana Buey aprende a cantar; Juanucho aprende el rol de Tony-; en las dos el aprendizaje adopta una forma l3dica; y en las dos la comunicaci3n da lugar a una experiencia de lo trascendente: Juana Buey decide seguir la estrella y Landa con Juanucho crean un espacio po3tico en el que sus personajes viajan en bote hacia el mar.

S3mbolo opuesto es la ponchera de Pepa de Oro. Como "c3liz invertido", representa una forma de comuni3n degradada, intrascendente, limitada a lo material y comercial.

En el ensayo de Landa y Juanucho el *disfraz* cobra el valor simb3lico de la creaci3n de s3 mismo. Aparece con un valor en varios sentidos opuesto al s3mbolo de la *m3scara*, actualizado en la cabeza de cart3n con que llega Landa al circo. Afirma Cirlot: "Todas las transformaciones tienen algo de profundamente misterioso y vergonzoso a la vez, puesto que lo equ3voco y ambiguo se produce en el momento en que algo se modifica lo bastante para ser ya *otra cosa*, pero a3n sigue siendo lo que era. Por ello, las metamorfosis tienen que ocultarse: de ah3 la m3scara". (13)

El cabez3n de cart3n actualiza tambi3n el s3mbolo de la cabeza, representativo de la dimensi3n humana espiritual. Constituye una cabeza artificial que disimula a la verdadera. Mientras 3sta 3ltima corresponde a la de un esp3ritu que ha sufrido un "proceso de conversi3n" y se encuentra en el consecuente estado de tr3nsito doloroso a una existencia nueva, marcada por la b3squeda trascendente, la cabeza de cart3n tiene car3cter comercial y est3 puesta al servicio de la promoci3n de un remedio para el dolor de cabeza. Simboliza, en consecuencia, el enmascaramiento del verdadero ser, para adaptarse a la sociedad moderna, que remedia el dolor de cabeza con medicamentos y no da lugar a dolores como el de Landa, originado en carencias de orden metaf3sico.

La crucifixi3n, s3mbolo actualizado en los relatos por la figura de Landa tendido en el suelo y con los brazos abierto en Cruz; por la

frase de Landa, dirigida a Sonia, "En algún lugar alguien está gestando mi partida" , elemento importante en la construcción del correlato bíblico en esta obra; y por la figura del Abanderado en la estación de La Calavera, sometido a revisión policial y siendo despojado de su camisa, se refiere "al sufrimiento clave de la contradicción y de la ambivalencia". Esta interpretación se apoya en la "tendencia iconográfica medieval de ratificar pares dualistas en torno a la imagen de Jesús en la Cruz". Por otro lado, la propia cruz es un sistema binario: "el madero horizontal es representación del principio pasivo del mundo de la manifestación. El madero vertical, representa el principio activo, el mundo de la trascendencia y de la evolución espiritual". (14) El protagonista, de acuerdo con esta interpretación del símbolo, vive el sacrificio a que lo somete la contradicción fundamental del mundo entre el espíritu y la materia. La articulación del símbolo de la crucifixión con el del *niño* -que encuentra y saluda a los ángeles- actualiza también su valor representativo de la búsqueda y evolución, lenta y dolorosa, de la humanidad, al encuentro de la dimensión espiritual de la creación (15)

El niño es una figura integradora de todos los sistemas simbólicos de la trilogía. (16) En *Versos de ciego* es el intermediario entre el demiurgo y los peregrinos representativos de la humanidad . Es el portador en el mundo humano de la imagen de la estrella. De acuerdo con el correlato bíblico que estructura el relato de esta obra, simboliza al Mesías. En *El tony chico*, también aparece como un salvador para el protagonista. En el nivel mítico, se identifica con Landa y, a través de éste, con Doménico. De hecho, Emperatriz ve en Landa la presencia de su marido muerto. Juanucho completa, al final del drama, la búsqueda de los ángeles que Landa dejó sin terminar y que era, precisamente, el elemento de su carácter que Emperatriz reconocía como análogo al de Doménico.

El niño, en *El tony chico*, es significativo de un futuro mítico en el que la humanidad se reencontrará con su origen y accederá a la dimensión espiritual de la creación. Con Juanucho ingresan al espacio trascendente, que en vida intuyeron y buscaron, Doménico y Landa; pero también la humanidad entera y la totalidad de la creación,

porque significa la solución de la oposición entre lo material y lo espiritual que constituye la ley estructural de la trilogía.

El mundo dramático de la trilogía encuentra su unidad en la figura del niño.

NOTAS PARTE CUARTA

- 1) Paul Ricoeur: *La metáfora viva*. Buenos Aires, Ediciones Magápolis, 1977. Vid. Séptimo estudio: "Metáfora y referencia". Pp.366 y ss.
- 2) Northrop Frye: *El gran código. Una lectura mitológica y literaria de la Biblia*. Barcelona, Gedisa, 1958. Vid. "Metáfora I", p.86
- 3) J.Pérez-Rioja: *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid Editorial Tecnos, 1971.
- 4) Juan Eduardo Cirlot: *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Editorial Labor, 1982.
- 5) Id.
- 6) Id.
- 7) Id.
- 8) Id.
- 9) Id
- 10) Sören Kierkegaard: *La enfermedad mortal*. Madrid, Sarpe, 1984
- 11) J. Pérez-Rioja, op. cit.
- 12) Cirlot, op. cit.
- 13) Id.
- 14) Id
- 15) Vid. supra, la interpretación del símbolo de la cruz propuesta por Teilhard de Chardin.
- 16) Norma Alcamán Riffo: *La presencia del niño: clave de la estructura simbólica y del sentido en "El tony chico" de Luis Alberto Heiremans*. Tesina. Universidad de Chile. Facultad de Filosofía, Humanidades y Educación. Departamento de Literatura. 1988.

CONCLUSION

La determinación de los contextos de producción de la trilogía dramática, a que dedicamos la primera parte de este trabajo; y el análisis textual que realizamos en el resto del mismo han tenido como finalidad posibilitar una lectura de la poética implícita en el conjunto conformado por *Versos de ciegos*, *El Abanderado* y *El tony chico*.

El aporte profundamente renovador de la obra de Luis Alberto Heiremans a nuestro teatro, a cuya comprensión esperamos haber contribuido en las páginas anteriores, tiene su fundamento en la concepción sólida y personal del arte que sus textos transmiten.

Señalamos que este dramaturgo concibe al teatro -y al arte en general- como un acto de expresión personal y de comunicación. También indicamos que esta idea del arte se relaciona con la afinidad de Heiremans con el pensamiento de Gabriel Marcel, en el cual encontró la posibilidad de armonizar la estética vanguardista con la concepción cristiana.

Sobre la base de los análisis textuales y de las relaciones contextuales de la trilogía que hemos destacado, podemos afirmar que el efecto que estas obras esperan obtener sobre el conjunto de los participantes en el hecho teatral (dramaturgo, equipo teatral, espectadores) es un proceso de conversión semejante a los que estructuran la acción en sus relatos.

Para la concepción poética que manifiesta la trilogía, la experiencia teatral tiene la virtud de transformar las conciencias por la revelación del mundo como misterio.

El círculo de luz abierto por Landa y Juanucho durante su juego escénico, es significativo del espacio de la preconcepción instaurado por la actividad artística. La experiencia de lo mágico y de lo maravilloso a través del arte opera sobre Juanucho de modo que en el desenlace asume la búsqueda trascendente y accede al espacio mítico.

Esta idea del teatro exige una especial actitud de parte de los participantes en el acto artístico. Deben disponerse desprejuiciadamente para participar en el juego de la creación; deben descubrir en

éste la manifestación de la presencia del otro, y en ella una invitación a trascender desde la restringida esfera del "tener" hacia la del "ser".

La trilogía expresa una concepción del teatro como acto comunicativo. En cuanto tal, constituye un acto de amor. Transmite valores superiores y se somete a ellos. Inspira la necesidad de orientar la existencia hacia la búsqueda de valores.

Así concebido, el teatro es capaz de remover profundamente las conciencias, revelando que, más allá del mundo como problema, es posible descubrir las zonas mágicas, maravillosas del mundo como misterio.

El teatro es revelación. Es fe. Es esperanza. Es comunión. Es libertad. En una palabra : es amor.

Si en el teatro -como en todo arte verdadero- se manifiesta lo trascendente, esto sucede porque constituye un tipo especial de lenguaje: simbólico, poético.

El especial énfasis puesto en *Versos de ciegos* y *El Abanderado* en las situaciones de comunicación entre los personajes; y la constante en ellas de que la manifestación del ser auténtico se realiza a través de vehículos poéticos -la música, el canto, la poesía, los símbolos- tiene directa relación con la concepción artística que expresan estos textos. En cada caso, es el símbolo el que revela la conciencia verdadera del personaje. Cuando el acto comunicativo se fundamenta en el amor -entendido en términos de Gabriel Marcel- se abre en la dimensión metafórica la revelación de lo trascendente, produciendo a menudo la conversión del personaje: son los casos de Juana Buey, María Chica, el Abanderado y Juanucho.

La estructura del símbolo - en tensión entre el sentido literal y el metafórico; incluyendo a ambos y trascendiéndolos para referirse a una verdad "otra"- se proyecta en la del mundo dramático de la trilogía. La fuerza poética de estas obras proviene precisamente de esta estructura. Heiremans asume el concepto de la autonomía de la obra de arte que termina de imponer en nuestro medio su generación. Para él, el teatro consiste fundamentalmente en crear mundos poéticos por medio del lenguaje artístico.

Lo anterior no justifica en ningún caso afirmar que el teatro de este autor es de evasión. Tampoco permite aseverar que es un teatro "blando". Ambas afirmaciones críticas revelan una comprensión muy limitada de la obra de Heiremans. Su comprensión correcta, en cambio, descubre una idea del teatro dinámica y positiva. Una concepción del teatro como lenguaje metafórico que apela al individuo en su ser; que le exige abrirse a la posibilidad existente en el corazón mismo del lenguaje -su dimensión poética, creativa, imaginativa- para descubrir en él un "lenguaje de la fe".

El teatro de Heiremans apela al espectador para que escoja entre una vida estática y otra dinámica; entre una vida entregada a la búsqueda y otra centrada en los límites de lo inmediato; entre una vida que trasciende y se abre al mundo como misterio y otra que se limita al mundo como problema. Y se señala a sí mismo como vehículo adecuado para alcanzar esa trascendencia, en el rito de la creación de lenguajes simbólicos.

Es allí donde encuentra y realiza su función de arte superior.

APENDICE

LUIS ALBERTO HEIREMANS Y LA TRADICION TEATRAL CHILENA

La trilogía dramática de Luis Alberto Heiremans no es un hecho aislado en nuestra tradición teatral. Tiene un antecedente importante en la producción más conocida del fundador del teatro contemporáneo nacional, Antonio Acevedo Hernández. También los dramaturgos de su promoción -los más relevantes- presentan rasgos afines con la concepción artística de este autor. Un dramaturgo como Jorge Díaz, que cultiva un teatro profundamente diferente del producido por Heiremans, manifiesta en sus obras una concepción artística que tiene numerosos puntos de contacto con la de nuestro autor.

En las páginas que siguen, centraremos la atención en algunas obras de estos dos autores, para exponer los elementos textuales que constituyen correspondencias significativas con la trilogía de Heiremans.

Nuestro propósito en esta parte del trabajo es demostrar que la obra teatral de Heiremans expresa una concepción artística que no es extraña, en lo esencial, a la de los más destacados dramaturgos chilenos contemporáneos.

Antonio Acevedo Hernández: Chañarcillo

Escogemos de este autor su obra de mayor nivel estético, y la que más influencia ha ejercido en el teatro chileno. Examinaremos el texto de *Chañarcillo* (1937) en su nivel simbólico. Esperamos que el examen permita comprobar su afinidad con el sistema simbólico de Heiremans. Limitaremos el análisis a los símbolos relevantes para el cumplimiento de nuestro objetivo.

La cantina. Tiene en *chañarcillo* un valor de "imagen del mundo" semejante al que tiene en la trilogía de Luis Alberto Heiremans.

Convergen en la cantina casi la totalidad de los personajes, que manifiestan en ella sus sueños de riquezas y felicidad, y dan cuenta de su diversa fortuna. Es un espacio donde se encuentran las pasiones humanas: la violencia, la ternura, el amor, la codicia tienen en ella su lugar. La alegría y la tragedia; el materialismo y el idealismo; el arte, son expresiones de lo humano que también llegan a la fonda de don Patricio. Este como el patrón de la cantina, junto con Maclovía, "la Planchada", la mujer que atiende el negocio, representan en este espacio el poder del dinero y la perversidad que genera. La perspectiva de estos personajes evalúa la totalidad de los acontecimientos desde su posibilidad de rentabilidad.

Como sucede en *El tony chico*, la cantina adquiere características prostibularias por la acción degradante que ejerce sobre las mujeres que la atienden: Carmen y la Risueña. El acento, sin embargo, aquí está puesto en la pureza interior de éstas, que contrasta con las características del medio, violento y primitivo.

Parte de esta imagen del mundo es la Carmen, que simboliza el ideal de amor y belleza. Los personajes masculinos, con escasas excepciones, manifiestan amarla o desearla, reconociéndola como ideal femenino. Los que han logrado fortuna -simbolizada por las minas de plata- tratan de seducirla o comprarla al patrón. Chicharra y el Suave, los protagonistas, se internan en el desierto en busca de la mina de plata que les permita trascender las limitaciones que les impone el medio, y ofrecer a Carmen un amor libre del despotismo de los poderosos.

La música. Chicharra, el personaje que canta y está enamorado de Carmen, incorpora a la obra los valores de la poesía y el canto. No es casual, de acuerdo con los códigos simbólicos de la obra, que sea distinguido con el afecto de Carmen, cuyo nombre evoca el término "carmina".

Cuando Chicharra decide emprender su viaje al desierto, lo hace para hacerse digno del amor de Carmen. Para ello, en forma que recuerda a otro personaje homónimo, de la obra *Arbol viejo*, debe

superar su condición de "chicharra" desafiando el desierto y superando las pruebas que éste le impone.

El viaje de Chicharra al desierto puede interpretarse, en este nivel de la obra, como un proceso iniciático que el artista asume y experimenta en la búsqueda de su estilo, y en el camino de la creación.

Al articularse estos elementos simbólicos con los códigos míticos (el "viaje del héroe") y psicoanalítico (el proceso de individuación) se construye en este personaje la imagen del artista como héroe mítico.

Por otra parte, los elementos señalados articulan, también, con los que hacen de Chañarcillo un drama social: la historia relatada es la de una rebelión de los mineros, que en el desenlace dominan el espacio de la cantina -el mundo- al constituirse Chicharra y el Suave en dueños de su propio mineral e inaugurar un nuevo orden.

La escenificación del "llamado del desierto", que ocurre después de la declaración de Carmen en los tribunales, incluye música de órgano. Este acontecimiento tiene las características de una revelación, porque en él los protagonistas perciben la posibilidad existente en las riquezas del desierto, para alcanzar una vida plena.

La significación esencial del espacio dramático se manifiesta acompañada de música; el personaje que responde a ese llamado es, precisamente, el que se caracteriza por cantar.

La plata. La imagen del hombre como un ser en búsqueda permanente, tiene una hermosa variante en la de los mineros buscadores de yacimientos de plata. Su concreción más importante en la obra es el viaje de Chicharra y el Suave al desierto en busca del "muro de plata".

La plata tiene en esta obra una doble significación. La literal, según la cual es el mineral buscado, instrumento de enriquecimiento que abre la disponibilidad de los bienes del mundo. La metafórica, significativa de la pureza interior, de la autenticidad y del "sí mismo".

Chicharra y el Suave pasan en su aventura por un proceso que los conduce, a través del "camino de las pruebas" en el desierto, a superar sus limitaciones y a conquistarse a sí mismos -condición previa para conquistar un lugar en el mundo.

El Chicharra pasa por un proceso de aprendizaje que lo conduce a superar su carencia de fuerza para enfrentar las exigencias de un mundo duro y violento. Su incapacidad se origina en la experiencia negativa de un remoto asesinato. Efectúa su aprendizaje bajo la orientación del Suave.

Este último tampoco es un hombre completo. Carece de la capacidad de confianza y compromiso con el mundo, a causa de un amor frustrado que enturbia su vida pasada.

Durante el camino de la aventura en el desierto los personajes deben superar sus limitaciones hasta reconciliarse consigo mismos y hacerse hombres completos.

El viaje. Los mineros son hombres en viaje. Su forma de vida es la búsqueda del mineral, el seguimiento de derroteros. Los que entienden su búsqueda en la dimensión puramente externa, quedan indefensos ante los cambios de fortuna, en un mundo inestable. Chicharra y el Suave realizan el viaje en las dimensiones externa e interna: buscan el yacimiento de plata para obtener el dominio sobre la realidad exterior, por medio del poder económico; y también realizan el viaje como un camino de perfección interior.

La dimensión interior del viaje se orienta a la recuperación de la dignidad en los valores de la solidaridad, la libertad y el amor. El eje que unifica la acción en *Chañarcillo* es el proceso que conduce al encuentro e imposición de estos valores en el mundo.

El "llamado del desierto", que como un "llamado de la aventura" invita a los protagonistas al viaje, se produce, precisamente, cuando éstos han cobrado conciencia de la necesidad de recuperar su dignidad. (1) Esta conciencia se origina en los actos de Carmen, quien se ha enfrentado al poder dominante, denunciando a la justicia la estafa de don Patricio y Meneses a Cárdenas. Este gesto, que le significa desafiar a la violencia de sus patrones, en un primer momento, y luego sufrirla, termina de configurar a Carmen como símbolo de los valores buscados por los protagonistas.

El "llamado del desierto" se gesta, por lo tanto, en la acción de Carmen. Los protagonistas lo experimentan como una revelación de la

posibilidad existente en el mundo de trascender sus pobres existencias actuales.

El desierto -el espacio donde el Chicharra y el Suave deben hacerse héroes, superando el "camino de las pruebas" es otra "imagen del mundo" en la obra, que destaca la dimensión árida de la realidad, opuesta a toda capacidad humana de fe. En este espacio, los protagonistas deben padecer sed y hambre, y la situación límite del enfrentamiento a la muerte. Son puestas a prueba su fe, su fidelidad, su constancia.

El encuentro de los protagonistas con el "hombre del desierto" y la posterior muerte de éste, simboliza la culminación de su viaje con el enfrentamiento y aniquilación de su antiguo ser -limitado por las culpas, frustraciones y temores derivadas de su vida anterior- y su renacimiento a una nueva existencia más completa y perfecta.

En el plano mítico-simbólico, en el que *Chañarcillo* encuentra su unidad como relato, el Chicharra, el Suave y el Hombre del Desierto se identifican.

A su regreso, una vez cumplida su apoteosis heroica, los personajes ingresan a la cantina -ahora regida por la Maclovía- y transforman su orden, iniciando una era basada en la solidaridad y la justicia.

Otros símbolos. La imagen del *camino* como símbolo de la existencia, aparece a menudo en los discursos de los personajes, de modo semejante a como se encuentra en la trilogía de Heiremans. La imagen del *cerro* o *montaña* también tiene un lugar importante en la obra, como símbolo del movimiento del espíritu hacia lo trascendente. Esta imagen, utilizada en *El Abanderado* y en *El tony chico*, en *Chañarcillo* aparece bajo la forma de las montañas del desierto, que contienen y ocultan sus tesoros, y llaman a los protagonistas a conquistarlos. Otra forma que adopta este símbolo se configura en Cerro Alto. La caracterización nominal de este personaje destaca los valores que esconde su persona ruda y violenta, que afloran cuando la firmeza del Suave y la ternura de la Risueña los conquistan.

En *Arbol viejo* estos símbolos se encuentran en las figuras del minero solitario que busca yacimientos de plata en los cerros y mon-

tañas, y en la del padre que lleva a su hijo a la montaña para que vea de cerca a Dios.

El sistema simbólico de Antonio Acevedo Hernández -en especial el de *Chañarillo*- constituye un antecedente importante del teatro de Heiremans en la tradición teatral chilena. Imágenes simbólicas como la cantina; la música; el artista; el viaje; la búsqueda; el camino; la montaña, se encuentran en la obra del autor de *Chañarillo* con un tratamiento y un valor semejantes a los que obtienen en la trilogía dramática.

Del mismo modo, la concepción de la existencia humana como búsqueda de valores trascendentes; la exigencia de fe, esperanza y amor para la existencia plena; y la concepción del teatro como un arte que puede transmitir estos valores a través del símbolo, son aspectos de la producción de estos autores que contribuyen a relacionarlos.

Además, la incorporación a las obras de elementos del folklore chileno para sentar las bases de un teatro nacional, destacando en la representación su valor universal arquetípico, es otro importante aspecto en que la producción de ambos dramaturgos coinciden.

Jorge Díaz: "teatro en el teatro"

Centraremos la atención en un motivo de respetable y larga tradición, presente en gran parte de la obra de este autor: el teatro en el teatro. (2)

La estructura de este motivo genera en el mundo dramático un segundo nivel de realidad ficticia, que cuando produce una relación de carácter especular con el nivel básico, produce un registro de lectura reflexiva. (3)

Los protagonistas de *El cepillo de dientes* (1961, versión en un acto; 1966, versión en dos actos) -un matrimonio joven, de clase media, nominados simplemente "El" y "Ella" -realizan un juego consistente en la asunción de identidades y situaciones imaginarias. Su actividad lúdica tiene como objetivo aparente facilitarse una convivencia difícil. La creación de la dimensión ficticia la realizan con el auxilio de los medios de comunicación de masas, cuyos géneros y

formas clichés adoptan permanentemente en el juego, sea asumiendo su fraseología, sea representando escénicamente las situaciones comunicativas que aquélla comporta. De este modo, se suceden en el escenario diálogos basados en la lectura y representación de noticias periodísticas, cartas al director, el correo del amor, concursos televisivos y situaciones tópicas como el interrogatorio policial, la seducción, el asesinato y la confesión.

Los rasgos con que se actualiza el motivo del "teatro en el teatro" en esta obra, incluyen referencias al público espectador por parte de los personajes. Este rasgo alcanza su máxima expresión cuando, en la segunda parte, después de revelarse en el diálogo el proyecto lúdico que explica el carácter farsesco de todo el acontecer anterior, comienza a levantarse el decorado escenográfico, mientras los personajes protestan y aseveran, a gritos, que la función todavía no ha terminado.

Al aparecer este otro nivel de realidad, en el que los personajes se configuran como actores realizando su función diaria, éstos formulan un proyecto nuevo, en reemplazo del anterior de construcción de ficción: ahora, El propone a Ella que busquen la solución a todos sus problemas en la enunciación de *una palabra* exacta en el momento justo. Ella acepta, mientras el decorado sigue desapareciendo y las luces del escenario se van apagando. Por fin, el terror que produce en los personajes la oscuridad total impide que se intente pronunciar "la palabra" y los personajes retornan cíclicamente al proyecto inicial: al otro día construirán nuevamente la ficción, porque, como lo expresa Ella aludiendo al subtítulo de la obra, el "parque de diversiones" -símbolo de la cultura moderna- está siempre allí al lado, esperándolos.

Estos rasgos articulan en la obra al motivo del "teatro en el teatro" con el tópico clásico del "Gran teatro del mundo". La escenografía simboliza a una cultura falsa, engañosa, alienante, que como un "parque de diversiones" reduce a los personajes a un conjunto de roles prefijados.

El juego de los personajes crea un espacio ficticio opresivo y cerrado, que aprisiona a sus propios creadores y, al mismo tiempo, los

protege de otro espacio que manifiesta su presencia al levantarse el decorado. En ese otro espacio no hay ni escenografía ni luz. Sólo se encuentra el misterio de la realidad originaria, simbolizado por la oscuridad. Allí, en ese espacio, el lenguaje de los personajes se depura de clichés, y sus manos están a punto de tocarse, lo que simboliza la posibilidad de comunicación. Esta posibilidad se frustra, sin embargo, por efecto del miedo a la presencia del mundo como misterio, que impide a los personajes pronunciar "la palabra".

Muy probablemente la palabra que El y Ella no pronuncian es la que sí pronuncia David, protagonista de *El velero en la botella* (1963) quien explica sus efectos liberadores de la siguiente manera:

DAVID: Tengo una palabra justa en medio de la lengua. Tengo la impresión de que si digo viento se va a desatar un temporal. Si digo locura voy a terminar loco. Es como tener la clave de las cosas, la que abre todos los misterios.

En oposición a esta palabra creacionista, la palabra que crea ficción en *El cepillo de dientes* es inauténtica, alienante, ajena, adoptada del pseudolenguaje de los medios de comunicación de masas.

A su modo, con menos espectacularidad que David en *El velero de la botella*, los dos ancianos que protagonizan *El locutorio* (1977) también encuentran un lenguaje verdadero, y lo ejercen creando un nivel de ficción en el que ellos -como los protagonistas de *El cepillo de dientes*-, asumen roles imaginarios.

Los protagonistas de *El locutorio* son una pareja de ancianos que se visitan todos los sábados en la sala de visitas de un hospicio. El relato dramático abarca el diálogo de una de sus entrevistas, la última, puesto que la anciana muere en el desenlace. Los dos ancianos se atribuyen mutuamente el rol de enfermo recluso en el hospicio y se autoasignan el de visitador.

Los personajes -también en este caso nominados "El" y "Ella"- se esfuerzan en su diálogo por esclarecer su vínculo actual, lo que los

conduce a evocar su pasado común, a examinar los términos de su situación presente y planificar el futuro.

Cerca del término de la obra, Ella, presintiendo la muerte, explicita el verdadero carácter de las entrevistas:

ELLA: (...) me inventé recuerdos, deseos, remordimientos. Ya puedo hablar con mucho detalle de nuestra vida común que nunca existió (...) Decirle la verdad es como decirle adiós. Estoy muy cansada. No podré venir a verle más (...) ya no podía seguir mintiendo...

EL: ¿Porqué?

ELLA: (Voz débil) Porque le quiero.

Las entrevistas han sido rituales en los que ambos ancianos, sobre la base de la invención de una historia común, se han creado identidades ficticias. Esta actividad conjunta que iniciaron por compasión mutua, dio lugar a la necesidad recíproca y, finalmente, al amor. A la reacción de Ella, que urgida por la muerte se esfuerza por purificar su amor del engaño, El responde con otra interpretación:

EL: Yo lo sabía. Lo sabía todo el tiempo (...) Ahora, todos los recuerdos que tengo, todo mi pasado, es el que inventamos tú y yo, engañándonos mutuamente (...) Ahora son la única cosa real que me queda, aparte de ti.

La ficción se legitima como verdad cuando es producto y fundamento de una situación de comunicación auténtica. Comprendida de esta manera, constituye lo único verdadero posible, como ficción nacida del amor y que abre el acceso a una vida compartida.

EL: Ya no quiero saber si tú o yo, o los dos, estamos reclusos en un sanatorio, si estamos locos, ahora sólo importa sobrevivir para seguir inventando un amor

compartido, seguir inventándolo todo. Yo sólo vengo al locutorio a eso: a empezar a vivir...

Se impone sobre este acto creador de ficción la realidad ineluctable de la muerte: mientras él pronuncia estas palabras, Ella muere. Queda vigente, en todo caso, el valor de verdad que el amor da a la invención que los ancianos hacen de una vida juntos. La historia creada por ambos adquiere la fuerza de una realidad superior a la objetiva, por el sentimiento que expresa, cuya certeza es capaz de unir a sus creadores.

El breve examen que efectuamos de tres obras de Jorge Díaz, permite descubrir una poética implícita en muchos aspectos coincidente con la de Luis Alberto Heiremans.

Es común a los dos autores la concepción del teatro como "lenguaje de la imaginación", metafórico, revelador de posibilidades en el mundo cerrado y apariencial de la modernidad.

Los dos conciben el teatro como vehículo de comunicación en una realidad incomunicante.

Ambos manejan un criterio de verdad basado en el sentimiento, en lo interior, antes que en la objetividad exterior. La obra funda verdad en la medida que expresa un sentimiento auténtico y posibilita un vínculo real a través del lenguaje artístico.

Ambos autores atribuyen al texto estético la capacidad de revivir un modo originario de relación con la realidad, que abre la percepción del "mundo como misterio".

Función del teatro es devolvernos la vivencia de la dimensión metafórica del lenguaje; permitírnos recuperar la capacidad de fe y, con ella, la de esperanza y amor. En una palabra, instalarnos otra vez en el respeto por el universo y por el hombre. Retornarnos a la humanidad.

Lo esencial de esta concepción se encuentra ya en el teatro de Antonio Acevedo Hernández, dramaturgo en el que se encuentran las raíces del desarrollo posterior del teatro nacional.

Luis Alberto Heiremans es, a nuestro juicio, el dramaturgo que desarrolla con más brillo -y evidentemente con luces propias- la línea

teatral fundada en nuestro país por Acevedo Hernández. Sello de distinción de esta línea es la concepción poética del teatro. Esa concepción es compartida por Jorge Díaz en sus aspectos esenciales y, con diversas variables, por lo mejor de la dramaturgia chilena.

Más allá de las profundas diferencias existentes entre todos estos autores, lo que los une es la fe en el arte, en el que ven la posibilidad de trascender, por el lenguaje, los límites que impone una civilización mostrenca, para acceder a la libertad de la imaginación y a los valores superiores del espíritu.

NOTAS APENDICE

1) Joseph Campbell: *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. Fondo de Cultura Económica, México, 1959. Aunque no lo aplicamos aquí en forma sistemática, el modelo del monomito propuesto por este autor parece particularmente adecuado para interpretar esta obra.

2) Baso esta parte del trabajo en mi estudio: "Ficción y creación en cuatro dramas chilenos contemporáneos". *Revista Chilena de Literatura* 33(1989)

3) Lucien Dällembach: *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris, Editions du Seuil, 1977. Vid. pp. 61 y 88.

BIBLIOGRAFIA

Alcamán, Norma: "La presencia del niño: clave de la estructura simbólica y del sentido en 'El tony chico' de Luis Alberto Heiremans". Tesina para optar al grado de Licenciada en Humanidades con mención en Literatura General. Facultad de Filosofía, Humanidades y Educación. Universidad de Chile. 1988.

Arenas, Braulio: "La Mandrágora". *Atenea* 380-381(1958)

Burger, Peter: *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, Ediciones Península, 1987.

Campbell, Joseph: *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. Fondo de Cultura Económica, México, 1959.

Camus, Albert: *El mito de Sísifo*. Editorial Losada, 1973.

Cánepa Guzmán, Mario: *Historia del teatro chileno*. Santiago, Editorial Universidad Técnica del Estado, 1974.

Castedo-Ellerman, Elena: *Teatro chileno de mediados del siglo xx*. Santiago, Andrés Bello, 1982.

Celedón, Jaime: "El Abanderado". *Mensaje* 105(1962).

Cirlot, Juan Eduardo: *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Editorial Labor, 1982.

Dâllembach, Lucien: *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris, Editions du Seuil, 1977.

Debesa, Fernando: "Apuntes sobre la obra dramática de Luis Alberto Heiremans". *El Mercurio*, 25 de noviembre de 1964.

Durán Cerda, Julio: "El teatro chileno de nuestros días" en *Teatro Chileno Contemporáneo*. México, Aguilar, 1970.

Frye, Northrop: *El gran código. Una lectura mitológica y literaria de la Biblia*. Barcelona, Gedisa, 1988.

Giaconi, Claudio: "Una experiencia literaria". *Atenea* 380'381(1958)

Godoy Gallardo, Eduardo: *La generación del 50 en Chile: Historia de un movimiento literario (Narrativa)*. Santiago, Editorial La Noria, 1991.

Goic, Cedomil: "La estructura de la peregrinación". *El Diario Ilustrado*, 3 del VI de 1962.

Guerra Cunningham, Lucía: "La problemática de la existencia de la novela chilena de la generación del 50", en *Texto e ideología en la novela chilena*. Institute for the Study of the Ideologies and Literature. Prisma Institute. Minneapolis. 1987.

Heiremans, Luis Alberto: "La creación personal y el trabajo en equipo en la dramaturgia chilena actual". *Atenea* 380'381(1958)

_____ *Versos del ciego. El abanderado. El tony chico*. Santiago, Departamento de extensión Cultural del Ministerio de Educación (Col. Cuadernos de Teatro) 12, 1985.

Jara, René: *El revés de la arpillera. Perfil literario de Chile*. Madrid, Ediciones Hiperión, 1988.

Jaspers, Karl: *Esencias y formas de lo trágico*. Buenos Aires, Editorial Sur, 1960.

- Jolivet, Regis: *Las doctrinas existencialistas*. Madrid, Gredos, 1950.
- Jürgen-Baden, Hans: *Literatura y conversión*. Madrid, Ediciones Guadarrama, 1959.
- Kaufman, Walter: *Tragedia y Filosofía*. Barcelona, Seix Barral, 1978.
- Kierkegaard, Sören: *La enfermedad mortal*. Madrid, SARPE, 1984
- Lafourcade, Enrique :*Antología del nuevo cuento en Chile*. Santiago, Zig-zag, 1954.
- _____ "La doctrina del objeto estético", *Atenea* 380 -381 (1958)
- Lesky, Albin : " El problema de lo trágico" en *La tragedia griega*. Barcelona, editorial Labor, 1970
- Marcel, Gabriel: *Etre et avoir*. Paris, Editions Montaigne, 1935.
- Moeller, Charles:*Literatura del siglo xx y cristianismo*. t.IV. Editorial Gredos, 1960.
- Morgado, Benjamín: *Eclipse parcial del teatro chileno*. Santiago, Ediciones Sonda, 1943.
- _____ *Histórica relación del teatro chileno*. Coquimbo, 1985.
- Olivencia, Nelia: *The dramatics works of Luis Alberto Heiremas. A world of spiritual crisis*. Ph.D. Washington Univercity, 1975.
- Piña Juan Andrés: "Luis Alberto Heiremas: Teatro de lo poético y maravilloso", en Luis Alberto Heiremans: *Teatro. Versos de ciego, El Abanderado. El tony chico*. Santiago. Nascimento, 1982.

Piña Juan Andrés: "Luis Alberto Heiremas: Teatro de lo poético y maravilloso", en Luis Alberto Heiremans: *Teatro. Versos de ciego, El Abanderado. El tony chico*. Santiago, Nascimento, 1982.

Pérez-Rioja, J.: *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid, Editorial Tecnos, 1971.

Promis, José: *Testimonios y documentos de la literatura chilena (1842-1975)*. Santiago, Nascimento, 1977.

_____ *La novela chilena actual: orígenes y desarrollo*. Buenos Aires, Fernando García Cambeiro (Col. Estudios Latinoamericanos, 25) 1977.

Ricoeur, Paul: *El lenguaje de la fe*. Buenos Aires, Ediciones Megapolis, 1977.

_____ *La metáfora viva*. Buenos Aires, Ediciones Megapolis, 1977.

Salas, Teresa Cajiao: *Temas y símbolos en la obra de Luis Alberto Heiremans*. Santiago, 1970.

Scheler, Max: "El fenómeno de lo trágico" en *El santo, el genio, el héroe*. Buenos Aires, Editorial Nova, 1961

Tarancón, Vicente: "Significación y evaluación del Concilio". *Razón y Fe* 1039-1040 (1985)

Teilhard de Chardin, Pierre: *El Medio Divino. Ensayo de vida interior*. Madrid, Taurus, 1959.

Thomas Dublé, Eduardo: "Moscas sobre el mármol' de Luis Alberto Heiremans: El fantasma en la caballeriza". *Revista Chilena de Literatura* 9-10 (1977)

_____ "Hamlet: Máscara y tragicidad". *Revista Chilena de Literatura* 12 (1978).

_____ "Ficción y creación en 4 dramas chilenos contemporáneos". *Revista Chilena de Literatura* 33 (1989)

_____ "Contextos de "El Tony Chico". *Apuntes* número especial. 1992

_____ *La representación de lo absurdo en el teatro chileno contemporáneo*. Ph.D. Facultad de Filosofía, Humanidades y Educación, Universidad de Chile, 1985.

Todorov, Tzvetan: *Simbolismo e interpretación*. Monte Avila Editores, Caracas, 1981.

Wallerstein, Immanuel: *La agricultura y la civilización*

La religión - el ejemplo clásico "observación personal"

La agricultura y la civilización del sur

El arte, un espacio para la conciencia espiritual

Los contextos religiosos: El Concilio Vaticano II

Los contextos biológicos: la espiritualidad de la natura

SEGUNDA PARTE: LA ACCIÓN DE LA TRILOGIA

PROCESOS DE CONVERSIÓN

Conversión y tragedia

La conversión paradójica: El Abandono

El Abandono, línea trágica

TERCERA PARTE: LA CONSTRUCCIÓN DE UNA

TICA: EXPRESIÓN DE PROCESOS INTERIORIZADOS

Verbo de cargo

El personaje narrador blanco

INDICE

INTRODUCCION	5
PRIMERA PARTE. LOS CONTEXTOS DEL ESCRITOR	9
Los contextos generacionales y literarios	9
Contextos filosóficos	14
a) Concepción del lenguaje literario: Paul Ricoeur	14
b) El pensamiento de Gabriel Marcel	16
Tener y ser	16
El mundo como misterio	17
El amor, la esperanza y la fidelidad	18
La relación con el mundo como "libre creación personal"	18
El misterio y la revelación del ser	20
El arte, un espacio para la comunión espiritual	20
Los contextos religiosos: El Concilio Vaticano II	21
Los contextos teológicos: la espiritualidad de la materia	23
SEGUNDA PARTE: LA ACCION DE LA TRILOGIA : PROCESOS DE CONVERSION	27
Conversion y tragedia	31
La conversión paulatina: El Abanderado	35
El Abanderado, héroe trágico	37
TERCERA PARTE. LA CONSTRUCCION DRAMATICA: EXPRESION DE PROCESOS INTERIORES	47
Versos de ciego	48
El personaje narrador básico	49

El tema del viaje	54
El tema de la búsqueda de la estrella	56
El tema del asimiento y el desasimiento	59
El tema de la música	59
El Abanderado	62
Narraciones del Cabo González y Cornelia	63
El diálogo entre el Teniente Bruna y su Ordenanza	65
Narración de la Pepa de Oro al Tordo	66
Los diálogos del Abanderado con Torrealba y con Pepa de Oro	68
El encuentro con Cornelia	73
El tony chico	76
Los proyectos de los personajes	76
CUARTA PARTE. EL NIVEL SIMBOLICO: TRASCENDENCIA Y NO TRASCENDENCIA	87
Simbología de la trascendencia	88
Simbología de la no trascendencia	94
Simbología de la trascendencia de lo no trascendente	97
CONCLUSION	103
APENDICE. LUIS ALBERTO HEIREMANS Y LA TRADICION TEATRAL CHILENA	108
Antonio Acevedo Hernández: Chañarillo	107
La música	108
La plata	109
El viaje	110
Otros símbolos	111
Jorge Díaz: "teatro en el teatro"	112
BIBLIOGRAFIA	119

Se terminó de Imprimir
En Junio de 1992
Almirante Barroso 156,
Santiago de Chile

CRITICA LITERARIA

Luis Alberto Heiremans es, a nuestro juicio, el dramaturgo que desarrolla con más brillo -y evidentemente con luces propias- la línea teatral fundada en nuestro país por Acevedo Hernández. Sello de distinción de esta línea es la concepción poética del teatro. Esa concepción es compartida por Jorge Díaz en sus aspectos esenciales y, con diversas variables, por lo mejor de la dramaturgia chilena.

Más allá de las profundas diferencias existentes entre todos estos autores, lo que los une es la fe en el arte, en el que ven la posibilidad de trascender, por el lenguaje, los límites que impone una civilización mostrenca, para acceder a la libertad de la imaginación y a los valores superiores del espíritu.

